

SOCIEDAD DE LITERATURA
· ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX ·

La historia en la literatura española del siglo XIX

José Manuel González Herrán
María Luisa Sotelo Vázquez
Marta Cristina Carbonell
Hazel Gold
Dolores Thion Soriano-Mollá
Blanca Ripoll Sintes
Jessica Cáliz Montes (eds.)

UBe

La historia en la literatura española del siglo XIX



SOCIEDAD DE LITERATURA
· ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX ·

La historia en la literatura española del siglo XIX

José Manuel González Herrán
María Luisa Sotelo Vázquez
Marta Cristina Carbonell
Hazel Gold
Dolores Thion Soriano-Mollá
Blanca Ripoll Sintes
Jessica Cáliz Montes (eds.)

UBe

© Edicions de la Universitat de Barcelona
Adolf Florensa, s/n
08028 Barcelona
Tel.: 934 035 430
Fax: 934 035 531
www.publicacions.ub.edu
comercial.edicions@ub.edu

ISBN 978-84-475-4147-8

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



Queda rigurosamente prohibida la reproducción total o parcial de esta obra. Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede ser reproducida, almacenada, transmitida o utilizada mediante ningún tipo de medio o sistema, sin autorización previa por escrito del editor.

Índice

Prólogo 9

El Romanticismo literario y la historia 11

La novela histórica en el pensamiento literario de la época romántica
Ana L. Baquero Escudero 13

Novela histórica y republicanismo en tiempos de la Restauración:
Ocaso y aurora de Matilde Cherner
Helena Establier Pérez 25

El espejo de la historia, la historia como novela: conjunción
de enfoques en el discurso sobre la novela histórica romántica
Antonio Ferraz Martínez. 37

La historia en la literatura. Manzoni y Gil y Carrasco
José María Ferri Coll 51

La modernidad de *Curial e Güelfa*: una novela gótica
Rosa Navarro Durán 57

Los bandos de Castilla de López Soler: historia y ficción
Enrique Rubio Cremades 71

Testigos de la historia 81

Leopoldo Alas «Clarín» y la escritura de la Historia
Carole Fillière 83

Esplendor, decadencia y guerra. Acerca de la visión de la historia
de España en la obra de Jacinto Octavio Picón
Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo 105

La Historia como viaje
Carlos Miguel Pueyo 121

Jeromín: la novelización de una biografía a través de los resquicios
de la Historia
Enrique Miralles García 135

La España del XIX vista por los viajeros extranjeros
Nieves Pujalte Castelló 151

Pedro Antonio de Alarcón ante la Historia: de la crónica y el reportaje en *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860) a la exaltación épica del pasado en *La Alpujarra* (1874)
Ana Rodríguez Fischer 161

La historia en el espejo de Benito Pérez Galdós 175

La visión de la historia en *Gerona* de Benito Pérez Galdós: el asedio francés a la ciudad entre 1808-1810 y... el general Mariano Álvarez de Castro
Carles Bastons i Vivanco 177

La primera guerra carlista a través de la mirada de Larra y Galdós
M.ª de los Ángeles Ayala 191

Los distintos modos de practicar la historia: Walter Scott y Galdós sobre los «anticuarios»
Lieve Behiels 205

Giner, Altamira, Galdós: Historia, historias, novelas
Laureano Bonet 217

El Trienio Liberal en *La Fontana de Oro*
Toni Dorca 233

Los *Episodios nacionales* en el teatro
Ana M.ª Freire 247

El audaz: la historia vista a través del espejo artístico-literario o «el sueño de la razón produce monstruos»
Patricia McDermott 259

La crítica literaria de Galdós: historia y literatura
Isabel Navas Ocaña 271

La historia de Rusia en los *Episodios nacionales*
Cristina Patiño Eirín 283

Mendizábal en la tercera serie de los *Episodios nacionales* galdosianos: la forja del personaje literario de existencia histórica
Ermitas Penas 293

Las guerras carlistas en la obra de Antonio Trueba y en la tercera serie de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós
Begoña Regueiro Salgado 309

La figura del guerrillero carlista en *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879) de Benito Pérez Galdós
Blanca Ripoll Sintes 325

El tipo del neo en la obra de Galdós
Isabel Román Román 343

La campaña del Maestrazgo: historia y novela
Marisa Sotelo Vázquez 353

Construcciones de la historia. Prensa, ideología y literatura 369

Sobre héroes y guerras en la literatura periodística del último tercio del xix. Del romance histórico al cuento militar
Cecilio Alonso 371

La ficcionalización de la historia en las narraciones de Ángel Gálvez publicadas en el *Observatorio Pintoresco*
María José Alonso Seoane 385

Naturalismo y nostalgia imperial en el ciclo americano de López Bago: *Carne importada* (1891) y *El separatista* (1895)
Luis Álvarez Castro. 399

La historia literaria española según John Bowring: «Observations on the state of religion and literature in Spain» (1819), «Poetical Literature of Spain» (1821-1822) y *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824)
Mercedes Comellas 411

Mito, realidad e historia de España en los escritos de Modesto Lafuente
Mònica Fuertes Arboix 433

«Cosas de España»: Frederick Hardman y la Revolución de 1854
Salvador García Castañeda 443

El carlismo en la narrativa breve decimonónica
Raquel Gutiérrez Sebastián. 449

Lecturas y visiones de la batalla de Bussaco (1810, Portugal) en la literatura y la pintura del siglo xix
Isilda Leitão 463

Miradas de lo insignificante: de la *it-fiction* a las nuevas formas de hacer historia
Ana Peñas Ruiz. 489

La materia colonial en las letras españolas del siglo xix: visiones del pasado y perspectivas de futuro (el caso de África)
Julio Peñate Rivero 509

Lecturas formativas en el siglo xix: los modelos históricos propuestos por las escritoras menores
Carmen Servén Díez 525

Ideología y literatura: George Sand y Fernán Caballero ante las ruinas de los conventos
Margalida M. Socías Colomar 539

La historia en la obra de Emilia Pardo Bazán 551

Emilia Pardo Bazán, entre la actualidad y la historia: las crónicas de la Romería (1887-1888)
Santiago Díaz Lage 553

Emilia Pardo Bazán, entre la historia y la literatura: dos momentos en su taller de historiadora y novelista (1882, 1902)
José Manuel González Herrán 571

Un personaje de *Morriña* de Emilia Pardo Bazán, ¿ficticio o real?
Eizo Ogusu 583

Emilia Pardo Bazán: incursión en la actualidad internacional
Ángeles Quesada Novás 607

La historia como pretexto: *Perder y salir ganando*, una comedia inédita de Emilia Pardo Bazán
Dolores Thion Soriano-Mollá 619

La historia a escena 631

La historia como recurso dramático en el teatro lírico español del siglo xix
M. Pilar Espín Templado 633

Felipe II: un personaje para el teatro romántico
José Luis González Subías 647

Homenaje a Méndez Núñez, héroe del Callao, en el teatro particular de la duquesa de P...
Carmen Menéndez-Onrubia 657

Una relectura romántica de la corte: *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán
Montserrat Ribao Pereira 667

Una visión dramática del final de la esclavitud
Mercedes Vidal Tibbits 677

Prólogo

Este libro recoge la ampliación y profundización de la mayor parte de los trabajos expuestos en el VII Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, celebrado en Barcelona entre el 22 y el 24 de octubre de 2014. El encuentro, como en ocasiones anteriores, contó con una nutrida participación de profesores e investigadores en literatura decimonónica procedentes de universidades españolas y de otros países europeos, norteamericanas y japonesas. La convocatoria versó sobre un tema crucial en el período de estudio que nos ocupa: «La historia en la literatura española del siglo XIX».

Las cuarenta y siete ponencias se agrupan en seis secciones que abordan los diferentes aspectos de las relaciones entre la literatura y la historia desde el Romanticismo hasta el fin de siglo, así como la interacción de la historia con los distintos géneros literarios, especialmente la novela y el teatro, sin olvidar otras vertientes culturales como la prensa, que fue una plataforma de divulgación muy importante a lo largo de todo el siglo. Dado el gran número de ponencias que tratan sobre Benito Pérez Galdós, se le dedica una sección monográfica; otro tanto ocurre, aunque en menor medida, con las que giran en torno a Emilia Pardo Bazán.

La continuidad de estos encuentros, la asistencia de un gran número de especialistas y el interés mostrado nos animan a seguir en el empeño de realizar nuevas convocatorias, ampliando las perspectivas de análisis y estudio.

Por último, la Junta Directiva de la Sociedad quiere agradecer la colaboración y ayuda a la directora del Departamento de Filología Hispánica, Dra. Rosa Vila Pujol, y al decano de la Facultad de Filología, Dr. Adolfo Sotelo Vázquez, por el apoyo prestado tanto en la realización del coloquio como en la publicación de este libro.

La Junta Directiva

El Romanticismo literario y la historia

La novela histórica en el pensamiento literario de la época romántica

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

En el marco de la historia de los géneros literarios el caso de la novela histórica romántica resulta especialmente llamativo. El valor y prestigio que esta específica forma novelesca alcanza en estos momentos fue tal que, como unánimemente se ha admitido,[1] ella sola consigue la dignificación del propio género novela. Hasta tal punto fue situándose la novela histórica como una de las formas literarias más importantes de la primera mitad de siglo, que fueron muchas las voces, vinculadas o no a la nueva estética romántica, que se refirieron a ella (Fernández Prieto, 1998: 75; Rovatti, 1977). Resulta, así, tan nutrido el conjunto de textos aparecidos en la etapa romántica acerca de esta especie, que podemos afirmar que los autores del momento llegaron a construir su poética simultáneamente a su aparición. Estamos, por tanto, ante la interpretación de un género, gestada paralelamente a su desarrollo, en la que obviamente se proyectan algunas de las constantes fundamentales del pensamiento literario del momento.

Forma narrativa adscrita al género novela, no deja de ser significativa su relación con esta conforme a una dilatada tradición teórica, todavía presente en el xix. Recordemos cómo en el siglo xviii fue común la relación de la novela —especie literaria carente de un lugar propio en la teoría literaria— con la Historia (Álvarez Barrientos, 1991: 367). La definición que Mayans estableciera de la novela como «historia ficticia» se convertirá, así, en habitual en la tradición posterior.[2] Si nos atenemos, por tanto, a tan sostenida definición del género, habrá que pensar que esta especie concreta debió ser entendida por muchos como «historia fingida histórica». Precisamente a este género se deberá el cambio jerárquico, en la conflictiva relación Historia-Novela, que se decantará a lo largo del xix a favor de la segunda (Fernández Prieto, 1998: 89).

1. Por citar un testimonio considerado ya clásico en el ámbito de la historia y crítica literaria sobre la novela del xix, recuérdense las ideas de José F. Montesinos.

2. La inclusión de la novela dentro de la Historia se constituye en lugar común en el pensamiento literario decimonónico (Morales Sánchez, 2002).

Aunque todavía habrá que esperar a que la especie novelesca alcance un lugar similar al de los otros grandes géneros, no cabe duda que comienza ya a ser estimada como forma literaria digna de atención que ocupa, asimismo, un lugar propio en la historia literaria. Pues como muy bien señalara Romero Tobar (1994) el sentido histórico de los críticos literarios del Romanticismo resultará evidente y se proyectará en cualquiera de sus aproximaciones al hecho literario. En ese nutrido conjunto de textos que se acercan a esta forma —ya sea desde el ámbito oficial de la preceptiva, ya desde otros como artículos de prensa, prólogos o discursos— resultará, pues, habitual un triple enfoque que reúne teoría, crítica pero también historia literaria.[3] No en balde a los románticos se debe el inicio de la construcción de la historia literaria nacional. La aproximación a la forma narrativa de la novela histórica suele venir, por tanto, acompañada de una contextualización diacrónica. Desde tal perspectiva encontramos dos cuestiones recurrentes: la constitución de dicho género como forma literaria específica, en el panorama de la historia literaria, y la unánime consideración acerca de la obra de un escritor concreto como modelo fundacional de este. En este sentido cabe advertir que si el nombre de Cervantes se convirtió ya en el discurso teórico dieciochesco como la referencia inexcusable en relación al género novela, ahora quien se constituye en la autoridad canónica respecto a este tipo literario será un autor europeo: Walter Scott.

De un lado, por consiguiente, los autores españoles no pueden dejar de reconocer la procedencia foránea de la especie, y de otro surge la cuestión acerca de la completa originalidad o no de la misma, en el marco de los distintos géneros. Respecto al primer punto, y si bien es cierto que son muchas las voces que venían reclamando el valor de la literatura española, respecto a Europa, en el ámbito de las formas novelescas —con Cervantes y la picaresca como hitos recurrentes— no lo es menos la unanimidad sobre la condición modélica de la obra del autor escocés. Los propios críticos españoles no dudan, incluso, en algunos casos en admitir la gran distancia que media entre Scott y sus continuadores, a quienes autores como Mesonero (1839) (Navas-Ruiz, 1971: 263-267), Bermúdez de Castro (1840) o Lista llegan a censurar. La actitud contraria a los escritores nacionales se percibirá también en Ochoa, para quien además de Scott solo Manzoni merecería un destacado lugar en el cultivo de esta especie (1847).[4] Precisamente será Ochoa uno de los autores que exponga, de manera completamente explícita, la idea de que la obra scottiana ha reha-

3. Tal situación puede advertirse, como se indicó, en un cauce tan alejado del ámbito de la reglamentación y la enseñanza como el artículo periodístico en donde, además de comentar una obra o un autor, podía desarrollarse un condensado panorama histórico en relación con el género o incluso, como ha estudiado Penas en relación a algún ensayo de Larra, presentar cuestiones relativas a una nueva estética literaria (Penas Varela, 1992: cap. II).

4. En general es unánime la consideración sobre el retraso e inferioridad de la novela española, acompañada por la necesidad de que se cree una producción novelesca autóctona, liberada del dominio europeo.

bilitado un género tradicionalmente menospreciado, para colocarlo en el lugar más elevado.[5]

Conforme a esa mencionada visión historicista, una de las cuestiones que se exponen respecto a esta forma literaria tiene que ver con su originalidad. Para Aribau, tal como escribe en *El Europeo*, el escocés es el «creador de un género nuevo» (Sprague, 2009: n.º 11, 27-XII-1823, 351). Por su parte el Duque de Rivas, en su Discurso de contestación a Nocedal sobre la novela, cataloga a Scott como el «padre verdadero del romance histórico» (Navas-Ruiz, 1971: 279). La exclusiva paternidad del género por parte de este autor aparece, a veces, no obstante, matizada. A este respecto puede resultar significativo el testimonio de Ochoa cuando al referirse al escocés indica que «creó, o si se quiere acreditó un género, la novela histórica» (1848: 276). Es, por tanto, la consideración del perfeccionamiento de una especie que contaba con antecedentes en la tradición, lo que lleva a muchos autores de la época a situarla en el marco más amplio de la historia literaria. Para ello suelen rebasar los límites nacionales y trazar un panorama más amplio que pasa, necesariamente, por la literatura europea. Pues, como bien indicara Romero Tobar, el desarrollo de la idea de literatura nacional lleva aparejado el de literatura comparada (2006: 119).[6] En dicha tradición europea sitúan antecedentes tanto inmediatos como más remotos.

En relación a los primeros hay que apuntar la notable influencia, en las décadas iniciales del siglo, de novelas de índole sentimental de carácter histórico en las que destacaron, especialmente, autores franceses como Mme. Genlis, Mme. Cottin o Florian. Las importantes contribuciones de Alonso Seoane sobre los anuncios de obras narrativas en *La Gaceta* y el *Diario de Madrid* así lo constatan. Como bien ha visto esta autora en la notable afición por las traducciones de novelas de Genlis o Florian, entre otros, se aprecia el gusto de la época por un tipo de relato que preludia, sin poder, desde luego, identificarse con ella, la novela histórica romántica (Alonso Seoane, 2002a y 2002b). En este sentido, es preciso tener en cuenta que el, denominado actualmente, horizonte de expectativas del lector de las décadas iniciales de siglo influyó ostensiblemente en su valoración de la obra scottiana, en tanto ficción narrativa de carácter histórico, muy diferente al tipo de relato cultivado entre esos escritores anteriores que se seguían leyendo. La modificación, por parte de Scott, de las que venían constituyéndose como convenciones propias del relato de corte histórico de tipo sentimental resultó patente para sus lectores contemporáneos.[7] Buenos conocedores,

5. Precisa así: «De sierva se hizo tirana; de descomulgada, gran sacerdotisa; de mendiga, monopolizadora» (1847: 60).

6. En realidad en estos autores de la época romántica puede hablarse de ese comparatismo basado especialmente en impresiones lectoras, más que en propuestas sistemáticas como las que se llevaban a cabo en Francia, tal como recoge el mismo Romero Tobar. En cualquier caso resulta una constante, en los distintos cauces vinculados al estudio y análisis de los textos literarios, la confluencia de historia nacional y supranacional.

7. Montesinos ya rastreó la proyección, hasta bien entrado el siglo, de las traducciones de Cottin o Florian (Montesinos, 1955).

en consecuencia, de tales novelas, los críticos de la época que se aproximan al género puesto de moda por el escocés no pueden dejar de referirse a las mismas. En *El Europeo*, por ejemplo, se indica en la sección de *Noticias literarias* que «Madame Genlis fue la que introdujo la moda de las novelas históricas» (Sprague, 2009: n.º 9, 6-III-1824, 295). Visión elogiosa que contrasta con la de López Soler, quien en la dedicatoria preliminar de su *Enrique de Lorena* critica la llamativa distorsión de la historia en la obra de autores anteriores como Arlincourt, Cottin o Florian.[8] También en *El Vapor* en un ensayo titulado «Influencia de las obras de Walter Scott en las generaciones actuales»[9] se consideran infructuosos los intentos de autores anteriores como Walpole o Chateaubriand.

Precisamente de posibles antecedentes más alejados en el tiempo se ocuparán el Duque de Rivas y Lista. El primero, en su mencionado Discurso, y refiriéndose a los peligros anejos al género al poder ofrecer una imagen desfigurada de la historia, ataca abiertamente la obra de escritores como La Calprenède y Mme. de Scudéry. A ellos se referirá también Alberto Lista en algunos de los artículos que dedicó a la novela. En su ensayo «De la novela» se refiere, así, a la distorsión de la historia en obras anteriores como las que escribieron Scudéry o el español Montengón, siendo su artículo «De la novela histórica» una de las más precisas aportaciones de la época al género. En el mismo, traza el habitual recorrido diacrónico sobre la novela que inicia en los orígenes griegos, para detenerse, como primeras muestras de novelas históricas en la Europa moderna, en las obras de Scudéry. La moda de este tipo de relato se iniciará en el XVII francés para acabar suscitando censuras tan duras como las que lanzara Boileau. También Lista condena una forma novelesca caracterizada por su flagrante anacronismo, en la que los célebres personajes de la historia griega y romana se veían transmutados en figuras propias de la corte de Luis XIV.[10] Si con Fenelon, según Lista, «nació la verdadera novela histórica» (Lista, 2007: 297), el estudioso destaca la finalidad esencialmente pedagógica de su obra, por lo que habrá que esperar a Scott para hallar «la novela histórica tal como debe ser» (Lista, 2007: 298). Para Lista, en consecuencia, la producción scottiana supone la culminación y consolidación de una especie que adquiere en sus manos una nueva conformación muy distinta a la de sus predecesores. De tales antecedentes excluirá a Mme. Genlis y Mme. Cottin, excelentes escritoras, según su juicio, pero en cuyas novelas no se advierten los rasgos que caracterizarán al género tal como lo cultiva Scott.[11] Precisamente lo que indica como propio de las obras de ambas refleja bien la lectura que los autores del momento hicieron de Scott. En las no-

8. Sobre el destacado papel que cumplen los prólogos en este género ha trabajado Rubio Cremades (2002).

9. Aparece dividido en dos partes: 2-XI-1933 y 9-XI-1933.

10. Sin considerarlas históricas, sino «romances heroicos» —como otros autores—, Juan Andrés había ya atacado las obras de estos autores franceses (2000: II, 385-386).

11. Recuérdese la elogiosa reseña que, por ejemplo, dedicó a *Matilde*, de esta última (Lista, 2007: 68-74).

velas de las dos autoras, escribe, se reflejan «los afectos generales de la humanidad» pero no «el colorido del siglo», la escena en donde se sitúa a los personajes «en toda su verdad» (Lista, 2007: 298), tal como la presenta el escritor escocés. La confrontación imitación universal/particular marca, pues, la gran distancia que media entre Scott y sus predecesores.

Como otros críticos del momento Lista trazará, asimismo, una comprimida síntesis de la historia de la novela española. Conforme a una consolidada tradición esta arranca de los libros de caballerías, para tener en cuenta la producción cervantina y otras formas como la picaresca. Será al revisar la producción novelesca áurea cuando señale que en estos siglos no se escribió ninguna novela histórica, con la excepción de las *Guerras civiles de Granada* de Pérez de Hita. La mención al texto del escritor murciano resulta, en esta ocasión, sucinta. No así en la reseña que escribiera a propósito de su nueva edición en 1833 para *La Estrella* (1834). Aquí cabe percibir una visión verdaderamente elogiosa sobre una obra que, opina, consigue evocar a la perfección la realidad granadina reflejada, resultando un animado cuadro que muestra bien los usos y costumbres de entonces. Si para Lista autores como Chateaubriand o Florian son deudores de la obra española, también Ochoa recoge la influencia de Pérez de Hita en este último (Ochoa, 1848: 282), si bien no cataloga el texto áureo como novela histórica pues, pese a sus pretensiones históricas, no es más que «una novela muy entretenida por la variedad de sus incidentes». Verdaderamente la reedición de la obra de Pérez de Hita en estas fechas encuentra plena justificación y su presencia puede incluso vislumbrarse en novelas del género como la temprana *Gómez Arias* de Trueba y Cossío, o la posterior *Isabel de Solís, reina de Granada* de Martínez de la Rosa.

En el tratamiento que del género novela se hace en el pensamiento literario de estos momentos no será, sin embargo, especialmente relevante la referencia a este texto.[12] Las formas novelescas nacionales que, prácticamente, encontramos en todos los autores serán la caballeresca y la pastoril —el *Quijote*, por supuesto, siempre destacado—, junto a la picaresca y ese tipo que se convierte en auténtico comodín, de la novela de costumbres. Si es cierto que la novela histórica suele aparecer en todos estos intentos por trazar la historia del género, realmente su presencia normalmente está vinculada a una forma literaria moderna, en plena eclosión entonces.

Significativo puede resultar, en tal sentido, el tratamiento otorgado a las *Guerras civiles de Granada* en las historias de la literatura española. Si las más tempranas de Bouterwek y Sismondi no mencionan la novela de Pérez de Hita —como tampoco lo hace Gil y Zárate en su *Resumen histórico de la literatura española*—, la posterior de Ticknor sí dedicará bastante espacio a este texto, para

12. Como ha estudiado Morales, en el ámbito de la poética, en la primera mitad del XIX, la visión historicista sobre el género con el consecuente establecimiento de los distintos tipos aparece bastante reducida y no será sino más tarde cuando comience a articularse su historia (2002: 137).

lamentar la carencia de continuaciones de una obra que, según él, abrió camino «para llegar á la buena novela histórica» (Ticknor, 1854: 321).[13] Por otra parte, en una de las más monumentales colecciones de textos de nuestra tradición literaria, que se publicará a partir de 1846, como fue la Biblioteca de Autores Españoles, el tipo de novela histórica sí será incluido. En los tomos correspondientes a los novelistas —anteriores y posteriores a Cervantes, III, XVIII Y XXXIII— Aribau, Rosell y Fernández de Navarrete se referirán tanto a la obra de Pérez de Hita como al *Abencerraje*.[14]

En consecuencia podría señalarse que, pese a la poderosa influencia exterior en la conformación de esta especie novelesca en nuestra literatura —con Inglaterra y Francia como países europeos que ostentan la hegemonía en la novela, tras el declive español—, también la propia tradición nacional fue objeto de revisión bajo este enfoque.

Situado dentro de esa amplia perspectiva se buscó, pues, la especificidad del género en manos de Scott. Una visión que, evidentemente, aparece mediada por el nuevo espíritu romántico. Especialmente significativo, en relación a esta nueva estética literaria, fue el artículo de López Soler, publicado en *El Europeo*, bajo el título «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas». En el mismo señalaba como las tres circunstancias fundamentales en la creación de las producciones poéticas la religión, las costumbres y la naturaleza. Será al centrarse en las segundas cuando destaque las, para él, mucho más poéticas costumbres del feudalismo, objeto del interés de los nuevos escritores. Es el encarecimiento de la manera admirable con que Scott describe usos y costumbres del pasado lo que, precisamente, subrayará Aribau también en *El Europeo (*Sprague: n.º 11, 27-XII-1823, 351). La recuperación y conocimiento de las costumbres de ese, ahora atrayente, pasado medieval que dé a conocer, desde su mismo origen, la forma de ser propia de cada pueblo se convierte, así, en uno de los hitos recurrentes en el pensamiento literario. En *El Europeo* López Soler publicará, incluso, en una sección dedicada a la *Historia*, un artículo titulado «Sobre las costumbres de los antiguos caballeros» (Sprague, 2009: n.º 2, 17-I-1824, 41-49).

Algunos años más tarde, en el artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español* —10-II-1839— que recoge el debate mantenido en el Ateneo acerca del «Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias caballerescas», Gil y Zárate situará a la novela histórica por encima de la Historia por

13. También aquí se vincula el texto español con la producción de novelistas como Scudéry, Florian o Chateaubriand. En la posterior de Fitzmaurice-Kelly el historiador hará un especial hincapié en la obra, refiriéndose a su proyección posterior, como novela histórica hispano-morisca. En el marco de las relaciones comparatista que suele trazar recuerda que si la novela picaresca tuvo una importante descendencia francesa, algo similar ocurrió con el texto de Pérez de Hita. Incluso trae una anécdota sobre la supuesta opinión de Scott acerca de ella (1901?: 364-65).

14. Estas serán las únicas obras que aparezcan incluidas en el subtipo novela histórica, en el índice final de la colección, elaborado por Rosell.

ser capaz de pintar los usos y costumbres domésticas.[15] También la tarea de la recuperación de las costumbres de los antiguos tiempos es objeto del elogio de Bermúdez de Castro (1849), con lo que en la aproximación de los autores de la época comienza a percibirse pronto uno de los rasgos vertebradores de su poética sobre la especie: la descripción de antiguas costumbres. Frente a esa evidente distorsión de la historia, perceptible en los novelistas anteriores, que no se preocuparon por la rigurosa reconstrucción del universo evocado, Scott aparece, pues, como el escritor serio que construye su creación literaria a partir de un laborioso proceso de documentación que permite al lector obtener esa visión desde dentro de la historia, desatendida hasta entonces. En sus artículos dedicados al género Lista no dejaría de incidir en esta idea. En un ensayo de 1833 encarece ya como rasgo principal del género creado por Scott el exacto retrato de las costumbres de cada siglo (2007: 132). En artículos posteriores considerará que el principal mérito de Scott reside en la descripción de las costumbres históricas para intensificar su posición en el que dedicara, específicamente, a este tipo narrativo. Allí considera que Scott consigue describir dichos usos y costumbres «de la misma manera que un viajero hábil y concienzudo pinta los de las naciones que ha visitado» (2007: 298). Para él, el cultivo del género que el escocés ha forjado requiere, en consecuencia, tres condiciones: profundo conocimiento de la historia, veracidad en la configuración de los caracteres de los personajes históricos y similar escrupulosidad en la descripción de usos, costumbres, ideas y sentimientos. El imperativo de veracidad exigido por Lista es tal que concluye: «Es necesario colocar al lector en medio de la sociedad que se pinta, es necesaria que la vea, que la oiga, que la ame o la tema, como ella fue» (2007: 299).

A diferencia, no obstante, de lo que se constituirá en requisito imprescindible en la poética del Realismo —la observación fiel y directa de la realidad—, la materia prima de la que se parte para crear esa buscada ilusión de realidad es de naturaleza textual. Es a partir de esas fuentes documentales como Scott conseguirá levantar una nueva forma novelesca, según estos críticos, muy diferente a las de sus predecesores. La mención a las crónicas de donde se ha extraído la historia, aun constituyéndose en trillado tópico poco veraz en muchos casos, se convierte en constante en el género. Estamos, como apunta Penas, ante esas marcas de historicidad indicadoras de que el texto no es solo fruto de la imaginación (Penas, 1996: 382). Desde tal perspectiva no deja de ser singular la postura que ostenta Martínez de la Rosa, manifiesta en el prólogo a su novela *Doña Isabel de Solís*. Si bien el caso de este autor es el del escritor que lleva a cabo un laborioso rastreo de fuentes documentales, no solo se fundamentará en ellas para construir su novela. Tras exponer cómo debe ser la novela histórica indica

15. La conexión entre esta nueva forma narrativa y un género de tan remota tradición como el libro de caballerías no pasó, desde luego, desapercibida para estos autores, si bien dicho debate se planteó conforme a los presupuestos epistemológicos de principios de siglo. Sobre dicha relación me ocupé en otro lugar (Baquero Escudero, 2013).

aquí cómo retrasó su deseo de escribir una obra de este tipo hasta regresar a Granada y poder observar directamente el escenario de su relato. «De donde había de provenir [...] que las descripciones no fuesen vagas y pintadas de fantasía, como suelen ser las que se hacen de países que no se han visto, sino calcadas, por decirlo así, en el propio terreno y sobre los objetos mismos» (Buendía, 1963: 1286). Al principio de documentación histórica se suma aquí, pues, el de la directa observación de la realidad con el fin de que el mundo descrito en la ficción se ajuste lo más fielmente posible a su modelo.

Constituyéndose la descripción como una de las principales estrategias de productividad realista, se erige, en consecuencia, en uno de los principios fundamentales del género en la conciencia crítica de estos autores.[16] Incluso encontramos algún caso tan ilustrativo como la referencia de Gómez de Avellaneda al género *histórico descriptivo* cultivado por Scott.[17]

La fiel y perfecta reconstrucción desde el presente de una realidad desaparecida, resultaba, no obstante, difícil y el mismo Scott fue consciente de ello. En el prólogo a su *Ivanhoe* no pudo dejar de referirse a los problemas por evitar el anacronismo (Fernández Prieto, 1998: 83). Precisamente uno de los más tempranos cultivadores de esta especie en España, López Soler, intentaría justificar posibles desvirtuaciones de la historia en su prólogo a *Los bandos de Castilla*. Recordemos, en este sentido, cómo el Duque de Rivas censuró a los escritores franceses tanto anteriores como de su época, cultivadores del género, por la llamativa desfiguración anacrónica patente en sus obras (Navas-Ruiz, 1971: 278). Si a la novela no se le puede exigir que tenga la veracidad de la crónica «ni que sea la exacta reproducción de los sucesos», sin embargo el escritor deberá ser fiel a las circunstancias y caracteres de la época para que —y en ello coincide con Lista— la escena resulte «tan exactamente ajustada a la verdad histórica, que el lector se encuentre transportado a los lugares en que ocurren los sucesos, y ve, y oye, y trata a las personas, y vive con ellas como su contemporáneo» (Navas-Ruiz, 1971: 279). El sentido de lo real capaz de provocar en el lector esa total inmersión en el universo novelesco se conseguirá, por tanto, para estos autores, por la fidelidad y detallismo descriptivo. La distancia, en tal sentido, entre la recepción del género por parte de los lectores del XIX y la de los lectores posteriores no deja de ser manifiesta. Pues, como señalara Fernández Prieto (1998: 183), el cambio de repertorio de formas que producen realismo ha variado tanto que un lector actual suele situar esta novela histórica romántica en el ámbito de la novela de aventuras.[18] Lo

16. No todos fueron, sin embargo, comentarios elogiosos. Nicolás Sicilia, por ejemplo, pese a sus alabanzas censuraría a Scott por su prolijidad descriptiva (Sicilia, 1840). Sobre los autores contrarios a Scott, Rovatti (1977: 261).

17. Prólogo a *Dos mujeres*.

18. A finales de siglo aparecería una monografía dedicada a la especie, de Maigron —*Le roman historique a l'époque romantique*—, en donde su autor defendería que uno de los principales modelos de Balzac fue Scott. Sobre la relación de esta novela histórica romántica y la novela realista ha trabajado, en la crítica reciente, Sebold (2002). Véase, asimismo, lo que señala Pavel al referirse a las grandes innovaciones introducidas por el

que implica, en consecuencia, un mayor subrayado de lo narrativo sobre lo presentativo.

En conexión, por otro lado, con la descripción, algunos autores distinguieron esa laboriosa reconstrucción de toda una realidad externa —objetos, vestuario, veraz presentación de usos y costumbres...—, de la presentación de aquellos caracteres pertenecientes a la Historia. En un artículo publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, en 1838 —«De la novela en general»—, se elogiaba, así, la habilidad de Scott por presentar a los personajes históricos. Más que mostrarlos, escribía allí su autor, deja que el lector los entrevea (Anónimo, 1838: 819). Por su parte Lista también había incidido en esta materia en sus aproximaciones al género. En uno de sus artículos en que encarecía el mérito de Scott por reproducir con exactitud las costumbres de aquellos siglos precisaba después: «No es tan fiel en trasladar los caracteres de algunos personajes» (2007: 132). Posteriormente en el ensayo dedicado al género recordemos cómo exigía, como requisito imprescindible, «una veracidad indeclinable en cuanto a los caracteres de los personajes históricos». De hecho en los artículos que siguieron a este primero en los que analiza la novela francesa *El hijo de la vendedora de barquillos*, el estudioso atacará, de forma especialmente intensa, la completa desfiguración en la presentación de los caracteres de personajes históricos como Felipe II o Margarita de Austria. En su reseña a *Doña Blanca de Navarra* de Navarro Villoslada, Ochoa llegará, incluso, a diferenciar en el análisis de la misma, los personajes históricos de los que llama «ideales» (1847: 76). Pese a los elogios hacia la obra, su crítica resulta más severa al juzgar a las figuras históricas, como la protagonista, en cuya creación cree ver la influencia de un modelo tan próximo en el tiempo como una heroína de Balzac. Los autores del momento percibieron, pues, la dificultad que suponía escribir una novela en la que aparecieran personajes procedentes de la Historia y que Scott, como bien señalara la crítica posterior, supo sortear con la preferente elección de protagonistas inventados.

Precisamente es la capacidad de transformación, a través de la invención literaria, de la realidad histórica, lo que sitúa a la novela por encima de la Historia en la perspectiva crítica del momento. Ochoa elogiaba, así, a Navarro Villoslada, en la citada reseña, por su acertada selección y transformación de la historia (1847: 62), mientras que en el mencionado ensayo «De la novela en general» se defendía la superioridad de este género sobre la Historia por la estilización de los hechos, aneja al mismo, capaz de provocar el interés del lector (Anónimo, 1838: 818). Incluso Lista ejemplifica con la obra de Pérez de Hita para sostener el argumento que sitúa a la poesía por encima de la historia por su capacidad de transformación embellecedora de la realidad.

---

autor escocés en la historia del género novelesco, con ese especial subrayado del realismo descriptivo (Pavel, 2005: 210).

La referencia al interés que la novela debe provocar en el lector no conlleva, no obstante, el olvido de uno de los parámetros de más dilatada tradición en la valoración de la ficción literaria: su finalidad útil.[19] Significativo es, en este sentido, el hincapié que hace en ello un autor como Lista para quien la novela debía ser objeto de consideración, como poderoso medio para la formación e instrucción de los lectores.[20] Si estos aspiran solo al puro entretenimiento en obras «enteramente fingidas», no así en la especie de la novela histórica destinada a instruir y dar a conocer la realidad histórica del pasado. De ahí esa constante censura, en el discurso crítico del momento, sobre aquellas novelas que, en lugar de informar, ofrecen una imagen falsificada del pasado. El fin provechoso anexo todavía en la etapa romántica a la ficción literaria se proyecta, en consecuencia, también sobre una de sus formas más relevantes para convertirse en lugar común en todas aquellas visiones que valoran la obra scottiana.[21]

Si tal reflexión crítica apunta al mantenimiento de una antigua concepción literaria que defiende el fin útil en la creación poética, el modelo scottiano de novela histórica es contemplado, como hemos visto, desde una perspectiva interpretativa que conecta claramente con las nuevas ideas de su tiempo. El autor será, así, elogiado por la recuperación del pasado nacional que da a conocer, además, frente al discurso propio de la Historia, desde dentro, al presentar las costumbres y formas de vida de aquellos tiempos, a través de las cuales se plasma ya el espíritu de ese pueblo.[22] Para conseguir esto la descripción se constituye, para estos autores, en uno de los principios fundamentales del género. Es a través de esa vívida presentación de un mundo desaparecido como se consigue, para la perspectiva crítica de la época, la elogiada ilusión de realidad. En ello —coinciden estos autores—, se distancia y aventaja Scott a sus posibles predecesores[23]. Pero fidelidad y rigor no son sinónimos, como vimos, de total sujeción a la fuente histórica. Es gracias a los privilegios que ostenta el creador literario,

19. Como señala Giménez Caro, el carácter moral del género se convierte en uno de los pilares para su reconocimiento (2003: 25). Tal situación no es, por lo demás, nueva en la historia de la novela. Recuérdese el reconocimiento del humanismo de una única forma de ficción narrativa, como esa novela de amor y viajes que continúa la tradición de Heliodoro.

20. Sobre la posición del autor ante la novela véase Juretschke (1951: 319-322).

21. Quizá como uno de los casos excepcionales, contrario a este género, también por razones de utilidad, podría recordarse el artículo de Navarrete, «La novela española» —*Semanario Pintoresco Español*, 14-III-1847—. Para este autor la forma novelesca que mejor se aviene a este propósito útil es aquella que mira al presente y no al pasado. Los argumentos de Corradi, expuestos en el citado artículo «Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias caballerescas», coinciden, de alguna forma, con esta postura.

22. El pensamiento nacionalista, vinculado a la defensa del concepto procedente del ámbito germánico, del *Volksgeist*, resulta esencial, como es bien conocido, para entender el desarrollo de la literatura romántica.

23. El sentimiento nacionalista reflejado en los elogios de una obra de nuestra tradición literaria, como las *Guerras civiles de Granada*, confrontada con otras obras de la tradición europea, se hace patente. En este sentido no deja de resultar altamente significativo el testimonio que, años después, expondría Menéndez Pelayo en la *Introducción* al tomo primero de sus *Orígenes de la novela*. Refiriéndose, así, a esta forma de la novela histórica que vincula con el *Abencerraje* y las *Guerras civiles de Granada* precisa: «enteramente indígena como la picaresca» (1953: 4).

para llevar a cabo la conveniente depuración embellecedora, que la novela viene a situarse, en definitiva, por encima de la Historia.

En conclusión, pese a las imprecisiones y variaciones que pueden ser detectadas en el discurso crítico de estos autores parece innegable que llegaron a construir una poética sobre un género a cuyo inicio y desarrollo asisten. La consciencia de estar ante una nueva forma de construir una especie narrativa que, conforme a una visión comparatista, relacionan tanto con la historia literaria europea como nacional, la unanimidad en erigir como modelo canónico la obra de Scott y su discurso crítico a la búsqueda de definir su naturaleza resultan un ejemplo verdaderamente expresivo de cómo un género literario puede ser interpretado desde su mismo presente. Y de cómo, en definitiva, el acto de leer e interpretar unos textos resulta tan cambiante y movedizo como la propia historia.

Bibliografía

Alonso Seoane, M.ª José (2002a), «Traducciones de relatos de ficción en la *Gaceta* y el *Diario de Madrid*», *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, F. Lafarga, C. Palacios y A. Saura (eds.), Universidad de Murcia, pp. 19-33.

— (2002b), *Narrativa de ficción y público en España: los anuncios en la «Gaceta» y el «Diario de Madrid» (1808-1819)*, Madrid, Universitas.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1991), *La novela en el siglo xviii*, Madrid, Júcar.

Andrés, Juan (2000), *Origen, progresos y estado actual de toda la Literatura*, Madrid, Verbum, Biblioteca Valenciana.

Anónimo (1838), «De la novela en general», *Semanario Pintoresco Español*, n.º 143, pp. 817-819.

Baquero Escudero, Ana L. (2013), «La presencia de la literatura caballeresca en la novela histórica romántica», *Uno de los buenos del reino. Homenaje al Prof. Fernando Carmona*, A. Martínez Pérez, C. Alvar y J.F. Flores (eds.), San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 49-65.

Bermúdez de Castro, Salvador (1849), «De la novela moderna», *Semanario Pintoresco Español*, 10-V, pp. 150-151.

Buendía, Felicidad (1963), *Antología de la novela histórica española*, Madrid, Aguilar.

Fernández Prieto, Celia (1998), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, Universidad de Navarra.

Fitzmaurice-Kelly, Jaime (1901?), *Historia de la Literatura Española*, Madrid, V. Tordesilla.

Giménez Caro, M.ª Isabel (2003), *Ideas acerca de la novela española a mediados del siglo xix*, Universidad de Almería.

Juretschke, Hans (1951), *Vida, obra y pensamiento de Alberto Lista*, Madrid, CSIC.

Lista, Alberto (1834), «Guerras civiles de Granada», *La Estrella*, n.º 43, 3-I.

— (2007), *Ensayos*, L. Romero Tobar (ed.), Sevilla, Fundación Juan Manuel Lara.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1953), *Orígenes de la novela*, T. I., Madrid, CSIC.

Mesonero Romanos, Ramón de (1839), «La novela», *Semanario Pintoresco Español*, 11-viii, pp. 253-255.

Montesinos, José F. (1955), *Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo xix*, Barcelona, Castalia.

Morales Sánchez, Isabel (2002), *La novela como género. Tradición y renovación en la teoría literaria española del siglo xix*, Universidad de Cádiz.

Navas-Ruiz, Ricardo (1971), *El Romanticismo español. Documentos*, Salamanca, Anaya.

Ochoa, Eugenio de (1847), «Doña Blanca de Navarra», *El Renacimiento*, n.º 8, 2-V, artículo i, pp. 60-63; artículo ii, pp. 76-79.

— (1848), «De la novela en España», *Revista Hispano-Americana*, vol. i, pp. 271-283.

Pavel, Thomas (2005), *Representar la existencia. El pensamiento de la novela*, Barcelona, Crítica.

Penas Varela, Ermitas (1992), *Macías y Larra. Tratamiento de un tema en el drama y en la novela*, Universidade de Santiago de Compostela.

— (1996), «Sobre la poética de la novela histórica», *Rilce*, lviii, 116, pp. 373-385.

Romero Tobar, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Barcelona, Castalia.

— (2006), *La literatura en su historia*, Madrid, Arco/Libros.

Rovatti, Loreta (1977), «Le débat sur le roman historique en Espagne», *Recherches sur le roman historique en Europe, xviii et xix siècles*, *Annales Littéraires de l'Université de Besançon*, Paris, Les belles Lettres, pp. 255-273.

Rubio Cremades, Enrique (2002), «La función del prólogo en la novela histórica», *La elaboración del canon en la literatura española del siglo xix*, L.F. Díaz Larios, J. Gracia, J. M.ª Martínez Cachero, E. Rubio Cremades, V. Trueba Mira (eds.), Barcelona, Universitat de Barcelona, PPU, pp. 393-398.

Sebold, Rusell P. (2002), *La novela histórica romántica. Entre libro de caballerías y novela moderna*, Universidad de Salamanca.

Sicilia, Nicolás (1840), «Qué es la novela», *Revista de Madrid*, segunda serie, t. iv.

Sprague, Paula (2009), ed. de *El Europeo*, Madrid, Iberoamericana.

Ticknor, George (1854), *Historia de la literatura española*. Traducida al castellano con adiciones y notas críticas por D. Pascual Gayangos y J. Enrique de Vedia, tomo tercero, Madrid.

Novela histórica y republicanismo en tiempos de la Restauración: *Ocaso y aurora* de Matilde Cherner

Helena Establier Pérez
Universidad de Alicante

> [...] Seguid sin vacilar, los Federales,
> No amengüe en vuestro pecho la constancia,
> Ella ha de dar alivio a nuestros males,
> Ella ha de realizar nuestra esperanza.
> Los tronos con sus reyes van cayendo,
> Los pueblos de su sueño despertando
> La libertad sus alas descogiendo
> Sus huestes la República aprestando.
> Si hay que luchar, luchad como valientes,
> Si hay que morir, morid como españoles,
> Si vencedores sois, seréis clementes,
> Y vuestro triunfo alumbrarán mil soles.
> Vuestro es el porvenir, republicanos,
> La gloria con sus goces os espera,
> Los pueblos todos de la tierra, hermanos,
> De la paz abrirán la feliz era. [...]

Estos son algunos de los versos que Matilde Cherner (Salamanca, 1833 – Madrid, 1880) publicó en *El Federal Salmantino*, como parte de un poema dedicado a los republicanos federales de Salamanca,[1] en septiembre de 1872, a pocos meses de la abdicación de Amadeo de Saboya y de la proclamación de la Primera República Española. El tono inflamado que en ellos se muestra, idéntico al de otras contribuciones de la autora a esta publicación de su ciudad natal en los meses previos a la proclamación de la República,[2] constituye una buena muestra de sus convicciones ideológicas, que se mantienen —con matices, como veremos

1. El poema, de hecho, se titula «A los federales salmantinos», y aparece en el ejemplar de 15 de septiembre de 1872.

2. Otros poemas de inspiración republicana y contenido político-social publicados por la autora en *El Federal Salmantino* a lo largo de 1872 y 1873 fueron: «Canción del herrero (imitación de Lamennais)» y «La

a continuación— desde sus primeras composiciones allá por mitad de siglo, cuando aún no tenía ni veinte años, hasta pocos meses antes de su muerte.[3]

En estas tres décadas se enmarca una vida dedicada a la escritura, en concreto al periodismo en su sentido más laxo y más decimonónico; y es que Matilde Cherner escribió de todo (poesía, narrativa, teatro, ensayo, crítica literaria...), diseminando su obra en buena parte de la prensa de su tiempo, fuera esta nacional o local, política, cultural, erudita, popular, frívola, etc. Dando fe de esta fertilidad periodística de Cherner, en *Memorias de un setentón* Mesonero Romanos aludía a su «feliz imaginación, fácil y elegante estilo» y elogiaba especialmente lo que calificaba de «circunstancia especial y rarísima en su sexo», a saber, «una erudición amenísima y una inclinación superior a la crítica literaria» (Mesonero Romanos, 1881: 271).

La lista de publicaciones en las que aparece la firma de la autora —habitualmente bajo el seudónimo *Rafael Luna*— es tan variada como extensa: *La Mañana*, *La Época*, *La Moda Elegante Ilustrada*, *El Comercio*, *La Ilustración Popular*, *El Tiempo*, *Revista de España*, *Revista Contemporánea*, *El Periódico para Todos*, *Revista Europea*, *El Parthenon*, *La Academia*, *El Serpis*, *El Eco del Tormes*, *El Federal Salmantino*, etc. Matilde Cherner fue una profesional de la escritura, actividad que asumió no solo como pasión visceral, sino fundamentalmente como medio de vida; por esta razón, no dudó en rentabilizar su prolífica inspiración literaria, insertando sus ensayos y cuentos de forma casi simultánea en publicaciones diversas. El caso de *El miserere de Doyagüe*, una de sus narraciones más conocidas, aparecida al menos en cuatro publicaciones diferentes entre 1875 y1878, es, en este sentido, ejemplar.[4]

Este talento de Cherner para multiplicarse periodísticamente dificulta en gran medida el inventario de su obra. Quizá por ello no contamos aún con ningún estudio monográfico que contemple la labor de la autora en su globalidad, ni existe un catálogo completo de su producción periodística.[5] El interés por su

---

mendiga» el 4 y el 25 de agosto respectivamente; varios romances del «Romancero Federal» el 29 de septiembre y el 13 de octubre del mismo año, y el 12 de enero del siguiente; «Al pueblo español» el 9 de febrero de 1873.

3. La información sobre las peripecias vitales de Cherner, especialmente en sus últimos años de vida, es escasísima. Según infiere Pura Fernández del breve epistolario entre Cherner y Asenjo Barbieri publicado por ella misma, hacia 1879 —es decir, unos meses antes de su muerte— la escritora parecía estar envuelta en las actividades conspirativas antimonárquicas que el exilio republicano mantenía desde el país vecino (Fernández, 2010: 98-100). En cualquier caso, la carta de la que podría extraerse esta idea es elusiva y ambigua, y no tenemos forma alguna de contrastar su contenido o contextualizarlo adecuadamente.

4. *El miserere de Doyagüe* había aparecido en *La moda elegante ilustrada* en 1875 (tomo xxxv). Después, en *La Mañana* y en *El Serpis*, en septiembre y octubre de 1878 respectivamente. En junio de 1880, vuelve a publicarse en *Revista de España*. Lo mismo ocurre, a menor escala, con otros cuentos como *Profesión de fe*, *Amor de un día*, etc.

5. Contamos, eso sí, con aproximaciones parciales a su producción epistolar (Pura Fernández, 2010: 89-117), a su periodismo de tipo político-literario (en concreto, los poemas de aliento republicano que publica en el *Federal Salmantino* entre 1872 y 1873; M.ª Ángeles Rodríguez, 2002) y también a su participación en la revista *La Ilustración de la mujer* en 1875 y 1876 (M.ª Ángeles Rodríguez Sánchez, 2005).

quehacer narrativo, en concreto, ha sido prácticamente nulo, y eso que Cherner es autora de catorce narraciones de extensión diversa, que publica entre 1873 y 1880.

Ocho son cuentecillos, leyendas o narraciones muy breves, que se incluyen —algunas incluso en unas pocas entregas— en diversos periódicos y revistas: *Un episodio de la Guerra de la Independencia*, *Malagana y Lord Wellington*, *Un día de gloria*, *La Torre del Clavel*, *Amor de un día*, *A orillas del Tormes*, *El miserere de Doyagüe*, y *Profesión de fe*.[6] Seis son novelas, de las cuales cinco aparecen en la prensa, en formato de folletín, a lo largo de varios meses o incluso años: *La esposa de un federal* (*La Ilustración popular*, 1873), *Ocaso y aurora* (*El tiempo*, 1875-1877), *Novelas que parecen dramas* (*El periódico para todos*, 1877), *Las tres leyes* (*Revista de España*, 1878) y *El novio que entra por la puerta y el que entra por el balcón* (*La Mañana*, 1879). La última, de 1880, es *María Magdalena (estudio social)*, única obra publicada directamente en volumen, y también la única que ha recibido hasta el momento cierta atención crítica (Rodríguez Sánchez, 2000; Fernández, 2008), posiblemente por lo inesperado de su contenido en una pluma femenina de finales del XIX.[7]

Las inquietudes sociales y los problemas de las mujeres son un tema recurrente en la narrativa de Cherner. De hecho, la mayoría de sus novelas se vertebra alrededor de un mismo conflicto, la tensión entre los prejuicios sociales y la configuración de una identidad femenina, y el desarrollo de la trama da habitualmente servicio a una o a varias de las preocupaciones que en relación a este asunto asaltan a la autora: las constricciones de la moral sociosexual, el desarrollo intelectual de las mujeres, su posición, deberes y libertades en el seno de la familia, los límites de la «naturaleza» femenina, etc. El ingrediente político ayuda en ocasiones a perfilar más detalladamente el conflicto social de base. Así ocurre, por ejemplo, en *La esposa de un federal* (1873), donde las constricciones familiares que coartan la libre realización amorosa de la protagonista se enmarcan en un enfrentamiento entre los modos de vida de la burguesía más rancia (la familia de María, de empresarios catalanes a la antigua usanza) y la nueva juven-

6. Las tres primeras narraciones, *Un episodio de la Guerra de la Independencia*, *Malagana* y *Lord Wellington*, y *Un día de gloria II*, se publican en *La moda elegante ilustrada* (1875). *A orillas del Tormes* y *La Torre del Clavel* aparecen en *La Mañana. Periódico político y literario*, en noviembre de 1878 la primera, entre abril y mayo de 1879 la segunda. *Amor de un día* se publica en *El comercio* en octubre de 1877. *Profesión de fe*, que había aparecido ya en 1878 en *La Mañana* con el título de *No caben dos cabezas en un sombrero*, vuelve a publicarse en la «Hoja literaria» de *La época* en agosto de 1880. Finalmente, ya sabemos que *El miserere de Doyagüe* encontró cobijo en diversas publicaciones (ver nota 4).

7. Novela lupanaria, que se presenta a sí misma como precursora del naturalismo y que se publica el mismo año que la *Nana* de Zola, incluye las memorias de una joven prostituta —asunto escabroso y nada frecuentado por la pluma de las escritoras isabelinas, que evitan a toda costa la carne como materia novelesca—, para denunciar sin paños calientes el comercio legalizado del sexo en la España de finales del XIX desde una doble perspectiva femenina: la del yo autorial de Matilde Cherner, por un lado —un yo de mujer, y por tanto sin *auctoritas* en este campo temático—, y la de Aspasia, la narradora autodiegética, por otro, que cuenta sus aventuras y desventuras en el proceloso mundo de la calle.

tud republicana (Ricardo, aspirante a catedrático y símbolo de una nueva España libre), apenas un año después de «La Gloriosa», es decir, en pleno período de exaltación federalista de su autora. En otras ocasiones, como *en Novelas que parecen dramas* (1875) o *en Las tres leyes* (1878), el fondo ideológico no es tan determinante para el desarrollo de la trama, pero la ambientación en los albores de la septembrina o de la recién instaurada República, respectivamente, favorece las digresiones de contenido político y sugiere inevitablemente la relación causal entre la moral social injusta y el sistema de gobierno que la difundía y amparaba. No en vano el nombre de Cherner aparece entre los de las escasísimas periodistas republicanas que recoge Rodríguez Solís en su *Historia del Partido Republicano Español* (773-775).[8]

En general, como hemos señalado más arriba, las narraciones breves se presentan en forma de leyenda o cuentecillo, a veces de inspiración popular, mientras que las novelas más extensas, pensadas para ser publicadas de forma episódica en la prensa, son de naturaleza claramente folletinesca; aunque Cherner no puede evitar que su conciencia republicana se filtre en ellas en grado variable, lo cierto es que reúnen todos los ingredientes habituales del género (amores contrariados, suspense, duelos, víctimas femeninas, anagnórisis y reconocimientos finales, etc.), molde sin duda excepcional para visibilizar el asunto de la situación de las mujeres en la sociedad contemporánea.

Ocaso y aurora comparte con el resto de las novelas de Cherner el uso indiscriminado de los recursos propios del folletín, aunque se enmarca en un género diferente: la novela histórica o, mejor aún, la novela de componente histórico. Como ya sabemos, las relaciones entre historia y novela fueron evolucionando sustancialmente a lo largo del período isabelino, alterando en forma y contenido la esencia de aquellas primeras ficciones históricas a la luz de las nuevas corrientes novelísticas que se iban abriendo paso en nuestro país (la novela social, el folletín) y de la retórica moral que venía impregnando la literatura española desde mediados de siglo. Lo cierto es que, aunque en su tratamiento literario haya sustanciales modificaciones, el ingrediente histórico no pierde vigencia con el paso del tiempo, tal como demuestran las secciones de la prensa del momento dedicadas a la publicación de folletines.

No sorprende pues que Matilde Cherner se decantara por este molde. Hacia 1875, año en que comienza la publicación de *Ocaso y aurora* en el diario *El tiempo*, las escritoras españolas llevaban ya dos décadas incorporadas al carro de la novela histórica, desde aquellos primeros y aislados ensayos a mediados de siglo de Gómez de Avellaneda (*Guatimozín*, *Dolores*), de Teresa Arróniz (*El testamento de Juan I*) o Virginia Auber (*Otros tiempos*). En la década de los setenta, Sinués (*La diadema de perlas*, *Dos venganzas*), Grassi (*La dicha de la tierra*) o Eduarda

8. Como bien señala Espigado Tocino (2011), durante el Sexenio Democrático se amplió considerablemente el núcleo de mujeres comprometidas con el ideario cívico republicano, buena parte de ellas desde la prensa, como la propia Matilde Cherner, Modesta Periú, Narcisa de Paz y Molins, Carolina Pérez, etc.

Feijoo (*La conquista de Madrid*) ya habían publicado sus principales novelas de componente histórico, así que Cherner conocía bien la adaptación que las escritoras isabelinas habían realizado del género y los resortes fundamentales que garantizaban el éxito de las mismas entre los lectores y especialmente entre las lectoras.[9] No cabe duda de que si la autora eligió este molde, es precisamente porque, sin perder de vista que la novela estaba destinada a un folletín periodístico, le permitía aunar los recursos narrativos propios de este tipo de producciones «populares» con esa vocación ideológica que mantiene como constante en su obra.

La novela apareció, tal y como hemos señalado, publicada en el diario *El tiempo* entre 1875 y 1877. Conviene recordar que *El tiempo* era un periódico alfonsino (Pascual Martínez, 1994: 731), fundado en 1873 por el conde de Toreno, Francisco de Borja Queipo de Llano, quien contribuyó activamente desde sus páginas a la Restauración borbónica.[10] El que *Ocaso y aurora*, de la republicana Matilde Cherner —y recordemos ahora el enardecimiento de los versos con los que abrimos este trabajo—, apareciera en 1875 en este diario conservador y órgano silvelista, a pocos meses de la llegada de Alfonso XII, solo encuentra explicación en el propio contenido de la novela, que a su vez nos revela los altibajos ideológicos de esta escritora de la que tan poca información tenemos.

Un año después del final de su aparición serializada en *El tiempo*, la novela fue publicada en volumen por la madrileña Sociedad de Tipógrafos (1878). El suplemento al número XII de *La Ilustración Española y Americana*, de marzo de 1879, la publicita pese a sus más de doscientas páginas como «interesante novelita, cuyo asunto está tomado del reinado de Carlos II», e indica su venta en todas las librerías al precio de 8 reales (232). La novela fue reseñada en diversos periódicos entre marzo y abril de ese mismo año. Algunas de las críticas fueron sospecha y desmedidamente elogiosas, como la del semanario salmantino *La tertulia*, que la describe en marzo de 1879 como «una joya de inestimable valor artístico, de gran mérito literario dentro del género épico-dramático al que pertenece» (62). Otras no debieron de serlo tanto, como la del crítico de *El globo*, Manuel de la Revilla, a quien Cherner respondió y corrigió con cierta rechifla desde las páginas *de La Unión*, en un tono ácido que dejaba traslucir el orgullo herido de la autora:

> Lo del estilo pretencioso nos ha parecido casi un exceso, y para descargo de nuestra conciencia, diremos al Sr. Revilla que *Ocaso y aurora* está escrita con la misma pluma, expontánea [sic] y rápida, que en menos de cincuenta minutos escribió la réplica aquella, firmada «una literata» y cuyo recuerdo tan vivo y punzante debe conservarse en la mente del crítico, cuando le ofusca hasta el punto de hacerle olvidar la Historia general de España y la particular de su política menuda.

9. Sobre la estética femenina en la novela histórica romántica, ver Establier Pérez (2014).

10. No en vano, tras el «golpe de Sagunto» de Arsenio Martínez Campos, que supuso el fin de la llamada «dictadura de Serrano» (etapa final de la Primera República) en 1874, Queipo de Llano fue nombrado alcalde de Madrid.

Mariano M. Valdés, bibliógrafo de *La época*, periódico en el que la autora colaboró en diversas ocasiones y para el que venía realizando labores de crítica literaria a lo largo de 1878, en la extensa reseña que le hace el 7 de abril de 1879, resalta la intención política de la novela, que, dice, «aspira a llevar al público el ideal de sus sentimientos en lo que al orden social consideraba como más justo y creador» (1), y señala su:

> fin noble y levantado, por fundarse sobre ideales de orden y progreso; fin civilizador, porque, deleitando a las masas, intenta instruirlas separándolas en lo posible de esas novelas que [...] caminan solo por la noche de café en café [...]vendiendo a peseta el cinismo que acompaña a los dramas fundados y sostenidos [...] por y sobre las pasiones concupiscentes y desordenadas que en momentos de ira, de locura y desvarío se desarrollan en el ser humano (1).

En resumidas cuentas, Valdés elogia, además del buen hacer literario de su autora («el fuego ardiente y apasionado del artista y el poeta»), que apuntaba ya —dice— en *Las tres leyes*, la sana intención de su novela histórica y los beneficios que encierra para el progreso moral de la nación la lección histórica contenida en ella. No por ello deja de anotar el crítico que el fondo ideológico de la obra la hace susceptible de interpretaciones torticeras, deseosas de ver en algunos de sus pasajes un ataque a instituciones veneradas «por lo que de tradicionales tienen» (la monarquía, a buen seguro), aunque rápidamente indica Valdés que el ideal político subyacente en la obra se justifica por aspirar a la independencia y a la realización de la verdad, que el loable motivo que sustenta la narración de los oscuros entresijos del fin de los Austrias y el advenimiento de los Borbones es el deseo de mostrar el amor de los españoles hacia los reyes de su propia raza, y que en definitiva la novela de Cherner «no señala el mal sin aplicar enseguida el remedio» (1).

Lo cierto es que, como veremos, *Ocaso y aurora* es menos ingenua de lo que Valdés señalaba y, constituyendo una reflexión sobre la esencia de la monarquía, no elimina tanto de sus páginas como pretende el crítico «el absolutismo de los cetros y el influjo de las instituciones» (1).

La novela, ambientada en 1700, se estructura en una «Introducción» (que retrotrae al lector a 1680, y narra los antecedentes de la parte más «novelesca» o «ficcional» de la obra), y tres partes: «El rey se muere», «El rey ha muerto», «Ni rey ni loco», que contienen, a su vez, como es habitual en las narraciones isabelinas y post-isabelinas de componente histórico, dos núcleos de interés; por un lado, la descripción detallada del contexto histórico que rodeó la muerte de Carlos II y la subida al trono de Felipe V, y por otro, las peripecias de dos personajes, Margarita y Javier, cuyo destino vital va a ser el resultado de los mismos acontecimientos que deciden la suerte de España.

Los capítulos que abren cada una de las tres partes de la novela condensan el grueso de la información histórica. En ellos Cherner ofrece una visión casi

apocalíptica de la España de los Austrias, vencida, debilitada y consumida por el fanatismo y la obcecación de una monarquía absoluta y extranjera. Aunque se trata de los capítulos en teoría dedicados a la narración de la historia «oficial», a partir de fuentes como la *Historia Universal* de Cesare Cantù o el *Diario* de Antonio Ubilla, secretario de Carlos II (*Sucesión del rey Felipe V, nuestro señor en la corona de España*), la autora se ceba en las intrigas domésticas y transnacionales que rodearon a la muerte del último de los Austrias, y, sorprendentemente en una republicana convencida, acaba presentando la solución borbónica como una bocanada de aire fresco para la enrarecida situación nacional.

Lo histórico y lo ficcional se entrelazan en el resto de capítulos, donde Cherner fabula una historia (íntima, familiar y amorosa) que se superpone a la Historia (la colectiva y nacional). La historia de Margarita, Javier y el conde Frigiliana se apoya —recurso esencial de lo folletinesco— en un juego variado de identidades. La protagonista, Margarita, es en realidad la hija perdida (secuestrada por unos parientes malvados) del conde de Frigiliana y recogida en su niñez por la madre de Javier. Este, por su parte, sufre una enajenación transitoria —un ataque de megalomanía desatada— desde que, al fallecer su madre, recibe la noticia de que en realidad es hijo ilegítimo de Felipe IV.

Lo privado y lo público confluyen cuando, ante la amenaza de dominación extranjera o de desmembración nacional que se cierne sobre el futuro nacional con la muerte de Carlos II, un grupo de nobles bienintencionados —entre los que se encuentra Frigiliana— deciden resolver el asunto por su cuenta y riesgo aliándose con los cabecillas populares para impulsar la candidatura del bastardo —español con sangre real, al fin y al cabo— como pretendiente al trono. Cuando el pueblo se da cuenta de que el aspirante a monarca no es otro que aquel a quien se conoce como «el loco de la cuesta de la Vega» por sus delirios de grandeza, se derrumba el plan de Frigiliana, lo cual devuelve las cosas (Historia e historia) a su lugar: en el ámbito de lo público, Felipe de Anjou, sucesor designado por Carlos II, recibe el respaldo del pueblo y de la nobleza; en el plano íntimo, una oportuna pedrada devuelve la cordura a Javier, quien declara su amor a Margarita, esta descubre su origen noble (necesaria anagnórisis final), y ambos huyen bajo la protección del conde de Frigiliana.

Los objetivos más evidentes de esta fabulación de fondo histórico[11] guardan relación directa con esa marcada voluntad ideológica de la autora que señalaba el crítico de *La época*, como por ejemplo el interés por incidir en los riesgos del patriotismo mal entendido —el de Frigiliana y su camarilla, que los empuja a defender soluciones absurdas para el bienestar de la nación—, o el de mostrar que el destino de un estado no puede estar arbitrariamente depositado en manos de unos pocos, sean estos nobles del Consejo de Castilla o un monarca absoluto,

11. Dice ella en su «Prólogo» que el libro que escribe «no es precisamente una historia, mas no es del todo una novela», e invita a sus lectores a «extraer de él la enseñanza histórica que pueda ofrecerles» (5).

como Carlos II, y menos aún deberse a la manipulación de la voluntad popular —como intentan hacer los partidarios del loco de la cuesta de la Vega; por debajo de todo ello se desliza también un interés menos político, que parece responder a una peculiaridad que, pese a mostrarse de forma tangencial en muchas de las novelas históricas de esta época, la narrativa femenina en particular hace suya, desarrolla y convierte en rasgo distintivo propio: el deseo de mostrar las repercusiones de los acontecimientos públicos y colectivos en la vida íntima de los individuos, y, en particular, en la de las mujeres, las cuales, sin ser artífices ni protagonistas de la Historia, están, como la novela hace evidente, a su merced; de hecho, es la burda estrategia de Frigiliana para resolver el futuro de España la que conduce —indirectamente— a la felicidad de Margarita, cuando queda desvelado su origen y Javier recupera la cordura. Las concesiones a los gustos de las lectoras funcionan así a modo de contrapunto de la carga ideológica de la novela.

Por otro lado, pese a que la dinastía que se extingue es objeto en la obra de crítica y también de sátira («Carlos II es tonto y eso no le ha impedido reinar más de treinta y cinco años», 130), no ocurre lo mismo con el nuevo rey Borbón. Apenas de puntillas pasa la autora sobre la figura de Felipe V, aunque recuerda oportunamente la deuda moral de los Borbones para con el pueblo castellano, el cual respaldó a capa y espada la tambaleante figura del nuevo rey frente a los partidarios de D. Carlos de Austria (150). La lección de historia política que nos imparte Cherner nos deja dos ideas básicas: la legitimidad innegable de la alianza entre el pueblo y la nobleza para elegir a sus gobernantes, y la necesidad de mantener fórmulas que prevengan y limiten los eventuales abusos de poder de los mismos.

Aunque la autora evita cualquier referencia a su propio tiempo histórico, ningún lector avispado dejaría de actualizar la situación nacional a la que hace referencia la novela ni de aplicar sus «enseñanzas» a la España de 1875, en la que hacía apenas unos meses que «el pacificador» Alfonso XII había sido proclamado rey por las Cortes tras presentarse a sus paisanos como un monarca liberal, constitucionalista y deseoso de servir a la nación.[12] El desconcierto que describe Cherner para una España que se abría al siglo de las Luces con más sombras que otra cosa, no podía dejar de evocar la algarabía política que a su paso deja el final del período isabelino: la crisis económica, las maneras «autoritarias» de algunos gobernantes (Narváez), los intentos fallidos de resolver el futuro nacional con monarcas extranjeros (Amadeo de Saboya, «el macarronini»), la amenaza de los «pretendientes» legítimos (Carlos VII), la desatención a la voluntad popular por parte de unos y de otros, y, como puerto final de este complicado periplo nacional, la llegada de Alfonso XII.

12. Recordemos que en el manifiesto de Sandhurst, Alfonso XII se presentaba al pueblo español como «hombre del siglo, verdaderamente liberal».

La novela de Cherner no puede ser más clara en sus planteamientos. La solución borbónica implica, para la España de 1700, un nuevo período, una nueva «aurora» que sucede al «ocaso» de los Habsburgo. Esa solución, que ha de pasar necesariamente por la aprobación popular, debe implicar también un nuevo concepto de la institución monárquica, gobernando para —y no al margen de— la ciudadanía. Por eso, Javier, «el loco de la cuesta de la Vega», en medio de su obnubilación transitoria, cree que al rey, «señor de todo lo existente [...] se le debe ciega e inmediata obediencia como representante en la tierra de la divinidad» y por eso nos dice la autora que encarna «el espíritu vivo del *derecho divino* que los reyes absolutos quieren apropiarse» (131). Por eso también entre Sanchón —el palafrenero—, que encarna la sabiduría más elemental, y el líder popular Martín Pérez, defensor de los ideales de igualdad social, nos dan una lección sobre la esencia de la monarquía, sus deberes y sus limitaciones, concluyendo que «un rey [...] no es más que un hombre, y si por su saber, por su prudencia, por su justicia, no se hace el padre de sus pueblos, deja de ser señor para convertirse en tirano» (132).

Aviso de navegantes para el jovencísimo monarca —recién llegado en 1875 desde su academia militar en Inglaterra— y también para quienes habían de respaldar esta nueva vía política, es evidente la novela apuesta por una «aurora» española sin cuestionar el derecho a la sucesión borbónica y sin pasar por ese republicanismo federal a ultranza que anunciaba, en los versos con los que hemos comenzado este trabajo, la caída inminente de reyes y tronos. Este cambio no implica que la autora baje la guardia en cuestiones fundamentales del igualitarismo y del populismo —en su sentido menos peyorativo y más literal— que impregnan también su producción periodística y que apuntan a designar al pueblo como depositario final del poder. La novela es arriesgada y también, por qué no, inteligentemente contestataria, en tanto en cuanto, pese a no deslegitimar la opción monárquica, la despoja de una forma bastante sutil de los atributos y prerrogativas de los que había gozado hasta el momento y la convierte en un instrumento al servicio del pueblo.

Qué duda cabe de que nos presenta una faceta de la autora desconocida hasta el momento; una Matilde Cherner probablemente desencantada con el desarrollo de los acontecimientos políticos en los primeros años de la década de los setenta, con el estrepitoso fracaso de las aspiraciones republicanas, y dispuesta ahora a abogar con matices por la Restauración «parlamentaria y democrática» del príncipe Alfonso.

Señalemos, para terminar, que *Ocaso y aurora* brilla con luz propia entre el resto de narraciones históricas «femeninas» del período. Pese a que alguna de ellas permite lecturas palimpsésticas, ninguna tiene una vocación ideológica tan clara, y ninguna, desde luego, mantiene posiciones tan «progresistas» para su tiempo, tan cercanas a la filosofía laica, cívica e igualitaria que se encuentra en las bases del republicanismo español, cuyo estudio se enriquece sin duda con esta novela casi desconocida de *Rafael Luna*.

Bibliografía

Cherner, Matilde (1872), «Canción del herrero (imitación de Lamennais)», *El Federal Salmantino*, 04/08.

— (1872), «La mendiga», *El Federal Salmantino*, 25/08.

— (1872), «A los federales salmantinos», *El Federal Salmantino*, 15/09.

— (1872), «Romancero Federal. Romance primero», *El Federal Salmantino*, 29/09.

— (1872), «Romancero Federal. Romance tercero. A la Torre del Clavel», *El Federal Salmantino*, 13/10.

— (1873), «Romancero Federal. Romance X. El año nuevo», *El Federal Salmantino*, 12/01.

— (1873), «Al pueblo español», *El Federal Salmantino*, 9/02.

— (1873), *La esposa de un federal*, *La Ilustración popular*, n.º 6 (mayo).

— (1875), *El miserere de Doyagüe*, *La moda elegante ilustrada*, xxxiv, 63 y 68.

— (1875), *Malagana y Lord Wellington*, *La moda elegante ilustrada*, xxxiv, 181 y 189.

— (1875), *Un episodio de la Guerra de la Independencia*, *La moda elegante ilustrada*, xxxiv, 206, 212 y 219.

— (1875), *Un día de glor*ia, *La moda elegante ilustrada*, xxxiv, 294, 302, 318 y 333.

— (1877), *Amor de un dí*a, *El Comercio*, xxxv, n.º 12328, 03/10, p. 3; y n.º 12334, 09/10, p. 2.

— (1877), *Novelas que parecen dramas*, *El periódico para todos*, del n.º 41, 10/02; al n.º 44, 13/02.

— (1878), *Ocaso y Aurora*, Madrid, Sociedad de Tipógrafos.

— (1878), *A orillas del Tormes*, *La Mañana*, n.º 864, 29/11.

— (1878), *Las tres leyes*, *Revista de España*, del n.º 247 (mayo) al n.º 257 (diciembre).

— (1879), *Dos palabras al bibliógrafo de El globo*, *La Unión*, 08/03.

— (1879), *La Torre del Clavel. Leyenda*, *La Mañana*, abril-mayo.

— (1879), *El novio que entra por la puerta y el que entra por el balcón*, *La Mañana*, año iv, julio.

— (1880), *Profesión de fe*, *La época*, «Hoja literaria», 18/08, pp. 3 y 4.

— (s.a.), *María Magdalena (estudio social)*, Madrid, Imprenta y Fundación de la Viuda e hijos de J.A. García, [1880].

Espigado Tocino, Gloria (2011), «La acción política de las republicanas durante el Sexenio Democrático», en Ángeles Barrio Alonso *et alii* (coords.), *Nuevos horizontes del pasado. Culturas políticas, identidades y formas de representación*, Santander, Universidad de Cantabria, pp. 29-42.

Establier Pérez, Helena (2014), «Hacia una estética femenina en la novela histórica romántica», en Marisa Sotelo *et alii* (eds.), *Estéticas y estilos en la novela española del siglo xix*, Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 91-98.

Fernández, Pura (2008), «Contra la escritura maniatada: Matilde Cherner», en *Mujer pública y vida privada. Del arte eunuco a la novela lupanaria*, Woodbridge, Tamesis, pp. 253-265.

M. B. (1879), «*Ocaso y aurora*», *La Ilustración Española y Americana*, suplemento al n.º xii, marzo, p. 232.

Mesonero Romanos, Ramón de (1881), *Memorias de un setentón, natural y vecino de Madrid*, vol. II, Madrid, Oficinas de la Ilustración Española y Americana.

Pascual Martínez, Pedro (1994), *Escritores y editores en la Restauración canovista, 1875-1923*, vol. II, Madrid, Ediciones de la Torre.

Pastor, M. (1879), «Bibliografía. *Ocaso y aurora*», *La tertulia*, n.º 8, 30/03.

Pérez-Lucas Alba, M.ª Dolores (2004), «Matilde Cherner y otras literatas del XIX», en *Mujeres singulares salmantinas*, Salamanca, Amarú, pp. 135-140.

Rodríguez Sánchez, M.ª de los Ángeles (2000), «Matilde Cherner: una voz femenina y crítica ante la prostitución en la España de 1880», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la AIH*, vol. II, Madrid, Castalia, pp. 370-378.

— (2002), «Matilde Cherner, canon y anticanon: periodismo político», en Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX*, Barcelona, Universitat de Barcelona, pp. 363-376.

— (2005), «Matilde Cherner y *La Ilustración de la Mujer*, en Luis F. Díaz Larios *et alii* (eds.), *Lectora, Heroína, Autora (La mujer en la literatura española del siglo XIX)*, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU, pp. 307-319.

Valdés, Mariano M. (1879), «Bibliografía», *La época*, 07/04, p. 1.

El espejo de la historia, la historia como novela: conjunción de enfoques en el discurso sobre la novela histórica romántica

Antonio Ferraz Martínez
Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX

En un trabajo anterior, me referí a la metáfora del espejo aplicada a la mímesis costumbrista (Ferraz, 2014). De esa imagen especular se valieron los historiadores desde la Antigüedad «con el fin de definir su tarea de pintar la "verdad desnuda"», esto es, sin adornos poéticos, nos recordó Reinhart Koselleck (2004: 48), que contrastaba con tal enfoque el de quienes, invocando a Aristóteles, devaluaban la Historia frente a la poesía; si bien precisaba a continuación el que fue afamado catedrático de Teoría de la Historia que «los dos campos llevaron a cabo una fusión en la que la Historia se benefició de la verdad más general de la poesía, de su plausibilidad interna; y a la inversa, la poesía se sometió cada vez más a las pretensiones de la efectiva realidad histórica», caso de la novela burguesa (2004: 49 y 51). Añádase a ello, en razón de lo que ahora nos atañe, el hecho de que ya en el primer tercio del xix se vinculase en Francia la novela histórica con el realismo, nexo que ha continuado presente en el debate histórico-crítico en nuestros días.[1]

En mi estudio arriba mencionado, ya di cuenta de la pervivencia de un sistema dual a propósito de las tendencias en la literatura de costumbres, en el que observé no obstante oscilaciones y conjunciones. De igual modo, al acercarme ahora a las relaciones entre historia y novela en el discurso de la época sobre la histórica romántica, me propongo delinear sus polos de tensión asimismo como posiciones no estancas. Ni unidireccionales. Mi foco de atención es el de la his-

1. La voz «realismo» —empleada ya en 1826 en Francia para definir la literatura del xix como la «littérature du vrai»— se aplicó allí desde 1833 a la minuciosa descripción de las novelas históricas (Wellek, 1968: 172-173). Entre nosotros, la novela histórica romántica se ha valorado desde enfoques opuestos. Amado Alonso la censuró por su pretensión arqueológica, en que descubría el germen del realismo literario ([1942], 1984: 18 y 22). En cambio, Russell P. Sebold rechazó que el sentido arqueológico impidiese la creación de personajes individuales (2002: 28, n. 33), a la vez que estimaba la novela histórica romántica por lo que llamó «realismo de tiempo pretérito», si bien «acompañado de notables reminiscencias del ambiente del *romance* de caballerías» (2002: 22). Un planteamiento teórico del género de la novela histórica como novela realista es el de Fernández Prieto (1998: 187-191), que se apoya en la consideración de D. Villanueva del realismo como fenómeno fundamentalmente pragmático.

toria no ya como novelable sino además novelesca, al entender que en ese proceso no hubo una única dirección, la del fiel espejo histórico que decía asumirse por la novela. También se ponderó la historia a la luz de sus potenciales valores novelescos y poéticos.[2]

Me anima a esta consideración dinámica haber comprobado antes —remito al discurso de Mesonero sobre el artículo de costumbres, al que situaba ente novela y teatro (Ferraz, 2003)— lo iluminador que puede ser el juego de relaciones intergenéricas para prácticas textuales precisadas de justificación teórica Y de ella estuvo necesitada la novela, al estar situada al margen del sistema canónico de géneros. Precisamente, la relación con la historia proporcionó una fórmula para su estudio dentro de la retórica. En tanto que «historia ficticia» escrita en prosa, se integró entre los géneros de la elocuencia (Álvarez Barrientos, 1991).

Hace años tuve oportunidad de llamar la atención sobre la trascendencia que para la dignificación de la novela supuso, a partir de la versión que hizo Munárriz del manual de Hugo Blair (1798-1801), la tesis de Francis Bacon que justificaba la poesía, o «historia ficticia», por ofrecerle al hombre, ya que no halla satisfacción plena en «los objetos de este mundo y los rasgos comunes de los negocios diarios», «hechos más heroicos y brillantes, acontecimientos más variados y maravillosos» que los de las historias verdaderas (*apud* Ferraz, 2000: 178).

Difundida esta tesis entre nosotros en el tránsito del XVIII al XIX, en el que se identificó la imaginación con la poesía, con ellas se asoció la novela por parte de múltiples preceptistas, críticos o creadores a lo largo del XIX. Así, Lista escribirá en 1803 que la imaginación nos conduce a un «Mundo nuevo, donde se hacen las novelas y romances» (*ap*. Ferraz, 2000: 178). Treinta años después seguirá insistiendo, a propósito de la etimología del término *romántico*, en el «mundo ideal que se finge en la novela» (Lista, 2007: 144).[3] Y en 1860 Valera dirá que en la novela, al ser «historia fingida» y poesía, caben «lo extraordinario, lo ideal, lo raro y lo peregrino. Por eso se llama "novelesco" lo que no sucede comúnmente» (1996: 83).

La tesis de Bacon favoreció la inserción de la novela en el discurso teórico a través de la contraposición entre lo común u ordinario y lo extraordinario, con la que se venían contrastando verdad y ficción, la historia y la noble poesía (véase Luzán, 1977: 169-177). Asimismo conllevaba tal tesis una dimensión tempo-

2. Para una visión general del debate crítico sobre la novela histórica en España en la primera mitad del XIX, véase el trabajo de Rovatti (1977), que concede especial atención a la recepción crítica de Walter Scott, para la que reenvío a los pioneros estudios de Churchman y Peers (1922; y Peers, 1926). Remito también al panorama crítico de Romero Tobar (1994: 359-364 y 376-377) a propósito de la teoría narrativa de la primera mitad del XIX en general y de la de la novela histórica en particular.

3. Repetidas veces se refirió el crítico a la relación significativa de *romántico* y *romanticismo* —en razón de la etimología del término inglés *romantic*— con el mundo ideal de la novela (*roman*) (Lista, 2007: 144, 311 y 374-375, junto con la nota 84 del editor, Leonardo Romero Tobar). Véase Jauss (1976: 53-61) a propósito de la historia de dicho término. En el caso de *romántico* y su familia léxica en nuestro idioma, remito a Sebold ([1979] 1983: 138 y ss.) y a Romero Tobar ([1992] 2010: 15-29).

ral, al contraponer la ficción al presente, lo que, después de Bacon, hizo en su tratado sobre la novela Pierre-Daniel Huet (1971: 130).

En contraste, el concepto de imitación que trajo el XVIII se centró en las realidades comunes del día. Una vez más remito al maestro Escobar (1998: 22), que en el primer volumen publicado por la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX definió la mímesis costumbrista, en analogía con la verdad histórica, como pintura de lo que sucede en la vida ordinaria; por eso decía don Ramón de la Cruz que sus cuadros representaban «la historia de nuestro siglo». Aduzco otros testimonios célebres para el caso de la novela. El primero, del XVIII, de Diderot, para quien las novelas de Richardson no consistían en ficciones irreales y romancescas, sino en auténticas copias del mundo que le rodeaba (1959: 30-31); más aún, las calificó de más verdaderas que la propia historia (1959: 39-40). El segundo, del propio Walter Scott, que en 1815, en su reseña de *Emma* de Jane Austen, contrapuso las novelas parecidas a los antiguos *romances*, con «hechos nuevos, sorprendentes y maravillosos», y las que eran —decía— «representación correcta e impresionante de lo que diariamente tiene lugar a nuestro alrededor» (*apud* Allot, 1966: 84 y 86).

Distinción que sin duda traerá a la memoria la tan citada de Clara Reeve (1785) cuando fijó las diferencias entre *romance* y *novel* (Allot, 1966: 62-63); e igualmente las modernas observaciones de Jauss (1969: 157-158) sobre el cambio operado desde el tratado de Huet (1670), apoyado en la verosimilitud épica, que permitía lo maravilloso, al elogio de Diderot (1762) y su conexión con la verosimilitud realista del drama burgués. Ambos criterios aflorarán en el discurso sobre la novela histórica romántica. Ahora bien, como dejó advertido el llorado profesor Sebold (2002: 19-20), la dualidad apuntada no siempre obtuvo entre nosotros una definida contraposición léxica y de hecho casi ninguna novela histórica española del XIX fue designada como *romance* no obstante aplicarse este marbete a las de Walter Scott.[4]

Tampoco está presente dicho término en la formulación del tema sometido a debate en la sesión celebrada en el Ateneo de Madrid el 25-I-1839: *Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias caballerescas* (Anónimo, 1839). Aunque se recurría al viejo esquema comparativo de los «paralelos» entre antiguos y modernos, cuya aplicación a distintas manifestaciones llega hasta comienzos del XIX (Jauss, 1976: 43 y ss.), se sobrepasó ese contraste pro-

4. Russel P. Sebold, además de advertir que a veces se emplearon como sinónimos los sustantivos *novela* y *romance* (2002: 17-22; también [1979]1983: 143-145), señaló que nuestros escritores, salvo alguna excepción —cita el caso de *La heredera de Sangumí. Romance original del siglo XII* (1835) de Juan Cortada—, se decantaron por el término *novela*, lo que justifica en el marco de su valoración de la novela romántica como literatura realista. Por mi parte, aporto otro título del autor catalán, *Tancredo en el Asia. Romance histórico del tiempo de las Cruzadas* (1835), en cuyo prólogo nos da razón de su uso de un marbete distinto al mayoritario: el género de los *romances históricos*, dice allí el escritor como defensor de la verdad histórica y las opiniones de la época recreada, «parece que viene a sustituir el gusto por las novelas que por desgracia cundía rápidamente», a las que desecha como «tejido de necedades que fatigan la imaginación» (1833: I, iii-iv).

puesto. Más allá de conclusiones como la superioridad de las novelas modernas históricas (Gil y Zárate o Escario) o de la imposibilidad de establecer un paralelo exacto con las historias caballerescas (Martínez de la Rosa), se planteó ya, adelantándose al debate sobre la novela de la década siguiente, esta contraposición: bien a favor de los asuntos coetáneos por ser expresión de la propia época (Corradi), bien la defensa de las novelas históricas, por cuanto en ellas, amen de ser menor el riesgo de las pasiones y del espíritu de intriga del día, la ilusión se aumenta con la distancia (barón de Bigüezal), así como por ser una reacción frente a las corruptoras novelas del XVIII (Martínez de la Rosa). Coincidían ambas clases de novelas —de asunto contemporáneo e históricas— en la medida en que estas podían ser complemento de la historia al pintar los usos y costumbres de una época (Gil y Zárate, Escario). Por tanto, las históricas podían ejercer tal función especular y también favorecer la ilusión con su distancia temporal.

A raíz del acto del Ateneo, Lista subrayó que, para juzgar géneros o composiciones, había que tener en cuenta el respectivo espíritu del siglo en que se desarrollaban (2007: 290). En el caso de la novela histórica, deslindó esta dualidad al servicio del horaciano *utile dulci*: «fábulas en las que, aunque haya aventuras e incidentes fingidos, pertenece sin embargo a la verdad histórica el cuadro en que se ajustan» (2007: 294). Dada la exactitud de Walter Scott, según Lista no había escritor más «clásico» (2007: 299); calificativo este que no era la primera vez que le aplicaba.[5]

Pero también cabía lo maravilloso. Lo probaba Walter Scott al añadir a la verdad de sus descripciones «el interés y agrado de las aventuras y aun del maravilloso» (Lista, 2007: 298). Eran elementos esenciales de la novela, fuese cual fuese su clase, decía Lista, el interés y lo maravilloso, incluyendo en este concepto «no solo la intervención de seres sobrenaturales», también «las coincidencias extraordinarias, las aventuras no comunes», «todos los incidentes que [...] son aunque naturales muy raros» (2007: 291). Anteriormente, el escocés había abierto su *Ensayo sobre lo maravilloso en las novelas o romances* reconociendo la pasión humana por lo extraordinario y maravilloso como el móvil más poderoso para que el novelista crease interés (Scott, 1830: 1); pero ante la crisis de lo maravilloso sobrenatural, recomendó cultivar la novela histórica, pues por distante en el tiempo

5. En 1833 escribía Lista: «Otra de las prendas que recomiendan a Walter Scott es su buen juicio, aunque esencialmente romántico en cuanto a las épocas que pinta. Huye como el clásico más timorato de todo lo que huele a extravagancia» (2007: 132). Rovatti (1977: 258) ya señaló la continuidad de los preceptos neoclásicos en el debate sobre la novela histórica española de esos años. Ese influjo no solo impregnó su valoración de las novelas scottianas: el mencionado elogio del escocés iba acompañado de unas palabras ponderativas de su arte —«Sus héroes no son energúmenos, ni sus heroínas adolecen de furor uterino [...]»— de las que se desprendía la censura de la novela coetánea francesa, como supieron ver Churchman y Peers (1922: 248). También Mesonero alabó la «brillante pluma de Walter Scott», pero se lamentaba de que sus imitadores pretendieran «suplir con la exageración lo que les faltaba de ingenio» (1839: 254). Y en paralelo con su condena de los novelistas franceses por su pintura social exagerada (Ferraz, 2003: 103), rechazó en 1842 la moda romántica de «una sociedad antigua y misteriosa, que por su exageración y extravagancia más bien que histórica pudiéramos llamar novelesca e ideal» (1987: 353).

podía satisfacer una realidad distinta de la cotidiana, sin por ello ser tachada de invención gratuita al estar avalada por la Historia (Carnero,1973: 14).[6]

Así pues, podemos decir que, al ser la historia lejana terreno abonado, por diferente de la vida presente, para suscitar el interés novelesco, no podía ser ya considerada incompatible con la apetencia humana, en palabras de Bacon, de «hechos más heroicos y brillantes, acontecimientos más variados y maravillosos». La historia distante no solo era novelable, sino que además encerraba en sí misma virtualidades eminentemente novelescas y poéticas.[7]

Que la propia historia de España las atesoraba, se convirtió en reiterada declaración de críticos y novelistas que dirigían su mirada al pasado nacional. Adelantados fueron los emigrados en Inglaterra, cuya conciencia nacionalista fue espoleada por las novelas de Walter Scott. En 1825, se publicó en *Ocios de españoles emigrados* un artículo sobre «Historias fabulosas y novelas», atribuible a Pablo Mendíbil (Llorens, 1968: 315-316). Se lamentaba de la escasez de una modalidad de la novela histórica, la heroica nacional, «en una nación como la española, cuya historia está llena de tradiciones gloriosas, y de acontecimientos los más propios para exaltar la vivaz imaginación de sus naturales»; no obstante, constataba: «Todavía carece la España de un Walter Scott» ([Mendíbil], 1825: 390-391). Otro admirador del escocés, Trueba y Cosío, confesaba en 1828 que su ejemplo le había hecho pensar en aprovechar los bellos e inagotables materiales de la crónicas y tradiciones de España —«el país clásico de la caballería y el romance», decía—, más ricas que las de Inglaterra, Escocia, Irlanda y Francia, pero sin explotar (García Castañeda 1978: 233). La historia nacional, el país y sus tradiciones estaban «llenos de elementos poéticos y novelescos», escribía en una revista inglesa Alcalá Galiano en 1834 (1969: 134).

Ya en suelo peninsular, al publicar *Los bandos de Castilla* en 1830, manifestó López Soler que «la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como los de Escocia y de Inglaterra», tras lo

6. Carnero se basa en la versión resumida en francés (1829) del ensayo de Walter Scott (1827), por cuya traducción castellana de 1830 he citado. «Muchos novelistas, aparte de los novelistas medievales, opinaron que la mejor manera de conciliar "lo insólito y lo común" era situar sus historias en el pasado», dejó dicho Miriam Allot (1966: 14), a cuyas páginas sobre «La novela y lo maravilloso», con presencia de Scott, remito. Y asimismo a Fernández Prieto (1998: 80-82), con textos en que W. Scott justifica el uso de lo maravilloso en razón de la mentalidad de la época en que se sitúa la novela.

7. En el discurso crítico era posible conjuntar perspectivas varias. Así, en *El Europeo* de 6-III-1824 se califica a Walter Scott de «historiador poeta» (*ap*. Churman y Peers, 1922: 234). Más adelante, una reseña (22-XII-1833) de la traducción de *Ivanhoe* decía que era, como todas las producciones de Walter Scott, poética, novelesca e histórica (*ap*. Churman y Peers, 1922: 248-249).Al igual que en el discurso sobre la literatura costumbrista —remito a Ferraz (2014)—, estamos ante una conjunción o sincretismo de enfoques, caso de Nicolás Sicilia, que a la vez se hace eco de la defensa de la imaginación de Bacon —la apetencia de hechos más heroicos, brillantes, variados y maravillosos—, así como del *utile dulci* horaciano, la visión de la novela como espejo y escuela de buenas costumbres, el elogio de Scott como historiador, filósofo y poeta, o el interés positivo del siglo que «no acoge ya con placer una invectiva puramente ideal, si no va acompañada de un objeto de utilidad palpable» (1840-XI-1: 211).

que presentaba su obra como «fundada en hechos poco vulgares» (AA.VV., 1963: 44a). Y en 1837 Martínez de la Rosa decía a propósito de los ocho siglos de la Reconquista: «ni hay tal vez nación alguna de cuantas pueblan el globo que cuente en sus anales tantos hechos singulares y portentosos» (AA.VV., 1963: 1284b). Lo que reiteró en 1848 Fernández de los Ríos cuando ponderó la rica mina novelesca que era la historia de España: «deberíamos ejercer con ella un monopolio en toda Europa, si se desentrañaran las poéticas crónicas de esa lucha de setecientos años, entre dos pueblos distintos en carácter, en religión y en idioma» (1848: IX-X). El caudal virgen de ese pasado medieval dramático, fabuloso y plural fue destacado por Nicomedes Pastor Díaz en 1841 al tratar de las novelas en España: «Aquí no hay una historia sola: aquí no hay una sola nación. Es la historia de cien pueblos, de cien razas, de cien naciones, de cien gobiernos, y de idiomas y de civilizaciones distintas, coexistiendo a un tiempo mismo» (1969: I, 120).

El hincapié en la pluralidad hispánica se tradujo en una valoración del componente local y regional. Valga un solo testimonio. En su prólogo a *La campana de Huesca* (1854) de Cánovas del Castillo, Estébanez Calderón subrayó el «ancho campo» que presentaba a la novela la historia hispánica: «No hay región, ciudad, comarca o rincón alguno en nuestra península [...] que no ofrezca en sus tradiciones, crónicas o anales esos sucesos interesantes, esas hazañas maravillosas, esas anécdotas curiosas»; tópico crítico que servía de preámbulo para realzar el periodo de «los reyes héroes de Aragón, con el séquito de sus barones y ricos-hombres, de aquellos gigantes de esfuerzo llamados *almogávares*, [...] sin igual sobre todo encarecimiento, no solo para la novela, sino para la misma epopeya» (1854: X).

Por tanto, el valor novelesco *per se* de la historia medieval hispánica fue objeto de tópica ponderación, extremada en algún caso, al punto de oscurecer el papel del escritor. «Ninguna nación puede gloriarse de poseer una historia tan heroica, tan romántica, como la española», sienta desde su primera línea el prospecto de una novela de Trueba, en que se asegura que es tal la índole «dramática» del carácter y empresas de sus guerreros medievales, que «nada dejan que hacer a la imaginación del novelista histórico, pues la simple narración y coordinación de sus proezas, de sus duelos, de sus torneos, de sus amores, arrebatan por sí solas el ánimo del lector» (1845: I, I). Como se dijo en el Ateneo madrileño, la ilusión se aumentaba con la distancia. Mas, dada la agitada historia hispana del XIX, no extrañará que valoraciones análogas pudieran aplicarse a la época contemporánea. Con motivo de su biografía del duque de Rivas, Nicomedes Pastor Díaz escribió: «La vida de cada español notable puede ofrecer en sus páginas íntimas fecunda materia para la novela y para el romance» (Díaz, 1969: I, 196).

En resumen, aunque en consonancia con el clásico *utile dulci* parecían estar repartidos y fijados los papeles en el binomio de la novela histórica —«Este género tiene dos condiciones esenciales: la verdad en los hechos históricos y en la descripción de las costumbres, y el interés en la fábula», decía Lista (2007: 308)—,

en realidad, el pasado se podía considerar asimismo a dos luces: el novelista podía justificar su obra con su intención de «instruir deleitando a los que recuerdan con orgullo las antiguas glorias nacionales», pero asimismo con su elección de una «época fecunda en peripecias» (Ariza, 1847: I, 6). Nuestra historia ofrecía al novelista momentos plenos de interés.

La poética clasicista, no obstante la oposición entre historia y poesía, admitía que la primera «trae alguna vez algún hecho extraordinario que se lleva nuestro interés» (Luzán, 1977: 233 y 236). El interés —uno de los elementos esenciales de la novela, según Lista— lo destacó este crítico entre las reglas de las obras históricas, distinguiendo dos clases: se centró en el «interés que resulta de la manera de contar, del colorido casi dramático que los grandes escritores saben dar» (Lista, 2007: 264), mas no obvió el que se deriva de la naturaleza de la obra cuando trata de la historia de la nación del lector**.** Y también estimó el condicionamiento por el origen nacional de los autores.[8]

Aunque se contase con el interés de los lectores por el propio pasado nacional, el hecho es que existía una gran distancia temporal que los separaba de realidades y momentos muy distintos. Si Lista, al tratar de la verosimilitud de las explicaciones de las obras históricas, incluyó entre las causas de los sucesos el espíritu de las naciones o pueblos (2007: 266-269), asimismo lo consideró en el caso de las novelas históricas: «Es necesario colocar al lector en medio de la sociedad que se pinta, es necesario que la vea, que la oiga, que la ame o la tema, como ella fue con todas sus virtudes y defectos»; para lo que era precisa, decía, una descripción exacta del espíritu de la época y de sus formas exteriores, tal como hacía Walter Scott (2007: 299). Y Larra, aun proclamando la preeminencia de la verdad poética, dedicó el primer capítulo de su novela a trazar un cuadro histórico que ayudase a los lectores a «trasladarse [...] a épocas distantes y a siglos remotos, para vivir, digámoslo así, en otro orden de sociedad en nada semejante» (AA.VV., 1963: 327). Imágenes verbales —«colocar» al lector en medio de una sociedad pasada, «trasladarse» a «vivir» en siglos lejanos— que pueden, amén de interpretarse como salto empatético asociado al historicismo romántico (Flitter, 1995: 161), ponerse en paralelo con aquellas con que la mímesis costumbrista ponderaba la representación de la realidad social en torno a los lectores.[9]

8. A Lista la motivación nacionalista lo llevó a mostrarse desconfiado, por su falta de conocimiento profundo, ante «el autor de una novela histórica cuando toma los personajes de una nación que no es la suya»; consideración tras la que su recelo se tornó en precisa denuncia: «Esto es cierto hablando en general, y mucho más cierto hablándose de un escritor francés con respecto a la historia de España; porque no conocemos un solo autor de aquella nación que haya comprendido bien la nuestra» (Lista, 2007: 300; véase también 133). Censuras similares formularon los escritores que cultivaban la literatura de costumbres contemporáneas, caso de Fernán Caballero cuando en el prólogo de *La gaviota* se queja del retrato de los españoles ejecutado por extranjeros, «entre los cuales a veces sobra el talento, pero falta la condición esencial para sacar la semejanza, conocer el original» (Caballero, 1972: 66).

9. De imágenes similares se valieron partidarios y detractores de la novela histórica. En el debate del Ateneo, Corradi fue contrario a que los autores de las modernas novelas históricas pudiesen «de modo alguno trasladarse a épocas tan obscuras» (Anónimo, 1839: 48b). En cambio, según Lista sí era posible, como acaba-

Además del espíritu de épocas distintas por distantes, también se tuvo en cuenta el del propio tiempo de los lectores. Por eso Lista interpretaba la acogida dispensada a Walter Scott como reacción a las inmorales novelas anteriores y a unas costumbres «sin poesía, sin fe, sin convicciones» (2007: 293). Y no fue el único.[10] Martínez de la Rosa en 1842 (151 y 152) defendió la verdad de la novela histórica por responder al nuevo espíritu del siglo, que en tantos aspectos difería del precedente: «al lado de las *ficciones*, se ha deseado encontrar *hechos verdaderos*»; ni lo lacrimoso ni las lecciones de filosofía eran del gusto de un siglo, decía, que «busca algo de *positivo* aun en la novela que le ha de entretener» y que «en manos de los grandes maestros, llega a ser algunas veces más verdadera que la historia»; palabras coincidentes con el elogio de Diderot a Richardson. El español, en su advertencia inicial de *Doña Isabel de Solís* (1837), había justificado la moderna novela histórica por su acomodo «al gusto y aficiones de este siglo que hasta en las composiciones más leves, destinadas al esparcimiento y recreo, no se da por satisfecho si no halla cierto fondo de realidad» (AA.VV., 1963: 1284b).[11]

En esa ocasión —recuérdese— Martínez de la Rosa se refirió a los «hechos singulares y portentosos» de nuestra historia, lo que confirma que los dos enfoques que comentamos no se excluían. Pero me toca ahora poner de relieve el que coincidía con la pintura costumbrista, incluso con idéntica metáfora: de «verdaderos daguerrotipos de las épocas que pintan» se calificaron las novelas de costumbres históricas (Gullón, 1857: 123 c). Podía la novela complementar la historia por su pintura de usos y costumbres, se dijo en el debate del Ateneo de 1839. Antes, en 1833, Lista había considerado a Scott inventor de un género «complemento indispensable de la historia en cuanto retrata con la mayor exactitud las costumbres de cada siglo» (2007: 132). Y en este aprecio de Walter Scott como pintor de costumbres, el sevillano no estuvo solo: fue un tópico.[12] El escocés había ensanchado a la vez el terreno literario y el histórico. Había abierto, dijo Lista, «un campo inmenso, mucho más vasto que el de la historia» (2007: 298).

También Mesonero le reconoció el mérito de abrir «ancho campo» a los ingenios; y, si bien censuraba la imitación servil de sus epígonos, en la combinación de la novela de costumbres contemporáneas con la histórica veía la promesa de que el género lograse «una verdadera importancia y una gloria duradera»

---

mos de ver (véase Fernández: 1998: 177-178 sobre el papel de la «enciclopedia» histórica y cultural de los lectores dada la distancia entre el pasado narrado y el presente de la recepción).

10. La valoración de Walter Scott como poeta y la preferencia por realidades distintas y distantes de las ordinarias del presente no solo pueden relacionarse con planteamientos como los de Bacon y Huet; sino asimismo con motivaciones morales e ideológicas del momento frente a la novela anterior: Heredia (1832, *apud* Peers, 1926: 147). Cortada (1835: I: iii-iv) y Mesonero (1839: 254) dan prueba de este tópico.

11. Nicolás Sicilia (1840-XI-1: 211) se refirió al «fondo de verdad e interés positivo» propio de la mente del siglo XIX en su defensa de Walter Scott. Y, según Bermúdez de Castro (1840: 151a), el nuevo género del escocés enlazaba con la sociedad antigua por sus recuerdos, leyendas e historias, pero correspondía, dado su giro e interés dramático y la verdad de sus pinturas, a la sociedad presente.

12. A título de ejemplo: crónica anónima del debate del Ateneo (1839: 48b), Lista (2007: 293), Sicilia (1840: 211), Gullón (1857: 123b).

(1839: 254). Lista, por su parte, vaticinaba el triunfo próximo de la novela de costumbres (2007: 293). En el debate del Ateneo de 1839 ya se había alzado una voz a favor de que la novela fuese «expresión fiel de la época contemporánea», pero cuando más arreció la polémica fue en la década siguiente. Si en aquel debate se insistía en la disparidad o superioridad de las novelas históricas con respecto a las historias caballerescas, ahora se asociarán negativamente aquellas con una nueva forma de libros de caballería.

Fue el caso de Ramón de Navarrete, que en 1847 no aceptaba, por inútil para la generación presente, la novela histórica, a la que acusaba de infiel, y sí, en cambio, la contemporánea, por observadora, utilitaria y filosófica: «Todo ejemplo, toda lección, todo axioma, para que produzcan mayor efecto han de ser aplicables a los hechos, a las costumbres y a las ideas de la época en que se establecen» (1847: 82b). Los franceses Sue, Sand, Balzac y Soulié eran los modelos. Y en vez del interés de hechos distantes, contaba «el interés de actualidad», según Navarrete, «uno de los principios que rigen decididamente en la literatura» (1847: 130b);[13] no obstante, reconocía el futuro valor histórico de la literatura de costumbres por reflejar «el espíritu de su tiempo en el espejo de sus escritos» (1847: 83). Con Navarrete coincidió Neira de Mosquera en que la novela no debía ser «caballeresca, sino filosófica; tampoco antigua, sino de los tiempos presentes, y como ellos sentenciosa, satírica, aguda y observadora» (1848: 188), a la vez que denunciaba la injerencia del presente en el pasado en las novelas históricas por vestir a veces con pesadas armaduras a los personajes del día.

Por más que las voces citadas afirmasen que el testigo del espejo pasaba entonces a la novela de asunto contemporáneo, no por ello dejaron de replicar otras a favor de la novela histórica del pasado. Así, el novelista Juan Ariza, aun admitiendo la necesidad de las novelas de costumbres «para transmitir las peculiares de la época», parece responder a Navarrete con un argumento que recuerda el del barón de Bigüezal en el Ateneo de 1839: «pero desconfiamos de su éxito, porque si son fieles retratos de la sociedad en que vivimos herirán susceptibilidades, pareciendo al mismo tiempo pálidos a los que gustan de la exageración en los tipos y en las palabras del denuesto» (1847: I, 7). Lo que Ariza defendía con razones de utilidad similares a Navarrete era la novela histórica: «pues muchas veces presenta el novelista observaciones filosóficas que escaparon al historiador». Y Fenández de los Ríos, tras señalar «los vacíos que el novelista puede llenar investigando» nuestro oscuro pasado, plural, conflictivo y dramático, calificó de «útil, trascendental y verdadera-

13. Un año después, Fernán Caballero decía de *La gaviota*: «Está llena de *actualidad*, por valerme de las frases de moda, y creo pinta la sociedad del día con exactitud» (1919: 20). La valoración de lo actual en la crítica se da ya en años anteriores (cf. Marrast [1989: 311, nota 202] y Alonso Seoane [2002: 16]). Mas en el terreno de la novela propia y de las obras de historia es en la década de 1840 cuando se generaliza el interés por la contemporaneidad o actualidad (Ferraz, 1992: I, 385 y ss.), uno de los criterios de Bruck (1982) para diferenciar el realismo burgués del XIX respecto de la mímesis aristotélica.

mente filosófica la novela histórica» por su condición de complemento de la historia (1848: IX).[14]

El interés de actualidad de que hablaba Navarrete justificaba el éxito por esos años de novelistas como Ayguals, pero cabe cuestionarse si únicamente triunfaba el enfoque de la historia como mero espejo verista, tal como parece desprenderse de su fórmula escindida de lo que denominaba «historia-novela». Permítaseme que termine señalando que sus protestas de fiel historiador no deben hacernos olvidar su visión de la historia contemporánea como rica mina novelesca palpitante de interés: remito a sus ponderaciones de periodos por él novelados de la historia contemporánea como —cito sus propias palabras— «la época más fecunda en lances extraordinarios» (Ayguals, 1845: I, 7) o «época la más palpitante y fecunda en raros acontecimientos» (1846: II, 399).[15]

Concluyo. Una vez más se mostraban rentables dos enfoques que podían aunarse: la función asumida por la novela de espejo de la realidad histórica y la historia en cuanto interesante mina novelable y novelesca, o dicho con un quiasmo, reflejo invertido a su vez del título de mi intervención, la historia como novela, la novela como espejo de la historia. Al verse reflejadas así la una en la otra, ponían de relieve, mediante ese entrecruzamiento de papeles, que no era estanco el sistema de oposiciones que se nos ha desplegado a partir de la fundamental de historia y poesía, con variantes tales como verdad y ficción, lo ordinario o común y lo extraordinario, interés histórico e interés novelesco. La novela histórica había sobrepasado las restricciones de la realidad presente abriéndose al ancho campo distante del pasado heroico o extraordinario y, al tiempo, lo había ensanchado, dando así un testimonio más cabal al penetrar su mirada en dominios que no había alcanzado tradicionalmente la historia.

Por su parte, la historia nacional, las tradiciones y costumbres patrias no solo se valoraron —dicho con palabras de Eugenio de Ochoa (1847: 61) — como «eminentemente novelescas», sino que además contaban con un cauce pleno de interés y de sentido, un modelo literario privilegiado, el de la novela histórica a la manera de Walter Scott. Probaba así el género de la novela su capacidad de expansión y de hibridación. La novela en toda Europa, observaba Ochoa, «va extendiendo sus ramas con tan pasmosa fecundidad que amenaza cubrir con

14. Sobre las calificaciones de «filosófica» o «trascendental» aplicadas a la novela de esos años, que de esta suerte se adelantaban a usos de la década de 1870, véase Eoff (1940), a cuyos testimonios hay que sumar los textos de Ariza y Fernández de los Ríos: su valor estriba en defender la novela histórica con argumentos de utilidad idénticos hasta en la terminología a los de aquellos que se decantaban por obras situadas en época contemporánea. Además, unos y otros se valían de un tópico presente en el discurso sobre la literatura costumbrista (Ferraz, 2014: 118-119): el rechazo de los retratos personales.

15. Al confesar el autor de *María la hija de un jornalero* su propósito de «eslabonar hábilmente la fábula con la realidad» (Ayguals, 1845: I, 6-8), hacía público un reparto de papeles respetuoso del clásico *utile dulci* (Ferraz, 1992: I, 272). No obstante, la concepción de Ayguals de la historia-novela abarca una pluralidad de propósitos, incluidas la crítica y la sátira (Ferraz, 1992: I, 409-435). El enfoque joco-serio de la historia dio lugar a diversos procesos de «novelización» de obras histórico-críticas (Ferraz (1995).

ellas el campo entero de la literatura», una de cuyas manifestaciones era esta: «La historia, como hoy se escribe, en sus formas y hasta en su esencia, es novela histórica»; de suerte que la novela había llegado a ser, concluía, «la fórmula de nuestro tiempo, la expresión de nuestra sociedad» (1847: 60). Fue a partir de Walter Scott, al que consideraba fundador de la novela moderna, cuando «todas las producciones del ingenio procuraron revestirse de cierta forma novelesca» y «tomaron cierto aire de interés romancesco» (1847: 61).

Bibliografía

Primaria

AA. VV. (1963), *Antología de la novela histórica española (1830-1844)* (Recopilación, estudio preliminar y preámbulos de Felicidad Buendía), Madrid, Aguilar.

Alcalá Galiano, Antonio (1969), *Literatura española del siglo xix*, Madrid, Alianza.

Anónimo (1839), «Crónica. Ateneo de Madrid. Sección de literatura» [*Paralelo entre las modernas novelas históricas y las antiguas historias caballerescas*], *Semanario Pintoresco Español*, I (2.ª serie), n.º 6 (10/02), pp. 47-48.

Ariza, Juan de (1847), *Don Juan de Austria o Las guerras de Flandes*. Novela original española por Don —, autor de *Las Mocedades de Pulgar y otras obras literarias*, Madrid, Vicente de Lalama, parte 1.ª, tomo i.

Ayguals de Izco, Wenceslao (1845-1846), *María la hija de un jornalero*, Madrid, Imprenta de D. Wenceslao Ayguals de Izco, 2 vols.

B[ermúdez] de C[astro], S[alvador] (1840), «De la novela moderna», *Semanario Pintoresco Español*, II (2.ª serie), n.º 19 (10/05), pp. 150-151.

Caballero, Fernán (1919), *Cartas de —* (coleccionadas y anotadas por Fr. Diego de Valencina), Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.

— (1972) *La gaviota* (edición, prólogo y notas de Julio Rodríguez-Luis), Barcelona, Labor.

C[ortada], J[uan] (1833), *Tancredo en el Asia. Romance histórico del tiempo de las Cruzadas, escrito en* castellano, Barcelona, Por la V. de D. A. Roca, impresor de Cámara de S.M., marzo, t. i.

Díaz, Nicomedes Pastor (1969), *Obras completas* (ed. de D. José María Castro y Calvo), Madrid, Atlas, 2 vols. (BAE, ccxxvii-ccxxviii).

Diderot, [Denis], (1959), *Oeuvres esthétiques* (ed. de Paul Vernière), París, Garnier Frères.

[Estébanez Calderón, Serafín] (1854), «El solitario», Prólogo a *La campana de Huesca. Crónica del siglo xii*, de Antonio Cánovas del Castillo, Madrid, Imp. de la Biblioteca Nueva, pp. vii-xviii.

Fernández de los Ríos, Ángel (1848), Prólogo a *La casa de Pero-Hernández*. Leyenda española por D. Miguel Agustín Príncipe, Madrid, Imprenta de don Baltasar González, pp. vii-xvi.

Gullón, P[ío] (1857-VIII-30), «De la novela contemporánea», *El Museo Universal*, I, 16, pp. 123-125.

Huet, Pierre-Daniel (1971), *Lettre-traité sur l'origine des romans.* Édition du tricentenaire 1669-1969 suivie de *La lecture des vieux romans* par Jean Chapelain (édition critique de Fabienne Gégou), París, A.-G. Nizet.

Lista, Alberto (2007), *Ensayos* (edición, introducción y notas de Leonardo Romero Tobar), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

Luzán, Ignacio de (1977), *La Poética o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* (edición, prólogo y glosario de Russell P. Sebold), Barcelona, Labor.

Martínez de la Rosa, Francisco (1842) «De la influencia del espíritu del siglo actual sobre la literatura», *Revista de Madrid*, tercera serie, tomo iii, pp. 145-158.

[Mendíbil, Pablo] (1825), «Literatura española. Historias fabulosas y Novelas», *Ocios de españoles emigrados*, III, n.º 14, mayo, pp. 385-399.

Mesonero Romanos, Ramón de (1839-VIII-11), «La novela», *Semanario Pintoresco Español*, 2.ª serie, i, 32, pp. 253-255.

— (1987) *Escenas matritenses* (Edición, introducción y notas de María del Pilar Palomo), Barcelona, Planeta.

Navarrete, Ramón de (1847), «La novela española», *Semanario Pintoresco Español*, XII, pp. 82-84, 117-119, 130-131.

Neira de Mosquera, Antonio (1848), «De la novela moderna», *Revista de España, de Indias y del Extranjero*, xii, pp. 181-188.

Ochoa, Eugenio de (1847), «Crítica literaria. *Doña Blanca de Navarra, crónica del siglo xv*. Por D. F. Navarro Villoslada» (i y ii), *El Renacimiento*, 8 y 10 (02/05), pp. 60-63 y 76-79.

Scott, Walter (1830), «Ensayo sobre el maravilloso en las novelas, o romances», en *El espejo de la tía Margarita; El aposento entapizado; y Clorinda o El collar de perlas*, Madrid, Oficina de Moreno, pp. 1-48.

Sicilia, Nicolás (1840-X-25 y XI-1), «Novelas», *La Aurora*, I, 26, pp. 201 y 203; y 27, pp. 209-211.

Trueba y Cossío, Telesforo de (1845), *El Castellano o el Príncipe Negro en España. Novela histórica española*, Barcelona, Imprenta de D. Juan Oliveres, tomo i (prospecto).

Valera, Juan (1996), *El arte de la novela* (edición, prólogo y notas de Adolfo Sotelo Vázquez), Barcelona, Lumen.

Secundaria

Allot, Miriam (1966), *Los novelistas y la novela*, Barcelona, Seix Barral.

Alonso, Amado (1984), *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Madrid, Gredos.

Alonso Seoane, María José (2002), «La defensa del presente en *El Artista* y el nuevo canon romántico», en Luis F. Díaz Larios *et al.* (eds.), *La elaboración del canon en la literatura española del siglo xix*, Barcelona, Universitat de Barcelona-PPU, pp. 11-26.

Álvarez Barrientos, Joaquín (1991), «Preceptiva literaria española y novela (1737-1826)», *Entre Siglos*, I, pp. 29-56.

Bruck, Jan (1982), «From Aristotelean mimesis to "bourgeois" realism», *Poetics*, 11, pp. 189-202.

Carnero, Guillermo (1973), «Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del xix», *Ínsula*, xxix, 318, mayo, pp. 1, 14-15.

Churchman, Philip H. y Peers, E. Allison (1922), «A survey of the influence of Sir Walter Scott in Spain», *Revue Hispanique*, lv, 127, pp. 227-310.

Eoff, Sherman H. (1940), «The Spanish novel of "ideas": critical opinion (1836-1880)», *PMLA*, lv, pp. 531-558.

Escobar, José (1998), «Costumbrismo entre Romanticismo y Realismo», en Luis Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 17-30.

Fernández Prieto, Celia (1998), *Historia y novela: poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa.

Ferraz Martínez, Antonio (1992), *La novela histórica contemporánea del siglo xix anterior a Galdós (de la Guerra de la Independencia a la Revolución de Julio)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2 vols.

— (1995), «Historia, novela y risa en Ayguals de Izco», en *Romanticismo 5. Actas del V Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico (Nápoles, 1-3 de abril de 1993)*, Roma, Bulzoni, pp. 107-111.

— (2000), «La apetencia humana de historias ficticias. Ecos de una tesis de Francis Bacon en el xix (con una coda del xx)», en Florencio Sevilla y Carlos Alvar (eds.), *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Madrid, 6-11 de Julio de 1998*, Madrid, Castalia, ii, pp. 177-186.

— (2003), «Entre novela y teatro: el discurso de Mesonero Romanos sobre los artículos de costumbres en el marco de la transformación moderna del concepto de imitación», *Revista de Literatura*, lxv, 129, pp. 85-117.

— (2014), «El discurso sobre el artículo y la novela de costumbres: tendencias miméticas», en Marisa Sotelo *et alii* (eds.), *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo xix*, Barcelona, Publicacións i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 113-125.

Flitter, Derek (1995), *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press.

García Castañeda, Salvador (1978), *Don Telesforo de Trueba y Cosío (1799-1835). Su tiempo, su vida y su obra*, Santander, Diputación Provincial, 1978.

Jauss, Hans Robert (1969), «Nachahmungsprinzip und Wirklichkeistbegriff in der Theorie des Roman von Diderot bis Stendhal», *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Giessen Juni 1963 Vorlagen und Vernhandlungen*, München, Wilhelm Fink, pp. 157-178.

— (1976), *La literatura como* provocación, Barcelona, Península.

Koselleck, Reinhart (2004), *historia/Historia* (Traducción e introducción de Antonio Gómez Ramos), Madrid, Mínima Trotta.

Llorens, Vicente (1968), *Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra 1823-1834*, Madrid, Castalia, 1968.

Marrast, Robert ([1974] 1989), *José de Espronceda y su tiempo*, Barcelona, Crítica.
Peers, E. Allison (1926), «Studies in the influence of Sir Walter Scott in Spain», *Revue Hispanique*, lxviii, 153, pp. 1-160.
Romero Tobar, Leonardo (1994), *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
— (2010), *La lira de ébano. Escritos sobre el romanticismo español*, Málaga, Universidad de Málaga.
Rovatti, Loreta (1977), «Le débat sur le roman historique en Espagne», en AA. VV., *Recherches sur le roman historique en Europe. xviii^e^-xix^e^ siècles (I)*. Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 207, París, Les Belles Lettres, pp. 255-273.
Sebold, Russell P. (1983), *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Crítica.
— (2002), *La novela romántica en España. Entre libro de caballerías y novela moderna*, Salamanca, Universidad de Salamanca.
Wellek, René (1968), *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

La historia en la literatura. Manzoni y Gil y Carrasco

José María Ferri Coll
Universidad de Alicante

Manzoni y Gil fueron hombres dotados de fina inspiración poética, junto con una penetrante capacidad para reflexionar sobre los principales asuntos literarios que eran objeto de opinión en el tiempo en que vivieron. Compartieron asimismo gran admiración por la Historia y creyeron que su estudio era necesario tanto para la construcción de un país como para su gobierno. Huyendo del anacronismo, los dos escritores se dieron cuenta de que los hechos históricos empleados en la trama del relato debían ser susceptibles de una lectura contemporánea, de forma que el lector pudiera, aparte de entretenerse con la ficción, sacar un provecho de la novela y aplicar a su mundo presente las conclusiones que el escritor extrae del análisis de los acontecimientos del pasado elegidos. Gil y Carrasco consideraba que la novela moderna era la versión de la antigua epopeya; y entre los modelos contemporáneos nombra expresamente a dos, Scott y Manzoni (1840: 220-224 y 231-232). El escocés y el italiano se convierten en los dechados preferidos por Gil y Carrasco: el primero por su capacidad para adaptar los acontecimientos y personajes históricos a los intereses de una ficción admirada por sus lectores e imitadores; y el segundo por su gran habilidad en la construcción de un mundo novelesco en que el lector se sumerge fácilmente y se imbuye de las ideas del novelista sobre asuntos contemporáneos, pero también universales. La injusticia, por ejemplo, como tema perteneciente a este último ámbito está presente tanto en *El Señor de Bembibre* como en *I Promessi Sposi* —se hace hincapié en la arbitrariedad con que se toman decisiones perjudiciales para súbditos, vasallos, y ciudadanos en general—. Junto a dicho asunto comparecen las llamadas a la unidad de la patria en *I Promessi Sposi*; y los efectos de la desamortización de Mendizábal en *El Señor de Bembibre*. La corta vida de Gil y Carrasco nos impide conocer cómo hubiera evolucionado su pensamiento con el paso de los años y el enfriamiento de los últimos rescoldos románticos. Manzoni, sin embargo, sí tuvo ocasión de renegar de la novela histórica, género que con tanta genialidad había cultivado en *I Promessi Sposi*, hasta el extremo de llegar a pensar que la fantasía corrompía a la Historia. Pero tal mudanza de opinión, aunque fue forjándose en la década del treinta, no se vio estampada en forma de ensayo hasta 1845, cuando apareció *Del romanzo storico*, muchos años

después del éxito de su gran obra.[1] Fundamentalmente, el escritor italiano se arrepintió de haber mezclado historia y ficción de forma que los lectores acudieran a las novelas en lugar de a los libros de historia para conocer el pasado de su patria. Ese no era un tema nuevo, como es fácil de imaginar. En *El Artista*, al reseñar la novela histórica *Ni Rey ni Roque* de Patricio de la Escosura, Eugenio de Ochoa advierte a sus lectores de lo que sigue:

> No deberían emplear los hombres de talento como el Sr. Escosura, para interesarnos, el manoseado recurso de contarnos patrañas bautizadas con el nombre de verdades históricas, y de abusar malignamente de la credulidad de aquellos lectores benévolos que estudian la historia en las novelas y creen como artículos de fe cuanto aquellas, si son históricas, refieren (II, 118).

Manzoni, frente a los que opinaban lo contrario, defendió la idea de que el novelista no era un historiador y un artista al mismo tiempo, sino solo lo segundo, por lo que no se le podía exigir que separara la ficción de la realidad histórica.[2] La Historia es la única que puede contar con fidelidad los hechos acaecidos y juzgar a sus actores principales. No obstante, el escritor italiano se afanó por mostrar a sus lectores cierto prurito historicista cuando afirma en *I Promessi Sposi*, por dar un caso, lo siguiente:

> Examinando nosotros y confrontando con gran esmero todas las relaciones impresas y más de una inédita, y muchos documentos llamados oficiales, hemos tratado de hacer no ya lo que se quisiera, pero a lo menos lo que aún no se ha hecho (cap. XXXI).

En el mismo orden de cosas, otras veces Manzoni echa un jarro de agua fría a los lectores para sacarlos de la ficción idealizada y situarlos en la verdad histórica:

> Quizá nuestros lectores quisieran un Bartolo más ideal, esto es, distinto de lo que generalmente son los hombres; no sé qué decir a eso, sino que se lo fabriquen a su gusto. Aquél era como yo le describo (cap. XXXIII).

1. Manzoni, 1845: 473-532. Aunque no voy a tratar aquí el asunto porque rebasa las pretensiones de este trabajo y no incidió, a mi juicio, en la influencia que tuvo Manzoni en Gil y Carrasco por publicarse la novela del español el año anterior, copio las palabras de M. Ganeri que resumen bien las consecuencias que el cambio de opinión del escritor italiano alimentó: «La posizione di Manzoni contribuì non poco alla decadenza del romanzo storico. Il suo judizio negativo accreditò la convinzione del necessario e definitivo esaurimento del genere. Ma el declino non era certo legato all'impossibilità teorica de fondere storia e invenzione» (1999: 41). Cletto Arrighi, en ese ambiente hostil a la novela histórica, llegó a publicar la parodia titulada *Gli Sposi non promessi*. Consúltese asimismo el libro de S. Porras Castro (1999) y el artículo de Ferri Coll (2012).

2. Por esta razón, Manzoni expuso en *Del romanzo storico* que era incompatible la Historia, que atiende a la verdad, con la novela, que se preocupa solo por lo verosímil con el objeto de obtener el asentimiento de los lectores (1845: 485).

Y lo mismo hay que decir del retrato de Lucía:

> Como siempre la imaginación se adelanta a la realidad, rara vez queda satisfecha cuando llega el caso de la comparación; y entonces desquita el exceso contrario. Así es que cuando se presentó Lucía, muchos que quizás se la figuraron con el cabello de oro, las mejillas de carmín y nácar, los ojos como dos luceros y ¿qué sé yo más?, comenzaron a encogerse de hombros, a arrugar las narices y a decir «¿Es esa?» (cap. XXXVIII).[3]

El género híbrido de la novela histórica no pretende tal fin, sino otros distintos, según los autores y los países donde había tenido éxito este patrón. Italia y España, en efecto, conocieron la profusión de ingredientes sentimentales y fatalistas en buena parte de su producción narrativa histórica. En sentido diferente es menester recalcar que la novela histórica italiana había servido para reivindicar el valor de una patria unida, mientras que, en España, estas obras habían obedecido a un fin distinto, muchas veces lúdico, pero también de índole divulgativa.[4] Tampoco se dio en la Península Ibérica el enconado debate que el género suscitaría en Italia. Copio abajo las palabras de Soledad Porras, que resumen tales diferencias:

> El largo recorrido de este nuevo género literario, si bien nace y se desarrolla bajo la influencia de Walter Scott y de Manzoni, respondiendo al interés despertado por la historia en aquel momento, nunca será en suelo español el propulsor de corrientes nacionalistas ni un continuo canto de amor patrio, ni una incitación a la insurrección como lo fue en Italia. Aquí reside la gran diferencia entre ambos países (Porras Castro, 1999: 112-113).

Para Manzoni, y se puede apreciar muy bien en *I Promessi Sposi*, el fin docente y moralizante prevalece sobre el puro entretenimiento. De ahí que la verosimilitud sirva para limar asperezas entre historia y ficción, ámbitos que él mismo, al inicio de la década del veinte, había identificado con los postulados de los defensores del clasicismo y los esgrimidos por los adalides del romanticismo respectivamente. En este sentido cabe añadir que Manzoni se dio cuenta de que la Historia dejaba muchas veces de lado lo que hoy llamamos lo cotidiano y a sus protagonistas: gente humilde cuya única heroicidad consiste en sobrevivir. No en balde, el genio italiano pretendía que la novela histórica reflejara el estado de la humanidad en una época pasada sirviéndose de una acción inventada (Manzoni, 1845: 488). Los protagonistas de *I Promessi Sposi*

3. En el caso de Gil y Carrasco, Doña Beatriz aparece descrita como un ser angelical, más idealizado que real, acosada por la enfermedad, que la acabará matando prematuramente (cap. XXXVIII).

4. Patricio de la Escosura había afirmado en las «Advertencias» de *Ni Rey ni Roque* (1835) que había escrito la novela para que sirviera de solaz a los lectores.

no son, en efecto, ricos señores sino dos humildes jóvenes cuyo único tesoro es el amor que se profesan. Y tal fuerza les da alas para conseguir las metas más inauditas, como que un poderoso cardenal se preocupe por ellos y los proteja. Se ha valorado a veces este lance del argumento de la novela como inverosímil, pero a mí no me lo parece, porque más que defender a un par de desgraciados, el prelado se pone del lado de lo que representan, que no es otra cosa que la justicia y la humildad. ¿Y sería inverosímil que la Iglesia defendiera otra cosa? Creo que en la idiosincrasia católica de Manzoni así lo parecería. Subyace, por tanto, la idea del propio Manzoni de aprovecharse de la Historia sin orillarla o sustituirla. Dicho de otro modo, el novelista no debía competir con el historiador. Defender la verosimilitud significaba asimismo cuidar los detalles. Y en esto Manzoni es el gran maestro, muy superior a Scott o a Gil y Carrasco. En *Del romanzo storico* atribuyó a la verosimilitud precisamente la causa de que los lectores no fueran capaces de distinguir entre el relato histórico y la ficción novelesca, prueba de que tal ingrediente contribuyó decisivamente a la construcción del mundo novelesco de *I Promessi Sposi*, y también de *El Señor de Bembibre*:

> Assentire, assentire rapidamente, facilmente, pienamente, è el desiderio d'ogni lettore, meno chi legga per criticare. E si assente [el lector de la novela histórica] con piacere tanto al puro verosimile, quanto al vero positivo (Manzoni, 1845: 484).

El proyecto educativo de Manzoni atesoraba buenas dosis de patriotismo, porque la culpa definitiva de todos los desmanes y desórdenes se atribuye al hecho de que Italia está partida y en manos extranjeras. Y no podía faltar la alusión al hispánico tema del honor, tan del gusto de los románticos españoles, que se afanaron por desempolvarlo del teatro de Calderón, Lope de Vega, etc. El argumento de *I Promessi Sposi*, que se desarrolla en el siglo XVII, cuando parte de Italia está en manos españolas, no podía dejar de aprovechar el asunto. Manzoni, como habían hecho Lope de Vega y sus contemporáneos, no duda en exponer que la honra es común a todos los ciudadanos, no importa cuál sea su origen, y que esta se gana con acciones y no por el nacimiento. Se esfuerza el narrador, en efecto, en mostrar cómo hay personajes de alta alcurnia que deshonran constantemente el prestigio de su familia —es el caso de Don Rodrigo o el innombrado caballero—; otros de la misma condición cuyo comportamiento es ejemplar como el cardenal; un grupo de origen humilde, pero honrado, como los protagonistas de la novela; y finalmente unos cuantos de condición baja que se han convertido en bellacos, como los seguidores de Don Rodrigo entre quienes destaca «El Canoso». Manzoni venía a defender así la opinión cervantina de que cada cual es hijo de sus obras, es decir responsable de estas.

El título que eligió Manzoni para su relato no parece que ayude mucho a sus lectores a la hora de adscribirla a la novela histórica.[5] Más bien recuerda a los rótulos empleados por los autores de novela sentimental. Gil y Carrasco, más fiel a las convenciones del género, rehusó incluir en el título la historia de amor que en realidad narra la novela. A pesar de la diferencia en el marbete que apareció en la cubierta de ambas novelas, los dos novelistas se esforzaron en poner el foco sobre la historia de amor, al contrario del formato preferido por Scott, a quien interesaba mucho más la acción histórica. Quizás por esa razón, Gil y Carrasco subtituló su obra «novela original» con la intención de que su novela no formara parte sin más de la saga del escocés y de separarse al mismo tiempo de la manera de entender la novela histórica de un, pongamos por caso, López Soler, quien no había tenido reparo en plagiar a Scott en *Los bandos de Castilla* (1830). En efecto, Manzoni eligió como fondo histórico para su relato uno de los momentos de dominación española del Milanesado, e inicia su historia en 1628, deteniéndose sobre todo en la narración de hechos de la vida cotidiana de aquella edad: las revueltas urbanas por la escasez de pan, la inseguridad, la falta de justicia, la terrible epidemia de peste, etc. Gil y Carrasco eligió el reinado de Fernando IV, y más concretamente la caída en desgracia de los templarios. En ninguna de las dos obras, los personajes históricos llegan a ser protagonistas destacados de la acción novelesca, aunque es verdad que el Cardenal Borromeo tiene importancia en la trama de *I Promessi Sposi*. Tanto Manzoni como Gil dejan que el relato sentimental se vaya adensando antes de introducir la acción plenamente histórica. En la novela italiana, es la llegada de Renzo a Milán la que propicia el desarrollo de esta, a partir del capítulo XII; mientras que en el caso de *El Señor de Bembibre*, los templarios salen a la palestra a partir del capítulo XXII.

En una reseña que Gil y Carrasco (1844) dedicó a un libro de viajes por España, obra del capitán Cook, el autor reconoce que Scott y Manzoni están más cerca de Cervantes que los novelistas franceses más seguidos y traducidos al español en aquella época, como Victor Hugo o Dumas. Desde luego *I Promessi Sposi* tiene muchas reminiscencias cervantinas sobre todo en lo tocante a diferentes técnicas narrativas. Pero no solo llamó la atención de Manzoni y de Gil y Carrasco el modo de narrar de Cervantes, sino su habilidad para ir insertando en el relato abundantes reflexiones sobre los más variados asuntos que atañen a la condición humana. El arranque de las novelas de Manzoni y Gil es muy similar. Recuerda el relato de caminos tan querido por Cervantes. En ciertas ocasiones, ambos novelistas ocultan al lector determinada información relativa a personas, lugares o fechas, lo que puede interpretarse como un deseo de aumentar

5. Compárese con los marbetes que llevaron novelas publicadas desde 1825 hasta 1828 en Italia: D. Sacchi, *Teodote: storia del Secolo VIII* (1825); T. Callimachi, *Peregrinazioni ed avventure del nobile Romeo da Provenza* (1825); S. Picozzi, *Viaggi di Pitagora* (1826); G. Bazzoni, *Il Castello di Trezzo* (1827); V. Lancetti, *Cabrino Fondulo* (1827); G. Rosini, *La monaca di Monza* (1827); C. Varese, *La sibilla Odaletta* (1827); C. Cantù, *Algiso, o La Lega Lombarda* (1828).

la suspensión de los lectores, pero también una reminiscencia cervantina, apoyada en el recurso al falso manuscrito de que echaron mano tanto Manzoni como Gil, por lo que pueden atribuir el lapus al historiador. En la frase que he copiado arriba de *El Señor de Bembibre* se nota la indeterminación en la fecha de inicio de la acción: «una tarde...uno de los primeros años», al contrario que Manzoni que fecha el arranque de los hechos el 7 de noviembre de 1628, también por la tarde. En la novela italiana se echa mano del recurso más para lugares, y por supuesto no se puede dejar de recordar el personaje que el autor denomina *l'Innominato* (cap. XXIII y ss.). En la huida de los novios y de Inés (cap. IX), en pleno viaje nocturno, dice el narrador que el historiador omite el nombre del pueblo al que se dirigen y se dice expresamente que no se quiere nombrar éste. Es el novelista quien lo revela deduciéndolo de la información que da su fuente. Manzoni alude asimismo en una ocasión a que los desgraciados hechos ocurridos son dignos de verse en letra de molde (cap. XXX), de igual manera que las andanzas de Sancho y don Quijote son dignas de recuerdo y divulgación. Cervantes está asimismo en el fondo de las reflexiones sobre las miserias humanas, la libertad del hombre y el derecho a defender su honra de los abusos e injusticias perpetradas por quienes, bajo el manto del poder, menosprecian la libertad y justicia humanas.

Bibliografía

Escosura, Patricio de la (1835), *Ni Rey ni Roque*, Madrid, Imprenta de Repullés.

Ferri Coll, José María (2012), «Dos novelas ejemplares: *I Promessi Sposi* y *El Señor de Bembibre*, Nuovi Quaderni del CRIER, IX, pp. 129-144.

Ganeri, Margherita (1999), *Il romanzo storico in Italia*, Lecce, Piero Manni.

Gil y Carrasco, Enrique (1840), «Poesías de don José Espronceda», *Semanario Pintoresco Español*, Segunda serie, II, pp. 220-224 y 231-232.

— (1844), «*Bosquejos de España (Sketches in Spain)* por el capitán S. E. Cook», *El Laberinto*.

— (1986 [1844]), *El Señor de Bembibre*, ed. de J.-L. Picoche, Madrid, Castalia, 1986 [1844]; ed. de E. Rubio Cremades, Madrid, Cátedra.

Manzoni, Alessandro (1963 [1827]), *Los novios*, trad. de J. Nicasio Gallego [1836-1837], Barcelona, Mateu.

— (1845), *Del romanzo storico, e in genere, de' componimenti misti di Storia e d'invenzione*, en *Opere varie*, edición revisada por el autor, Milán.

Porras Castro, Soledad (1999), *La novela histórica y el Risorgimento. España y la novela histórica italiana*, Valladolid, Universidad.

La modernidad de *Curial e Güelfa*: una novela gótica

Rosa Navarro Durán
Universitat de Barcelona

En todas las historias de la literatura catalana *Curial e Güelfa* figura como una novela anónima de la primera mitad del siglo xv; en palabras de Martín de Riquer: «Vertader joiell de la novel·lística catalana és el *Curial e Güelfa*, novel·la cavalleresca anònima escrita entre els anys 1435 i 1462» (1972: 106); aunque para Menéndez Pelayo, «más que libro de caballerías propiamente dicho, el *Curial* es una novela erótico-sentimental» (1943: I, 389). Hace ya años, Jaume Riera i Sans afirmó, en cambio, que era una novela histórica, que «el medievalisme del *Curial e Güelfa* és postís, après als llibres, no viscut» (1993: 483) y que su autor fue, en realidad, quien la dio a conocer: Manuel Milà i Fontanals: «La plataforma social des d'on escriu l'autor de la novel·la és la d'un professor de literatura del segle xix, i la seva situació vital és la d'un erudit en literatura, conscient de la seva vàlua de savi, que se sent frustrat com a literat» (1993: 486). Esta novela que Riera i Sans califica como «obra capital de l'erudició del segle xix» tendría, por tanto, que clasificarse como novela gótica, o, si se quiere, de ejemplo de ossianismo. La ironía y la conciencia de la obra literaria que exhibe el narrador son elementos significativamente «modernos» en esa genial construcción literaria hecha desde el conocimiento de las literaturas románicas medievales.

En 2011 ya indiqué que la obra de Joanot Martorell, el *Tirant lo Blanc*, era la fuente esencial del *Curial* y enlazaba el *Petit Jean de Saintré* con la canción de Rigaut de Berbezilh y el *Novellino* para trazar el esquema narrativo que sustenta la obra, y señalé en su texto huellas de lectura de *La Celestina*, *La vida de Lazarillo de Tormes*, *El cortesano* del valenciano Luis Milán, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, las *Novelas ejemplares* y de las *Relaciones del escudero Marcos de Obregón* (Navarro Durán, 2011).

Luego añadí otras fuentes que se ven en el fondo del tejido de la erudita obra: la *Crònica* de Muntaner, la *Crònica* de Bernat Desclot y *Paris e Viana*; señalé que su autor conoce bien a los trovadores: no solo a Rigaut de Berbezilh, cuya canción cita, sino también a Raimbaut de Vaqueiras. Que ha leído las *Mitologiae* de Fulgencio, las *Glosas de la Eneida* de Enrique de Villena, la *Visión deleitable* de Alfonso de la Torre y las *Coplas* de Jorge Manrique (Navarro Durán, e. p.). Son las concordancias con tales —y otras— obras las que evidencian

la imitación compuesta que lleva a cabo un escritor... del siglo XIX que ha leído las creaciones más destacadas de las literaturas románicas (porque imita también a Dante, a Petrarca y a Boccaccio, como otros estudiosos han mostrado).

Pero el autor del *Curial*, además de tejer episodios, introducir ideas, pasajes, a partir de sus lecturas eruditas, se inspira también en sus lecturas contemporáneas, las del siglo XIX, y sobre todo, en su escritor más admirado y de obras modélicas en el género del *Curial*: Walter Scott, o el «anónimo» autor de *Waverley*. *El talismán*, con el traidor Marqués de Montserrat o Montferrat —en el *Curial* será el hermano de la Güelfa—; *Ivanhoe* y su Caballero Negro, es decir Ricardo Corazón de León —en el *Curial* el caballero del escudo negro es el rey de Aragón—; *Quentin Durward*, con William de la Marck, conocido como «Sanglier», porque es «the Wild Boar of Ardennes» —en el *Curial* tenemos a «lo Sanglier de Vilahir», con rasgos de fiereza semejantes—, y otras obras del gran escritor escocés aportarán detalles al *Curial*: *Una leyenda de Montrose*, *Rob Roy*, *The Betrothed*, *Guy Mannering* (Navarro Durán, 2014).

Cuando el erudito escritor imita una de las *Coplas* de Jorge Manrique a la muerte de su padre (posteriores, por tanto, a noviembre de 1476), vemos claramente la «ironía» que señalo como rasgo inequívocamente «moderno» de la novela, porque lo hace con una pincelada burlesca. Elige precisamente la referida a los infantes de Aragón, la XVI, en palabras admonitorias que el fiero Sanglier, ya franciscano, le dirige a Curial (*Curial*, 1930: III, 39):[1]

> E prech-te que·m digues:¿què és ço que·t ha sobrat de la multitut de viandes precioses que has menjades, de les dances, de les juntes e dels torneigs que has fets? ¿On són les festes en les quals te est trobat? Mostra-les-me, frare meu. ¿On és lo dia de ir? Mostra'l-me. ¿On és la glòria dels preciosos ornaments? ¿No sabs totes les coses haver fi? (III, 39).

Y no es difícil ver en ese sermón los versos 187-189 de Jorge Manrique de la copla que comienza «¿Qué se hizo el rey don Juan? | Los infantes de Aragón, | ¿qué se hicieron?»: «Las justas y los torneos, | paramentos, bordaduras | y cimeras | ¿fueron sino devaneos?» (Manrique, 1993: 158-159). El danzar («les dances») está en la copla siguiente: «¿Qué se hizo aquel danzar» (v. 202), lo mismo que la mención al ayer ido («on és lo dia de ir?») estaba en la anterior: «vengamos a lo de ayer, | que tan bien es olvidado | como aquello» (vv. 178-180).

Un poco más adelante en la narración del *Curial*, se le aplica a Aquiles lo que Manrique dice de su padre don Rodrigo y se populariza: «Amigo de sus amigos [...] | ¡Qué enemigo de enemigos!» (vv. 301 y 304),[2] aunque *amico amicus*

1. Cito por esta edición; a partir de ahora solo indicaré el volumen y la página.

2. Pleberio en su planto, al final de *La Celestina*, invierte el orden de los elementos en su apóstrofe al amor: «Enemigo de amigos, amigo de enemigos» (Rojas, 2000: 345); pero Fernando de Rojas parte también de las *Coplas* de Manrique, tan presentes en su obra.

tenga una tradición muy anterior como indica la glosa de Erasmo en sus *Adagia* (I, III, 17). En el *Curial* se dice del héroe griego: «amich de son amich e enemich de son enemich» (III, 83-84). La huella de las *Coplas* es, pues, manifiesta; y la ironía aparece en la mención a la comida en el *Curial* («la multitut de viandes precioses que has menjades»), porque es evidente que en sí es efímera y no puede aplicársele, por tanto, el *ubi sunt.*

El siglo XIX fue una época propicia para la creación de falsos textos antiguos, aunque la falsificación literaria ha sido práctica de todos los tiempos;[3] en nuestras letras, no hay más que recordar el caso de Adolfo de Castro, editor de *El Buscapié*, supuesto «opúsculo inédito que en defensa de la primera parte del *Quijote* escribió Miguel de Cervantes Saavedra», impreso en Cádiz en 1848. Fue Bartolomé José Gallardo quien descubrió la superchería, forjada sin demasiado cuidado, porque se decía que el códice era copia de otro y que había sido transcrito en 1606 para Agustín de Argote, quien, como se demostró, había muerto el 5 de junio de 1597.[4]

El único manuscrito del *Curial e Güelfa* aparece en el siglo XIX, supuestamente tras siglos de total olvido y desconocimiento, porque no hay mención de la novela en texto alguno hasta que en 1876 Manuel Milá y Fontanals da noticia de su existencia en un artículo en francés: «Notes sur trois manuscrits», en *Revue de Langues Romanes*, pp. 233-238. En el apartado II, «Un roman catalan», cuenta una historia en sí novelesca: cómo el director de la Biblioteca Nacional, Agustín Durán (el gran erudito había muerto bastante antes de que se publicara esta nota, en 1862), conoció esta novela «dans ces dernières années» e hizo su descripción, que él a continuación traduce al francés:

> Ce livre, ou chronique chevaleresque, sans titre, parle des prouesses de Curial et de ces [*sic*] amours avec la noble dame Güelfa. C'est un précieux *Codex*, à ce qu'il paraît inédit, écrit en langue catalane. À en juger per [*sic*] ses lettres, sa dimension, ses marques, sa qualité de papier et même par sa reliure, il paraît avoir été écrit ou copié pendant la première moitié du XVe siècle (Milá y Fontanals, 1890: III, 486).

Que un extraordinario erudito como Milà admita que se diga del códice «por lo que parece, inédito» no deja de ser sorprendente, e inverosímil su cautela. Pero sigo copiando lo que él dice: «Le langage du roman nous ferait croire à une époque un peu plus moderne; mais nous l'avons trop peu étudié pour en déduire s'il fut antérieur ou postérieur au *Tirant lo Blanch*, le seul roman chevaleresque de longue haleine qu'on connaisse dans la littérature catalane».

El códice, según Durán, parece haber sido copiado en la primera mitad del XV, pero el cultísimo Milà dice que no se puede saber si la obra es anterior o poste-

3. Véase Grafton (1990).

4. Véase Álvarez Barrientos, 2014: 240-245. En su «historia de las falsificaciones literarias españolas», el autor mezcla conceptos y cae en confusiones; es mejor olvidar el apartado que dedica al *Curial e Güelfa* (125-129).

rior al *Tirant*. Tan admirable erudito, uno de los padres de la *Renaixença*, se topa con una joya como el *Curial e Güelfa*, que enriquece tanto la literatura medieval catalana, ¡y no la edita para darla a conocer!.[5] La novela no verá la luz hasta 1901, cuando Antonio Rubió y Lluch la edite por vez primera.

No me cabe duda alguna de que Riera i Sans tiene razón: *Curial e* Güelfa es una novela histórica del XIX y no una novela de caballerías del XV; es una ingeniosísima falsificación creada por el gran erudito Milà i Fontanals, y merece un lugar de honor en la novela catalana de la segunda mitad del siglo XIX.

No solo es la suma de esas trazas de textos posteriores, sino que es la misma concepción literaria de la novela como fruto de la imitación compuesta lo que desvela el perfil de su genial creador. Voy a aportar nuevos testimonios literarios que dan fe de sus lecturas, en este caso del siglo XVI; pero antes voy a recordar el hilo novelesco que traba la obra y sus dos orígenes literarios, y luego voy llamar la atención sobre un personaje histórico, un general, algunos años contemporáneo de Milá, que tuvo una acción destacada en la toma de Barcelona por los Cien Mil Hijos de San Luis (1823), y que sorprendentemente se llama como el protagonista de la novela: Curial.

1. El hilo narrativo del *Curial e Güelfa* y sus dos fuentes literarias

La fuente esencial de la historia de la pareja protagonista del *Curial* es la de «Ma dame des Belles Cousines» y de su joven, valiente y guapo protegido, Petit Jehan de Saintré, de Antoine de la Sale, en la obra del mismo nombre que el escritor dedicó a Jean d'Anjou, el duque de Calabria y de la Lorraine, en 1459. La novela catalana es una historia de amor, pero también de formación de un guapo adolescente, Curial, que se convertirá en un valiente y famoso caballero andante. La educación caballeresca de Curial es posible gracias a Güelfa, una bella y rica joven, viuda del señor de Milà —Milán—, hermana del marqués de Monferrat, que se enamora de él y se convierte en protectora del muchacho; es ella quien le dará dinero y lo hará a través de su consejero Melchior de Pando. Esa es la deuda esencial del *Curial* al *Petit Jehan de Saintré*, en donde se calla el nombre de la dama —se la designa solo por su parentesco real— por lo que va a suceder, «mais de son nom et signourie l'istoire s'en taist, à cause de ce que cy apres purrez veoir et oyr» (De la Sale, 1911: 13). Ella desempeña el papel que tendrá la Güelfa y dirigirá con inteligencia la educación en la corte del guapo e inteligente adolescente, en los estudios, en las armas, hasta que llegue a ser el más famoso

5. Precisamente escribe a Menéndez Pelayo una carta en ese tiempo, el 3 de octubre de 1876, y le dice: «En mi reciente ida a Madrid vi en la Biblioteca Nacional una traducción de la *Disciplina clericalis* de Pedro Alfonso, que se ha dado como traducción catalana y que yo creo que es gascona y acaso bearnesa. Ya le cursaré a V. una notita que imprimo en la *Revue des Langues Romanes*, acerca de este y otros dos manuscritos (Milà, 1932: 100). ¡Ni le menciona el *Curial*, que es uno de los «otros dos manuscritos»!

caballero andante. Madame le dará dinero para su formación moral y caballeresca; su amor secreto dura dieciséis años; pero ella siempre quiere llevar las riendas en ese juego cortesano y amoroso. Y cuando él, sin consultarle, decide seguir con sus hazañas caballerescas, Madame se enfada muchísimo porque lo quiere junto a ella en la corte; y para olvidarlo, consolará su tristeza y su soledad con un fornido abad de provincias, que convertirá en su amante.

Si el punto de arranque de *Curial e Güelfa* es una clara imitación del *Petit Jehan de Saintré*, el desenlace final lo es de una novela del anónimo *Novellino* italiano, o *Cento novelle antiche*, que a su vez había imitado la historia del trovador Ricardo de Barbessieu (Rigaut de Berbezilh), autor de «Atressí con l'orifanz», la canción que en la obra se dice que compuso Curial en África al recordar la condición que le había puesto la Güelfa para su perdón.

La Güelfa se enfurece con Curial porque los dos viejos envidiosos —al modo de los *lausengiers*— le hacen creer que en París se ha ido de la lengua, presume de estar casado con ella y de haber consumado el matrimonio, y dice que por esta razón le daba ella todo el dinero que necesitaba (II, 269). La dama jura que solo perdonará al caballero si el rey y la reina de Francia y toda la corte y todos los enamorados reunidos en las justas del Puig de Nostra Dona[6] pedían a gritos «mercè» —gracia, piedad— para él (II, 287). Fue Menéndez y Pelayo quien señaló la fuente del *Novellino* (1943: 390); pero remitía a la obra esencial de su maestro Milá y Fontanals *De los trovadores en España*, porque es él quien relaciona las dos obras y expone minuciosamente la historia (1966: 105-107), que es una glosa a la canción de Berbezilh: «Así como el elefante, que cuando cae no se puede levantar hasta que los otros, gritando, con su voz lo enderezan...» (sigo la traducción de Martín de Riquer, 1975: I, 290).

En la novela italiana —la LXIV—, la historia sucede en el mismo lugar de Provenza, Puy de Notre Dame, y la dama no quiere saber nada del caballero porque él ha presumido de amarla rompiendo el secreto de su amor cortés; él, desesperado, sin decir nada a nadie, se hace ermitaño. Un día, unos jóvenes, cazando, llegan a su refugio y, sin reconocerlo, le cuentan lo sucedido, se lamentan de haber perdido a la flor de los caballeros, pero le dicen que tienen esperanza de que él participe en el torneo que está a punto de celebrarse. Así lo hará, y, al verlo, todos le piden que cante; pero él solo lo hará si logra el perdón de la dama, que le va a exigir que cien barones, cien caballeros, cien damas y cien doncellas griten a coro «mercè» (piedad) para él. En la fiesta de la Candelaria, irá a la iglesia, en donde está toda la gente reunida, y cantará «una molto bella canzonetta» que había compuesto, que no es otra que «Altresì come il leofante | quando cade, non si può levare | e li altri, al lor gridare, | di lor voce il levan suso; | e dio voglio seguir quell'uso». Todo el mundo, al escucharlo, grita «mercè», y la dama le perdona.

6. El nombre de ese lugar francés se transforma al poco en el *Curial* en su equivalente: Santa María del Puig, lugar emblemático en el reino de Valencia mencionado en la *Crònica* de Ramon Muntaner (1979: 51).

Curial llega al torneo de Santa Maria del Puig con un escudo negro y «ab un falcó encapellat pintat en mig». Se acerca a la reina y se dirige a ella, al rey y a todos los presentes diciendo: «Yo·us suplich que, demanant mercè, me obtengats perdó, a grans crits, de una senyora que diu que és mal contenta de mi». Rogará el rey, la reina y al final toda la corte: «Vírats senyors e senyores en gran nombre e, finalmente, tota la cort, per part del cavaller, cridar a la senyora no coneguda: «Mercè! Mercè! Mercè!». Tras el clamor general, Curial saca un estandarte negro, «ab lo falcó ja emperò desencapellat» (III, 241-242), y así podrá acabar felizmente la historia de amor del joven y apuesto caballero.

La historia de amor de *Curial e Güelfa* comienza, pues, como la de Madame des Belles Cousines et Petit Jehan de Saintré; pero acaba como la de madonna Grigia y su gentil caballero trovador: con el perdón otorgado gracias a ese grito clamado por todos: «Mercè!». Y como lazo poético entre ambos está la canción de Rigaut de Belbezilh, que en la novela catalana se dice compuso Curial en África (lugar adecuado para el elefante u «orifanz» que la protagoniza).

Los nombres de los protagonistas, Curial y Güelfa, son raros, porque ella lleva el de la facción de los güelfos, enfrentados a los gibelinos, y el del caballero asombrará a los propios personajes del relato. El rey de Francia se reirá mucho del nombre de Festa, la doncella de la Güelfa que acompaña a Curial, y cuando ella le revele el nombre de este, exclamará: «—A, santa Maria! —dix lo rey—. E quinys noms! Per ma fe, aquest nom se pertany bé a tal cavaller com ell és» (II, 151-152). Festa se llama primero Arta, como la ciudad griega, con el famoso puente, cuya leyenda popular une su construcción al sacrificio de la mujer del maestro de la obra; fue recogida por Milá y Fontanals[7] y pudo inspirarle el primer nombre de la doncella de la Güelfa, antes de pasar a ser Festa, en claro guiño literario a Plaer-de-ma-vida del *Tirant.*

El nombre de «Curial» —«cortesano»— es el apellido de un personaje histórico que sitió a Barcelona cuando Milà era todavía niño. Philibert-Jean-Baptiste-François Curial nació el 21 de abril de 1774 en Saint-Pierre-d'Albigny, en la Saboya, entonces aún italiana; su padre, cuando las tropas francesas invadieron Saboya en 1792, se puso a su lado, y sus dos hijos se enrolaron en el ejército; Philibert-Jean François logró alcanzar los más altos honores por su heroísmo en numerosas batallas en el ejército de Napoleón; luchó en tantas tierras como lo hizo el emperador: desde Egipto a Rusia, y, por supuesto, en España; participó heroicamente en las batallas de Iena, Eylan, Essling, Wagram... En 1814 Napoleón lo nombra conde del Imperio; pero no acude con rapidez en su ayuda en sus últimos momentos de desgracia, y en cuanto se restaura la monarquía borbónica con Luis XVIII, Curial se rendirá a sus pies. Napoleón, a la vuelta de Elba, le retirará su favor, y el general ve frenada su carrera; tendrá que esperar a la res-

7. Resume la leyenda al hablar de los «Cuentos y poemas de Grecia Moderna» recopilados por M. Vretro (Milá y Fontanals, 1892).

tauración borbónica para recuperar sus cargos cortesanos y para seguir aumentando sus honores. Si hablo de este general es por su presencia en la guerra de Cataluña, en 1823, a la cabeza de la quinta división de los Cien Mil Hijos de San Luis —llamada «división Curial»—, bajo el mando del mariscal Moncey.

Al frente del ejército francés que entra en España en ayuda de Fernando VII y contra los liberales y defensores de la Constitución de Cádiz, iba el duque de Angulema, que luego reinará como Carlos X; las tropas que invaden Cataluña lo hacen bajo el mando del mariscal Moncey, duque de Conegliano, y su quinta división tiene como jefe al general Curial.

No deja de ser curiosa esa coincidencia: el general que pone cerco a Barcelona se llama Curial, igual que el protagonista de esa novela que Manuel Milà i Fontanals «descubre» en un códice totalmente desconocido de la Biblioteca Nacional.

A esta fábula compuesta, a esta estructura narrativa que comienza como el espléndido relato francés y acaba como la breve novelita del *Novellino*, protagonizada por esos dos personajes de insólitos nombres, su autor mezcla, como he dicho al comienzo, variados ingredientes; y a los citados voy a añadir ahora otras dos fuentes, muy cercanas en el tiempo, pero muy alejadas en el espacio y el género: el poema épico de Alonso de Ercilla, *La Araucana*, y la inolvidable tragedia de William Shakespeare *Romeo y Julieta.*

2. La presencia de *La Araucana* en el *Curial e Güelfa*

El tercer libro del *Curial e Güelfa* mezcla elementos dispares, desde pasajes mitológicos y oníricos hasta batallas encarnizadas. Lo dice el propio narrador al comienzo, mostrando clara conciencia literaria de lo que tiene entre manos, de la unidad de la obra y de la dificultad de lo que va a narrar: «... ab humil e baix parlament proceyré axí com sabré a aquest tercer e derrer libre, lo qual és algun poquet pus intricat que·ls altres primers» (III, 13).

Voy a ir a la descripción de la batalla contra los turcos de la última parte de la obra porque tiene algún pasaje con rasgos más que realistas, tremendistas: «Vírats caure corsos sens ànimes, peus e mans tallats volar a la terra, caps asclar, polmons e fetges pecejar, gemechs e crits» (III, 213). El vuelo de pies y manos cortados unido el troceo de pulmones e hígados convierten el campo de batalla en auténtica carnicería... de forma parecida al de uno de los enfrentamientos entre españoles y araucanos narrado en el canto XXXII de *La Araucana*:

> Unos vieran de claro atravesados,
> otros llevados la cabeza y brazos,
> otros sin forma alguna machucados
> y muchos barrenados de picazos;
> miembros sin cuerpos, cuerpos desmembrados,

> lloviendo lejos trozos y pedazos,
> hígados, intestinos, rotos huesos,
> entrañas vivas y bullentes sesos.
> Ercilla, 1979: II, 304

Cinco octavas después describe «las formas de los muertos»: «las entrañas y sesos descubiertos, | vieran otros deshechos y hechos piezas, | otros cuerpos enteros sin cabezas.» Y prosigue en la siguiente estrofa: «Las voces, los lamentos, los gemidos...» (Ercilla, 1979: II, 305). Pueden verse fácilmente las concordancias entre los dos textos, incluso ambos tienen la presencia de la fórmula «vieran» o «vírats».

Y recuerdo las fechas de publicación de las tres partes de la obra de Alonso de Ercilla: 1569, 1578 y 1589.[8] Ercilla podía escribir de esta manera, porque no solo tenía como modelo la *Eneida*, sino también el *Orlando furioso* de Ariosto (impreso en 1532 en su última redacción, y traducido por Jerónimo de Urrea en 1549). No hay más que ir a los destrozos que causa Rodomonte, como «jabalí fiero», en el asalto del ejército de Agramante a París: «braccia e capi volare, e ne la fossa | cader da'muri una fiumana rossa», o «cabezas, brazos, vuelan por el viento, | y cae del muro un río muy sangriento», canto XIV (Ariosto, 2002: 870-871).

Ercilla aprende bien la lección y repite ese despedazar en varias ocasiones: «piernas, brazos, cabezas cercenando», canto III (Ercilla, 1979: I, 181), «solos catorce esperan, hechos piezas, | rotos los brazos, piernas y cabezas», canto IV (Ercilla, 1979: I, 212). Pero, como puede comprobarse, en el pasaje antes citado es donde va más allá, e introduce las entrañas, ¡no podía pasar desapercibido tal rasgo al gran lector que era el autor del *Curial*!

Hay más detalles de la gran carnicería de las batallas; así en esa lucha contra los turcos, dice el narrador del *Curial*:

> Moren e caen aquells barbres sens ley, e les sues ànimes visiten la casa de Plutó [...]. Tornen atràs los turchs, e los christians anvides los podien seguir; tanta era la multitut dels morts, que ab molt gran treball podien anar sobre los corsos qui sens ànimes jahien [...]. Ja los cavalls anaven per sanch e passaven sobre corsos morts, dels quals era la espessura tan gran que no plegaven los peus a terra (III, 211-212).

Y en *La* Araucana, en un momento de la dura batalla, narrado en el canto XV: «los lasos españoles mal heridos | de la cercada plaza se salieron, | de armas y cuerpos bárbaros tan llena, | que sobre ellos andaban a gran pena» (Ercilla, 1979: I, 422). Un poco antes, hemos visto que «el esforzado Rengo —uno de los

8. Cayetano Rosell editó la obra en 1851 en el vol. 17 de la BAE; en 1866 aparece la edición de la RAE con introducción de Antonio Ferrer del Río, y antes, en 1840, se había impreso en París, Baudry.

héroes araucanos— de un rodeo | lo lleva largo trecho por el llano, | sobre los cuerpos muertos tropezando» (Ercilla, 1979: I, 413), aunque le sale un contrincante de su valentía y fuerza, que «al diestro Pon envía al infierno» (Ercilla, 1979: I, 407), al modo de esas almas de los turcos enviadas a visitar la casa de Plutón. Lo más curioso es que su adversario es el único italiano que combate en el ejército español y que se llama Andrea, «era arriba de Génova al Levante» (Ercilla, 1979: I, 408), y enseguida lo identificará como «el lombardo», un gigante de enorme fuerza, y así lo vemos actuando en el repetido vuelo de brazos y cabezas por el aire:

> Uno parte al través, otro al derecho,
> otro al sesgo, otro ensarta de una punta;
> otros que tiende, aún no bien satisfecho,
> a coces los quebranta y descoyunta:
> brazos, cabezas por el aire avienta
> sin término, sin número, ni cuenta.
>
> Ercilla, 1979: I, 418

Si me detengo en él es precisamente porque es lombardo y se llama Andrea. El marqués de Monferrat se casa con la hermana del señor de Milà, lombarda, por tanto, ¡y se llama ella Andrea! Por todos es bien sabido que Andrea es nombre masculino en Italia, y *La Araucana* nos lo confirma; no deja además de ser significativa tal doble coincidencia en las dos obras porque ya vamos viendo cómo el autor del *Curial*[9] es un buen lector de la obra de Ercilla.

Vemos, pues, las semejanzas en la descripción realista de los cuerpos destrozados tras la batalla, pero en ningún relato épico podremos encontrar la que se hace de los caballeros que han participado en el torneo final del *Curial*, el de Santa María del Puig, y que asisten a las bodas de Curial y Güelfa: «Vírats cavallers e gentils hòmens molts ab cardenals pels ulls, altres los braços en tovalloles dels colps que havien presos al torneig; emperò no cessaven de riure, de cantar e de dançar» (III, 250). Su condición insólita reside en que los caballeros, a pesar de los cardenales en los ojos y de las toallas en los brazos, no dejan de reír, cantar y bailar. Y sin embargo, las «tovalloles» nos llevan a otro pasaje de un poema épico, esta vez del *Arauco domado* de Pedro de Oña,[10] en donde dice de un artillero: «Y habiendo ya ligádose la herida | con apretarse en ella una toballa»

9. Inserto una pequeña nota léxica: el sultán, que se llama Critxí, «havia morts alguns christians en duel·lo» (III, 196); y la palabra «duel·lo», no documentada en el DCVB de Alcover y Moll, es un italianismo que se introduce tardíamente en el castellano (confluía con «duelo» de «doler»), de tal forma que Jiménez de Urrea la glosará en su *Diálogo de la verdadera honra militar* (1566), como dicen en el DCECH Corominas-Pascual.

10. El editor del *Arauco domado* (Lima, 1596) fue también Cayetano Rosell, en el vol. 29 de la BAE, en 1854. Hay otra huella de lectura del poema épico: la presencia de un pulpo como elemento de comparación. En el canto XIV del *Arauco domado*, dice el narrador que «ni a la pendiente peña levantada, | que casi sobre el agua se derriba, | se arrima tanto el pulpo pegajoso | cuanto Quidora al pecho de su esposo» (Oña, 1944:

(Oña, 1944: 333); bien es cierto que Encinal, el artillero, lo hace para sujetar sus intestinos, al aire por la herida recibida, y poder seguir disparando la culebrina. Es la diferencia entre la épica heroica y la parodia.

Hay además entre el *Curial e Güelfa* y *La Araucana* otra concordancia muy significativa: la falsedad de la historia amorosa de Dido y Eneas. En el *Curial* se habla dos veces de la reina Dido y se hace de forma contradictoria. La mora Camar, que vive en Túnez y decide suicidarse, la invoca justo antes de hacerlo:

> —O, neta de Abanci, rey de Tir e de Sidònia, neboda de Acrísio, rey dels argius e filla de Bel·lo, rey de molts regnes: tu qui jurist sobre les cendres dels ossos de Siqueo tenir lealtat a ton marit despuys de la suma mort, e aprés, fugida per pahor de Pigmalion, ton frare, rompist la fe promesa a les reyals cendres per nova amor que en tu contra tota rahó se nodrí! (III, 149).

No nos debe extrañar la erudición de Camar porque era una joven aficionada a la lectura; nada menos leía «l'*Eneydos* de Virgili, lo qual ella en lengua materna tenia ben glosat e moralizat, car son pare lo havia haüt del rey» (III, 111). No hay más que acudir al pasaje de la glosa de Villena para encontrarnos los datos del linaje de Dido que recuerda Camar. «Este [Sicheo] con el grand poderío quiso mover guerra contra Bello, rey de Tiro e de Sidonia, padre de la reina Dido, fijo que fue de Abançi e hermano de Crisio. E Bello dicho tractó paz con él» (Villena, 1994: 137-138). No enlaza, como creen los estudiosos, las dos obras una fuente común,[11] sino la lectura que Milà i Fontanals había hecho de las *Glosas* de Villena.

Pero, curiosamente, un poco antes, en el mismo libro III del *Curial*, tiene lugar el viaje al Parnaso del joven, y en el sueño que se apodera de él tiene lugar el juicio entre Homero y sus acusadores, Dictis y Dares, y él tendrá que sentenciar el enfrentamiento. Apolo, en su airado parlamento a Homero —están presentes varios dioses en tal esencial juicio—, lo acusa de utilizar la ciencia de Baco, buscando «poètiques ficcions e rectòriques colors, fingint moltes coses que no foren»; dando a unos lo que no era suyo, y escondiendo lo que en los otros era públicamente conocido; y tras alabar su noble y maravilloso estilo que ha hecho maravillar a todos los poetas que lo siguieron, recuerda lo que, a su semejanza, hizo Virgilio:

> Axò mateix ha fet Virgili, gran ans molt major de tots los poetes latins, qui, axí com tu, ha cercades e poetant escrites coses tenyides de color de mentira, dient, entre les altres, Dido, reyna de Cartago, ésser-se morta per Eneas, la qual cosa no fonch ni és

228v.); y así entendemos que los brazos que la mora Camar echa al cuello de Curial parezcan de pulpo: «aquells braços solts e desempachats, qui de polp paria que fossen, lo prengueren pel coll» (III, 141).

11. Comentan Badia i Torró: «No hi ha dubte que Villena i l'Anònim tenien una versió glosada de l'*Eneida* que recollia els mateixos errors» (antes han señalado la coincidencia de darle a Cibeles como segundo nombre «Obsrea», otro error compartido (*Curial e Güelfa*, 2011: 676, 652).

veritat, car Eneas nulls temps viu Dido, ne Dido Eneas, car del un al altre hach prop de trecents anys (III, 89).

¿En qué quedamos? ¿Dido no conoció a Eneas o se suicidó por él? Y las dos versiones coexisten en la obra, en el mismo libro III. Sé muy bien que la respuesta está en la lectura: Camar había leído la *Eneida* glosada y sigue la versión de las glosas de Enrique de Villena. Es curioso, por cierto, que su maestro en tal comentario, Curial, no le hablara de la teoría de Apolo, que le fue revelada en sueños (se olvidaría, tal vez). Pero, ¿de dónde procede la teoría de la falsedad de esa historia amorosa porque nunca pudieron conocerse sus protagonistas?... Pues de *La Araucana*, unos versos más adelante de los citados, en el mismo canto XXXII, en la larga digresión que hará Ercilla para contar la verdadera historia de la reina de Cartago. Lo hace para desmentir a un soldado que lo atajó en la alabanza a la casta Elisa Dido diciendo que «no tenía | a Dido por tan casta y recogida | pues en la Eneida de Marón vería | que del amor libídino encendida, | siguiendo el torpe fin de su deseo | rompió la fe y promesa a su Sicheo» (Ercilla, 1979: II, 313). Para «mostrarle que en aquello andaba errado | él y todos los más que me escuchaban | que en la misma opinión también estaban»,

> les dije que, queriendo el Mantuano
> hermosear su Eneas floreciente
> porque César Augusto Otaviano
> se preciaba de ser su decendiente,
> con Dido usó de término inhumano
> infamándola injusta y falsamente,
> pues vemos por los tiempos haber sido
> Eneas cien años antes que fue Dido.
>
> Ercilla, 1979: II, 314

En el *Curial*, Apolo exagera un poco y amplía la distancia hasta los trescientos años; pero el hecho afirmado es el mismo: Dido y Eneas no pudieron conocerse; y, por tanto, Dido fue infamada por la historia fantasiosa de Virgilio. ¡Si lo llega a saber Camar, sin modelo a seguir en su tierra, tal vez no hubiera tomado tan trágica decisión!

Es una nueva prueba de la genial falsificación creada por Manuel Milà i Fontanals en esa novela catalana, cuyo único códice dio a conocer en 1876. Al maravilloso *Tirant lo Blanc* del valenciano Joanot Martorell le había aparecido un competidor, aunque a Menéndez Pelayo no le concenciera mucho su calidad literaria frente «a la muy sabrosa historia valenciana de *Tirant*»; habla del «poco interés de la narración» y la califica de «composición retórica y amanerada» (1943: 392).

3. La lectura de *Romeo y Julieta* también dejó huella en el *Curial e Güelfa*

Pocos años después de *La Araucana*, en 1599,[12] se imprimía una tragedia que iba a convertirse con razón en una obra canónica del teatro universal: *Romeo y Julieta* de William Shakespeare. Y si cambio de género y de lengua es porque el autor del *Curial* también lo hace al elegir la fuente de una frase que la Güelfa dice a su amiga la abadesa, y lo hace precisamente en uno de los sorprendentes pasajes dramáticos del texto; es decir de los diálogos sin verbo *dicendi*, presentados además tipográficamente al modo teatral. Es un pasaje inmediatamente posterior a cuando la Güelfa reconoce a Curial en el peregrino que canta «la cançó del orifany»; ella está contentísima al verlo, pero ha decidido mantener la palabra que le dio de no querer saber nada de él hasta que cumpla la condición exigida, y le dice a su amiga que Curial puede ir donde le parezca, «que, tant com yo sie viva, no mudaré del propósit que li diguí com li doní comiat». Entonces, sin tránsito alguno, empieza el fragmento dramático:

> Abadessa.— On lo trametets? On li manats que vage? Assignats-li algun loch on vos plàcia que habite.
> Güelfa.— Vage on se vulla. Lo món és gran e ample, e bé·y cabrà ara, axí com fins ací hi ha cabut (III, 169-170).

Que «el mundo es grande y ancho» lo oímos en boca de fray Lorenzo diciéndoselo a Romeo en un momento que algo tiene en común con el pasaje citado: el Príncipe ha desterrado al joven por la muerte de Tybalt, y él está desesperado porque el exilio significa no poder ver a Julieta. Es la escena III del acto tercero, y el fraile le dice: «*Friar Laurence*: Hence from Verona art thou banished. | Be patient, for the world is broad and wide» (Shakespeare, 2000: 292).

Después de ver este enlace entre las dos obras,[13] no nos extraña que Camar hable al cuchillo como su defensor ante al rey antes de clavárselo, como cuenta el narrador: «viu un coltell qui estava sobre un banch,[14] e, corrent, pres aquell, e dix: «Tu·m defendràs del rey». E ferí·s ab lo coltell pels pits» (III, 118). Lo que convierte su acto en insólito es que no logra matarse, solo herirse; es una suicida frustrada. Julieta, antes de beberse el narcótico, también habla con el cuchillo, que deja junto a ella por si no le hace efecto el brebraje, porque la amenaza que tiene es la misma que Camar: la boda no deseada: «Shall I be married then to-

12. La primera edición de la obra, el *Quarto* de 1597 (*First Quarto*) es incompleta y posiblemente pirata. La edición de 1623, el *First Folio*, reproduce la de 1609, *Third* Quarto, que a su vez es reedición de la de 1599 (Shakespeare, 2000: 67-68).

13. No hay que olvidar que *Romeo y Julieta*, la ópera de Charles Gounod que tuvo tanto éxito y fama, se estrenó el 27 de abril de 1867.

14. La localización del cuchillo «en un banch» (seguramente «mesa gruesa con cuatro patas») no deja de ser un curioso detalle de vida cotidiana que contrasta con el dramatismo de la escena.

morrow morning? | No, no! This sall forbid it. Lie thou there (*She lays down a knife)*» (Shakespeare, 2000: 354).

Nadie puede negarle la erudición, las muchísimas lecturas, el ingenio, la genialidad a Manuel Milà i Fontanals al crear esa falsificación tan literaria: *Curial e Güelfa*: ¡cuántas obras asoman en su tejido! Con todo derecho esta novela histórica tiene que figurar en la historia literaria del siglo XIX.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín (2014), *El crimen de la escritura. Una historia de las falsificaciones literarias españolas*, Madrid, Abada Editores.

Ariosto, Ludovico (2002), ed. de Cesare Segre y M.ª de las Nieves Muñiz, Madrid, Cátedra, 2 vols.

Curial e Güelfa (1930), ed. de Ramon Aramon i Serra, Barcelona, Barcino, 3 vols.

— (2011), ed. crítica y comentada de Lola Badia y Jaume Torró, Barcelona, Quaderns Crema.

De la Sale, Anthoine (1911), *Le petit Jehan de Saintré*, París, La Renaissance du Livre.

Ercilla, Alonso de (1979), *La Araucana*, ed. de Marcos Morínigo e Isaías Lerner, Madrid, Castalia, 2 vols.

Grafton, Anthony (1990), *Forgers and Critics. Creativity and Duplicity in Western Scholarship*, Londres, Collins & Brown.

Manrique, Jorge (1993), *Poesía*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, Crítica.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1943), *Orígenes de la novela*, ed. de Enrique Sánchez Reyes, Santander, Aldus.

Milà i Fontanals, Manuel (1932), *Epistolari*, correspondencia recogida y anotada por L. Nicolau d'Olwer, Barcelona, ICE, tomo II (1875-1880).

Milá y Fontanals, Manuel (1890), *Estudios sobre historia, lengua y literatura de Cataluña*, en *Obras completas, III* coleccionadas por M. Menéndez Pelayo, Barcelona, librería de Álvaro Verdaguer.

— (1892), *Opúsculos literarios. Primera serie*, en *Obras completas, IV*, Barcelona, librería de Álvaro Verdaguer.

— (1966), *De los trovadores en España*, Barcelona, CSIC.

Muntaner, Ramon (1979), *Crónica*, ed. de Marina Gustà, Barcelona, Edicions 62, 2 vols.

Navarro Durán, Rosa (2011), «Misterios en una extraña novela: *Curial e Güelfa*, *Clarín*, 96 (3-11).

— (2014), «*Curial e Güelfa*, "mélange de gothique et de renaissance", en Cesc Esteve (ed.), *El texto infinito. Tradición y reescritura en la Edad Media y el Renacimiento*, Salamanca, SEMYR, 2014, (191-225).

— (e. p.), «La novela gótica *Curial e Güelfa*, una creación erudita de Milà i Fontanals», *Imago temporis. Medium Aevum*, Universitat de Lleida.

Oña, Pedro de (1944), *Arauco domado*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, en Colección de incunables americanos, siglo XVI, vol. XI.

Riquer, Martí de (1972), *Literatura catalana medieval*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona.

— (1975), *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Planeta, 3 vols.

Riera i Sans, Jaume (1993), «Falsos dels segles xiii, xiv i xv», en *Actes del novè col·loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes*, I, Publicacions de l'Abadia de Montserrat (425-491).

Rojas, Fernando de (2000), *La Celestina*, ed. dirigida por Francisco Rico, Barcelona, Crítica

Shakespeare, William (2000), *Romeo y Julieta*, ed. bilingüe dirigida por Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra.

Villena, Enrique de (1994), *Traducción y glosas de la «Eneida», libros i-iii*, en *Obras completas, ii*, ed. de Pedro Cátedra, Madrid, Biblioteca Castro.

Los bandos de Castilla de López Soler: historia y ficción[1]

Enrique Rubio Cremades
Universidad de Alicante

Desde la perspectiva del tiempo, del historiador de la literatura, se percibe con nitidez la importancia o la mayor o menor incidencia de un escritor en un determinado género literario. A veces, la escasa calidad literaria arrincona o confina al escritor a un lugar secundario, pues se silencia su obra y se relega su producción crítica y literaria sin tener en cuenta su producción desde una óptica sincrónica, temporal, surgida con el deseo de innovar la novela española cuando dicho género carecía de total presencia en las letras españolas. López Soler es pionero en la adaptación de las nuevas tendencias narrativas en España, al igual que uno de los escritores más representativos en la difusión de dichas tendencias a través de sus artículos en *El Europeo*, *El Constitucional*, *El Vapor* y *El Español*, fundamentalmente. Cabe recordar que a raíz de la publicación de *Los bandos de Castilla*, año 1830, López Soler escribe una serie de relatos que intentan adaptarse a las nuevas tendencias narrativas europeas, fundamentalmente francesas. Así, en el año 1832, publica bajo el seudónimo de *Gregorio Pérez de Miranda* la novela *Henrique de Lorena*, *Kar-Osmán o Memorias de la casa de Silva*, *Jaime el Barbudo o sea La sierra de Crevillente* y *El primogénito de Alburquerque* y en 1834, *La catedral de Sevilla*. El denominador común en todas ellas es claro: difundir en España, fundamentalmente a través de las acreditadas editoriales madrileñas de Bergnes de las Casas y de Repullés, las múltiples tendencias de la novela europea, desde las de corte sentimental hasta las de aventuras y seudocostumbristas.

En *Los bandos de Castilla* López Soler es taxativo, preciso, explícito. En el inicio de su prólogo, como es bien conocido, señala que su novela tiene dos objetivos:

> [...] dar a conocer el estilo de Walter Scott, y manifestar que la historia de España ofrece pasajes tan bellos y propios para despertar la atención de los lectores como

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación Romanticismo Español e Hispanoamericano: Concomitancias, Influencias, Polémicas y Difusión (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

> los de Escocia y de Inglaterra. A fin de conseguir uno y otro intento hemos traducido al novelista escocés en algunos pasajes e imitándole en otros muchos, procurando dar a su narración y a su diálogo aquella vehemencia de que comúnmente carece, por acomodarse al carácter grave y flemático de los pueblo para quienes escribe (2014: 23).[2]

López Soler siempre confiesa en los prólogos de sus novelas su intención y propósitos. Incluso sus fuentes literarias, dando a entender al lector que no oculta absolutamente nada en sus relatos. Estas premisas no siempre se cumplen, tal como se puede constatar si tenemos en cuenta la totalidad de su producción literaria, pues lejos de remedar una historia novelesca con textos ajenos, intenta documentarse con rigor sobre el contexto histórico que sirve de marco a la acción. Las alusiones de López Soler referidas a las novelas de Walter Scott no tienen un significado tan taxativo desde la perspectiva actual, pues cabría definirle como plagiario, remedador, copista o expoliador de textos ajenos si interpretamos sus palabras —traducido e imitado— sin tener en cuenta las fuentes literarias y el contexto histórico en donde transcurren los hechos narrados. Item más: López Soler engarza con la tradición poética del siglo xv, con la poesía catalana que representa la tardía aclimatación de la poesía trovadoresca provenzal, tal como se constata en numerosos pasajes de la novela. Poesía trovadoresca receptora de diversos temas y motivos, fundamentalmente los derivados del amor cortés. Una exaltación idealizada que se patentiza en el relato a través de los sentimientos idealizados del caballero por una dama. La corte de Juan II le proporcionará a López Soler un material noticioso de gran valor, en consonancia con sus propósitos literarios, pues se trata de una época inmersa en luchas dinásticas, de rebeliones nobiliarias, de privados o favoritos que juegan un papel preponderante en los destinos de los reinos peninsulares. Pese a todos estos condicionantes la nobleza castellana mejora sus costumbres, perfecciona sus hábitos y siente inclinación y apego por las letras y el arte, se rodea de escritores y gozan en torno al rey del nuevo ambiente cortesano. Los nobles son escritores, como en el caso de don Álvaro de Luna, tan trascendental en el relato de López Soler, y exteriorizan sus dotes tanto en diversiones y fiestas cortesanas como en torneos o en justas poéticas. La aparición de nuevas tendencias literarias también se manifiesta con nitidez en *Los bandos de Castilla*, fundamentalmente la influencia italiana —Dante, Petrarca y Boccaccio— y la cultura greco-latina. Un ambiente cortesano que propiciaba también la difusión de una poesía menos notable o festiva. Las desavenencias políticas cortesanas inspirarían también numerosos *plantos* o consideraciones morales y sátiras punzantes. Aspectos literarios e históricos que López Soler armoniza y conjuga a lo largo de la narración.

2. En el presente trabajo citamos por la edición de Rubio Cremades (2014).

En el prólogo que figura al frente de *Los bandos de Castilla* López Soler se refiere a una serie de hechos históricos que tienen como fin perfilar el carácter del valido del monarca Juan II, don Álvaro de Luna. Referencias en las que subyacen las fuentes históricas utilizadas por el escritor, fundamentalmente en los sucesos relativos a su gobierno y conducta.

A tenor de los datos históricos que proporciona López Soler en su novela, su trama la podemos fechar desde el final del segundo destierro de don Álvaro de Luna, año 1444, hasta su ejecución en 1453. Evidentemente se hacen alusiones a lances de trascendental importancia con anterioridad al año 1444 y posteriores a la muerte del privado del monarca Juan II, pero en lo sustancial, en lo trascendental, la peripecia argumental se enmarca en los últimos años de su privanza, cuando empieza a declinar su poder a raíz del nuevo matrimonio del rey con la princesa Isabel, hija del infante don Juan de Portugal, con cuyo regente mantenía una especial amistad don Álvaro de Luna, convencido de que este matrimonio sería ventajoso para el mantenimiento de su poder, en detrimento de quienes querían casar al rey con la hija del monarca francés. Sin embargo, la nueva esposa de Juan II, mediante sutiles argucias para que el monarca relegara su figura en asuntos de estado, indujo su caída y posterior ejecución. Todo este contexto histórico plagado de rivalidades, luchas civiles y nobiliarias provocarán la aparición de delincuentes y bandas parciales que asolarían tanto al reino de Castilla como al de Aragón.

Todos estos hechos y otros que citaremos con posterioridad corresponden a determinadas fuentes históricas aludidas, de forma concisa, por López Soler. De suerte que sus palabras expuestas en párrafos anteriores referidas a Walter Scott —*hemos traducido al novelista escocés*— no son del todo creíbles o, al menos, cabe matizarlas. Para la elaboración de su novela, López Soler cita a Mariana, autor de la célebre *Historia General de España* (1592) que trata de forma cumplida los hechos nombrados, desde las batallas de Aivar hasta las rivalidades entre castellanos, aragoneses y navarros, así como la posición de Cataluña por el príncipe don Carlos. Fuentes históricas que también nos remiten a la paz entre Castilla y Aragón, turbada, en ocasiones, por la intervención de los infantes aragoneses en las luchas civiles de la época de Juan II y Enrique IV. La *Historia* del padre Mariana fue un material noticioso fundamental tanto para historiadores como escritores, pues gracias a ella documentaron con mayor o menor habilidad el contexto histórico en el que transcurre la acción. La obra de Mariana refiere todos estos hechos que subyacen en *Los bandos de Castilla*. Evidentemente López Soler no pudo utilizar la *Historia de España* publicada por F. Pí y Margall para la Biblioteca Rivadeneyra en 1854, la preferida por escritores y críticos en la segunda mitad del siglo XIX hasta la aparición de las editadas por Catalina Piñuela, 1828, que continuaba la historia de España a partir del año 1600 hasta 1800, o Gaspar y Roig, año 1852. Cabe suponer que López Soler utilizó la edición llevada a cabo por el historiador José Sabán y Blasco, publicada entre los años 1817 y 1821, muy elogiada por la prensa, con notas históricas y críticas. In-

cluía también nuevas tablas cronológicas desde los orígenes más antiguos de la historia de España hasta la muerte de Carlos III.[3]

Parte del material histórico referido a las rivalidades entre Juan II y Juan de Navarra y, fundamentalmente, las relajadas costumbres del hijo de don Álvaro de Luna, personaje de gran trascendencia en *Los bandos de Castilla*, López Soler se basó en la obra de Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas* (1512),[4] cuyo contenido constituye la primera colección de retratos o breves biografías de los personajes más célebres pertenecientes a la época de Enrique III y Juan II. Retratos que muestran a los personajes desde una doble perspectiva: la moral y la física. No faltan alusiones a sus vicios, a sus virtudes. Obra que permitiría también a López Soler conocer con detalle la sociedad en la que se enmarca la acción de la novela. Bien es verdad que Pérez de Guzmán cargó las tintas en su etopeya sobre don Álvaro de Luna y su familia, pues luchó abiertamente contra el condestable, situándose siempre en la facción nobiliaria castellana que con mayor ahínco y empeño combatió contra él. Actitud que provocaría su desgracia, pues sería condenado a prisión por el propio don Álvaro de Luna.

La etopeya del favorito de Juan II está trazada conforme a los trabajos de los historiadores y cronistas más significativos, tal como el propio López Soler constata:

> Por más que han sido varios los pareceres sobre la inocencia de don Álvaro de Luna, y qué famosos ingenios lo defienden, y otro no menos nombrados lo acusan, creímos deber seguir el dictamen más fundado, pintando en aquel condestable de Castilla un cortesano supersticioso, soberbio, avariento y vengativo, a quien enconaban y desesperadamente enfurecían los que, llevados del empeño de derribarle, no perdonaban medio y ocasión de conseguirlo. De esta manera, sin adulterar los hechos de aquella época en términos que la presenten bajo otro aspecto de que realmente tuvo, y esforzándose en desenvolver nuestro plan no desfigurando el carácter de los más esclarecido varones que florecieron en ella, hemos procurado dar impulso a la narración por el estruendo de las disensiones y revueltas que hacen conocidamente curioso el reinado de Juan el II (2014: 27).

El citado párrafo cierra el prólogo de López Soler con una clara intención: dar a entender que todo el material histórico de la novela está tomado de fuentes fidedignas, sin anacronismos, contextualizaciones temporales inexactas o equívocas. Para ello cita a pie de página la siguiente advertencia al lector:

3. Existe una segunda edición de dicha obra que compila los veinte volúmenes de la anterior en diez. Dicha publicación lleva la fecha de impresión del año 1823.

4. La generación de López Soler utilizó para sus estudios históricos y ambientación de obras literarias las ediciones llevadas a cabo en Madrid, Imprenta Real de La Gaceta, 1735, y la editada en los talleres tipográficos de G. Ortega e Hijos de Ibarra, Madrid, 1790.

> Los que deseasen saber las opiniones que reinaron en orden a la caída y anterior conducta de don Álvaro de Luna, lean el *Centón Epistolario* del bachiller de Ciudad Real, la *Crónica del rey don Juan el II*, la del gran cardenal de España, escrita por el doctor Salazar, las semblanzas de Guzmán, los muchos privilegios, cédulas reales y otros documentos que existen en los archivos de sus descendientes, y la crónica del mismo don Álvaro, escrita, según Pellicer por un don Antonio Castellanos, opinión que siguieron don Nicolás Antonio y Frankenan en su Biblioteca Heráldica (2014: 27).

Todo este material noticioso era conocido por López Soler. La lectura de sus trabajos publicados en *El Constitucional*, *El Europeo* o *El Vapor* demuestran sus conocimientos históricos y literarios. A su ya conocido artículo «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas» publicado en *El Europeo* (1823a) desgrana las fuentes históricas y literarias desde los orígenes mismos de la literatura española hasta su época, al igual que en su artículo «Sobre la historia filosófica de la poesía española» (1823b).[5] La búsqueda de datos sobre el patrimonio histórico medieval y pre-renacentista para argumentar sus artículos y ensayos críticos le servirían como base de las reflexiones históricas ofrecidas por López Soler a sus lectores. De ahí, la referencia, por ejemplo, al *Centón Epistolario del bachiller de Ciudad Real*, obra que le serviría para descubrir la personalidad de don Álvaro. Publicada en 1499, López Soler utilizaría casi con toda seguridad la edición llevada a cabo en Madrid en 1790, que incluía también la titulada y ya citada obra *Generaciones y semblanzas del noble caballero Fernán Pérez de Guzmán*. La lectura de dicha obra incide en lo escrito por López Soler y escritores coetáneos al autor, pues la galería de personajes históricos descritos responde a lo indicado por el propio Pérez Guzmán en su monografía: actitud de los que se pagan más de los hechos fabulosos que de los auténticos y deseo de que las cosas aparezcan ante la posteridad tal como fueron, ya que, redactadas las historias por encargo de reyes, príncipes y grandes señores, sus autores escriben más lo que les exigen o creen que agradará a la sociedad, prescindiendo de la verdad y deformando los hechos.

5. En sus conclusiones insertas en el citado artículo López Soler establece cinco etapas en la historia de la literatura española. La primera, la más admirada por el novelista será la medieval, la que enmarque su novela *Los bandos de Castilla:* «la historia de la poesía española ofrece distintas épocas dignas de ser filosóficamente consideradas y cada una de las cuales pudiera dar margen a muy curiosas observaciones. Nosotros, sin embargo, juzgamos que pueden reducirse a cinco las más notables, división que, según nuestro dictamen, debiera ser rigurosamente guardada en la historia de que hablamos, por llevar en sí misma los sucesos y variaciones más notables que ha sufrido la poesía nacional desde Berceo hasta nuestros días. La época primera podría extenderse desde su origen hasta Juan de Mena» (1823b: 343). Más adelante habla de la poesía trovadorescas y de las costumbres medievales, hecho que le lleva a escribir la siguiente reflexión: «Seguramente que en ningunas obras antiguas puede reconocerse mejor el espíritu de la religión y de valentía que reinaba en tan remotos siglos como los pocos monumentos poéticos que de ellos nos han quedado en España. Los poemas de Gonzalo de Berceo y los romances históricos de los hechos de armas del Cid sean una prueba de esta verdad, pues se trasluce en ellos el celo religioso, la sencillez y el pundonor de las costumbres de los caballeros, así como la admiración, el desaliñado estro y la puntualidad de los que contaban su hazañas» (1823b: 244).

Las semblanzas de Pérez de Guzmán sirvieron de base a numerosos novelistas y dramaturgos románticos, creando una serie de personajes históricos arquetípicos. Así Enrique III aparece como una persona enfermiza y melancólica; el infante de Aragón como «fermoso de gesto, sosegado y benigno, casto e honesto»; D. Álvaro de Luna, «de razón breve e corta»; el marqués de Villena «de fablar muchas lenguas, comía mucho y era muy inclinado al amor de las mujeres»; a don Pedro de Frías lo describe «muy astuto y cauteloso»; a don Juan II «falto de aquellas virtudes que a todo hombre, e principalmente a los reyes son necesarias»... A don Álvaro de Luna lo trata con no poca inquina y rencor, aunque reconoce sus cualidades. Censura a sus propios familiares, al igual que López Soler en su novela *Los bandos de Castilla*, especialmente la figura de su primogénito.

La crónica de Juan II de Castilla, reproducción de la edición de 1517, más próxima y cercana en el tiempo a López Soler fue la editada en Valencia en 1778, magnífica edición y digna sucesora de la edición *prínceps* que alcanzó renombre entre los historiadores y críticos. Cabe recordar que López Soler mantenía trato y amistad con libreros valencianos, especialmente con el célebre editor Cabrerizo, en cuyos talleres tipográficos se publicó, precisamente, *Los bandos de Castilla*. El novelista alude también en su prólogo a la obra «del gran cardenal de España, escrita por el doctor Salazar» en clara alusión a la crónica de Pedro Salazar de Mendoza publicada en 1625, y «a la crónica del mismo don Álvaro», en también explícita alusión a la publicada en 1546[6] y reeditada por Sancha en 1784. Esta última alcanzó gran difusión hasta bien entrado el siglo XIX, siendo utilizada por escritores de finales del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX para sus propósitos, tanto literarios como históricos. La *Crónica de don Álvaro de Luna* presenta caracteres análogos y parciales con otras obras o crónicas que refieren los hechos de un determinado monarca o privado, como en el caso de las crónicas del canciller Ayala. En el caso presente, la crónica sobre la figura de don Álvaro, el autor se muestra veraz, pero inclinado y afecto en demasía con sus hechos, pues describe con gran detenimiento los méritos y silencia los más desfavorables. El capítulo último de la crónica, dedicado a la afrentosa muerte del Privado, supone un panegírico hacia su persona, pues lo define como el mejor caballero que todas las «Españas ovo en su tiempo, e mayor señor sin corona».

López Soler comunica también a sus lectores que el libro eclesiástico «de las iglesias metropolitanas y catedrales de las dos Castillas» de Gil González ha servido para esbozar específicos trazos del carácter de don Álvaro de Luna, especialmente el referido a su codicia. Dicha alusión corresponde a la obra de Gil González Dávila, autor del *Teatro eclesiástico de las Iglesias Metropolitanas y*

6. Esta primera impresión la hizo publicar en Milán el biznieto del Condestable, que también se llamaba Álvaro de Luna, siendo capitán de la guardia de aquella fortaleza.

Catedrales de los Reinos de las dos Castillas, *vidas de sus Arzobispos y Obispos, y cosas memorables de sus sedes* (1645-1700),[7] obra fundamental para el estudio de las relaciones entre Iglesia y Estado.

Las referencias que López Soler lleva a cabo sobre la obra de Juan de Mena en sus artículos de crítica literaria y en *Los bandos de Castilla* completan también el mosaico de fuentes históricas y literarias. No se debe olvidar que Juan de Mena es el poeta más representativo de las corrientes estéticas en el reinado de Juan II, al igual que el marqués de Santillana. Ambos partidarios y acérrimos enemigos del contestable don Álvaro de Luna, respectivamente. Recordemos que Juan de Mena escribió a instancias de este el prólogo para su *Libro de las virtuosas y claras mujeres* y elogió en desmesura su figura en el *Laberinto.* Por el contrario, Santillana escribió el *Doctrinal de privados* que supone una feroz diatriba contra los hechos de don Álvaro de Luna. En cualquier caso ambos están presentes en el corpus poético que figura en la novela, como piezas incrustadas en la acción novelesca, consciente López Soler de que era imposible desgajar la historia, los hechos reales, sucedidos en el siglo XV, del panorama cultural de la época, pues en la corte de Juan II el acontecimiento histórico y lo literario actúan como el anverso y reverso de una moneda. Esto, insistimos, lo entendió perfectamente López Soler, pues se hace eco de los cancioneros del siglo XV, de la poesía cortesana, de la poesía trovadoresca provenzal. Incluso, por lógica, cabe pensar en las publicaciones del primer tercio del siglo XIX que difundieron el gusto, la lectura y la admiración por la literatura medieval, como en el caso de Agustín Durán, analizada con profusión en estas últimas décadas (Caldera, 1962; Shaw, 1973; Gies, 1975). Su *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro antiguo español* y su estudio titulado, igualmente, *Discurso sobre los antiguos romances caballerescos e históricos, y sobre los libros de caballería*, publicados en 1828 y 1829, respectivamente —recordemos que *Los bandos de Castilla* aparece a finales de 1830—, serían conocidos por López Soler, al igual que los tres primeros volúmenes de *Romances* publicados por Durán en los años 1828 y 1829, en donde se da cuenta cumplida de los hechos acaecidos en la corte de Juan II y, especialmente, de su valido don Álvaro de Luna. Los romances históricos numerados desde 984 hasta 1020 versan sobre la caída y muerte de don Álvaro. Desde el primer romance —*Vagos presentimientos que anuncian a don Álvaro de Luna su caída de la privanza del Rey*— hasta el titulado *Laméntase la muerte de don Álvaro*, un total de treinta y seis romances

7. Obra que consta de cuatro volúmenes publicados en Madrid entre los años 1645 y 1700. El primer, impreso por Francisco Martínez (1645), ofrece cumplida noticia de las ciudades de Santiago, Sigüenza, Jaén, Murcia, León, Cuenca, Segovia y Valladolid. El segundo volumen, editado por Pedro de Horma y Villanueva (1647), informa sobre las ciudades de Sevilla, Palencia, Ávila, Calahorra, Zamora, Coria y Plasencia. El tercero, impreso por D. Díaz de la Carrera (1650) ofrece un rico material noticioso también sobre Burgos, Oviedo, Lugo, Salamanca, Orense, Tuy y Mondoñedo. El cuarto y último volumen, editado también en Madrid [s. ed.], en el año 1700, da noticias sobre las ciudades de Astorga, Ciudad Rodrigo, Osma y Badajoz.

anónimos, el lector tiene cumplida información de los hechos narrados en la novela (Durán, 1861, II: 47-65). Cabe señalar también que el propio Durán en la *Advertencia* que figura al frente de su *Romancero General*, de tan solo dos páginas, sitúa en un lugar prominente, privilegiado, al valido por su conducta y final desenlace: El martirio engrandece a los mártires; la continua prosperidad mata el nombre de los felices; y don Álvaro de Luna, a quien cegó su orgullo y su codicia, a pesar de haber salvado a su rey y a su patria, hubiera sido detestado u olvidado si un cadalso no le hubiera hecho interesante y popular, y convertido en asunto de los romances de ciego (1861: VIII).

No es fácil discernir, en ocasiones, la fuente histórica que López Soler utiliza para la documentación de su novela, aunque en otros momentos ello no implica gran esfuerzo para el historiador de la literatura. Así, la célebre batalla de Olmedo (19 de mayo de 1445), aludida al principio del relato para indicar que el duque de Castromerín era aliado del rey de Castilla y del contestable don Álvaro de Luna, actúa como punto de partida de la novela, pues en ella morirá su único hijo varón. Hecho que convertirá a doña Blanca, su hermana, en heredera y protagonista de la novela.

El contexto histórico nos remite también a las rivalidades entre agramonteses y beaumonteses, las luchas en los reinos, Castilla y León, o las alianzas de la corona de Aragón con Francia. Sin embargo, el episodio más relevante corresponde a la caída y muerte de don Álvaro de Luna, acaecida el 3 de junio de 1453 en Valladolid. López Soler dedica un amplio capítulo a los sucesos relativos a los últimos días de don Álvaro de Luna, asumiendo el material noticioso ofrecido, fundamentalmente, en la *Crónica de Juan II*, pues respeta el itinerario del contestable, fechas y nombres de personas reales que le asistieron y acompañaron hasta el patíbulo. La *Crónica de Juan II* nos informa que el privado conservó hasta el final de su ejecución una serenidad elegante y soberbia, habló con el pregonero y, desde el patíbulo, con sus pajes y príncipes de Asturias. En todo momento, indica la *Crónica*, estuvo acompañado de Fray Alonso de Espina, gran amigo de Luna y su confesor. En *Los bandos de Castilla* se respetan todos estos datos, pues se menciona el viejo camino real de Portillo, el monasterio, su estancia en Valladolid y a su fiel amigo y consejero Fray Alonso de Espina.

López Soler solo se permite ligeras licencias históricas que en nada distorsionan los hechos históricos de la época, como las relativas al hijo de don Álvaro de Luna que en la *Crónica de Juan II* aparece con el nombre de Juan y en la novela figura como don Pelayo. Personaje que perecerá en la batalla final que cierra la novela, no sobreviviendo a su padre. Sin embargo, la realidad histórica es otra, pues tal como establece la citada crónica, don Juan de Luna conseguiría escapar del asedio al que fue sometido su padre, ayudado en la fuga por don Fernando de Rivadeneyra. Por el contrario, su padre se negó a escapar, a huir del asedio, y acabó rindiéndose a Rui Díaz de Mendoza y a Per Afán de Ribera. Este último episodio lo recogió fielmente López Soler en su novela, recreándolo

con la información que de este personaje se difundió en los romances relativos a su apresamiento y ejecución.

López Soler tejió una ficción basada en el rigor histórico. La consulta de obras y estudios referidos a la época de Juan II se percibe en su novela. A diferencia de otros novelistas procura ser exacto en sus referencias históricas y literarias, sin olvidar nunca las corrientes estéticas del momento, ni las intrigas cortesanas del reinado de Juan II. Lo dicho en su prólogo «traducir al novelista escocés» no es del todo cierto, pues si bien es verdad que utiliza parecidos recursos narrativos, la realidad histórica, su enfoque y percepción del hecho cultural en nada se parecen al modelo scottiano. Los caracteres de los personajes distan mucho de los trazados por Walter Scott, especialmente los secundarios, aquellos que posibilitan la peripecia argumental, pues están sujetos a unos hechos históricos que incidirían en gran medida en la literatura española del Siglo de Oro y en la del romanticismo español.

Bibliografía

Caldera, Ermanno (1962), *Primi manifesti del romanticismo spagnolo*, Pisa, Istituto de Letteratura Spagnola e Hispano-Americana dell'Università di Pisa.

(1546) *Crónica de Álvaro de Luna. Comiença la Coronica de don Álvaro de Luna Condestable de los Reynos de Castilla y León: Maestre y administrador de la orden y caballería de Santiago. (Al fin)*, Fue impressa la presente obra en la cibdad de Milán por Juan Antonio de Castellano, Impressor.

Durán, Agustín (1828), *Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español*, Madrid, Ortega y Compañía.

— (1829), *Discurso sobre los romances antiguos caballerescos e históricos, y sobre los libros de caballería*, Madrid, Imprenta de Amarita.

— (1861), *Romancero General, o Colección de romances castellanos anteriores al siglo xviii, recogidos y ordenados, clasificados y anotados por D...*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, M. Rivadeneyra – Impresor – Editor, tomo ii.

(1512), *Generaciones, semblanzas e obras de los ecelentes Reyes de España D. Henrique el III y D. Juan II, y de los venerables Perlados y notables cavalleros que en los tiempos destos reyes fueron*. Imprimióse en la noble villa de Valladolid pro Diego de Gumiel.

Gies, David T. (1975), *Agustín Durán: A Biography and Literary Appreciation*, Londres, Támesis.

Gómez, Fernán (1499), *Cantón epistolario del bachiller Fernán Gómez de Cibda Real, físico del muy poderoso y sublimado rey D. Juan el II de este nombre*. En la cibda de Burgos: fue estampado... por Juan de Rey e a su costa.

Flores, Josef Miguel de (1784), *Crónica de don Álvaro de Luna. La publica con varios apéndices don...* Segunda impresión. En Madrid: En la Imprenta de don Antonio Sancha. Año de mdcclxxxiv.

López Soler, Ramón (1823), «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas», *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*, Barcelona, 1823, vol. I, n.º 7, pp. 207-214 y n.º 8, pp. 254-259.

— (1823), «Sobre la historia filosófica de la poesía española» *El Europeo. Periódico de Ciencias, Artes y Literatura*, Barcelona, vol. I, n.º 11, pp. 342-349.

— (1830), *Los bandos de Castilla o El caballero del cisne. Novela original española*, Valencia, Imprenta de Cabrerizo.

— (2014), *Los bandos de Castilla.* Edición e introducción de Enrique Rubio Cremades, Barcelona, Edhasa.

— (1832), *Henrique de Lorena*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Compañía.

— (1832), *Kar-Osman o Memoria de la Casa de Silva*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Compañía.

— (1832), *Jaime el Barbudo o sea la sierra de Crevillente. Novela*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Compañía.

— (1933), *El primogénito de Alburquerque*, Madrid, Repullés.

— (1934), *La catedral de Sevilla, novela tomada de la que escribió el célebre Víctor Hugo.... con el título de Notre Dame de Paris*, Madrid, Repullés.

Mariana, Juan de (1592), *Io Marianae Hispanis. Historiae de Rebus Hispaniae*, Toleti, Tipis Petri Roderici.

Sabán y Blasco, José (1817-1821), *Historia General de España. Enmendada, añadida e ilustrada con notas históricas y críticas, y nuevas tablas cronológicas desde los tiempos más antiguos hasta la muerte de Carlos III, por el Dr....*, Madrid, Leonardo Núñez de Vargas, mdcccxvii.

Salazar y Mendoza, Pedro (1625), *Crónica de el gran Cardenal de España, don Pedro Gonçalez de Mendoza, Arzobispo de la muy Santa Iglesia Primada de las Españas: Patriarcha de Alexandría. Canciller mayor de los Reynos de Castilla y Toledo. Al duque de el Infantado... Por el doctor..., Canónigo peninteciario, de la mesma muy santa Iglesia*. En Toledo, en la Imprenta de doña María Ortiz de Saravia, mdcxxv.

Rubio Cremades, Enrique (2002), «La función del prólogo en la novela histórica española», en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo xix*, Barcelona, PPU, pp. 392-398.

Shaw, Donald L. (ed.) (1973), *Agustín Durán. Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del Teatro Antiguo Español, y sobre el modo con que debe ser considerado para juzgar convenientemente a su mérito peculiar*, Exeter, Universidad de Exeter.

Testigos de la historia

Leopoldo Alas «Clarín» y la escritura de la Historia

Carole Fillière
lla-créatis, Université de Toulouse 2 – Jean Jaurès

> Los tiempos pasados son para nosotros un libro cerrado con siete sellos. Lo que llamáis el espíritu de los tiempos no es más, en el fondo, que el espíritu de esos caballeros (los historiadores) según en él se reflejan los siglos (Clarín, 2003c: 1819).

Al proponer una traducción de las palabras del Fausto de Goethe, Clarín expone de forma inmediata su concepción de la historia al final del siglo xix en España: el conocimiento del pasado, insuficiente en el caso del pueblo español como lo lamenta Clarín tan a menudo, no existe sin la mediación del discurso de los historiadores. O sea, dicho con otras palabras: la Historia solo es el relato que hacen de ella los historiadores. Clarín interroga entonces a la vez la epistemología de la historia y las condiciones de creación de la misma, la escritura de la Historia. Profundamente convencido de la importancia y necesidad de estudiar, conocer y entender el pasado para poder actuar sobre el presente, Clarín aboga en sus artículos de prensa por el desarrollo de una ciencia histórica moderna y por la transmisión de la misma a través de una pedagogía consciente de la vitalidad de la tradición. Sin embargo, en sus propias creaciones de ficción, elige pocos temas históricos, mientras su postura como ironista le lleva a distanciarse de la filosofía progresista de la historia que nutre sus escritos como ensayista y pensador. Este artículo se propone estudiar los textos que Clarín dedica a la historia y sus declaraciones sobre los actores, métodos y propósitos de una ciencia histórica moderna, y cotejarlos con los textos de ficción del autor para poner de relieve la tensión que le es propia entre su concepto progresista de una ciencia histórica con fundamentos estéticos y filosóficos, y la duda que le produce su actividad de ironista vigilante, y que nutre su propósito de novelizar la historia del presente.

1. Concepción clariniana de la escritura científica y artística de la Historia

Las reflexiones clarinianas sobre la Historia reflejan el interés del siglo XIX en general, y más particularmente de la segunda parte del siglo, por el pasado, a continuación del propósito nacional del movimiento romántico. La abundante literatura histórica e historiográfica de la época, conjugando las ficciones seudohistóricas y los estudios muy especializados, da la falsa impresión, según Clarín, de una difusión del conocimiento entre todas las capas de la sociedad. España sufre un déficit, y Clarín escribe en 1895:

> La historia española está muy atrasada; pero, al decir de los inteligentes, ahora comienza un renacimiento que podrá llevarnos al estudio realmente científico de nuestra vida nacional. Ya va siendo hora de pasar de la historia romántica de entusiasmos patrióticos y conjeturas de dudosa crítica, a algo más sólido y positivo. Nuestros escritores, los puramente literatos, no suelen ahora tratar con frecuencia asuntos de nuestra historia; nuestro drama romántico arqueológico de este siglo, si tuvo algún mérito, no fue ciertamente el histórico; la novela histórica llegó al mayor desvarío... Más vale, mientras no haya reunido un sistemático caudal científico de historia, que los hombres de buena imaginación, pero escasos datos y mediana crítica histórica, se abstengan de andarles con los huesos a nuestros antepasados. Historias de España fantásticas no hacen falta para nada; otra cosa será que, cuando ya sea hora, escriban nuestra historia literatos verdaderos que, amén de otras muchas cualidades, tengan hermosa y fecunda fantasía (Clarín, 2005b: 109).

Clarín subraya el vínculo entre literatura y ciencia en cuanto a la escritura de la historia, pero avisa sobre los peligros de una literatura demasiada fantástica en estas materias: la ficción histórica, si no se quiere volver a los excesos románticos, solo podrá concebirse a raíz de una ciencia histórica sólida. Entonces dirige su esperanza hacia los jóvenes historiadores españoles, aconsejándoles seguir el modelo propuesto por los científicos extranjeros. Un modelo cualificado como «científico» y «artístico» a la vez, y que Clarín va describiendo (Lissorgues, 1981), no a partir del análisis del contenido de unas obras de investigación histórica, sino a partir de una galería de historiadores: George Grote, Theodor Mommsen, Jacques Tierry, Hippolyte Taine, Jules Michelet, Ernest Renan y Arturo Farinelli, entre otros. Además de eruditos —George Grote (1794-1871), quien obtuvo el premio Nobel de Literatura en 1902 es el autor de una monumental *Historia General de Grecia*; Theodor Mommsen (1817-1903) de otra monumental historia de Roma—, estos historiadores, con Jacques Thierry (1795-1898), fueron los primeros en trabajar con fuentes originales y propusieron una historia narrativa, casi novelesca por mezclar erudición e imaginación. Taine, con las bases del positivismo de Comte, Michelet y Renan luego prolongaron con sus obras una tendencia que hizo de la escritura científica de la historia un verdadero género literario.

Al elogiar los estudios de los extranjeros sobre la historia nacional, como lo hizo Clarín comentando la publicación de las obras de historia literaria de Arturo Farinelli, no puede sino lamentar el poco atractivo que dichos temas parecen ejercer sobre los investigadores españoles: después de Amador de los Ríos, se multiplicaron los estudios parciales, faltando un panorama superior y la constitución de historias universales, tal y como se estaban haciendo en otros países de Europa. Por lo tanto, cuando Clarín descubre tentativas nacionales de desarrollar el estudio de la historia nacional, no escatima esfuerzos para difundirlos, enfatizando la misión de los investigadores. El caso más evidente es su apoyo a la obra de Menéndez Pelayo, muy aislado en España. Así como su simpatía por la empresa historiográfica llevada a cabo por Rafael Altamira cuando crea en 1895 la *Revista de historia y literatura española*, pronto convertida en *Revista Crítica de historia, literaturas españolas, portuguesas y americanas*.

La escritura científica de la historia que Clarín define como nuevo modelo historiográfico plantea el problema de la erudición y de la transmisión de los saberes. Bien conocidas son las sátiras clarinianas del «erudito ratonil», en un siglo en el cual la historia se ha convertido en afición y pasatiempo vacío de sentido. Los personajes de Saturnino Bermúdez y de Amadeo Bedoya, en *La Regenta*, encarnan los excesos de una erudición estéril y ridícula. El primero representa al erudito local, cuya pasión por la historia arqueológica nacional le ciega, hasta rayar en lo absurdo y en la falsificación de la verdad histórica. La escena liminar de la novela, en la cual Bermúdez guía a dos provincianos por la catedral de Vetusta, lo muestra explicando con deleite erudito un cuadro negro, en el cual nada se ve, y el narrador no se priva de comentar sus flacos con sorna:

> Don Saturnino Bermúdez, que juraba tener documentos que probaban al inteligente en heráldica venirle el *Bermúdez* del rey Bermudo en persona, era el más perito en la materia de contar la historia de cada uno de aquellos caserones, que él consideraba otras tantas glorias nacionales. [...] No cabe duda que el señor don Saturnino, siquiera fuese por bien del arte, mentía no poco, y abusaba de lo románico y de lo mudéjar. Para él todo era mudéjar o si no románico, y más de una vez hizo remontarse a los tiempos de Fruela los fundamentos de una pared fabricada por algún modesto cantero, vivo todavía (Clarín, 2003a: 86).

El capitán Bedoya completa con sus manías el retrato del erudito provinciano: biógrafo militar, «era de esa clase de eruditos que encuentran el mérito en copiar lo que nadie ha querido leer». Ladrón de ideas, se dedica además a robar todos los objetos antiguos que ve, disfrutando en solitario del goce de poseer un fragmento de la historia nacional. Cuando se trata de historiadores con estudios, Clarín se muestra igualmente escéptico, enseñando como la erudición pedante de unas obras de alcance casi nulo y de enfoque sumadamente reducido, en vez de enriquecer el patrimonio cultural español, lo fragmentan y no permiten señalar los verdaderos problemas. Es el caso, por ejemplo, en la ficción «De

la comisión», publicada en *Solos*, donde Clarín sigue las andanzas interesadas de Perico Pastrana, quien por su «inextinguible sed de mando y honores y honorarios» (Clarín, 2003c: 327) se lanza a un «trabajo de erudición concejil» en los archivos del Ayuntamiento de su parroquia con el fin de obtener los favores del gobernador de la provincia. Publica un estudio[1] en el cual no se pronuncia ni en pro ni en contra del privilegio, respetando «la regla de la imparcialidad histórica» y anuncia una segunda parte en la cual sí se dará el resultado de las investigaciones. Lo que da pie al gobernador para que le manifestase su protección, asegurándose así un veredicto histórico favorable. El chantaje científico-histórico del erudito le permitirá pausadamente alzarse en el sistema caciquil y estatal, usando el estudio histórico como arma.

La esterilidad de la investigación histórica es otro tema evocado por Clarín: a propósito de las numerosas publicaciones alrededor de la celebración del centenario del descubrimiento de América, critica la «historia pragmática» que nutre un «patriotismo arqueológico» plegado de tópicos históricos e instrumentado políticamente: «a unos cuantos españoles nos ha entrado el prurito de no querer ser como Séneca, ni como Lucano, declamadores, hinchados, resonantes. [...] Hasta para ensalzar las seguidillas manchegas nos subimos a la parra nacional y sacamos el pendón de las Navas» (Clarín, 2005b: 1819).

«La historia [...] no es lo mismo que los libros de historia», añade Clarín. Se debe fundamentar en «el género de erudición que consiste en haber visto con los propios ojos y haber estudiado, vigilia tras vigilia, las obras de nuestros antiguos sabios clásicos, clásicos en tal materia, desde San Isidoro a Ambrosio Morales y más acá; la erudición que consiste en haber leído y pesado, y comparado, y comentado, y aplicado a su objeto la inmensa doctrina esparcida en las fuentes» (Clarín, 2003c: 1641).Y lo que permite al verdadero historiador distinguirse del «cronista ilustrado» es su capacidad para animar el relato erudito de la historia: «Nada más hermoso y útil que la erudición fecundada por el ingenio; nada más inútil que la manía del papel viejo profesada por un espíritu opaco, adocenado y estéril».

Las otras dos cualidades del historiador ideal, aliadas a un método científico moderno positivista, son la fantasía y la intuición. Así lo entiende al elaborar el modelo del *historiador artista* y el género de la literatura histórica como representación bella y viva de los hechos pasados. Dicha historia es una historia narrada que necesita espíritu analítico, psicología biográfica, amenidad anecdótica, y que ha de reflejar una filosofía de la historia. El poder de actualizar el pasado —de *resucitarlo*— se vincula íntimamente con la calidad literaria del relato de la historia. Así, aunque elogia a Amador de los Ríos por ser el primer

1. Estudio presentado así por el autor: «un opúsculo de 160 páginas en cuarto mayor, letra del 8, intitulado: *Apuntes para la historia del privilegio de la pesca del salmón en el río Sele, en los Pozos-oscuros del ayuntamiento de Villaconducho, que disfruta en la actualidad el Excmo. señor marqués de Pozos-hondos (Primera parte), por D. Pedro Pastrana Rodríguez, secretario de dicho Ayuntamiento de Villaconducho*».

historiógrafo de la literatura española moderna, lamenta la limitada plasticidad de su escritura: no «tiene el ingenio necesario para resucitar hombres, tiempos y costumbres al calor de sus evocaciones; fáltale imaginación, grandes propósitos, altas ideas, profundidad, sagacidad, y sobre todo, ese espíritu de intuición semicreadora, que ha de brillar en el verdadero historiador» (Clarín, 2003c: 1949). Menéndez Pelayo, al contrario, sí anuncia una escritura «sentida» de la historia. Clarín, en el continuo diálogo que intenta establecer con el investigador a través de sus «Cartas de un estudiante» y los múltiples artículos que le dedica, le insta a producir una «obra viva, artística, propiamente filosófica» que «dé un mentís elocuente a las dos o tres docenas de eruditos mutilados que creen estar tomando en peso la realidad de nuestra historia literaria, cuando no hacen más que resolver papeles y levantar polvo». Comenta Clarín el método del investigador ideal, su misión de corrección de los errores difundidos, subrayando que la erudición no es lo principal: confía absolutamente en el ingenio y el sentido crítico de Menéndez Pelayo, y le pide que «no olvide la gran necesidad de una historia viva, de una reflexión honda, de una adivinación feliz y siempre despierta, aplicadas a esa historia. Que su libro no sea solo para estudiantes; que las novedades que presente el erudito sirvan solo de andamios para la gran obra del artista, del crítico poeta, del filósofo historiador» (Clarín, 2003b: 882-892).

Clarín evoca también la figura de Cánovas historiador en su *Folleto literario*, «capaz de escudriñar pormenores y poner en juego cierta sagacidad palaciego mezclado de erudito» (Clarín, 2003c: 950), pero negándole calidad literaria y por lo tanto incapaz de transmitir su saber:

> El historiador que hoy quiera ser leído por alguien más que por los eruditos, que van a chuparle el jugo; el historiador que quiera vivir en sus obras, y no en las notas de otros historiadores que sean mejores escritores que él, necesita ser artista, tener la visión de la realidad pasada y el arte de reproducir esa visión, merced a cualidades que en gran parte son semejantes a las del gran novelista psicólogo y sociólogo, y en otra parte análogas a las del filósofo de la historia, que a sus vez necesita muchas cualidades del artista, especialmente del poeta épico, en el lato sentido de estas palabras.

En efecto, el historiador artista ha de producir una «obra que pueden saborear todos los que tengan afición a las letras y al arte, que interesa como una buena novela». Clarín rechaza la oposición entre Historia y Novela acuñada por la lectura de la estética aristotélica. Para él, la historia ha de ser arte bella, y lo escenifica muy temprano en el *Folleto Literario* «Apolo en Pafos», donde Clío y Calíope, musas de la historia la primera, de la poesía épica la segunda, luchan para atribuirse la maternidad de la novela. Su confrontación es un eco directo del debate contemporáneo entre Juan Valera, para quien, como lo expone en *El arte de hacer novela*, la novela no debe acercarse a la historia, y Emilia Pardo Bazán que defiende el carácter histórico de la novela como obra de arte utilitaria y

social en *La revolución y la novela en Rusia*. En su largo parlamento, Clío defiende sus fueros:

> Yo creo que la novela es la historia completa de la actualidad, no habiendo, en rigor, entre la historia y la novela más diferencias que la del propósito al escribir, no en el objeto que es para ambas la verdad en los hechos. Regiones hay del arte en que novela e historia casi casi se confunden, y es allí donde el historiador y el novelista se propusieron fines poco menos que semejantes (Clarín, 2003c: 1022).

Compara luego la Musa la historia como la entienden y escriben los historiadores modernos y la novela como la puede escribir Flaubert en su *Salammbô*: los une una estética nutrida por el sentimiento de la realidad como última meta de la obra científica y de la obra artística. La intervención de Apolo restablece el equilibrio entre las musas de la historia y de la poesía épica, al rechazar los exclusivismos: «Indigna es semejante separación, arbitraria, infecunda y fría».

Estas ideas reaparecen en 1892 en sus elogios de la obra de Castelar. Cuando comentaba sus *Recuerdos de Italia*, subrayaba el poder de evocación del historiador, cuya «pasmosa fantasía» le permitía evocar a nueva vida el pasado. Sus dotes de historiador artista le aparecen luego necesarias en el momento histórico que está viviendo en país en el centenario del Descubrimiento, por ser un canto épico sabio pero no pedantesco, filosófico pero no abstracto.

La vitalidad intuitiva del historiador, asociada a su erudición y a la altura de sus miras garantiza un relato de la historia que se eleva sobre la exposición de los lugares comunes de la patriotería clásica, a la par que le permite alcanzar al público. La intuición del científico es la clave de la constitución de una obra histórica sentida que Clarín identifica con el ideal artístico de la novela novelesca al final del siglo: «La historia, según la escribieron los griegos y algunos romanos, y según la escriben los modernos historiadores artistas, es la novela novelesca más admirable» (Clarín, 2003c: 1607). Defiende la idea según la cual la poesía moderna se encuentra en la historia: «los poetas, los verdaderos, han comprendido que la poesía heroica del día está en la historia, al modo como la escriben y entienden los grandes maestros modernos». Dicha historia enfoca la vida de unos héroes humanos reflejando sus luchas y conquistas: la influencia de Carlyle despunta aquí en los elogios clarinianos de unos historiadores modélicos, de unos grandes hombres capaces de entender y de amar a sus semejantes y de actualizar el pasado a través de la pintura de sus acciones. Por lo tanto Clarín defiende la afinidad entre historia y leyenda, sin los excesos y las inverosimilitudes de la última, por cierto, cuando afirma: «la leyenda es parte de la historia de los que forman y crean la leyenda» (Clarín, 2003c: 1797). Y define una historia ideal: «una historia filosófica artística, documentada y pintoresca, sin el andamiaje de la erudición, pero no sin sus frutos, sin la falsedad de la leyenda y de la novela, pero no sin sus atractivos y su verdad sentimental y sintética». El efecto de la representación bella y de la imaginación sobre el lector es inmediato: al co-

mentar su lectura de la *Vida de Jesús* de Renan, Clarín usa los mismos símiles que en su descripción de la recepción por parte de la joven Ana Ozores de la Historia santa, donde equipara la progresión intelectual de la niña a la descripción hegeliana del progreso: «La historia sagrada fue el maná de su fantasía en la aridez de las lecciones [...]. La poesía épica domina lo mismo que en la infancia de los pueblos en la de los hombres» (Clarín, 2003a: 149). El impacto estético de la escritura moderna de la ciencia histórica es fundamental para Clarín, que no separa nunca en su reflexión la apreciación de los adelantos científicos en materia histórica y la consideración de una pedagogía y transmisión necesarias.

Ahora bien, si Castelar representa una escritura sentida y artística de la historia de acceso inmediato, entonces la escritura de la historia por parte de Menéndez Pelayo causa problemas de recepción, por ser, precisamente, una historia universal erudita que no mueve inmediatamente los sentimientos y la imaginación del lector. La obra de Menéndez Pelayo es el proyecto con más fundamento filosófico y estético de todos las que comenta Clarín. *La Historia de los heterodoxos españoles* (1880-1882) y la *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891), estudios «de exquisita ciencia y de primor literario», enfocando la espiritualidad y las artes españolas, constituyen para Clarín la «historia intelectual» del país. Pudo el crítico manifestar al principio sus reticencias a propósito de los posibles límites constitutivos de la ideología del historiador, pero observó con satisfacción la apertura de espíritu del investigador y del pensador. El «primer erudito español» posee el arte de plasmar el pasado en una prosa viva y científica, lo que motiva el comentario siguiente: «Con imaginación más fresca y vigorosa que la que necesitan muchos jóvenes del día para imitar malamente a Campoamor o a Bécquer, Pelayo ve al través de los códices carcomidos, de los pedantes vivos y muertos, del polvo y de la herrumbre, ve levantarse las edades que fueron con vida real, con sus pasiones, sus ideas, sus propósitos, sus hazañas, su literatura y su nota dominante en el concierto de la historia». Admirador entusiasta de su trabajo, Clarín no deja de alabarle en todos los artículos que le dedica, describiendo la labor titánica de Menéndez Pelayo y la calidad estética de sus textos. La profusión del material tratado por Menéndez Pelayo en sus historias solo debe su unidad al «punto de vista armónico» del historiador, y solo debe su forma a la maestría de su pluma:

> El autor se encuentra con que una vegetación exuberante, inesperada, transforma a sus propios ojos la idea inicial; multitud de relaciones de su asunto con las demás cosas del mundo le salen al paso exigiendo ser expresadas, y multitud de energías del ingenio, de que no había conciencia, piden también espacio, forma. Cuanto más humana, más real es una concepción artística, y cuanto más de las entrañas del espíritu sale, más rica es al producirla, esa vegetación inesperada, invasora, que la rodea y en cierto modo desfigura, porque todo vibra al vibrar ella, todo revela la sustancia común, los lazos invisibles de las cosas que la inspiración advierte y que no se muestran a la fría abstracta manera de ver ordinaria, que engendra preocupaciones vulgares y

> la prosa común de la vida pobre, y también sistemas filosóficos negativos y teorías políticas y sociales atomísticas (Clarín, 2003c: 1949).

Las metáforas vegetales plasman la impresión de vitalidad intelectual que producen los estudios, a la par que manifiestan el método comparativo del investigador. En efecto, en las obras de Menéndez Pelayo Clarín ve confirmada su convicción de la necesaria creación de una historia de las mentalidades y de las influencias culturales: la inmensa tarea de mediador cultural que él intenta cumplir en el marco espacial y temporal del artículo de prensa se arraiga en su proyecto de enseñar los lazos intelectuales y artísticos entre los siglos y los países. Los capítulos de estética comparada de Menéndez Pelayo y las obras de Farinelli sobre la historia literaria española le sirven entonces para poner de realce una rama de la ciencia histórica que él sabe fundamental, y que hoy llamamos «historia cultural» mientras él la designaba como historia de las «relaciones de espacio nacional a espacio nacional». Dentro de este estudio de las mentalidades y de los productos culturales, según el enfoque histórico defendido por Clarín, que valoriza la comprensión de los contactos y de las transmisiones de las formas y de las ideas, el campo de la historia espiritual es primordial. Bien conocida es su defensa de la historia espiritual católica por ser constitutiva de la identidad española, como lo puede reflejar el ensayo «Un discurso». La cadena espiritual que une a través de los siglos a los españoles es materia artística: «Mi historia natural y mi historia nacional me atan con cadenas de realidad, dulces cadenas, al amor del catolicismo... como obra humana y como obra española» (Clarín, 2003c: 1634). El verdadero patriotismo se une a una conciencia histórica católica: «ve la sangre de las generaciones cristianas: y el español ve más, ve la historia de doce siglos, toda llena de abuelos, que juntaron en uno el amor de Cristo y el amor de España; y mezclaron los humos de sus plegarias con los himnos de sus victorias».

2. Novelizar la historia del presente

Resulta paradójico contraponer las afirmaciones clarinianas sobre las relaciones privilegiadas entre la novela y la historia, su defensa de una escritura artística de esta ciencia moderna, y las pocas realizaciones artísticas con tema histórico presentes en su propia obra. Dicha historia estética y filosófica capaz de emocionar al lector y de resucitar el *hybris* del pasado, Clarín no la escribe. Se puede interrogar esta casi total ausencia temática, sobre todo si se evalúan las múltiples críticas que Clarín dirige a los escritores que no tienen en cuenta la historia. Así escribe su famosa sátira de los poetas sin cultura, productores de un arte desvinculado del saber en «A 0,50 poeta»:

> Nuestros poetas españoles, y este de la epístola como el más pintado, a juzgar por lo que aquí veo, piensan que el saber ocupa lugar; que la gramática roba inspiración, la

> historia mata la fantasía y la filosofía seca el sentimiento; y por eso son pocos, muy pocos, los que, a fuerza de ingenio y jugo poético, logran distinguirse un poco y valer algo y no desmerecer por completo ante lo que pasa en el mundo civilizado, donde hay poetas que hacen pensar y sentir mucho más, y lo deben en gran parte a que no ignoran tanto como los nuestros (Clarín, 2003c: 1367).

Una de las explicaciones de su reticencia podría ser la humildad o, por lo menos, la conciencia de que antes de poder dar forma literaria a la historia, se ha de constituir realmente una ciencia histórica moderna española. Ahora bien, si Clarín afirma constantemente en sus artículos que «Olvidar lo pasado, en poesía, es no ser poeta de este mundo...», quizás hay que buscar la forma peculiar que da a la historia en sus creaciones. En «Un Discurso», al defender el estudio de los clásicos y la enseñanza del latín dentro de un proyecto educativo elaborado para el futuro, Clarín escribe que «no hace falta, a mi entender, para que se emprendan con valor y constancia las reformas indispensables, que hagamos tabla rasa de la tradición, que nos figuremos abstractamente colocados en un mundo nuevo, como si acabáramos de descubrir el suelo que pisamos, o como si saliéramos del Arca de Noé y toda la tierra no fuera más que el cementerio de toda la historia condenada a universal catástrofe» (Clarín, 2003c: 1498). Nunca fue más claro Clarín que en este texto, cuando afirma la necesidad de conocer el pasado para actuar en el presente y proyectarse en el futuro: «no hemos de estar creando el mundo todos los días; no hemos de figurarnos como generaciones que estrenan la civilización y pueden olvidar el pasado. No somos más que un eslabón de una cadena, que no sabemos ni dónde empieza ni dónde acaba». Su filosofía de la historia, en la cual no caben las rupturas y que se fundamenta en los conceptos de enlace y progresión, no es ciegamente optimista, ante todo porque cualquier idea positiva sobre el progreso choca a la vez con las lecciones del pasado y con la decepción del presente.

En efecto, su obra como comentarista de la actualidad y como mediador cultural atento a cualquier manifestación de los adelantos y retrasos culturales o científicos de la época lo lleva a elaborar una vigilancia constante enfocada en el presente. Un presente bastante desilusionado, como lo atestiguan las quejas y críticas sin fin del periodista, del crítico literario y del docente, quien afirma creer contribuir así al progreso de la vida intelectual de su patria. Clarín defiende una lectura del presente, aunque sea un presente deficiente, nutrida por la conciencia del pasado y orientada hacia la construcción del futuro: «trabajemos en la dirección de las generaciones nuevas, que no sea posible encontrar manera de hacer mejores a los hombres que hoy tienen la responsabilidad de la suerte de la patria» (Clarín, 2003c: 1535). Afirma la absoluta necesidad de admitir las posibilidades y los límites del presente, de un presente a menudo susceptible de conducir al pesimismo, para crear un futuro todavía desconocido. Su postura es la del pensador ironista, tal y como lo define Kierkegaard, ya que el sujeto irónico enseña las imperfecciones del presente contra el cual él se erige:

> Soy poco aficionado a exhibir los *desiderata* y las esperanzas ideales de mis ensueños sociológicos, [...] siendo, en lo más íntimo, un impenitente soñador radical, he vivido lo bastante para relegar estas dulces aspiraciones a las islas encantadas de los generosos anhelos del futuro paraíso, y reconocer la limitada y prosaica posibilidad presente (Clarín, 2005b: 243).

La utopía no es la solución por ser una forma exagerada del concepto progresista de la historia (Fillière, 2013): su aportación es sin embargo primordial, porque consiste en pedir lo imposible para que pueda surgir lo posible a partir del callejón sin salida que representa el presente: «¿No han visto, *entre líneas*, el contraste de lo que pedimos y de lo que *hay*?» (Clarín, 2005b: 696).

El rechazo clariniano es doble y transparenta en dos creaciones pertenecientes al mismo libro de relatos, *El Señor y lo demás, son cuentos*. Por una parte, rechaza una ciencia histórica desvinculada del presente, encarnada en unos historiadores eruditos que viven al margen de su época; y por otra parte rechaza el optimismo utópico y sus realizaciones que niegan la esencia histórica de la humanidad. El primer caso se manifiesta en el relato «Un jornalero», donde Clarín retrata a un jornalero del saber, el historiador Fernando Vidal, totalmente desconectado de las realidades socio-históricas del presente. Está elaborando una historia de «los disturbios de los gremios de R** en el siglo**» y solo teme por su artículo cuando se da cuenta de que disparan en la calle y que los disturbios reales van a implicar sin duda el cierre de la biblioteca. Aunque elabora una defensa de la labor intelectual del obrero del saber, Clarín enfatiza el contraste entre las preocupaciones del investigador y la lucha de los obreros contra el sistema. Si Vidal posee el conocimiento teórico de los movimientos sociales —cita a los Santos Padres, a Lassall, a Marx y a Job— no se implica: solo el contacto brutal con la realidad y la debilidad de los seres le empujan a vivir en sus carnes los acontecimientos históricos. Vidal tiene que defender su vida ante los obreros, probar que no es burgués, que no es enemigo del pueblo, y cuando los ha convencido, estos le delatan como jefe suyo a las fuerzas del orden, que acaban fusilándole. La figura del historiador y su responsabilidad en el presente constituyen el núcleo del relato. La visión literaria de la historia proporcionada aquí por Clarín equilibra las críticas hacia los historiadores, incapaces de comprometerse en el presente, obsesionados por «su» verdad histórica y sus querellas intestinas, y los elogios de su difícil labor, para la cual no obtienen reconocimiento ni recompensa:

> Pasará mi nombre, morirá pronto el recuerdo de mi humilde individuo, pero mi trabajo quedará en los rincones de los archivos, entre el polvo, como un carbón fósil que acaso prenda y dé fuego algún día, al contacto de la chispa de un trabajador futuro... de otro pobre diablo erudito como yo que me saque de la oscuridad y del desprecio (Clarín, 2003b: 484).

La constitución de la ciencia histórica es un trabajo lleno de incertidumbres, una obra que se elabora a pesar de las dudas: «Yo soy un albañil que trabaja en una pared que sabe que no ha de ver concluida, y tengo la seguridad de que cuando más alto esté me caeré de cabeza del andamio. Yo trabajo en la filosofía y en la historia y sé que cuanto más trabajo más me acerco al desengaño». El aislamiento y la desilusión del historiador completan entonces un cuadro negativo, donde domina la insatisfacción.

Del mismo modo, Clarín ataca las ilusiones desmedidas de los utopistas, que, a diferencia de los historiadores que solo ven el pasado, solo enfocan al porvenir, desconectándolo del presente. Rechaza la utopía por tres razones principales, vinculadas a su visión de la historia del arte y de la espiritualidad. Al comentar la utopía literaria de Zola, *Travail*, Clarín subraya que esta realización literaria de los anhelos progresistas utópicos por parte del padre del realismo francés oculta lo que es la historia y, además, condena la historia al proponerse acabar con ella. Para Clarín, la idea utópica niega la posibilidad de la evolución contenida en el presente y constitutiva de la temporalidad humana. El resultado artístico de dicha proyección es un cuadro helado, común a todas las grandes utopías de los siglos XVIII y XIX. La ruptura con la visión cíclica y progresiva que defiende la filosofía de la historia clariniana —volver hacia atrás para avanzar, como la transmiten los relatos «Viaje redondo» (1895) y «El sombrero del señor cura» (1897)—, borra totalmente la espiritualidad humana, como si la realización del ideal sociopolítico tuviera necesariamente que implicar una pérdida metafísica.

El único relato de anticipación escrito por Clarín, «Cuento futuro» (1886), es una historia a contrapelo del historicismo utópico. Concebido como un contrapunto a las visiones pesimistas y decadentistas que pululan al final del XIX, es también una creación irónica que ataca las bases de la utopía histórica y literaria. Esta fantasía filosófica se sitúa en un futuro lejano y una geopolítica nueva, donde América Latina y África dominan el juego socio-económico. Lleva al lector a una utopía realizada que Clarín toma al pie de la letra: la humanidad ha vencido sus demonios, entre ellos la violencia y el hambre, ha aumentado sus conocimientos y desarrollado sus ciencias hasta niveles inconcebibles siglos atrás; ha alcanzado el final de la historia. Tanto que se muere de aburrimiento. Apremiados por tanta perfección, los hombres echan de menos el estado imperfecto del pasado, cuando todavía se sentían vivos: «hubo un tiempo [...] feliz para el mundo: fue el tiempo en que se creyó en el progreso indefinido». El progreso alcanzado trae consigo un conocimiento absolutamente desolador que niega las posibilidades del porvenir: «hoy sabemos que el hombre vuelve siempre a las andadas, que nuestra descendencia está condenada a ser salvaje, y sus descendentes remotos a ser como nosotros, aburridos de puro civilizados. Este el volteo insoportable, aquí está la broma pesada» (Clarín, 2003b: 460-461). Para romper con el eterno comienzo, los hombres deciden elegir el suicidio universal.

El desfase irónico propuesto por esta traslación al final de la historia salva lo que para Clarín es la esencia de la historia: la conciencia de la lucha que está en

juego en el presente. Clarín, como ironista, no impone modos de acción para el futuro, no obliga a seguir ideologías o tendencias culturales, sino que indica, a partir de las limitaciones del presente, las vías que pueden ofrecerse para el futuro. Como Stendhal y Flaubert antes que él, intuye que su obra literaria podrá ser mejor entendida después de su muerte, que sus consejos cobrarán sentido décadas después de su febril actividad como cronista del presente, incluso exagerando su nimiedad ante sus contemporáneos: «Estos paliques míos pueden ser descubiertos dentro de siglos [...] Tal vez entonces tengan estas menudencias de que yo hablo un valor arqueológico que ahora no podemos ni imaginar siquiera» (Clarín, 2003c: 1757). Su actividad periodística y sus creaciones de ficciones contribuyen a la constitución de una Historia del Presente cuyos fundamentos anuncian los debates historiográficos del siglo xx, sobre todo en cuanto a la relación entre Historia y Memoria.

Clarín no deja de burlarse de la manía historicista de las «memorias» individuales, como lo hace por ejemplo con Bonis y la verdad histórica en *Su único hijo*:

> Todo esto era histórico; ya sabía Bonis que si algún día se le ocurría escribir sus *Memorias*, que no las escribiría, ¿para qué?, habría que omitir lo de las bofetadas, porque en el arte no podían entrar ciertas tristezas de la realidad excesivamente miserables, y lo que es sus Memorias, o no serían, o serían artísticas; pero omitiéralas o no, las bofetadas eran históricas. No habían sido muchas, pero habían sido (Clarín, 2004a: 185).

Sin embargo, sus relatos y las numerosas vidas que retratan constituyen unas memorias de su tiempo, y, de forma paralela, lo hacen también los numerosos retratos intelectuales, estéticos y culturales que propone en sus artículos: la diferencia radica en que, mientras que los artículos enfocan a los «grandes hombres», a los personajes que conforman o tendrían que conformar la historia del presente con sus aportaciones y sus deficiencias, los relatos de ficción apuntan hacia la memoria de los callados, de los individuos sin voz. En efecto, al introducir la representación de la memoria histórica en sus ficciones, Clarín inserta en su obra la doble temporalidad expuesta al final del siglo por Bergson, que evidencia la temporalidad interna o duración en su relación con la temporalidad externa, tradicionalmente estudiada por la ciencia histórica, y teorizada luego por Unamuno con el concepto de intrahistoria, de la co-presencia del sentido de la Historia y del deber de relatar las historias de las vidas individuales.

La atención al presente, núcleo de la escritura clariniana, choca entonces contra la idea optimista del progreso absoluto, porque para el historiador del presente, novelista de las vidas pequeñas, se interponen las lecciones del pasado y la constatación del presente deficiente. Salvar la distancia entre ilusión y desilusión, entre fe en el progreso y lucidez es posible gracias a la distancia irónica, a la mediación de la creación literaria. La representación literaria de la historia

del presente cobra entonces el sentido de una misión de rescate contra la indiferencia y el olvido. Sin formular de manera radical su postura, Clarín evidencia en su escritura el deber de memoria del escritor, no solo para salvar del olvido los «hechos pequeños», sino también a la «gente menuda». Escribir contra el olvido permite enriquecer la historia del presente y reivindicar la necesidad de una estética realista. Así lo afirma entonces al presentar a su lector al joven Pipá:

> Ya nadie se acuerda de él. Y sin embargo, tuvo un papel importante en la comedia humana, aunque solo vivió doce años sobre el haz de la tierra. A los doce años muchos hombres han sido causa de horribles guerras intestinas, y son ungidos del Señor, y revelan en sus niñerías, al decir de las crónicas, las grandezas y hazañas de que serán autores en la mayor edad. Pipá, a no ser por mí, no tendría historiador (Clarín, 2003b: 95).

El paralelismo entre los grandes hombres que hacen la Historia y la vida del joven lazarillo dignifica la trayectoria vital del personaje a la vez que realza el valor de un texto cuyo juego literario con formas canónicas de la literatura picaresca española es evidente. Cuando el narrador reaparece, al final del cuento y después de la muerte trágica del niño —«Hoy, ya nadie se acuerda de Pipá más que yo»—, se está desmintiendo porque él mismo, como artista, está transmitiendo esta memoria a su lector. Este fenómeno de testimonio literarizado de acontecimientos sociales e individuales es constante en la obra clariniana: se percibe, por ejemplo en el relato «El dúo de la tos» (1894), cuya calidad estética es innegable por la hábil confrontación de dos soledades en un hotel, y cuyo valor en la elaboración de una historia cultural de las enfermedades y de los enfermos es evidente. Al redactar este texto, Clarín evoca las «modas» y sus estragos, incluso en el campo abstracto de la medicina, enfocando sus consecuencias en las vidas reales de los enfermos. En efecto, subraya la pérdida de interés de la sociedad por la tuberculosis: los tísicos, protagonistas de tantos relatos románticos, ya no recogen las simpatías del público ni de sus contemporáneos. Al final del siglo XIX, otras patologías nutren las fantasías y preocupaciones sociales:

> Iba por el mundo, de pueblo en pueblo, como *bulto* perdido, buscando aire sano para un pecho enfermo; de posada en posada, peregrino del sepulcro, cada albergue que el azar le ofrecía le presentaba aspecto de hospital. Su vida era tristísima y nadie le tenía lástima. Ni en los folletines de los periódicos encontraba compasión. Ya había pasado el romanticismo que había tenido alguna consideración con los tísicos. El mundo ya no se pagaba de sensiblerías, o iban éstas por otra parte (Clarín, 2003b: 571).

Conformar una historia de las mentalidades de su tiempo es una de las maneras para Clarín de actuar sobre el presente. Su objetivo es, también, enseñar cómo el curso de la historia, el famoso progreso, influye sobre las trayectorias

individuales. Dos relatos, ya muy estudiados por la crítica, literarizan este proceso. Se trata de «¡Adiós, Cordera!» y de «Dona Berta» (1892). Ambos pintan una situación inicial de acronía y enfocan el impacto del tiempo sobre el ser, oponiendo el transcurrir externo de los acontecimientos y la duración interna. En el caso de «¡Adiós, Cordera!», se abre el relato con la pintura del «*prao* Somonte», un cuadro de tranquilidad y de amor fraternal durante las «tardes eternas» en el cual nada del mundo exterior penetra. La fusión de los dos niños y de la vaca es total, el trasfondo bíblico y santo se percibe en este presente absoluto que sume al lector en una recreación de cierto mito de los orígenes. Los dos elementos que rodean al principio a los tres personajes, el poste telegráfico y el ferrocarril, se convierten sin embargo en peligros y causas de ruptura: introducen el tiempo y la Historia dentro de un espacio todavía preservado. La primera ruptura ocurre cuando el padre de los gemelos ha de vender la vaca para poder pagar la renta al dueño del caserío. La disociación entre los niños empieza entonces, porque la vaca, hermana de la vaca santa del mito indio, encarnación del *sub specie aeternitatis*, no se entera de nada mientras que los gemelos, desolados, sí toman conciencia de la existencia del mundo exterior como enemigo. Esta primera despedida anuncia la última, cuando por vía telegráfica llega la notica de la guerra —la tercera guerra carlista (1872-1876)— que se lleva, otra vez por el tren, al joven Pinín, dejando abandonada a Rosa, quien siente odio por «la vía manchada de carbones apagados» por «los alambres del telégrafo», intuyendo la inmensa pérdida que está sufriendo más que entendiéndola. El final de la inocencia, de la inconsciencia también, está evocado por Clarín a través de este relato lírico en el cual manifiesta cómo la Historia externa, la historia de las guerras, de las muertes y de las pérdidas, se lleva lo mejor del hombre, su juventud, su amor a los suyos. Rosa, representativa de las mujeres que se quedan al margen de la Historia, pero que no se salvan de sus consecuencias, oye el canto de la historia en las vibraciones del poste telegráfico, y «Era canción de lágrimas, de abandono, de soledad, de muerte» (Clarín, 2003b: 412).

Al enfrentar el tiempo tradicional de la leyenda y del mito, la acronía, y el tiempo de la Historia, normalmente constitutivo del relato realista, Clarín pretende pintar la historia de los anónimos, una historia del dolor sistemáticamente encarnada en seres cuya trayectoria es desilusionada. Los modelos abstractos construidos por los historiadores, incluso si se elaboran a partir del relato biográfico de los grandes hombres, configuran una universalidad que oculta el vivir cotidiano de la Historia, las tensiones entre la duración sentida por el individuo y el cauce de los acontecimientos externos. Al abrir el relato «Doña Berta», Clarín describe así un lugar donde la Historia nunca penetró y un personaje que desconoce el sentido de la historia:

> Hay un lugar en el Norte de España adonde no llegaron nunca ni los romanos ni los moros; y si doña Berta de Rondaliego, propietaria de este escondite verde y silencioso, supiera algo más de historia, juraría que jamás Agripa, ni Augusto, ni Muza, ni

> Tarick habían puesto la osada planta sobre el suelo, mullido siempre con tupida hierba fresca, jugosa, obscura, aterciopelada y reluciente, de aquel rincón suyo, todo suyo, sordo, como ella, a los rumores del mundo, empaquetado en verdura espesa de árboles infinitos y de lozanos prados, como ella lo está en franela amarilla, por culpa de sus achaques (Clarín, 2003b: 279).

Este paraíso verde está en ruptura con el tiempo y el espacio nacional: no se va a Susacasa, nombre de la propiedad de Doña Berta, ni se va de Susacasa a ninguna parte. La familia de Rondaliego se transmite entonces de generación en generación las creencias siguientes: «es el finisbusterre del mundo» y «ni los moros ni los romanos pisaron jamás la tierra del Aren». El narrador se burla de su ignorancia en materia histórica: no saben nada de la invasión de los franceses y «tal vez no tiene seguridad completa de la total ruina del Imperio de Occidente ni de la toma de Granada, que Doña Berta [...] confunde un poco con la gloriosa guerra de África, y especialmente con la toma de Tetuán». Además de los rumores a propósito de los acontecimientos bélicos del país, llegan sin embargo dos elementos extraños: dos viajeros penetran el Aren, y marcan la vida de Berta. El primero es un joven capitán cristino, un liberal herido, aceptado en casa de los blancos Rondaliego, único amor de la joven, que prefirió huir para volver al campo de batalla y morir como un héroe, sin que su amada, embarazada, fuera informada. Y el segundo, un joven pintor de la Corte, que de manera fortuita conoció al capitán y le cuenta a Berta como murieron de forma idéntica su capitán y el hijo que ella tuvo con él.

Al permitir que la Historia penetre en el dominio aislado de Susacasa y en la vida de Berta, es el dolor que se apodera de su existencia. La primera vez porque, después de la fuga del capitán, Berta tuvo que separarse de la criatura que sus hermanos no quisieron aceptar. Y la segunda porque el descubrimiento del final de la vida de su amado, así como del retrato por parte del pintor de un joven capitán que pudo ser su hijo, la empuja a dejar atrás sus dominios para ir a Madrid a contemplar y comprar dicho cuadro. Entre tanto, la vida de Berta corrió paralelo al curso de la Historia, sin encontrarla jamás: en efecto, al exiliar al niño, los hermanos le negaron la posibilidad de percibir el paso del tiempo. La expulsión del niño del Aren, del paraíso, y su introducción en la Historia a fin de evitar preguntas vergonzosas sobre sus orígenes plantean a la vez la cuestión de la repetición de la Historia —el paralelismo entre las muertes de los dos capitanes, héroes sacrificados en el altar glorioso de la patria— y la cuestión de la vivencia de los hechos históricos por parte de los marginados de la historia. Clarín insiste: la Historia no solo es el relato de las vidas de los héroes, ha de ser también la memoria de los anónimos. No es un proyecto de fácil realización, porque no supone el mismo material: la documentación estudiada por los eruditos no tiene equivalencia en cuanto uno se propone estudiar las vivencias individuales silenciadas y la memoria. Lo manifiesta en este texto Clarín con la lucha fatigosa y lastimosa de Berta para recobrar la memoria de su propia historia: el paso de los

años y el peso de la duración casi borraron toda huella de su experiencia como amante y como madre. Su cuerpo, que, por sus colores cera, tabaco y ceniza, encarna de cierta manera el pasado de España —«escapad(o) del *país* de un abanico precioso de fecha remota»— no recuerda ni el amor ni la maternidad, mientras que su espíritu, restringido por una vida enfocada en el presente, enloquece en sus intentos para saber si el capitán retratado por el joven pintor es o no es su propio hijo. El miedo a la locura, provocada por el «ritmo constante del dolor y del recuerdo» la lleva a sacrificarlo todo para saber la verdad. Toma una «resolución heroica»: decide vender sus tierras y sus bienes para ir a la capital, donde «era un heroísmo de cada día echarse a la calle» (Clarín, 2003b: 308). Bien conocida es la experiencia de Berta en Madrid: no podrá comprar el cuadro, apenas divisarlo cuando lo llevan hacia la casa de un rico adquiridor, y morirá, arrollada por el tranvía, encarnación, como lo era el ferrocarril en «¡Adiós, Cordera!», de la velocidad de la Historia.

El individuo está sin recursos ante el paso de la Historia, incluso tiene dificultades para percibir su sentido y para abarcar su propio pasado. Cuando Berta puede por fin acceder al cuadro del pintor, al retrato de quien no sabe ella con certeza si es su hijo, no accede totalmente a la comprensión de su historia:

> [...] contempló el lienzo famoso... que se movía, pues los obreros habían comenzado a levantarlo. Como un fantasma ondulante, como un sueño, vio entre humo, sangre, piedras, tierra, colorines de uniformes, una figura que la miró a ella un instante con ojos de sublime espanto, de heroico terror...: la figura de *su capitán*, del que ella había encontrado, manchado de sangre también, a la puerta de Posadorio. Sí, era *su capitán*, mezclado con ella misma, con su hermano mayor; era un Rondaliego injerto en el esposo de su alma: ¡era su hijo! Pero pasó como un relámpago, moviéndose en ziszás, supino como si le llevaran a enterrar... Iba con los brazos abiertos, una espada en la mano, entre piedras que se desmoronan y arena, entre cadáveres y bayonetas. No podía fijar la imagen; apenas había visto más que aquella figura que le llenó el alma de repente, tan pálida, ondulante, desvanecida entre otras manchas y figuras... Pero la expresión de aquel rostro, la virtud mágica de aquella mirada, eran fijas, permanecían en el cerebro...

La visión del pasado pasa como un relámpago, el tiempo no se puede fijar y solo queda en la memoria una impresión, un sentimiento transmitido aquí por la magia de una mirada hecha viva por el arte del pintor. El dolor de la pérdida, conocido varias veces por Berta durante su existencia se equipara entonces a la experimentación de la Historia por parte del individuo: un dolor encarnado en la figura de Berta, hecha «estatua de la Historia vertiendo lágrimas sobre el polvo anónimo de los heroísmos oscuros, de las grandes virtudes desconocidas, de los grandes dolores sin crónica» (Clarín, 2003b: 296).

La escritura de las historias anónimas le permite a Clarín luchar a la vez contra la abstracción de las grandes síntesis de los historiadores y contra la falsedad

de la historia oficial, vocinglera y patriota. Forma parte de su proyecto de componer una historia del presente realista, escribiendo en contra de una historia propagandística que solo ensalza la victoria y los vencedores. Así Clarín elige, en unos relatos a veces calificados de «cuentos de actualidad», dar vida a pequeños héroes y subrayar el peso de la lucha y del dolor en la construcción de la historia. En el relato «León Benavides» (1893), el narrador entabla una conversación con uno de los dos leones del Congreso en Madrid: la estatua le transmite su visión de la historia de España, una historia que nombra «historia de una cicatriz» (Clarín, 2003b: 619). En efecto, se diferencia del otro león, mera estatua muerta de piedra, por su cicatriz, prueba del espíritu del león y huella del dolor vivido. A través de sus diversas encarnaciones, el león, sea bajo forma humana, sea bajo forma animal, atravesó los siglos y participó a la Historia del país —combatió por ejemplo al lado del Cid— encarnando la idea de la lucha y de la violencia. La metempsicosis agónica lo lleva a morir fusilado como soldado caníbal durante la campaña de Marruecos, última encarnación vital antes de su transformación en estatua. A través de este relato que nace de las reacciones clarinianas ante el conflicto africano, se afirma no una filosofía de la historia reveladora del sentido de la misma, sino la constancia de la idea de la lucha y de la muerte. Héroe de guerra ejecutado por desbordar los límites de la violencia socialmente aceptada, el león es la representación artística de la historia universal.

Los relatos que conforman una historia de las guerras españolas en la segunda mitad del siglo XIX toman todos como objeto unos héroes anónimos y olvidados. La guerra de Marruecos se ve así reflejada en las narraciones de 1893 «Don Patricio o el premio gordo en Melilla» y «El sustituto», mientras que la guerra de Cuba aparece en los relatos de 1895 y 1896 «En el tren», «El Rana» y «La guitarra», y en la tragicomedia en cuatro escenas «La Contribución». Con estos ecos ficticios de los artículos de Clarín, el autor afirma su elección de la literatura como vía de acercamiento a la historia del presente. Escribir es para él otra forma de ser «hombre de acción», como lo afirmaba al comentar el proyecto histórico galdosiano de los *Episodios nacionales*, calificado de «historia novelesca de nuestra epopeya nacional»: «Hay también un modo de ser hombre de acción en el arte». Una manera artística que no consigue adoptar al principio Eleutorio Miranda, el poeta de «El sustituto», quien no consigue componer un poema patriótico, siguiendo los códigos patriotas en vigor, porque ya no cree en la poesía épica, prefiriendo «la poesía intima... y la prosa de la vida» (Clarín, 2003b: 669). Su contribución a la salvación y la grandeza de la patria no puede ser literaria porque debe su propia salvación al sacrificio de un héroe anónimo, el pobre Ramón quien, para evitarle la expulsión a su madre, se sustituyó a él en las filas del ejército. Movido por sus remordimientos, Miranda decide alistarse, pero al llegar a Málaga y al hospital donde mueren los heridos de la guerra, reconoce a Ramón, convertido en «héroe de hospital». La muerte de Ramón le empuja a sustituirse él mismo a su sustituto, adoptando hasta su nombre. Le ofrece hasta su muerte heroica, su *bell morir*, inspirado a la vez por su patriotismo y su sensibilidad de artista.

El anonimato al cuadrado de «El sustituto» asociado con la reflexión sobre el poder de la fantasía a la hora de comprometerse en la Historia y de poner en peligro la propia historia realzan las potencialidades de la escritura del presente. Clarín hace de la historia de los sin Historia una obra de arte. Su visión literaria de la experiencia histórica, en el caso de Cuba, consiste entonces en dar una existencia literaria a los olvidados: los héroes anónimos, las viudas y los huérfanos, los marginados y los pobres que no existen en los discursos oficiales sino a través de unas consideraciones caritativas desconectadas de su humano sentir. Así, la narración «En el tren» contrapone el impacto del sacrificio por la patria de un hombre sobre la vida de su esposa con la indiferencia del ministro que organizó su muerte y que sacó provecho de ella en su proyecto de exaltación patriota, sin recordar siquiera el nombre de la víctima. La retórica vacía del político — «nuestros héroes defendieron aquello como leones»— solo ensarta tópicos y oculta la realidad de la pérdida y del dolor, como lo manifiesta el desdén de «la viuda... del *otro*». Los sufrimientos de los que la Historia parece dejar de lado pero que alcanza de hecho de forma brutal, tienen expresión literaria en «La guitarra» y «La Contribución» que bien pueden ser leídos como dos visiones de una misma realidad histórica. En ambos casos se trata del alistamiento de dos jóvenes voluntarios en Cuba y de su muerte sin sentido: una muerte cuya violencia no proviene del conflicto mismo, sino de las enfermedades que destruyen el cuerpo. Pepe, en el primer relato, es otro de esos «héroes de hospital» que solo deja detrás de sí una guitarra rota, manchada por su sangre de enfermo y para la cual luchan la novia y la madre, por ser la última huella de su existencia. La desaparición es en efecto total para estos seres pobres, de los que nadie tiene lástima ni recuerdos, que la Historia y la Patria tragan sin más en su coalición patriotera. «La Contribución», especie de *Odisea* al revés, cuenta la vuelta fracasada de un soldado anónimo a su pueblo. No consigue morir allí como lo anhela, porque su enfermedad le obliga a bajar del tren durante una parada, y porque las prisas de un ministro aceleran la salida del tren, sin dejarle tiempo de subir a bordo. La acusación es evidente, porque la responsabilidad de los que mandan queda denunciada por Clarín quien retrata luego el dolor extremo del padre anciano, desahuciado pero capaz de desafiar la autoridad para que su hijo pueda morir en su casa, un viejo al final totalmente destruido cuando llega el cadáver del que fue su hijo.

El patetismo extremado de estas pinturas no lo es todo. La historia del presente, la de los sin voz es también la conciencia del verdadero sentimiento de pertenencia histórica y nacional de los marginados. El relato «El Rana», por ejemplo, proporciona al lector el discurso del borracho del pueblo, encarnación a su manera de un tipo literario ya clásico, el perdis popular, a propósito de la fría despedida de su pueblo a los quince voluntarios para Cuba, que compara con el fasto ceremonial de la salida de las tropas reclutadas. El narrador se proponer mediar el pensamiento alcoholizado del Rana y traducir «las nieblas alcohólicas de su conciencia», exponiendo el patriotismo de los humildes, el sentimiento de la historia nacional que mueve su amor a la patria:

> ¿Qué era España? ¿Qué era la patria? No lo sabía. Música... El himno de Riego, la tropa que pasa, un discurso que se entendió a medias, jirones de frases patrióticas en los periódicos... Pelayo, El Cid... La francesada... El Dos de mayo... El Rana, como otros camaradas, confundía los tiempos; no sabía si lo de Pelayo y lo de Covadonga había sido poco antes que lo de Daoíz o por el mismo tiempo... Pero, en fin, ello era que... ¡Viva España!» (Clarín, 2003b: 942).

El realismo del pueblo también consiste en enseñar cuán poco la historia de España pertenece a los españoles, y cuánto su sentimiento nacional podría crecer al ser nutrido por una verdadera pedagogía de la ciencia histórica.

3. Conclusión: la literatura como archivo de las almas

La trayectoria de Berta enseña los límites de la utopía y el choque entre las vidas individuales encerradas sobre su propia duración y el curso de la historia. Siguiendo las andaduras de la anciana y su acción en la duda, Clarín invierte el modelo utópico y la temporalidad tradicional de la leyenda: Berta sabe que no podrá volver a Susacasa, que su viaje es un viaje hacia la muerte y sin el consuelo de la certidumbre ni del éxito. Sin embargo, emprende tal viaje, inscribiéndose a sabiendas, gracias a su búsqueda de un sentido vital, en el curso de la Historia. La muerte silenciosa de Berta da pie a una descripción de la curiosidad morbosa y efímera de la muchedumbre anónima de la gran ciudad: se oponen aquí el interés para un suceso sin historia y el desinterés general para la historia de un gran dolor. Otra lección del relato concierne el papel del artista: su mediación es necesaria entre los individuos y la Historia. Berta, si no fuera por el relato y el retrato del pintor, no se hubiera enterado de la muerte de su amante, ni de la suerte del que intuye ser su hijo. Durante la escena de revelación entre los dos personajes, el narrador pone en boca del pintor esta frase fundamental: «Aquí nuestra historia se junta». No se trata solo de introducir el vínculo entre los dos capitanes y, desde luego, entre el pintor y la anciana, sino de materializar por vía narrativa la relación entre la vivencia de la historia y la escritura de la misma. La polisemia del término «historia» permite a Clarín ironizar muy a menudo sobre las diferencias entre lo que pide la «verdad de la Historia» y lo que permiten las libertades de la «historia» creada. Destaca entonces el poder creativo del autor quien se da como misión rescatar las vidas silenciadas.

Es la razón por la cual uno de los relatos que hubiera podido ceñirse totalmente a una visión externa de la Historia se convierte en indagación de la historia íntima de una conciencia creativa. Se trata de «Vario» (1894), cuyo objeto es la vida de Lucius Varios Rufus (74 a. C – 14 d. C). Clarín elige adrede un poeta olvidado por la Historia: se desconocen casi totalmente su vida y su obra, porque el incendio de Roma y del Tabulario, donde reposaban los archivos de la ciudad, le condenó al olvido, dejando salvos quince versos de su obra más famosa,

Thyeste. El historiador solo lo conoce por los elogios que de él hicieron Horacio, Virgilio y Augusto. Pero el escritor decide salvar del olvido la figura del poeta y lo hace desplazando la Historia hacia la historia, dejando atrás, exactamente como lo hace Vario bajando de prisa las colinas romanas, atravesando todos los espacios públicos y culturales de la gran ciudad, cuantos elementos descriptivos conforman el relato canónico de la Historia. Vario ya no cree en el poder inmortalizador de las instituciones humanas. Para él, los archivos son ya «precaución inútil de la soberbia romana para inmortalizar lo pasajero, lo deleznable». Y piensa: «¡Archivar! ¡Guardar! ¿Para qué? ¿Dónde estaba el archivo de las almas?». Las luchas de sus conciudadanos le parecen nimiedades, la vida efímera de las letras y las rencillas de las élites le provocan hastío, son «una lucha mortal y cruel a la luz de un relámpago», porque «relámpago era la vida». Intuye la inevitable destrucción de su obra y decide huir de Roma.

Su viaje no le trae al principio ningún consuelo, porque el canto de las sirenas confirma su intuición: «Trabajas para la muerte, trabajas para el olvido. Deja el arte, deja la vida, muere. Oye tu destino, el de tu alma, el de tus versos... Serás olvidado, se perderán tus libros [...] la posteridad no creerá en ti, no sabrá nada de ti. Perteneces al naufragio» (Clarín, 2003b: 580). Sin embargo, Vario escribe, sigue escribiendo a pesar de la lucidez adquirida, del saber compartido sobre la vanidad de su vida, de su historia y de su obra. Se siente libre porque escribe, porque vive el presente de la creación y se libra del tiempo:

> Creyó la profecía; sintió sus versos hundidos en la nada del olvido, pero la inspiración siguió alumbrando en su cerebro, más fuerte, más libre. Vario respiró con fuerza; su alma sacudía una cadena que caía rota a los pies del viajero: la cadena del tiempo, la cadena de la gloria, la cadena del vil interés... [...], y Vario, que el mundo no conocería, mientras vivía, era poeta.

Gracias a la creación clariniana, el mundo «conoce» a Vario, un poeta cuya historia íntima es objeto de una historia literaria. Clarín lucha por esta respiración que le proporciona la escritura: dentro del curso de la Historia, a pesar de la deficiencia del presente, de las errores del pasado y de la duda sobre el futuro, encuentra una acronía donde la creación da voz a los sin voz, restituye a los marginados de la historia su sitio en la historia, produce una obra cuyos ecos, aunque remotísimos, acaso serán percibidos por otros creadores, en esta cadena silenciosa que él sabe que une a los hombres en la visión literaria de la historia.

Bibliografía

Clarín, Leopoldo Alas (2002), *Artículos (1875-1878), Obras completas*, tomo v, ed. de Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, Oviedo, Nobel.

— (2003a), *La Regenta*, *Obras completas*, tomo I, edición e introducción de José María Martínez Cachero, Oviedo, Nobel.
— (2003b), *Narrativa breve*, *Obras completas*, tomo III, edición y estudio preliminar de Carolyn Richmond, Oviedo, Nobel.
— (2003c), *Crítica*, *Obras completas*, tomo IV, 2 vols., edición de Laureano Bonet, con la colaboración de Joan Estruch y Francisco Navarro, Oviedo, Nobel.
— (2003d), *Artículos (1879-1882)*, *Obras completas*, tomo VI, edición de Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, Oviedo, Nobel.
— (2004a), *Su único hijo. Proyectos novelescos y Fragmentos narrativos*, *Obras completas*, tomo II, edición e introducciones de Joan Oleza, Oviedo, Nobel.
— (2004b), *Artículos (1882-1890)*, *Obras completas*, tomo VII, edición de Jean-François Botrel e Yvan Lissorgues, Oviedo, Nobel.
— (2005a), *Artículos (1891-1894)*, *Obras completas*, tomo VIII, edición de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, Oviedo, Nobel.
— (2005b), *Artículos (1895-1897)*, *Obras completas*, tomo IX, edición de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, Oviedo, Nobel.
— (2006a), *Artículos (1898-1901)*, *Obras completas*, tomo X, edición de Yvan Lissorgues y Jean-François Botrel, Oviedo, Nobel.
— (2006b), Varia, *Obras completas*, tomo XI, edición de Leonardo Romero Tobar con la colaboración de Sofía Martín-Gamero, Luis García San Miguel, Yvan Lissorgues y José María Martínez Cachero, Oviedo, Nobel.

Fillière, Carole (2013), «Au travers des connaissances, le voyage spiralé clarinien», en Solange Hibbs y Jacques Ballesté (eds.), *Le voyage comme source de connaissance et d'utopies aux XIX^e^ et XX^e^ siècles*, Lansman, Toulouse, pp. 53-80.

Lissorgues, Yvan (1981), «Concepción de la historia en Leopoldo Alas (Clarín): una historia artística al servicio del progreso», *Los Cuadernos del Norte*, año II, n.º 7, (mayo-junio, 1981), pp. 50-55.

Esplendor, decadencia y guerra. Acerca de la visión de la historia de España en la obra de Jacinto Octavio Picón

Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo

No abunda especialmente el tema histórico en la narrativa de Jacinto Octavio Picón. O sí, puesto que bien podría aplicarse al propio don Jacinto lo que él mismo afirma en su libro sobre Velázquez: «al reflejar lo real, lo hizo tan intensa y fielmente que ciertos cuadros suyos son páginas de historia» (Picón, 1925: 258). Y así es sin duda también en su caso si contemplamos su producción literaria desde nuestros días: las relaciones amorosas, la situación de la mujer, el mundo del trabajo, el tema religioso, entre otros, desfilan ante nosotros en los relatos del autor con una dimensión que bien podría calificarse de histórica a más de un siglo de distancia, sobre todo si le tomamos la palabra —coherencia obliga— y nos atenemos a su convicción de que el fluir de los hechos y de las gentes «revela mejor el carácter y el espíritu de un pueblo que las más elocuentes páginas hijas del saber y la meditación» (Picón, 1877: 23).[1]

No obstante, la que podríamos considerar estricta materia histórica no deja de aflorar tanto en algunos de sus cuentos y novelas como en su producción crítica. Con dos núcleos principales: el atraso español, que sucede a una época esplendorosa y recorre nuestra historia desde el siglo xvi hasta la actualidad del autor, y la guerra y sus consecuencias, que Picón enfoca sobre todo, como veremos, en los acontecimientos bélicos de los que fue testigo en los años de su juventud.

1. El atraso español: del esplendor a la decadencia

El tema del secular atraso español aparece incidentalmente en su narrativa y se formula con nitidez en su obra crítica, desde los *Apuntes para la historia de la ca-*

1. Son ideas que expone el autor en más de una ocasión, como en sus prólogos a las obras de Ricardo Sepúlveda (Sepúlveda, 1898: xvi) y Felipe Pérez y González (Pérez y González, 1898: 17). Más detalles sobre el particular en nuestra segunda entrega de la serie «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra» (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2010: 67-73).

ricatura hasta el *Velázquez*, lo que equivale a decir desde el primero al último libro que salió de su pluma.[2] En este sentido, el capítulo inicial de la obra sobre el pintor sevillano nos interesa especialmente en la medida en que da forma a varias referencias dispersas a lo largo de toda su producción, y viene a ser el haz y el envés de la pretensión de Juan, protagonista del relato *Rivales* (1908), quien escribe en carta a su hermano:

> Mi propósito es escribir un libro donde reúna y refiera algo de lo que en el curso de los siglos ha hecho España por el progreso humano; y aprovechando obras antiguas, sacar a luz glorias olvidadas, como estudios, trabajos, tentativas y proyectos de cosmógrafos, médicos, navegantes, naturalistas y pensadores; recordar que el primer manicomio de Europa se fundó en España; que aquí se aceptó el sistema de Copérnico cuando fuera se le escarnecía; que en ninguna parte se dio a la naciente imprenta la protección que entre nosotros. ¿A qué seguir? ¡Si con España se ha cometido la iniquidad de juzgar su poderío del siglo XVI con el criterio del XIX! Quisiera, en una palabra, hacer un libro que vulgarice lo que saben pocos, ignoran muchos e interesa a todos; lo que está enterrado por el olvido o callado por la malquerencia; no tengo grandes pretensiones: me contento con procurar que unos se aficionen a estudiar lo que es su patria y otros entren en deseo de hacer lo mismo que yo, mejor hecho. Por supuesto, nada de poetizar lo malo y funesto de la tradición en cuanto representa intolerancia y fanatismo: ¡eso, nunca! (Picón, 2008: II, 394).[3]

Lo cual encuentra su referente detallado, como indicábamos, en el capítulo primero del *Velázquez*, que desgrana lo que Juan pretende y también lo que descarta. En efecto, aquí asegura Picón que «desde el tiempo de los Reyes Católicos hasta que el genio nacional quedó sofocado por la monarquía absoluta y la intolerancia religiosa, España fue, en relación al resto del mundo, un pueblo tan civilizado como la Inglaterra de ahora», que no fundó su grandeza «solo en la fuerza de las armas, sino también en el estudio de las ciencias, en la práctica de sus aplicaciones, y, sobre todo, en un sentido progresivo y humanitario verdaderamente admirable». Y continúa con mil pormenores que, aun a riesgo de agotar su paciencia, no quisiéramos hurtar al lector:

2. Los *Apuntes* se habían ido publicando por entregas en la *Revista de España* entre 1877 y 1878 (en nueve partes que aparecieron desde el número de marzo-abril de 1877, tomo LV, hasta el de noviembre-diciembre de 1878, tomo LXV) y en volumen en 1879, por más que aquí figure 1877 como fecha de publicación. En cuanto al *Velázquez*, en su segunda edición refundida, es el libro en que Picón trabajaba cuando le sorprendió la muerte en noviembre de 1923. Precisamente, en la última frase que don Jacinto añadió al original de 1899 escribía: «Convengamos en que Clío no se deslustra por referir ciertas menudencias, las cuales, además de no estar fuera de lo real, suelen distraernos o consolarnos de la honda amargura que deja en el alma la lectura de la Historia» (Picón, 1925: 140-141).

3. Advertimos, ya desde esta primera muestra, que modernizamos la ortografía y puntuación de los textos reproducidos.

> Italia era más artística; Francia, más fastuosa; ninguna potencia hubo más ilustrada que España. Mientras el Aretino dice despreciativamente que «los pobres son los insectos de los hospitales», Gilberto Jofre funda en Valencia el primer manicomio que ha existido en el mundo, y Pedro Ponce de León y Juan Pablo Bonet enseñan a leer y escribir a los sordomudos; cuando la Sorbona de París llama a la imprenta «arte maldito» y manda quemar a Roberto Estienne por haber puesto números arábigos a los versículos de la Biblia, nuestro cardenal de Burgos dice que «por mucho que escribiera para alabar el arte de impresión de libros, no acabaría nunca»; Diego de Valera, al final de su *Crónica de España*, lo ensalza con entusiasmo por ser «arte que, sin error, divino decirse puede»; y, poco después, un embajador de España en Roma ruega al rey «que no se deje arrebatar el privilegio de la creación de imprentas, y que recabe la independencia y libertad del invento, desde el doble punto de vista de la industria y del derecho». En tanto que la Universidad de Lovaina hace la primera lista de obras prohibidas, sugiriendo a los papas la idea funesta del *Índice*, aquí se exime a los impresores de toda clase de tributos y las Cortes declaran libre la entrada de libros en España. A mediados del siglo XVI tomó tal vuelo entre nosotros la enseñanza que las Ordenanzas de Mondoñedo de 1560 castigaban con tres años de destierro a los padres cuyos niños no iban a la escuela; en otras partes se prohibía que pudieran ser alcaldes los que no sabían leer ni escribir; y en Madrid se multaba en dos mil maravedís al padre cuyos hijos no asistían al estudio municipal, con lo que se procuraba secularizar la enseñanza, evitando que la juventud acudiese a las cátedras de los frailes (Picón, 1925: 1-3).

Prosigue el joven don Jacinto ofreciendo una detallada relación de las diversas e importantes realizaciones, y su proyección exterior, en la ciencia, la técnica y el pensamiento de la época por parte de astrónomos, geógrafos, naturalistas, matemáticos, médicos, descubridores, navegantes, inventores, pedagogos, filósofos, etc.:

> En la España de aquel tiempo brillaron Alonso de Córdoba, cuyas tablas astronómicas se usaban en Italia; Vasco de Piña, que calculó las declinaciones del sol para la isla de Santo Domingo; Luis Vives, llamado a Oxford por el rey de Inglaterra para que instruyese a su familia; Alonso de Santa Cruz, descubridor del arte de trazar mapas [...]; Fernán Pérez de Oliva, que intentó descubrir el telégrafo magnético; Guillén, que inventó la brújula de variación; Diego de Zúñiga, que defendió el sistema copernicano cuando lo rechazaba Europa entera; Juan de Urdaneta, que inquirió la causa de los ciclones; Pedro Núñez, que construyó el micrómetro llamado *nonius*, apenas perfeccionado en tres siglos; Rivero, que inventó las bombas de metal para achicar el agua de las naves; Jerónimo Muñoz, que calculó las trayectorias de los proyectiles; Juan Pérez de Moya, que vulgarizó el estudio de las matemáticas; Rojas, cuyo astrolabio usaba Galileo; Juan Escribano, que inició la aplicación del vapor como fuerza motriz; Rojete, catalán o gallego, pero de fijo español, que construyó el primer telescopio [...], por lo cual Sirturo llama a la construcción de telesco-

> pios *arte hispano*; Martín Cortés, que descubrió el polo magnético antes que Libio Sanuto; Pedro Ciruelo, que redactó el primer tratado de la ciencia del cálculo; Miguel Sabuco, que escribió la *Nueva filosofía de las pasiones* antes que Alibert; el admirable médico Juan Huarte, precursor del moderno positivismo; Andrés Laguna, que creó un jardín botánico en Aranjuez antes que lo hubiera en Montpellier y en París; Fernández de Oviedo y José de Acosta, por quienes Humboldt ha dicho que los españoles fueron los fundadores de la física del globo. Francia e Inglaterra estuvieron un siglo aprendiendo de nuestros marinos el arte de navegar; Holanda y Portugal no hicieron sino seguir nuestras huellas; la gran República de Venecia, única potencia que estaba en condiciones de intentar tanto como nosotros, consideró con estrechez de miras el descubrimiento del Nuevo Mundo: *Mare Nostrum* podían decir todas las naciones latinas contemplando el Mediterráneo; solo España se atrevió a exclamar lanzándose al Océano *¡Plus Ultra!* Nuestra superioridad no fue, como se ha supuesto, exclusivamente militar; y puede afirmarse que desde Fernando e Isabel hasta la muerte de Felipe II no hubo problema científico que no se iniciara o hallara eco en España, ni varón ilustre en materia de ciencias que no estuviese en relación con nuestra patria (Picón, 1925: 3-6).[4]

Pero, como señalábamos, en el *Velázquez* sí hallamos en boca de Picón lo que el personaje de *Rivales* prefiere callar: «Tras tanta grandeza llegó la decadencia», leemos, y sintetiza el autor al repartir culpas: «la monarquía por absorbente, el clero por fanático, la nobleza por ignorante y el pueblo por holgazán y envilecido». «Gran trabajo —añade— cuesta creer los desaciertos en que incurrían todas las clases sociales durante los reinados de aquella funesta dinastía que comenzó en el hijo de una pobre loca y acabó en un desdichado enfermo». Y se sumerge de nuevo en el detalle:

> Pasó como un sueño la gloria de Carlos I; tras los males engendrados por la ambición y el despotismo, vinieron la inútil crueldad de Felipe II para conservar lo heredado, la devoción estéril con que Felipe III imploraba del cielo lo que no sabía procurar en la tierra, y subió por fin al trono aquel Felipe IV a quien sus cortesanos llamaban *el Grande* pero de quien hoy nadie se acordaría si no le hubiese retratado Velázquez. Indigna y entristece leer cuánto se debilitó y bastardeó por entonces toda manifestación de independencia intelectual. Se acabaron los pensadores que defendían los fueros de la razón con la bravura de aquel doctor Villalobos, médico de la Reina Católica, que se arriscaba a decir: «Yo no hablo con teólogos, y si los filósofos se acogen a ellos, harán como los malhechores que se acogen a la Iglesia»; desaparecieron los humanistas de la gallardía de Francisco Sánchez, *el Brocense*, que revolviéndose contra la enseñanza intolerante y rutinaria de las aulas decía de los lectores

4. A las páginas que siguen, hasta la 20 en que termina el capítulo, pertenecen las citas que van a continuación, que reproducimos al hilo.

> de súmulas: «Porque para que uno sepa es necesario no creerlos, sino ver lo que dicen, como Euclides y otros maestros de matemáticas, que no piden que los crean, sino que con la razón y evidencia entienden lo que dicen»; en aquel triste período ya no había hombres del temple de Nebrija, que, censurado por no satisfacerse con los índices latinos al interpretar los textos sagrados y recurrir a los griegos y hebreos, se defendía con estas vigorosas frases: «¿Qué se puede hacer donde se dan los premios a los que corrompen la Sagrada Escritura, cuando por el contrario se infama, excomulga y se da muerte afrentosa (si quieren sostener su doctrina) a los que restauran lo depravado, resarcen lo perdido y corrigen lo errado? ¿No basta cautivar, en obsequio de Cristo, mi entendimiento con lo que la religión me manda?... ¡Qué dominación tan inicua la que a fuerza de violencia prohíbe decir lo que se siente, aunque se deje salva la religión!».

Es en este aspecto en el que se llega entonces a caer de lleno en lo más risible y grotesco:

> El alto espíritu inspirador de *Los nombres de Cristo* y *El símbolo de la fe* se avillanó hasta producir libracos como la *Ensalada hecha con hierbas del huerto de la Virgen* y *La buenaventura que dijo un alma en traje de gitana a Cristo*. Los estudios científicos llegaron a mirarse con tal prevención que Felipe III encomendó a su confesor la presidencia de una junta solicitada por el general Conde de Villalonga para la reforma de la artillería, y Felipe IV confió el proyecto de canalización del Manzanares y el Tajo a una comisión de teólogos, los cuales rechazaron la idea diciendo «que si Dios hubiera querido que ambos ríos fueran navegables, con un solo *fiat* lo hubiese realizado, y que sería atentatorio a los derechos de la Providencia mejorar lo que ella, por motivos inescrutables, había querido que quedase imperfecto».

Por lo demás, «la corrupción del clero era tan grande como su ignorancia», y cita en los *Avisos* de Pellicer y Barrionuevo y en otros papeles predecesores del noticierismo moderno «muchos casos de clérigos castigados por robos o asesinatos, y aun por el pecado nefando». «La credulidad rayaba en insensatez» —agrega acompañando su aserto de algún llamativo ejemplo—, hasta el extremo de que «España se cubrió de conventos». En Madrid, donde los Reyes Católicos habían creado solo tres y Carlos I no más de cinco, «Felipe II fundó diecisiete, Felipe III catorce, y otros tantos Felipe IV». Además, «lo que sucedía en las comunidades de mujeres no se puede referir limpiamente», afirma taxativo.

En cuanto al pueblo, «vejado y oprimido, sin creer ni esperar en nadie, llegó a un completo rebajamiento moral, lógica consecuencia de ser mirado con desprecio el trabajo»:

> Había en las ciudades más pícaros que oficiales de manos, y andaban por los caminos menos trajinantes que salteadores; el pobre consideraba como decoroso empleo ser criado de casa grande y vestir librea; alternando el hurto con la sopa boba se re-

> mediaban muchos; y las infelices mujeres, mal pagadas las pocas labores a que podían dedicarse, si no encontraban marido que las amparase o monjío a que acogerse sufrían el triste destino de empezar por busconas y acabar en celestinas. Aquella miserable vida explica que al común de las gentes, al vulgo señor soberano del lenguaje, se le corrompiera la fe y se le agriase el ingenio, expresando luego su impiedad en frases y refranes insolentes.

No menos corrompidos se hallaban los ricos y los nobles: unos en el desempeño de los cargos públicos, otros malbaratando su hacienda y viviendo en permanente escándalo; y hasta los reyes, que si no resultaron «tan escandalosos y libertinos como los Borbones de Francia, tampoco fueron modelos de buenas costumbres»:

> El mismo Felipe II corrió sus aventuras; Felipe III no pasó de ser gran aficionado al baile; pero Felipe IV debió de rendirse a muchas tentaciones, y además se cuidó poco de ocultar sus resultados. Según algunos historiadores, tuvo hasta treinta y dos hijos fuera de matrimonio, o, como antaño se decía, «habidos en buena guerra»; y no faltó a los varones la protección de su real padre, pues si bien solo reconoció a don Juan de Austria, hizo a don Alfonso de Santo Tomás obispo de Málaga, a don Alonso de San Martín obispo de Oviedo, a don Fernando de Valdés general de Artillería, y prosperó también a don Juan Corso, gran predicador conocido por don Juan del Sacramento.
>
> Menos afortunadas las hembras, pasado el capricho regio se les obligaba a profesar en la Encarnación, en la Concepción Real o en otros conventos, a veces no sin escándalo y aunque no tuvieran vocación.

El ánimo se llena de tristeza —continúa Picón— al estudiar aquel período de la historia española. Se gastaban millones, por ejemplo, para recibir a un príncipe extranjero al tiempo que los recursos de la hacienda no alcanzaban siquiera al sustento de la familia real. La arbitrariedad de los gobernantes se alimentaba de la sumisión de los gobernados: las más ilustres familias se arruinaban por vanidad mientras los soldados sin paga se acuchillaban en las calles; «a los grandes les hicieron dañinos la ignorancia y la soberbia; a los pequeños les gangrenaron la holganza y el servilismo»; y en cuanto a la Iglesia, «por todo pasaba con tal de que no sufrieran merma sus rentas ni su jurisdicción se pusiera en tela de juicio».

> Y nada digamos de la Inquisición —añade en nota—. Hay ahora escritores que intentan disculparla comparando sus procedimientos con aquellos, no menos abominables, de los luteranos ingleses y de los calvinistas ginebrinos; como si unos crímenes pudieran atenuar la execración que merezcan otros.

Es cierto que se alzaron protestas contra los abusos, que magnates y nobles tramaron algunas conspiraciones, pero ni unas ni otras alteraron el fondo del

cuadro: «Muertas las Cortes, vencida la independencia municipal desde Carlos I, sofocada la vitalidad de ciudades y villas por el afán centralizador, desvirtuado el espíritu religioso por la superstición y despreciado el trabajo, se desmoronó el poderío español». Por fortuna, y a modo de compensación por tantas y tan dolorosas humillaciones, concluye don Jacinto, «nuestra historia presenta entonces dos muestras espléndidas del genio nacional: el tesoro de la producción literaria y el florecimiento de la pintura; los poetas y los artistas recuperaron para España, en los dominios de la belleza, aquella estimación y gloria que en lo material y político perdimos por las culpas de malos reyes y ministros peores».

2. La guerra y sus consecuencias

En cuanto a la guerra, se hace presente en varios cuentos y en una de las novelas de Picón, que recorren algunos de los principales conflictos bélicos del siglo: la guerra de la Independencia en *La monja impía* (1890); la guerra franco-prusiana en *Después de la batalla* (1882); las guerras carlistas, especialmente la tercera, en *Virtudes premiadas* (1891), *La Nochebuena del guerrillero* (1892), *Sacrificio* (1894), *Ayer como hoy* (1898) y la novela *El enemigo* (1887); y la guerra de Cuba en *Voz de humildad* (1896), *La Perla* (1897) y *La lección del Príncipe* (1898).

Si atendemos al fondo histórico, escasa relevancia alcanzan estos tres últimos textos, muy apegados a la especie del cuento-artículo o cuento-ensayo derivada del calor mismo de los acontecimientos políticos y bélicos que entonces se producían en la isla caribeña. Por lo que respecta a los dos primeros, y a algún otro, no presentan mayor interés en este aspecto que el de estar localizados en una guerra que posibilita la peripecia, sobre la que volveremos. Nos centraremos ahora por ello en dos de los relatos situados en la tercera guerra carlista: un cuento (*La Nochebuena del guerrillero*) y una novela (*El enemigo*), donde sí se delinea, y a veces con gran precisión, el trasfondo real en el que la ficción se inserta.

La Nochebuena del guerrillero se abre con una descripción demarcativa que dibuja unos perfiles inmersos en la realidad histórica más estricta: «Hacia fines de 1874 iban los carlistas de vencida en casi toda la parte oriental de España, y particularmente en aquellas tierras que por haber pertenecido a la antigua Orden de Montesa se llaman aún del Maestrazgo, hallándose los facciosos divididos en partidarios de Lizárraga y de Cucala, que se disputaban la jefatura del ejército insurgente del Centro» (Picón, 2008: I, 314). Realidad esta que se completa y valora en el párrafo inmediato, que actúa como transición al caso narrado:

> De la división nacía la desconfianza, del recelo la morosidad en el cumplimento de las órdenes, y de la poca armonía entre los que mandaban el desaliento de los que obedecían, viniendo a parar todo en marchas inútiles y contramarchas penosas, cuyo término era sufrir sorpresas y aguantar derrotas. Entonces, los que creyendo servir a Dios y al Rey ensangrentaban la Patria, redoblaron sus esfuerzos, añadien-

> do a los horrores propios de toda guerra civil aquellas crueldades que inspira la desesperación del vencimiento. No se limitaban los cabecillas a exigir raciones e impuestos excesivos en los pueblos donde conseguían entrar, sino que hasta maltrataban a las personas; la menor resistencia era brutalmente castigada; las partidas dejaban tras sí rastro de incendio; no ya la certidumbre, la simple delación de espionaje equivalía a una sentencia de muerte; hubo jefe que fusiló cuantos prisioneros llevaba cogidos en dos meses; los empleados de las vías férreas tuvieron que abandonar sus empleos, quemando las gorras y capotes, cuyos galones y distintivos podían descubrirles; y por último, cuando Cucala arremetió contra el fuerte de Santa Bárbara de Liria, puso delante de sus batallones a las mujeres de los defensores del castillo. La derrota del cura de Alcabón, a quien batió el teniente coronel Portillo, acabó de enfurecer a los facciosos, quienes desde entonces hasta su completa dispersión guerrearon salvajemente (Picón, 2008: I, 314).

En cuanto a la novela *El enemigo*, si bien aparece centrada también con mucha concreción, como veremos, en los inicios de esta misma tercera guerra carlista, el tiempo evocado remite a veces a sucesos históricos anteriores a través de la vida pasada de algunos personajes. Así, por poner algún ejemplo relevante, al padre de Millán, impresor, «una noche le sorprendió la policía, y cerrando la imprenta se llevó al dueño a la cárcel del Saladero, donde permaneció, gastándose los ahorros en un cuarto de pago, hasta que el 29 de septiembre las turbas le sacaron en triunfo con otros presos políticos» (Picón, 1921: 41). Y sobre todo encontramos el procedimiento en la figura de don José, quien recuerda en ocasiones, a partir de los hechos del momento, los que él mismo vivió en su juventud y madurez en diversos conflictos políticos y bélicos. Así, ante las noticias de la guerra «desplegaba tesoros de erudición refiriendo muchas anécdotas de Olózaga, O'Donnell, González Bravo, Sixto Cámara, Calvo Asensio y Fernández de los Ríos» (Picón, 1921: 15). O antes: «cuantos amigos iban a verle sabían que su conversación favorita era el curso de la guerra, cuyas noticias él comentaba con recuerdos de la campaña del 33 al 40 y de los movimientos militares de entonces, que ahora, en concepto suyo, debían repetirse» (Picón, 1921: 13-14).

Pero son los acontecimientos de 1872 y 1873 los que centran la novela, a través de los partes que llegan del Norte (Picón, 1921: 87), a través de las voces de la calle acerca de la situación (Picón, 1921: 88-89), y sobre todo a través de la lucha entre carlistas y liberales, que el narrador enfoca resueltamente desde el bando liberal, como cuando presenta el avance del carlismo en el medio rural:

> En pueblos y aldeas comenzó a notarse extraña inquietud y desusado movimiento, sustituyendo a las conversaciones sobre el estado del campo o el cuidado de las haciendas diálogos que expresaban no temor, sino esperanza de próximos trastornos.
>
> Se sabían con indignación cosas abominables y se comentaban con ira. La Revolución, que había hecho jurar a los sacerdotes una Constitución sacrílega y que ciñó la corona de san Fernando a un hijo del carcelero del Papa, parecía lanzada a

> nuevos e increíbles excesos; los gobiernos que se sucedían en Madrid estaban compuestos de enemigos de la Iglesia; de algunos de los ministros se dijo que eran protestantes, y se añadía que en la corte se fraguaba una conspiración para suprimir el sueldo a los párrocos y arrojar de sus conventos a las pobres monjitas que escaparon a la *persecución* del año 68. [...] Las gentes se hallaban ávidas de recibir y comunicarse nuevas que justificaran la exaltación de los ánimos; los que no sabían leer, es decir, el mayor número, se reunían en corros a oír las relaciones que en cartas o periódicos se hacían del estado de la infeliz España, que parecía haber caído en poder de moros; comenzaron a pronunciarse con respeto nombres de cabecillas olvidados; y personas que jamás hicieron alarde de su opinión manifestaron sin rebozo que, si en aquellos valles volvía a resonar el grito de *Dios, Patria y Rey*, lo repetirían con entusiasmo. En los pueblos, cada púlpito era una tribuna; cada sacerdote, un orador que, poseído de santa violencia, se olvidaba de alabar a Dios por combatir a sus enemigos; recordábanse en las tertulias hazañas de la *otra guerra*, narradas con carácter de leyenda, y de continuo atravesaban el país viajeros que deteniéndose a modo de emisarios en los caseríos repetían palabras que eran consignas o frases de esperanza en el alzamiento, ya cercano. Hasta las mujeres atizaban el fuego, como si anhelasen la lucha teniendo en poco la vida de sus hijos (Picón, 1921: 141-143).

No tanto como los curas, desde luego, entre los cuales el carlismo había prendido con fuerza, hasta el punto de que menudeaban los que, «fugados de sus curatos, aparecían luego como cabecillas en el campo o eran sorprendidos en las ciudades sirviendo de auxiliares y emisarios cerca de las juntas del partido faccioso» (Picón, 1921: 177).

De estos será Tirso, aunque su familia —y el lector— tardará en descubrirlo. Picón delinea en él una figura cuidadosamente perfilada:

> La luz de la lámpara iluminaba de lleno su rostro cetrino: tenía los ojos grandes y pardos, la mirada terca; la frente alta, afeada por cierta depresión hacia las sienes; los labios recios y todas las facciones angulosas, como de talla mal labrada. Dábanle aspecto de dureza el pronunciado ceño, que fruncía involuntariamente, y un viso obscuro que le quedaba por lo fuerte de la barba, aun recién afeitado. Parecía hombre capaz solo de sensaciones tardas, pero intensas y durables, pronto a convertir la firmeza en obstinación y la frialdad en violencia. Su afabilidad, cuando la mostrara, debía de ser forzada; su ira, espontánea; todo revelaba en él un carácter enérgico y no de muy gran ternura. Su devoción sombría antes le inclinaba a entusiasmarse con el vehemente proselitismo de Pedro Arbués que a sentir el dulce amor a Dios de santa Teresa. Su progenie sacerdotal no estaba entre los mansos de corazón, sino entre aquellos clérigos que imaginaron abrir las puertas del cielo con el hacha de matar moros. Su fervor religioso tenía asomos de entusiasmo bélico. San Pedro cortando la oreja al siervo del pontífice por defender a Cristo, Santiago batallando en Clavijo, eran a sus ojos mil veces más admirables que san Hilario proscribiendo la fuerza. Unos adoran al Señor, otros pelean por dilatar su reino en la tierra: Tirso era de es-

> tos. Mientras tuviese la Iglesia incrédulos que amordazar, fueros que defender o privilegios que exigir, la vida contemplativa se le antojaba propia de espíritus mezquinos. A las lecturas místicas que arroban el alma dulcemente prefería esas leyendas de audaces misioneros que son los caballeros andantes de la fe. Un versículo del Evangelio le agradaba sobre todos; aquel que dice: *No he venido a traer al mundo la paz, sino la espada* (Picón, 1921: 163-164).

Cuando llega a Madrid, su disgusto ante un asilo que recoge a los hijos de las lavanderas mientras estas trabajan y ante el palacio de Oriente («cual si allí viviera alguien a quien personalmente aborreciese», Picón, 1921: 150-151), resulta tan patente como su frialdad ante el próximo encuentro con los suyos, porque «lo primero es lo primero» (Picón, 1921: 153), dice, y así antepondrá una visita a una iglesia a la llegada a la casa de sus padres, que le esperan ansiosos de abrazarle.

Enseguida surgirán los roces con Pepe, su hermano, precisamente a causa de la religión (Picón, 1921: 157-159), y también de la política:

> Pepe [...] se encaró con su hermano y, aunque hablando moderadamente, repuso:
>
> —Es natural que tengas simpatías por los partidos reaccionarios; son los que os protegen; pero, ¿negarás que nosotros no podemos querer bien a la Iglesia? Siempre, renegando de su origen, ha sido enemiga de la libertad y la democracia.
>
> —¡La libertad! ¡La libertad! ¿Y para qué sirve? ¿Y qué es la democracia? Tolerar que manden los pillos. ¡La democracia! ¿Cuántas libras de patatas se compran con eso?
>
> —La libertad es lo que os mandó Cristo que predicarais; la democracia, lo que os ha permitido a vosotros, clérigos y frailes, nacidos entre los más humildes, escalar los puestos más altos del mundo (Picón, 1921: 173-174).

Pepe se irá convenciendo de que Tirso actúa movido por el proselitismo:

> ¿Cuáles serían sus propósitos ulteriores? —hace el narrador que se pregunte en estilo indirecto libre—. Motivos de conveniencia personal, seguramente ninguno. Lo único verosímil era que obrase impulsado solo por proselitismo religioso, y en este caso, para comprometer en la empresa la paz y la dicha de la familia, su fanatismo debía de ser grande (Picón, 1921: 211).

Y tal se demuestra en su actuación posterior, que nos lo revela como agente carlista que se vale de doña Manuela y Leocadia, su madre y su hermana, para librar en la casa la batalla de las ideas. Así, en ocasión de uno de los entonces ya frecuentes altercados, cuando discuten los hermanos acerca de la lascivia, Pepe acusa a Tirso de pretender combatir pecados que Leocadia todavía desconoce:

—Combatir contra la carne es virtud.
—Y no haber necesidad de combatirla, cosa mejor que la virtud misma.
—¡Está bien! Tendré que ver impasible a tu amigo [Millán, el novio de Leocadia] traerle libros detestables, historias de crímenes y amoríos perniciosos; yo, su propio hermano, no podré oponerme. Está claro: la libertad, para el mal; al bien, la mordaza. Al menos eres lógico: aplicas a la casa la misma política que defiendes para el país. Luego os asombraréis porque sacerdotes como yo quieran traer piedad a las familias, y porque otros, como los que luchan lejos de aquí, pretendan aniquilar a la revolución, que vomita blasfemias y engendra delitos.
—¡Traer piedad a las familias! ¿Acaso sabéis lo que es la familia? Os basta el amor a la divinidad; y el egoísmo engendrado por la idea fija de la salvación del alma, que lo avasalla todo, no es compatible con la ternura heroica y abnegada propia del cariño..., del amor. No en vano decís que la caridad bien ordenada empieza por uno mismo. Así, una hora de meditación os parece preferible a un día de trabajo, y la leyenda de un éxtasis histérico os conmueve más que las lágrimas vertidas consolando el dolor ajeno.
—Eres más impío de lo que imaginé.
—Y tú más fanático de lo que yo pensaba. Por ganar almas para el cielo, vas a traer la discordia a casa de tus padres. Antes que hijo, eres cura (Picón, 1921: 235-236).

La batalla de las ideas, decíamos; de unas ideas que pronto Tirso llevará al púlpito, en un sermón fundado en el episodio en que Cristo dijo: «Dad a Dios lo que es de Dios y al César lo que es del César»:

Sí, hermanos míos —decía—, debemos servir a la nación, al Gobierno y a las autoridades, porque no exige nuestra Santa Madre Iglesia que renunciemos en absoluto a la vida social, aunque es mejor la vida de apartamiento religioso; pero hay que andarse con cuidado en lo de la obediencia. ¡Bueno fuera que por servir los intereses de este mundo ofendiéramos al Padre, o al Hijo, o al Espíritu Santo, o a la Santísima Virgen, o a cualquiera de los Apóstoles y Santos que nos han señalado el camino de la perfección, que es como un sendero espinoso a cuyo fin hay un gran jardín, que es la gloria! Debemos ser obedientes al César, pagar contribuciones y gabelas, ser soldados y marinos para mayor brillo de esta nación cristiana, que tan mal anda desde que vaciló la fe; mas nuestro deber de católicos es antes que los demás deberes. Pues qué, amados míos, ¿hemos de contribuir para que se emplee nuestro dinero contra nuestra conciencia? [...] ¿Queréis que sirvan nuestras riquezas o jornales para que los malos gobiernos paguen suntuosos embajadores que adulen a los carceleros del Santísimo Pontífice, que apacienta el rebaño de Cristo desde su lecho hediondo de paja en un calabozo del Vaticano, antes trono de su preponderante sabiduría? ¡No, y mil veces no, hermanos míos! Seamos, si es preciso, como aquellos mártires que desafiaban a los procónsules romanos, y ya sabéis que estos procónsules eran como ahora los gobernadores civiles. ¿Y hemos de ser soldados para servir de guardia a nuestros

> ministros impíos y para obedecer a sacrílegas asambleas que decretan la asquerosa libertad de conciencia? (Picón, 1921: 265-267).

Por entonces corren parejas la guerra en el Norte y la guerra en la casa, y abundan los paralelismos entre ambos conflictos, que se resolverán con la expulsión de Tirso del hogar familiar y su marcha al frente como oficial carlista. Su muerte final viene a significar, como se apunta en el desenlace, el entierro de lo pasado y la esperanza en el porvenir (Picón, 1921: 456). Es, naturalmente, la historia de las guerras civiles interpretadas desde el lado liberal, el lado liberal de Jacinto Octavio Picón.

Hasta aquí *El enemigo*, novela de combate ideológico y político, de la que se desprende una dura condena de «los que, creyendo servir a Dios y al Rey ensangrentaban la Patria», como leemos en *La Nochebuena del guerrillero* (Picón, 2008: I, 314). Pero por encima de la dimensión política se halla la dimensión humana. Sin salir de la novela tantas veces citada hallamos la figura de don Tadeo, «fanático en opiniones políticas y creencias religiosas», pero «bueno a carta cabal» (Picón, 1921: 131). Y saliendo de ella, encontramos en *Virtudes premiadas*, relato de 1891, a uno de los personajes inolvidables de la narrativa piconiana, el *carlistón* don León María de Regio, hombre moralmente intachable por encima de su partidismo, un alma buena:

> Era católico, apostólico, romano, y el exceso de fe le hacía intolerante, único lunar que afeaba aquellas virtudes de dulzura, bondad y paciencia. Su madre, devota con ribetes de beata, fue una de tantas ignorantes para quienes judío y malvado, hereje y criminal, son palabras sinónimas, y a él tampoco se le alcanzaba más. Pasados los cuarenta, fue a Roma por contrata, en tren de peregrinos, vio al Padre Santo en una solemnidad de gran espectáculo, y se quedó asombrado ante los esplendores del fausto católico, a pesar de lo cual siguió creyendo a pie juntillas en la *paja del Vaticano*, mostrándose siempre dispuesto a romperse el alma con quien negase que el pobrecito Papa estaba cautivo y aherrojado. Era carlista: primero, porque lo fue su padre, y segundo, porque ignoraba lo que representa la monarquía absoluta en la historia de España. Su entusiasmo carlista nacía también de una buena condición: el espíritu de lealtad. El culto a la desgracia y la simpatía hacia el vencido tenían para su alma hermosa prestigio incomparable. El que a él se le antojaba *Rey* desposeído y desterrado le parecía cien veces más digno de respeto que un soberano poseedor del trono y cercado de aduladores (Picón, 2008: I, 216).

Don León será, por cierto, uno de los varios exiliados que pueblan la narrativa de don Jacinto, o, aproximando de nuevo historia y ficción, uno de los incontables exiliados españoles, sobre todo en Francia, que la política y las guerras expulsaron de nuestro país a lo largo del siglo XIX. De él escribirá el narrador abriendo su relato:

> Le conocí hace algunos años en aquel café de Bayona donde desde hace medio siglo, entre conspiraciones e indultos, refrescan y se aburren los emigrados españoles. ¡Cuántas sonrisas de alegría o incredulidad han reflejado aquellos espejos! ¡Cuántos suspiros de desaliento se han estrellado en los bordes de aquellas tazas! ¡Qué de hombres se han despedido ante aquellas mesas soñando despiertos con la esperanza para verla luego destruida y frustrada más acá de los Pirineos! (Picón, 2008: I, 215).

Y a otros los presentará dando lecciones de español, como es el caso de don Tomás Valero, o bordando para fuera, como doña Gertrudis de Durango, ambos en *La Nochebuena de los humildes* (Picón, 2008: I, 335-336). O, volviendo a don León, en el contraste entre el exiliado joven y el viejo, con la carga de humanidad, y de empatía, que transmiten líneas como estas:

> Poco tardaron en atarazarle el alma las amarguras de la emigración. Ya no era como en su juventud, cuando no quiso acogerse al convenio, el desterrado voluntario, casi rico y arrogante mozo que en tertulias y saraos traía encantadas a las damiselas francesas con el doble prestigio del valor desgraciado y la figura gallarda, sino el anciano pobre, achacoso, desengañado y vencido. Calles de Bayona y riberas del Adour, ¡cuántas veces le visteis pasear triste y solo, saboreando entre afligido y orgulloso su estéril lealtad! (Picón, 2008: I, 221).

Consecuencia inevitable de la guerra es el rastro que deja de destrucción física y espiritual. Y, en nuestro caso, la compasión que suscitan sus víctimas, como percibimos en algunos cuentos del autor. Así, sor Gervasia, que es *La monja impía* del relato de este título, y en la guerra de la Independencia, ha vendido la imagen de plata de la Virgen y la ha cambiado por una de plomo con el fin de obtener dinero para poder curar a los heridos que se amontonan a la entrada del convento castellano en el que profesa. Cuando se descubra la *impiedad*, esto es, la sustitución de la imagen, sor Gervasia se defenderá elocuentemente:

> —Yo, yo vendí en la ciudad la Virgen de plata y en su lugar mandé hacer la de plomo. Con el producto de la venta pagué a los médicos que traje, alquilé el carricoche en que vinieron y compré las medicinas que hicieron falta. ¿Merezco castigo? Que vengan a imponérmelo las madres de aquellos hombres que entraron aquí medio muertos y salieron con bríos para seguir batiéndose (Picón, 2008: I, 177-178).

Lo que, por cierto, si persuade al lector fuera del texto, no convence al poder eclesiástico dentro de él:

> Visto lo nuevo del caso y lo extraordinario del delito, la priora dio parte al señor obispo.
>
> Sor Gervasia fue sometida a un proceso eclesiástico y expulsada de la comunidad.

> Se la condenó a salir del convento cubierta la cabeza de un velo negro, descalza, llevando en la mano una vela apagada. Y salió al campo por aquella misma puerta que se abrió para que entrasen los heridos (Picón, 2008: I, 178).

«Aquella desgraciada no había nacido para servir a Dios», acabará comentando la priora.

Tampoco había nacido para servir a Dios, sino a los hombres —y en el más alto sentido de la expresión—, Hortensia, la protagonista de *Después de la batalla*, mediante la cual accedemos a otra cara de la guerra franco-prusiana (1870-1871), la de la historia menuda de sus muertos y heridos. Desde la azotea de su soberbia quinta, la protagonista contemplará las tropas francesas y alemanas batiéndose por un punto estratégico hasta que «comenzaron a cruzar ante las tapias del jardín soldados fugitivos con el terror de la derrota impreso en el semblante». Al primer herido le cedió su propia cama, pero:

> Tras aquel herido vinieron otros, y luego otros, y después muchos más. Los primeros fueron instalados en los mejores aposentos; por último, se aprovecharon todas las piezas. Fue preciso acomodarlos en los cuartos de los criados, en los corredores, hasta en los desvanes y las cuadras. La casa quedó convertida en hospital de sangre, se estableció en ella una sección de sanidad militar, y a medida que se acallaban a lo lejos los estampidos de la artillería, comenzó a escucharse entre los muros de la quinta el quejarse y el gemir de los heridos.
>
> Entonces Hortensia buscó entre sus ropas un soberbio vestido de raso rojo, lo partió de cuatro tijeretazos, y cosiendo dos anchas tiras cruzadas sobre una sábana blanca, mandó izar aquella bandera improvisada sobre el tejado más alto de la casa (Picón, 2008: I, 110).

No preguntaba Hortensia la nacionalidad de los heridos. Cuando reciba al general prusiano, lo hará en el vestíbulo, porque —dirá— «mi casa es un charco de sangre: al pisar ahí dentro uniformes franceses, os expondríais a pisarlos también alemanes» (Picón, 2008: I, 112). Para Hortensia, y para Picón —antimonárquico, anticlerical, antigermanófilo, profeminista, radical en su liberalismo—, llegado el momento, no hay más que un único bando, el de las víctimas.

Bibliografía

Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2010), «Los cuentos de Jacinto Octavio Picón en el contexto de su obra (II). Estética e ideología: la obra crítica», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 35, pp. 15-81.

Pérez y González, Felipe (1898), *Chucherías. Fruslerías históricas y chascarrillos de la historia*, prólogo de D. Jacinto Octavio Picón, Madrid, Hijos de M. Guijarro.

Picón, Jacinto Octavio (1877), *Apuntes para la historia de la caricatura*, Madrid, Establecimiento Tipográfico.
— (1921), *El enemigo*, Madrid, Renacimiento (*Obras completas*, IX).
— (1925), *Vida y obras de don Diego Velázquez*, Madrid, Renacimiento, 2.ª ed. (*Obras completas*, X).
— (2008), *Cuentos completos*, edición crítica de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
Sepúlveda, Ricardo (1898), *Antiguallas. Crónicas, descripciones y costumbres españolas en los siglos pasados*, prólogo de Jacinto Octavio Picón, Madrid, Fernando Fe.

La Historia como viaje

Carlos Miguel Pueyo
Valparaiso University

A comienzos del siglo xix, a medio camino entre el dogmatismo dieciochesco y el relativismo decimonónico, España escribía con nombre propio los asedios napoleónicos, que contribuirían desde el punto de vista histórico a la aparición del Romanticismo, como reacción en contra al yugo imperial unificador. Se exaltaba así el derecho a ser distinto, a la individualidad frente a la pluralidad, lo típico frente a lo arquetípico, el folklore frente al saber académico, y lo pintoresco frente a lo clásico. La encrucijada de los diversos romanticismos europeos, solamente ponía de manifiesto la continuidad de una concepción del poeta inserto en la Historia, el que dura en el tiempo, el poeta de la que habla al corazón, y que encarna lo que podría llamarse el «romanticismo clásico del poeta esencial», que surge y resurge en todas las épocas de la Historia, y que parece girar siempre en torno al concepto de soledad, la que habla al corazón, y que emana del saberse viajero, caminante, peregrino, vagabundo en el mundo, en la historia. De ser así, sería este un diagnóstico romántico de la Historia, o cuando menos, de un siglo que parecía abandonar la razón clásica, para producir monstruos, en un sueño del que muy escasos genios eran capaces de anticipar su despertar, entre ellos Goethe, Beethoven, y Goya.

De la clasicidad grecorromana evocada en el Renacimiento provenía la visión de la historia y del conocimiento bifurcada pitagóricamente en dos caminos, el aristotélico y el platónico. Mientras que para Aristóteles, la poesía consistía en mímesis, para Platón era una especie de enajenación bajo la que actuaba la inspiración. En el Renacimiento, el neoplatonismo de Marsilio Ficino reelaboraba el concepto de viajar, caminar, para leer, aprender y aprenderse, que heredaría también el Barroco, en autores como Baltasar Gracián. En la historia de la literatura española han sido muchas las ocasiones en las que se ha definido el concepto de poesía. Desde el marqués de Santillana que la definía como «fermosa cobertura» (Proemio), pasando por Juan Alonso de Baena que se refería a ella como «gracia infusa del Señor Dios» (Prólogo al *Cancionero de Baena*), hasta el propio fray Luis de León, quien en *De los nombres de Cristo* afirmaba de ella que «sin duda la inspiró Dios en los ánimos de los hombres para con el movimiento y espíritu della levantarlos al cielo, de

donde ella procede; porque poesía no es sino una comunicación del aliento celestial y divino».

Ya en las décadas decimonónicas, y a la zaga hegeliana, muchas eran las voces que miraban al Cristianismo como la gran fuente del Romanticismo. Ramón López Soler en 1823 en *El Europeo*, se refería al asunto en estos términos:

> ¿Quién ignora la notable mudanza que ocasiona la aparición del Cristianismo en la sociedad humana?... He aquí el origen del Romanticismo. El esplendoroso aparato de las Cruzadas, las virtudes y el pundonor de los caballeros en unión de sus galantes y maravillosas aventuras, dieron vasto campo a las descripciones en la parte humana para explicarnos los poemas; pero para su parte metafísica y sublime se recurrió a la religión, tomando de ella un colorido lúgubre y sentimental.[1]

El mismo año, Luigi Monteggia, el colaborador de *El Europeo*, decía algo similar: «Después del establecimiento del Cristianismo las ideas religiosas empezaron a interesar al espíritu más que la fantasía, y las imágenes de las costumbres debían ser más patéticas [...]» (1823: 49). Alberto Lista se refería al mismo asunto cuando decía que: «El Cristianismo, pues, no solo sugirió menos géneros de literatura, sino amplió y perfeccionó los que existían en el mundo físico y en el moral». Más lejos aún iba Eugenio de Ochoa en *El Artista* (1835: 87) al decir que:

> el Cristianismo ha acabado con la poesía de los sentimientos, introduciendo la poesía del corazón; ha elevado al hombre a una dignidad de que ni aun tenían idea los antiguos, porque ha hecho de él una imagen del Supremo Hacedor de todas las cosas. En los poetas antiguos la religión fue hija de los poetas: los poetas modernos hijos de la religión.

Y hablando en términos estéticos, Ramón López Soler comparaba la estética de los clásicos con la de los románticos de esta forma:

> No nos cansemos: faltaba a los antiguos una religión como la nuestra que desarrollase los delicados sentimientos del alma y la diese por este medio más extensión. ¿Qué son sus náyades, sus sátiros, sus ninfas, sus temerarios guerreros en comparación del silencio del claustro, de la virgen cristiana encerrada en él, de los lóbregos castillos, del pundonor, de la religiosa piedad y valentía de los aventureros?[2]

Monteggia a su vez, describía cómo era el carácter romántico propiamente dicho, consistente en «un colorido sencillo, melancólico, sentimental, que más

1. Sprague, Paula (ed.) (2009), *El Europeo*, *(Barcelona, 1823-1824): Prensa, Modernidad y Universalismo*, Madrid, Iberoamericana, p. 209.

2. «Análisis de la cuestión agitada entre románticos y clasicistas» (Sprague, 2009: n. 7, 29-11-1823, 213).

interesa al ánimo que a la fantasía»,[3] y refuerza esta afirmación con modelos que corroboran su opinión como *El corsario* y *El peregrino* de Lord Byron; *Atala* y *Réné* de Chateaubriand; *Carmañola* de Manzoni; y *María Estuardo* de Schiller.

Conforme avanzaba el siglo ese tinte cristiano-romántico iba perdiendo intensidad, cediendo más a la aspiración de libertad que traían los tiempos y que Víctor Hugo había establecido a modo de manifiesto en su prólogo a *Cromwell*: «le romantisme n'est que le libéralisme en littérature».[4] Principio que Larra reivindicaba para todos ámbitos sociales cuando afirmaba: «libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia. He aquí la divisa de la época [...]».[5]

Parecía claro, en fin, como afirmaba el propio Alberto Lista en sus *Lecciones de Literatura* leídas en el Ateneo de Madrid, que solamente había «un sentido en el cual las palabras clásico y romántico tengan para nosotros una diferencia verdadera y útil de conocer y de observar, y es entendido por literatura *clásica* la de la antigüedad griega y romana, y por literatura *romántica* la de la Europa en los siglos medios».

Ramón de Mesonero Romanos, en su artículo «El Romanticismo y los Románticos» de *Escenas y tipos matritenses*, describía de forma algo airada el atuendo de los jóvenes románticos, así como los cuadros que admiraban, al admitir que su sobrino romántico:

> trocó los libros que yo le recomendaba, los Cervantes, los Solís, los Quevedos, los Saavedras, los Moretos, Meléndez y Moratines, por los Hugo y Dumas, los Balzacs, los Sands y Suliés; rebutió de los tétricos cuadros de d'Arlincourt; no se le escapó uno solo de los abortos teatrales de Ducange, ni de los fantásticos ensueños de Hoffmann, [...] y fuertemente pertrechado con toda esta diabólica erudición, se creyó ya en estado de dejar correr su pluma y rasguñó unas cuantas docenas de *fragmentos* en prosa poética, y concluyó algunos *cuentos* en verso prosaico [...].[6]

Se ponía así de manifiesto pues, el relevo de modelos literarios de los nuevos poetas, que se llamaban románticos, y que encarnaba el sobrino de don Ramón, y que sustituye a los españoles por los europeos del momento. En general, de los modelos que venían de fuera, dos eran las principales tendencias románticas; una, creyente, arcaica y restauradora, que venía acompañada de nombres como Walter Scott, los Schlegel y Chateaubriand; de otro lado, la descreída, radical y osada, cuyo mayor modelo lo tenían en Víctor Hugo, el de *Hernani* y *Notre Dame*, propenso a la revolución; Lord Byron, escasamente traducido, y Dumas,

3. «Romanticismo» (Sprague, 2009: n. 2, 25-10-1823, 50).

4. Souriau, Maurice (ed.) (1900), *La Préface de Cromwell*, París, Boivin.

5. Pérez Vidal, Alejandro (ed.) (1997), «Literatura», *Mariano José de Larra. Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Barcelona, Crítica, p. 433.

6. Rubio Cremades, Enrique (ed.) (1993), *Escenas y tipos matritenses*, Madrid, Cátedra, pp. 300-301.

Lamartine y Delavigne, modelos confesados en revistas como *El Cisne* (1838), en el que compartían tribuna el duque de Rivas, Solas y Quiroga, Gertrudis Gómez de Avellaneda, y José Amador de los Ríos, entre otros. Larra decía:

> Los versificadores que solo hacer versos saben, mas no sentirlos, podrán tachar de poco robustos algunos del autor (se refiere a Martínez de la Rosa); nosotros, aunque conocemos la necesaria cooperación de la más completa armonía posible en la poesía, pasamos ligeramente sobre este reproche, y siempre daremos la preferencia en todo caso a las ideas.[7]

Entendidas estas como su contenido espiritual, lo afectivo, lo sentimental. Es decir, aquello que permanece y perdura en el tiempo, lo verdadero que anhela el romántico, una literatura «toda de verdad» («Rápida ojeada»). Opuesta a la falsa cargada de alambicado artificio, Bécquer lo explica como nadie en su prólogo a *La soledad* de su amigo Augusto Ferrán. Una vez que la poesía surge, debía dársele cauce propicio, y aunque algunos poetas como el Espronceda de la cuarta parte de *El estudiante de Salamanca*, donde ejercitaba hasta diez metros diferentes; o el Zorrilla de *La carrera de Alhamar*, hacían amplio uso de libertad métrica, había otros que encauzaban la libertad creadora con la estructura que imponían «compás», «cincel» y «yugo», en términos becquerianos, y que a menudo practicaban poetas como Gil y Carrasco, o Salas y Quiroga.

La percepción de la historia por el poeta romántico estaba supeditada a su circunstancia vital. Partir del pensamiento filosófico tradicional, pasando por Descartes a Kant, cuyo «yo» espiritual podía medir el universo, hasta Schelling, o los románticos alemanes, como Hölderlin, para quienes la vida es una jornada vital en la que conocer el mundo es conocerse a sí mismo y viceversa. En todos los casos, en todas las épocas, la percepción del mundo, de la Historia, por parte del poeta, nacía desde la soledad. Sin embargo, la soledad no era, como es sabido, un motivo nuevo en la literatura al llegar a los años románticos. Saltan a la memoria las *Soledades* de Góngora; y la propia literatura mística, para la que la soledad es condición *sine qua non*. Otras ocasiones tal vez no tan célebres fueron, entre otras, las *Soledades de la vida y desengaños del mundo*, de Cristóbal Lozano; o las *Soledades del jardín*, de Salvador Jacinto Polo de Medina, así como Jerónimo de San José, Lope de Vega, Quevedo, y claro, Cervantes, cuyo *Quijote*, traducido por Heine en 1833, engendraba en la soledad de su biblioteca privada, un tipo de locura, un tanto romántica, pues su «yo» subjetivo no encontraba posibilidad de «ser» en el mundo objetivo que le rodeaba, originando una soledad profunda, como de alma romántica peregrina. Escuchar al corazón, o al espíritu, o al alma poética del artista romántico, es una actividad callada y silenciosa

7. «Poesías de Don Francisco Martínez de la Rosa», publicado en la *Revista Española*, n. 91, 3-9-1833; editado en: Pérez Vidal, Alejandro (ed.) (1997), *Mariano José de Larra. Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Barcelona, Crítica, p. 107.

que ha definido esencialmente el quehacer creativo del poeta a lo largo de toda la Historia. Como muestra, cuando hacia 1835 Mor de Fuentes traducía el *Werther* de Goethe se enfrentaba a este problema, ya desde el mismo título:

> El título ofrece ya dificultad. No es ni las penas, ni los quebrantos, ni los desconsuelos, etc., y la voz que más se le acerca es la de *sentimientos*, en la acepción castiza de *pesares*. Tampoco cuadra la de padecimientos para puesta en el encabezamiento de la portada, y así el adecuado y legítimo equivalente es cuitas.[8]

Bécquer no dejaba resquicio de duda a este respecto:

> La poesía es el sentimiento; pero el sentimiento no es más que un efecto, y todos los efectos proceden de una causa más o menos conocida. ¿Cuál lo será? ¿Cuál podrá serlo de este divino arranque de entusiasmo, de esta vaga y melancólica aspiración del alma, que se traduce al lenguaje de los hombres por medio de sus más suaves armonías, sino el amor?[9]

Como ocurría en otros autores románticos alemanes como Hölderlin, Grecia constituía una época dorada para la filosofía romántica. La antigüedad clásica encarnaba el modelo social y cultural para Europa. En el ámbito germano, es en Hölderlin y Novalis donde más claramente se explora lo clásico de la Grecia antigua, así como en la filosofía de Kant, primero, y más tarde en Fichte, Schelling, y Hegel. En este modelo clásico buscaban una forma de aunar por un lado las tranquilas normas definidas y tangibles a las que supeditarse, junto con la luz y el impulso creativo que el romántico explota en su proceso de creación artística. La gran contraposición y paradoja romántica, que heredaría Nietzsche al final de la centuria decimonónica. Pero aún a comienzos de esta, hacia 1798, Napoleón se dirigía belicoso a Egipto, marcando uno de los puntos álgidos de la fiebre helenófila de Europa. Otro punto álgido lo constituía Winckelman cuando hacía públicos los resultados de sus excavaciones en Pompeya y Herculano, desvelando al mundo algunos de los secretos de la Grecia antigua.

En España, como señaló Allison Peers, la única traducción en libro impreso de Lord Byron anterior a 1850 fue *El sitio de Corinto*, traducida del francés en 1838, en la imprenta barcelonesa de M. Sauri. De este texto, Joaquín Telesforo de Trueba y Cossío vertió un fragmento en *El Artista* (1835: 64). En diciembre de 1830, Eugenio de Ochoa firmaba una poesía titulada «A Grecia»:

> Álzate, ¡oh Grecia! Con la sangre turca
> el polvo limpia de tu frente ajada,

8. Barcelona, Bergnes, 1835, prólogo, p. 9.
9. Luis Felipe Vivanco, «Música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer», *Cruz y Raya*, 1934, p. 19.

y elévate sublime, ¡oh Grecia augusta!,
de tantos héroes generosa patria.
¡Guerra al impuro musulmán![10]

Y Francisco Martínez de la Rosa incluía en su libro *Poesías* que fechó en 1833, una «Canción guerrera con motivo del levantamiento de los griegos», que dice así:

Nobles hijos de Esparta y Atenas,
de la patria la voz escuchad,
y rompiendo las viles cadenas,
del combate las armas forjad...[11]

José de Espronceda escribió la *Despedida del patriota griego de la hija del Apóstata*, hombre griego entregado a los turcos:

¡Ah!, para siempre adiós; vano es ahora
acariciar memorias de ventura;
voló ya la ilusión de la esperanza,
y es vano amor sin esperanza alguna.
¿Qué puede el infeliz contra el destino?
¿Qué ruegos moverán, qué desventuras
el bajo pecho de tu infame padre?
Infame, sí, que al despotismo jura
vil sumisión, y en sórdida avaricia
vende su patria a las riquezas turcas.

Y en 1879 Gaspar Núñez de Arce, en las estrofas XLIV y XLV de *La última lamentación de lord Byron* clama por una Grecia inmortal:

¡Grecia, Grecia inmortal! ¡Madre amorosa
de héroes y genios! ¡Sosegada fuente
de rica inspiración! ¡Fecunda esposa
del arte! ¡Eterna luz de nuestra mente!
¡Con qué ansiedad tan íntima y piadosa
por vez primera respiré en tu ambiente!
Y al escuchar el son de tus cadenas,
¡con cuánta indignación lloré en Atenas!

10. Composición en romance heroico, aparecida en *El Artista*, en diciembre de 1830.
11. *Obras literarias de don Francisco Martínez de la Rosa*. Londres, 1838, vol. XI. 83.

En 1798, el escritor alemán Heinrich von Hardenberg, conocido como Novalis publicó *Los aprendices de Saïs*, leyenda que había extendido Schiller en un soneto. Schiller había sido discípulo de Kant, y su filosofía idealista, basada en la idea de que para comprender la existencia era necesario buscarla en uno mismo, en el sujeto que la intenta comprender. El aprendiz, alegoría del poeta, el filósofo, el artista total romántico, es un aprendiz que viaja por el mundo para experimentar el mundo y así aprender a interpretar los códigos que median entre él mismo y el conocimiento profundo del cosmos. Los aprendices salen de casa, convertidos en peregrinos de sí mismos, que abandonan lo maternal de la cuna, para adentrarse en lo paternal de la meta, sumiéndolos en la añoranza por lo perdido y por lo ansiado. Es una imagen literaria que se hace eco, de Sócrates, pues el saber, el conocimiento debe ser ansiado y buscado, así como de Descartes, que había reivindicado el estado de duda como punto de partida de este viaje al conocimiento, la crítica, y la experiencia; y Heidegger, quien apuntará más adelante que el hombre debe salir de sí mismo para conocer y conocerse. Como final del camino espera la comprobación de que el sujeto que ha pensado, se ha pensado a sí mismo a través de sus experiencias, por lo que el final es volver al comienzo del viaje, uno mismo.

Novalis partía de la idea de que el sujeto que busca, el aprendiz, el novicio, el poeta, el filósofo, el artista, debía buscar a otro, «Du»; no podía buscarse a sí mismo porque «sí mismo» era insuficiente, inválido, inútil, tangible, finito, sensorial. El «yo» debía buscar un «otro» que le explicara los misterios que encontrara pues, como habían dicho Sócrates, Descartes, y Kant, los fundamentos de la existencia debían ser explicados por un «ser sujeto». Y el aprendiz debía amar a ese sujeto, como ser dotado de absoluta dignidad, lo cual suponía un reto para el aprendiz porque podía caer en la idolatría a sí mismo, el egoísmo. En esta concepción de la vida como viaje de aprendizaje, la Naturaleza tenía mucha importancia porque cuando el ser humano nace emerge de ella, para caminar durante la vida, y cuando esta se acaba llegar a la tumba, para retornar a ella, a la madre Naturaleza. Una vez que se ha vuelto a lo materno después de la vida, se le revela al ser humano todo el proyecto universal del que era solamente una parte, pero ahora es capaz de soñar todo este plan sin límites, convirtiendo al hombre en un dios, como decía Hölderlin: «El hombre es un dios cuando sueña, y un miserable cuando piensa». Una vez acabada la *peregrinatio vitae* el lenguaje de la Naturaleza se muestra más vacuo que antes en vida, y ahora el ser humano se da cuenta de que lo que pensaba que era el lenguaje natural que le mostraba una imagen de Dios y del cosmos, no era más que un tipo de lenguaje que el ser humano podía entender, en definitiva, matemáticas, ciencias.

El poeta con alma romántica ansía denodadamente una pérdida de identidad de sí mismo que le permita vaciarse de sí ante lo sublime del paisaje, para así discernir su verdadera identidad como eslabón único e individual de la gran cadena del ser que es el Universo. Esta actitud asume una ávida mirada desde den-

tro hacia fuera, como sugiere Isabelle Daunais,[12] aunque para volver de nuevo hacia dentro y completar así este viaje de ida y vuelta que reestablece el equilibrio armónico entre el hombre y el cosmos, poniendo fin así a la *Sehnsucht*, el «mal del deseo» del que sufre el poeta con alma romántica. Es una comunión a solas con la Naturaleza, y también con la Historia que sobrevive al tiempo y el olvido, a menudo abrazada a la piedra de ruinas, monumentos, monasterios, conventos, iglesias, cementerios, ermitas, cruceiros, imágenes de otros tipos, campanarios, campanas, etc. De esta forma la Historia queda inserta en el viaje del poeta romántico que no es sino un viaje espiritual, de ida y vuelta desde y hacia él mismo. Es en este contexto en el que debe enmarcarse el gusto por lo medieval, el gótico, los castillos, las capillas abandonadas, y los cementerios, no por cierta estética ennegrecida por el pasado,[13] considerada en Europa como exótica, sino el ámbito del diálogo artístico intertextual e interdisciplinar entre la poesía y la Historia, entre la arquitectura y la música natural, un escenario en el que el ser humano intercambian con el Hacedor, la capacidad de crear, uno la arquitectura de piedra, otro la natural, y así deviniendo uno solo. Esta intertextualidad permitió a viajeros de *atelier* de allende los Pirineos crear obras sobre el lugar de destino del viaje, como por ejemplo Ingres, en *Le bain tur*c (Museo del Louvre, París, 1862), con sus mujeres, odaliscas, idealizadas; el propio Victor Hugo en *Les Orientales*, o Delacroix antes de su viaje a Argel en 1832, como en *La mort de Sardanapale* (Museo del Louvre, París).

Un ejemplo de autor europeo algo desconocido es Etienne Pivert de Sennacour (1770-1846), autor de *Obermann*, que en español significaría algo así como «hombre superior», que abandonó París en 1789, para vivir en los Alpes suizos, entregado a una vida retirada en la naturaleza. En esta novela, narra precisamente ese viaje espiritual que el protagonista emprende, y que en un momento del viaje manifiesta: «La verdadera vida del hombre está dentro de sí mismo; lo que absorbe del mundo exterior es accidental y subordinado».[14] Otros artistas europeos también realizaron este tipo de viaje más o menos espiritual; entre ellos, George Sand y Chopin en Mallorca, y junto con Franz Liszt en Nohant, donde Mme. Sand tenía una casa, en la que recibía a esta generación de artistas totales. Liszt, por su parte, viajó durante tres años con su amante, la posterior-

12. «La forme du voyage ne constitue pas seulement un masque commode, elle impose un type de vision. Le moi n'est pas qu'une entité solitaire, produite par une histoire particulière (familiale, sentimentale), biologique ou psychologique qui lui donne un caractère unique: para la culture qu'il parle à son tour, qui lui donne une autre mémoire, il participe à une Histoire millénaire, interprète plus que créateur» («Un voyage vers soi», *Poétique*, París, Berchet, 1983, p. 53.

13. En 1830 Joaquín Telesforo de Trueba y Cossío publicaba en Londres *The Romance of History of Spain*, que introduciría el escenario propicio para el quehacer romántico europeo. A España llegó en 1840 traducida por Andrés T. Mangláez, y que hacía hincapié en el espíritu romántico de la Historia española, en personajes como el Cid, y eventos como la reconquista de Granada.

14. El texto de esta edición en inglés reza: «The true life of man is within himself; what he absorbs from the outside world is merely accidental and subordinate» (*Obermann. Selections from Letters to a Friend*. Cambridge: The Riverside Press, 1901, p. 8).

mente famosa ensayista Daniel Stern, viajando a Suiza e Italia, y resultado de este viaje fueron *Les annèes de pèlègrinage*, tres volúmenes divididos en tres años con piezas para piano solo. En ellas, se encuentra inspiración en el paisaje mismo, como *Au lac de Wallensatdt*, o en *Au bord d'un source*; o en la misma arquitectura, como *Chapelle de Guillaume Tell*; o lecturas como *Après una lectura de Dante*; o el simple repicar de unas campanas en la distancia, como en *Les cloches de Genève*.

En la literatura española, tal vez sea Bécquer el poeta más romántico en el sentido que venimos apuntando, especialmente en las cartas *Desde mi celda*, en las que el narrador parece establecer un monólogo en forma de carta, que le sirve para contarse a sí mismo todos esos momentos culminantes de inspiración que el ámbito natural del monasterio de Veruela le proporcionan. En esos parajes, «en el fondo del melancólico u silencioso valle, al pie de las últimas ondulaciones del Moncayo» (Carta I, 104), es ahí donde dice que «se piensa aquí en armonía con la profunda calma y el melancólico recogimiento» (Carta I, 106). El poeta disfruta de una «bóveda de verdura» (107), que

> recuerdan, al tocarse en la altura, la cúpula de un santuario, sobre una escalinata formada de grandes sillares de granito, por entre cuyas hendiduras nacen y se enroscan los tallos de las flores trepadoras, se levanta gentil, artística y alta, casi como los árboles, una cruz de mármol que, merced a su color, es conocida en estas cercanías por la Cruz negra de Veruela» (Carta I, 108).

Emilia Pardo Bazán se refiere así en *La Madre Naturaleza*: «La naturaleza, así como es madre, es maestra del hombre, y el instinto y la práctica obran maravillas...» (1985: 65). José María de Pereda ofrece en *Pedro Sánchez* una novela y un personaje en construcción, un *bildungsroman* itinerante, que supera sus fases de partida, iniciación y regreso, como estudió González Herrán. Y Rosalía de Castro, en *Follas novas*, también encuentra espacio para evocar la soledad de esta manera:

> De soidás morríase
> Na vila, sospirando pola aldea;
> Asombrábana as casas con seus muros,
> E asombrábana as torres e as igrexas.[15]

Pero es seguramente la *Historia de los templos de España*, el texto becqueriano que mejor ejemplifica el diálogo romántico existencial entre poeta e Historia dormida en la piedra. En la sección dedicada a San Juan de los Reyes, dice así el narrador: «El pensador, que ama la soledad porque en su seno y sentado al pie

15. Armiño, Mauro (ed.) (1980), «Follas novas», *Poesía. Rosalía de Castro*, Madrid: Alianza, 1980, p. 211.

de los edificios que los simbolizan resuelve los problemas históricos más oscuros, ve en él, ora el arco triunfal que le habla de la victoria conseguida en Toro [...] ora la prenda de alianza entre el cielo y una reina [...]» (909). A través de la Historia que habla a través de los muros, dice el narrador, «El artista, que busca con avidez, para estudiarlos en sus más imperceptibles detalles, los asombrosos restos de la ciencia de nuestros mayores [...]» (910). Es el poeta a quien está reservado mantener este diálogo con el pasado, como dice aquí:

> El poeta, a cuya invocación poderosa, como al acento de un conjunto mágico, palpitan en sus olvidadas tumbas el polvo de cien generaciones cuya imaginación ardiente reconstruye sobre un roto sillar un edificio y sobre el edificio con sus creencias y sus costumbres, una edad remota; el poeta, que ama el silencio para escuchar en él a su espíritu que, en voz baja y en un idioma extraño al resto de los hombres, le cuenta las historias peregrinas, las consejas maravillosa de sus padres que ama la soledad para poblarla con los hijos de su mente y ver cruzar ante sus ojos en una onda de colores y de luz los monjes y los reyes, las damas y los pajes, los heraldos y los guerreros [...]. Y en la tarde, cuando el crepúsculo lo envuelve en una azulada niebla los objetos que, al perder el color y la forma, se mezclan entre sí, confundiendo sus vagos contornos; cuando el viento, que combate los muros y recorre las derruidas alas del claustro, suena, al expirar en los huecos de los machones como un gemido que se ahoga; cuando solo turban el alto silencio de las ruinas el temeroso rumor del agua de sus fuentes o el trémulo suspiro de las hojas de sus árboles, confusa, como el espíritu de la visión de Job, verá cruzar entre los desmoronados sillares del hendido muro, una sombra blanca y cubierta de un hábito religioso (910-911).

En definitiva, Aristóteles o Platón, clásicos o románticos, el motivo del *bivium*, o camino que se divide en dos ramas, que Plinio introdujo en *Historia natural* (VI, 3), y que después retomaría como *bivio* Virgilio en la *Eneida* (IX, 28),[16] sigue siendo desde la Antigüedad, fue en las décadas de los romanticismos europeos, y sigue siendo hoy, motivo de acercamiento a la Historia como viaje a través de la poesía que, como su propia etimología indica, *poiéin*, no es

16. De Pródico de Ceos (465 h-395 a. C), filósofo griego de la primera generación de sofistas, posterior a Pitágoras y algunos años más joven que Sócrates, parece que nace el relato de la elección de Heracles entre el Vicio y la Virtud, del que nos llega noticia indirecta a través de la reproducción que de este hace Jenofonte en el libro II de sus Memorables (II, cap. I, 21-24), dedicado a sus recuerdos de Sócrates. No obstante, esta idea de los caminos de la vida, no era original de Pródico de Ceos y sabemos que el sofista la toma prestada de Hesíodo, que en *Trabajos y días*, escribía estos versos frecuentemente utilizados e imitados por los autores de la antigüedad: «Fácil es abismarse en la maldad, porque la vía que conduce a ella es corta y está cerca de nosotros; en cambio, para ejercitar la virtud los mismos Dioses han sudado; porque la vía es larga, ardua y al principio está llena de dificultades; pero en cuanto se llega a la cúspide, se hace fácil en adelante, después de haber sido difícil» (vv. 286-382). Entre otros, Cicerón en *De officiis*, Quintiliano en *De instituciones oratoria*, y Filóstrato de Atenas en sus *Vidas de los sofistas.*

otra cosa que hacerse. Y de la misma manera que la Historia pervive en un continuo y puro hacerse, así también la vida del ser humano pervive como su puro hacerse y devenir. El poeta, el artista romántico, es un artista total, como hemos dicho en otro lugar, pues siente la necesidad de dialogar con todas las artes, fraguando así un lenguaje total hecho de «suspiros y risas, colores y notas» (Rima I).[17]

El poeta romántico, como ser humano que se hace a sí mismo mientras vive, sigue siendo, desde la misma Antigüedad, viajero, peregrino, caminante, aprendiz, discípulo, novicio. En definitiva, un proyecto en sí mismo de su mejor versión, aquella que le permite re-establecer la antigua armonía perdida con el Cosmos. A lo largo de la historia se aprecia un resurgir constante de un tipo de alma romántica constante, atemporal, que podríamos llamar un «romanticismo clásico del poeta esencial», el que a pesar de las épocas, considera una prioridad recluirse en el silencio solitario de la Naturaleza para dialogar con la Historia. De esta forma, es posible reconocer una cadena a lo largo de la historia, de la que los nombres mencionados solamente son algunos. A medio camino entre los clásicos antiguos y los románticos decimonónicos, el Barroco sirve de gozne entre épocas, de ahí que autores como Cervantes, Lope, Calderón o Gracián, fueran tan admirados en los romanticismos europeos. ¿Qué no es don Quijote sino un hombre con alma de poeta que debe encontrarse a sí mismo? Y los personajes de los autores calderonianos, ¿qué no son sino seres humanos que se debaten entre la disyuntiva del ocio o la virtud? Y en el gran libro de la vida de Baltasar Gracián que es *El Criticón*, Andrenio y Critilo representan, como es sabido, las edades del hombre, de la vida, de del mundo, y la Historia. Para otro lugar queda la concepción del poeta o personaje con alma romántica como héroe, tan ligada al *bivio* clásico, que se debate entre el vicio o la virtud. Sin embargo, en el sentido que aquí se ha propuesto, de poeta con alma romántica, portador de un romanticismo clásico esencial, este debe siempre elegir entre una vida como caminante sordo, ajeno a su propio lugar en el cosmos, y una vida entregada a la poesía que, por estar en un hacerse sin cesar, requiere del individuo una consagración absoluta, que puede resultar en la enajenación mental y la muerte. La Historia como viaje, la vida como viaje, el libro como vida. Todas son formas para hablar de un mismo concepto que es el de un poeta/artista total que se niega a sí mismo, vaciándose, para así encontrarse otra vez. En términos de alteridad que algunos como Said han propuesto, cabría negarse esta suposición pues, si bien es factible aplicarlo a épocas como la colonial americana, en el caso del poeta romántico, puede afirmarse lo opuesto: si el viajero-peregrino, o conquistador, necesitaba crear un «otro» para «crearse» a sí mismo, en el caso del poeta romántico, es él quien decide negarse, vaciarse de toda su identidad, para entender, oír, escuchar mejor, cuanto el cosmos le

17. Sebold, Russell (ed.) (1991), *Rimas*, Madrid, Espasa, p. 184.

ofrece. Y de esta forma, ganarse su nueva identidad individual, más propia de sí mismo.

Y tal vez, al final de ese viaje por la Historia, por el mundo y por sí mismo, se pueda ser testigo del escenario de la Isla de la Inmortalidad que vieron Andrenio y Critilo al final de la Crisi duodécima de *El Criticón*:

> Lo que allí vieron, lo mucho que lograron, quien quisiere saberlo y experimentarlo, tome el rumbo de la virtud insigne, del valor heroico y llegará a parar al teatro de la fama, al trono de la estimación y al centro de la inmortalidad.[18]

Y si la inmersión en el mundo natural apartara al poeta de los deseos de fama, que el Universo le permita, como al hidalgo cervantino, «morir cuerdo, y vivir loco».[19]

Bibliografía

Bécquer, Gustavo Adolfo (1985), *Desde mi celda*, Darío Villanueva (ed.), Madrid, Castalia.

— (1991), *Rimas*, Russell Sebold (ed.), Madrid, Espasa.

— (2003), *Gustavo Adolfo Bécquer. Obras completas*, Joan Estruch Tobella (ed.), Barcelona, Cátedra.

Castro, Rosalía (1980), *Poesía*, Mauro Armiño (ed.), Madrid, Alianza.

Cervantes, Miguel de (1990), *El Quijote*, J.J. Allen (ed.), Madrid, Cátedra.

Díaz-Plaja, Guillermo (1967), *Introducción al estudio del Romanticismo español*, Madrid, Espasa-Calpe.

Daunais, Isabelle (1983), *Poétique*, París, Berchet.

Gracián, Baltasar (1993), *El Criticón*, Santos Alonso (ed.), Madrid, Cátedra.

Hugo, Victor (1900), *La Préface de Cromwell*, Maurice Souriau (ed.), París, Boivin.

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

Martínez de la Rosa, Francisco (1838), *Obras literarias de Don Francisco Martínez de la Rosa*, Londres,

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

Pardo Bazán, Emilia (1985), *La madre naturaleza*, Madrid, Alianza.

Pivert de Sennancour, Etienne (1901), *Obermann. Selections from Letters to a Friend*, Cambridge, The Riverside Press.

18. Alonso, Santos (ed.) (1993), *El Criticón*, Madrid, Cátedra, p. 812.
19. Allen, J.J. (ed.) (1990), *El Quijote, Segunda Parte*, Madrid, Cátedra. 577.

Sprague, Paula (ed.) (2009), *El Europeo, (Barcelona, 1823-1824): Prensa, Modernidad y Universalismo*, Madrid, Iberoamericana.

Vivanco, Luis Felipe (1934), «Música celestial de Gustavo Adolfo Bécquer», *Cruz y Raya*, n.º 19.

Jeromín: la novelización de una biografía a través de los resquicios de la Historia

Enrique Miralles García
Universidad de Barcelona

Si leemos *Jeromín* (1903-1907)[1] a la luz de las biografías más recientes sobre Juan de Austria, podemos constatar que la novela del padre Coloma se ajusta en términos generales a la realidad histórica. El autor de *Pequeñeces* sigue los mismos pasos de los historiadores en cuanto a los hechos que distinguieron la vida del héroe de Lepanto y en la valoración de su perfil humano. En el curso de la novela se suceden los períodos de su origen misterioso hasta ser reconocido oficialmente como hijo natural del emperador Carlos V, su residencia en la corte madrileña y estudios universitarios en Alcalá de Henares, el despertar de su vocación militar al querer acudir al socorro de Malta y su temprano nombramiento como capitán general de la Armada y primeras acciones marítimas, su victoriosa empresa en la guerra de las Alpujarras, prólogo de la que acometería poco tiempo después, la más celebrada, como generalísimo de la Santa Liga en la batalla triunfal de Lepanto contra los turcos, sus sueños por conseguir una coronal real al emprender la conquista de Túnez, las relaciones con su hermanastro Felipe II al estar sometido a su obediencia y, finalmente, su estancia en Flandes en calidad de gobernador de los Estados Generales hasta sobrevenirle inesperadamente la muerte a la edad de treinta y un años. La obra de Coloma recoge punto por punto esta trayectoria vital, pasando sin embargo por alto la serie de lances amoro-

1. Las referencias bibliográficas incurren en el error de datar su publicación en 1902, o bien las fechas inexactas 1903 y 1905. Apareció por entregas en la revista bilbaína de *El Mensajero del Corazón de Jesús* a partir de 1903 (enero o marzo) hasta abril de 1907. En julio de 1905 se puso a la venta el primer tomo (en el anuncio que da *El Universo* (Madrid, 26-IV), este decía falsamente, para conseguir suscriptores, que el P. Coloma lo había escrito expresamente para este periódico y que ningún otro podía publicarlo), y en marzo/abril de 1907, una vez concluida la obra, el segundo. El título completo es *Jeromín. Estudios históricos del siglo XVI* (Bilbao, Imprenta del Corazón de Jesús). A la vista de este encabezamiento los lectores no supieron discernir si se trataba de una biografía anovelada o de un estudio histórico, pues hasta el propio autor incluye su obra dentro del género de los «Estudios históricos». Sin embargo, ya en la primera reseña del *Boletín de la Real Academia de la Historia* A. Rodríguez Villa puntualiza que «desde el título, *Jeromín*, hasta el final de la obra, todo reviste más forma novelesca y literaria que propiamente histórica […] todo entraña el objetivo principal de cautivar a los lectores con el brillante relato de los mil episodios de la gloriosa vida del vencedor de Lepanto» (1908: 110). En la misma línea ya se había manifestado meses antes el redactor de *La Época* (Madrid, 15-IV-1907).

sos en que el personaje se vio envuelto durante su estancia en Nápoles y recreándose quizá más de lo debido, como más adelante veremos, en la trama del asesinato de Escobedo, el fiel secretario de don Juan. El novelista distribuye la suma de estos episodios en cuatro libros, subdivididos en 25 capítulos, destinados en su conjunto a engrandecer la figura de unos de los grandes héroes de la Historia de España, en la que resaltará dos facetas de su personalidad: su prestigio militar y su religiosidad.[2] Se erige, pues, en un ejemplo admirable para los lectores de su tiempo, que acogieron la novela con cierto entusiasmo hasta caer esta casi en el olvido a finales del siglo xx, si bien desde fechas más recientes el personaje ha vuelto a ejercer «una considerable fascinación sobre escritores de múltiples países europeos, especialmente entre escritores de cultura católica y/o del ámbito mediterráneo» (Sánchez-Marcos, 2012). En la anterior biografía histórica de este autor, *La reina mártir* (1898), género con el que imprimió un giro en su trayectoria novelística por razones que ahora no vienen al caso (véase, a este respecto, Romero Casanova: 177-212), la semblanza de María Estuardo se centra en el arraigo de su fe religiosa, capaz de darle fuerzas frente a las adversidades y convertirla en una defensora a ultranza del catolicismo frente al protestantismo. Es por lo tanto otro prototipo, en versión femenina, de heroína con sus luces, pero con más sombras que las de don Juan, disculpables todas ellas para el autor al ponerlas en entredicho siempre con interrogantes, a fin de no empañar la grandeza de una reina víctima de una persecución religiosa. Empareja así Coloma a dos personajes históricos de la misma época, pero de distinto sexo y geografía territorial dentro de un común escenario europeo, elevados a una categoría modélica en el papel que por su alcurnia el destino les encomendó.

El proyecto narrativo del jesuita se trasluce con claridad y sobre esta piedra angular monta su segunda biografía. No pretende en ella seguir la tradición de un género patrocinado por el romanticismo que buceaba en las nieblas de un pasado para extraer el tesoro de una intriga fundada en desvelar misterios, ni trazar un recorrido de aventuras, ni promover la rivalidad entre protagonistas y antagonistas, que de todo ello todavía quedan secuelas en *La reina mártir*, ni tampoco fundir la historia real con la imaginaria, la grande con la chica, la reconocible con la anónima, como lleva a cabo Galdós en sus *Episodios nacionales*, sino que biografía a un sujeto digno de admiración por su relevancia histórica y lo cifra en la cabeza visible de una época en la que España alcanzó su mayor esplendor. Tanto las estampas descriptivas que adornan el cuadro que retrata al personaje, al igual que el relato de los episodios, bien sea imaginario o documentado que componen su curso vital, se articulan en torno a una directriz unívoca. O sea, el discurso histórico y el novelesco se funden aquí en la imagen no social de un colectivo y de una época, sino de un individuo, desde su cuna

2. El texto abunda en demostraciones sobre su fervor religioso y sobra citarlas. Fue usual en el seno de la familia real, como bien demuestra G. Parker (2010: 247-8).

hasta su sepultura. Teniendo como principales fuentes de documentación las biografías de Van der Hammen (1627) y Baltasar Porreño (1627),[3] el escritor jerezano refuerza los datos con citas bibliográficas de estos y otros autores más transcripciones epistolares de los mismos personajes históricos procedentes de archivos, un cimiento narrativo sobre el que se sustenta desde una perspectiva omnisciente la recreación de unos hechos con sus escenarios y personajes partícipes en ellos, construyendo así un relato que oscila entre el dinamismo de una acción y el estatismo documental y descriptivo, propio de «un historiador que nos ofrece una visión objetiva de la Historia en forma de narración, con la utilización de recursos propios de la historiografía» (Romero Casanova, 2011: 13). Como la amplitud del material y recursos que se dan cita en la obra desbordan los límites de espacio y tiempo que marcan mi intervención, básteme con analizar a título de muestra significativa cómo opera el escritor jerezano en la composición de su obra. Me centraré en tres tramos narrativos bien diferenciados por su naturaleza que cubren o forman parte de sendas etapas en la vida del protagonista: su infancia, la batalla de Lepanto y la muerte de Escobedo.[4]

La infancia de Jeromín, para Coloma, Jerónimo para la historiografía,[5] hasta ser reconocido oficialmente como hijo natural del emperador con el nombre de Juan de Austria, ocupa por entero el libro primero de los cuatro de que consta el volumen. De todas las secuencias de la biografía es esta la que se presta más a la novelización por la falta de datos históricos, añadida al misterio que rodea a su nacimiento. Coloma rellena las lagunas con amplificatios, anecdotario y anticipos de su semblanza, conforme a un plan narrativo bien ordenado: 1) Infancia de Jeromín al cuidado de sus padres adoptivos Luis Méndez de Quijada (o Quixada), mayordomo de Carlos V, y su esposa Magdalena de Ulloa (capítulos I-VII). 2) Retiro del emperador a Yuste, donde le visita el niño (capítulos VIII-X). 3) Enfermedad y muerte del monarca (capítulos XI y XII). 4) El auto de fe contra los luteranos al que acude Jeromín (capítulos XIII-XV). 5) Reconocimiento oficial de este por parte de Felipe II (capítulo XVI).

Desde el mismo comienzo se advierte la estrategia novelística de ocultar al lector la identidad del personaje cuando aparece ya en plena infancia, contrariamente a la práctica de los primeros biógrafos, que se remontan a sus verdaderos orígenes y las circunstancias de su nacimiento. De este modo el relato adquiere un halo de misterio propio de los héroes de la narrativa épica, como el *Amadís*,

3. Una relación completa de las demás fuentes que manejó el autor puede verse en Elizalde (1992: 249-50) y Romero Casanova (2011: 385-6, 462-3). En cuanto a la historiografía sobre don Juan de Austria, cf. C. Blanco Fernández, «Aproximación a la historiografía sobre don Juan de Austria», en http://www.tiempos-modernos.org/tm3/index.php/tm/article/viewFile/18/35, 2009.

4. Entre las recientes biografías sobre Juan de Austria, véase en cuanto a claridad y rigor histórico, la de B. Bennassar (2004). Por ella me guío en la confrontación de datos diversos. En cuanto a su trascendencia histórico-literaria en el contexto cultural español y europeo, véase el muy documentado trabajo de Sánchez-Marcos (2012).

5. O «Xerominico» (Lozano Mateos, 1968-1971: 27), a su corta edad; de ahí, el título de la novela, *Jeromín*.

por sus atributos de «origen desconocido, justiciero, valiente y prometeico en su deseo de labrarse un reino» (Elizalde: 1992: 250-1) y, en general, de la romántica. Arranca en el momento en que el niño vive en el pueblecito de Leganés, como así fue, bajo el amparo de una mujer, Ana de Medina, viuda de Frans Massis, «antiguo músico de vihuela del emperador». Un día se presenta en el lugar un desconocido de nombre Carlos Prevost quien pregunta por él pues lleva el encargo de Adrian Du Bois, ayuda de cámara del emperador, de llevárselo al castillo de Villagarcía de Campos (Palencia) bajo la custodia del mayordomo de Carlos V, don Luis Méndez de Quijada, y de su mujer, doña Magdalena de Ulloa. Los detalles que adornan este pasaje inicial desde la reclamación que el enviado presenta a la madre adoptiva del futuro héroe hasta su partida al nuevo destino mantienen en vilo la intriga anecdótica (Romero Casanova, 2011: 415, ss.) y de ahí su valor narrativo, por más que sean irrelevantes para un historiador como Van der Hammen, al justificar por qué los omite:

> Lo que pasó el tiempo que aquí [en Leganés] estuvo, tengo por excusado referir, sabida la edad de D. Juan y no ignorando aun los de moderados juicios la vida miserable de una aldea.
>
> Sigo el precepto de los que bien sienten, pues no todo cuanto hizo uno desde que nació hasta el fin de su vida, decendiendo [sic] a las últimas menudencias se ha de escribir (1627: 8).

Repara el escritor jerezano, por traer sólo un detalle visualizador, en el medio de locomoción del gentilhombre flamenco, una «extraña máquina» que causa tremenda sorpresa ante los vecinos, consistente, en «cuatro mulas, uncidas de dos en dos, con largos tirantes, a una como casita de madera, con dos ventanas muy chicas y cuatro ruedas muy grandes» (p. 1009). Puestos en marcha hacia el lugar previsto, el narrador hace coincidir el paso de los dos viajeros por Valladolid con el del aun príncipe don Felipe hacia Inglaterra un día de mayo de 1554 y que Jeromín viera desde la ventana de un convento franciscano, donde se alojaba, el espectáculo del desfile militar, ignorante de que el caballero que iba al frente fuera su hermanastro. Prosiguen luego su viaje hasta llegar a su destino, el castillo de Villagarcía, donde es recibido por doña Magdalena de Ulloa, quien se ganaría pronto el afecto del niño, convirtiéndose en su verdadera madre adoptiva.[6] Coloma nos ilustra a continuación sobre las excelencias su nueva residencia, la servidumbre que atenderá al muchacho, las virtudes de su protectora, la educación estricta que se le impone y la vida rutinaria que a partir de entonces llevará. Salpican este compendio unas anécdotas que inciden en los dos rasgos dominantes que sobresaldrán en la personalidad del futuro Juan de Austria, a juicio de su biógrafo:

6. Sobre este personaje histórico véase: VV. AA., *Dª Magdalena de Ulloa, 1598-1998, Una mujer de Villagarcía de Campos (Valladolid): Su profundo influjo social*, Valladolid, Diputación Provincial, 1998.

su talante militar y su espíritu religioso de un héroe predestinado a una misión providencial (Romero Casanova, 2011: 443), sintetizados en el crucifijo que el marido de doña Magdalena rescató del poder de los moriscos y ella le entrega, el llamado Cristo de las batallas, del que infante no se desprendería hasta su muerte:

> Esta historia contó la propia doña Magdalena a Jeromín al preguntarle éste por primera vez la razón de las quemaduras del Cristo... Escuchábala el niño con el alma en los arrasados ojos, la boca crispada, dilatadas las narices y los puñillos cerrados y amenazadores, con el aire y ademán de un Clodoveo en miniatura, que se irrita por no haber podido evitar con sus francos el prendimiento de Cristo.
>
> Comprendió la señora la grandeza de aquel corazón de niño, que despertaba y latía al eco de lo grande, lo santo y lo heroico, y mirándole un momento como admirada, limitose por entonces a abrazarle (p. 1018).

Todo este primer tramo de la vida del personaje que apenas merece unas líneas en las fuentes historiográficas que manejó Coloma, ocupan los siete primeros capítulos de su obra, sobre los cuales no es que fabule el jesuita, sino que lo amplifica con menudencias verosímiles y descripciones, materiales propios de la etapa infantil de cualquier héroe novelesco. La siguiente secuencia, todavía en la fase inicial, es la del encuentro del niño con el emperador. Para ello, el escritor jerezano centra ahora la acción en la crónica histórica del retiro de Carlos V al monasterio de Yuste a partir de su desembarco en Laredo en septiembre de 1556, procedente de los Países Bajos, su viaje y estancia temporal en Jarandilla mientras acondicionan su residencia, figurando entre su séquito Luis Méndez de Quijada, su enfermedad y, por último, su muerte. El protagonista de la novela pasa ahora a un segundo plano ante la figura prominente del monarca, pero no deja por ello de ser el hilo conductor, pues todo el contenido converge hacia los encuentros de Jeromín con su padre, el trato que este le dispensa y las reacciones del chiquillo, ignorante del lazo familiar, un hecho que el autor explota aprovechando de los resquicios de la Historia. Carlos V representa para él la imagen del «héroe legendario de sus ensueños guerreros» al que quiere ver en carne y hueso, mientras que al anciano la criatura le avivaba los instintos paternales a la vez que unos remordimientos muy profundos:

> Conocíasele en la mirada de águila que reflejaba aún el genio y la gloria, y reflejaba también, al posarse en el niño, algo extraordinario, algo hondo, que no era seco, ni duro, ni indiferente tampoco, sino más bien dulce, amoroso, pero mezclado con otro *algo* que oprimía y angustiaba el corazón de Jeromín sin poder discernirlo, porque imposible era todavía a su alma inocente discernir los sombríos vislumbres que comunica al amor el remordimiento (p. 1031).

La tercera secuencia es igual de periférica, pues el papel del protagonista se reduce al de espectador de un auto de fe, el que tuvo lugar en Valladolid el 21 de

mayo de 1559 contra el doctor Cazalla y «treinta de sus secuaces herejes» luteranos. Salvo algunas incrustaciones sueltas de carácter anecdótico en las que el niño cobra presencia, los tres capítulos (XIII al XV) que el autor destina a la narración de este proceso, vuelto a revivir recientemente en la magnífica novela histórica *El hereje* de Miguel Delibes con mayor calado y acierto, cubren una etapa más con la que rellenar las lagunas de la infancia del personaje. El espectáculo de un auto como el de Cazalla, tan documentado,[7] le da pie a Coloma para lucir sus dotes literarias. Estructura el tema en tres partes: el descubrimiento de la cédula luterana, descripción del escenario que se monta para la celebración del auto y ejecución de la condena. La primera la adereza con visos folletinescos la forma con que se delata a los herejes, valiéndose quizá de una tradición vallisoletana que anota y «en lo sustancial» no pone en duda Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*[8] (libro IV, capítulo VII.III, n. 1692), consignada por Matías Sangrador y Vitores, en su *Historia de la muy noble y leal ciudad de Valladolid, desde su más remota antigüedad hasta la muerte de Fernando VII* (Valladolid, 1851);[9] no así en lo que se refiere a la parafernalia de un espectáculo «triste y lastimoso», que es lo más que el jesuita llega a denunciar, con todo su ceremonial religioso y número de espectadores desde los miembros del Santo oficio y gente ilustre hasta un «público soez e ignorante, sin duda alguna, y, por tanto, más disculpable que el que asiste hoy a nuestras ejecuciones, lleno de curiosidad malsana o fría indiferencia» (p. 1044); por último, la llegada de los condenados, todos ellos anotados con su propio nombre y pena asignada,[10] para así

7. Véase la relación de historiadores mencionados expresamente por Delibes al final de su novela que le han servido de fuentes.

8. Coloma atribuye, según esta leyenda, a la mujer del platero Juan García el ser la causante de la delación y apresamiento subsiguiente del grupo vallisoletano de luteranos que se reunía en casa de Pedro de Cazalla y Leonor de Vivero, al seguir a su marido una noche a este lugar con la creencia de que allí mantenía amoríos. Hay que tener en cuenta el dato que salió a relucir en el proceso del bachiller Antonio de Medrano donde se mencionan unos celos de Leonor a causa de la alumbrada Francisca Hernández, que vivía en casa del matrimonio, a la que visitaban personajes notables (Pérez Escohotado – López de Abiada, 2005: 197). El relato de Delibes sobre el proceso y las penas impuesta está mucho mejor fabulado que el de Coloma, en parte, como declaró el escritor vallisoletano, por haber «procurado por todos los medios que la historia no devore a la fábula» (cit., en Pérez Escohotado – López de Abiada, 2005: 181), lo contrario que se había propuesto el novelista jerezano. Ambos coinciden en el punto de reproducir la frase pronunciada por el doctor Cazalla: «Si esperaran cuatro meses para perseguirnos, fuéramos tantos como ellos; y si seis, hiciéramos de ellos lo que ellos de nosotros» (En *Jeromín*, 1952: 1038; en *El hereje*, 1998: 319).

9. Aparte de reproducir la leyenda, Menéndez Pelayo aporta otras dos versiones sobre el origen del apresamiento de Agustín Cazalla, una poco fidedigna, procedente del carmelita granadino Fr. Francisco de Santa María, «autor del peregrino libro intitulado *Reforma de los descalzos de Nuestra Señora del Carmen*», quien atribuye el descubrimiento de las herejías de Cazalla a la famosa D. ª Catalina de Cardona, comúnmente llamada *la buena mujer,* aya que fue de D. Juan de; otra, más convincente, a un matrimonio vecino de Zamora, «Pedro de Sotelo y su mujer, Antonia de Mella», que acusaron ante el obispo de Zamora a un vecino suyo, Padilla, como hereje, y a partir de la correspondencia de este salieron a relucir otros nombres (1948: libro IV, capítulo VII.3).

10. Coincide con la lista que ofrece J. A. Llorente, (1870: 397-403). De las catorce personas condenadas a muerte, el novelista no nombra al licenciado Pérez de Herrera, citado en el estudio, mientras que a su vez Co-

dejar el novelista constancia de la verdad de su pintura (Eguía Ruiz, 1950; Romero Casanova, 2011). Omite, sin embargo, por razones fáciles de adivinar, entre ellas no incurrir en un naturalismo,[11] describir la quema dantesca de quienes sufrieron la muerte en la hoguera.

Esta es la aberrante función que presencia Jeromín, durante la cual el niño empieza a ser reconocible como miembro de la familia real, a pesar de que su madre adoptiva, doña Magdalena, procurara ocultarlo a las miradas indiscretas, primero de la princesa doña Juana, la hermana de Felipe II, y luego de buena parte del público, dato relevante que Coloma extrae de la biografía de Van der Hammen y que antecede al último episodio donde culmina el tramo de la infancia de don Juan. Se trata de su reconocimiento oficial por parte del rey[12] tras un preparativo de carácter novelesco del que el escritor saca el máximo jugo. Es un encuentro a solas, aparentemente fortuito, que mantiene el monarca, a su vuelta de los Países Bajos, en septiembre de 1559 con Luis M. de Quijada en el Monasterio de San Pedro de la Espina, aprovechando una montería.[13] Coloma introduce la escena con los siguientes términos:

> Apeáronse los de Villagarcía y fueron a besar la mano al rey con una rodilla en tierra. Alargósela éste a Luis Quijada sin moverse del caballo; mas era Jeromín tan chico, que no pudo cumplir esta parte del ceremonial en aquella humilde postura. Apeose entonces el rey, riéndose alegremente, y diole a besar la mano, y, levantándole la barbilla, mirole de hito en hito largo rato con grande curiosidad y como si pretendiese turbarle. No lo consiguió, sin embargo; ni era ya Jeromín el niño asustadizo y tímido que había ido a Yuste, ni tuvo nunca Don Felipe a sus ojos aquella aureola

---

loma menciona a otro, el licenciado Calahorra, que no aparece en su fuente. Presentan variantes los apellidos de Antonio Herreruelo, Juana Velázquez y Gonzalo Báez (en la novela), por Antonio Herrezuelo, Juana Blázquez y Gonzalo Baeza (en Llorente). De los dieciséis reos reconciliados, Coloma sólo nombra a los cuatro primeros de la relación completa de Llorente. Miguel Delibes, quien unifica en su novela los dos autos del 21 de mayo y del 8 de octubre de 1559, maneja selectivamente por su parte la lista de Menéndez Pelayo, más escueta y diferente en buena medida de la del historiador liberal.

11. Si bien en otros pasajes de las novela, como cuando describe las lacras física y sicológicas del príncipe Carlos, hace gala de un naturalismo «estético», «libre de contenido o fondo materialista» (Hibbs, 2001: 155).

12. El reconocimiento legal se había producido en Bruselas, cuatro años antes, el 6 de junio de 1554, cuando el emperador otorgó su testamento, aunque permaneció en secreto hasta hacerlo público Felipe II.

13. Figura en Van der Hammen («Estava ya en el D. Iuan bien descuidado del estado que le esperaba y mudança de vida que avia de hazer. Recibiolo el Rei con las demostraciones de amor y cortesía, que la sangre y lugar alto que ocupava pedían; y holgose mucho en ver fuesse de tan gallardo talle, rostro hermoso y señoril, tan airoso, y de tan buen juicio en tan tiernos años» (1627: 27) y en Porreño («el 28 de Septiembre [de 1559], so pretexto de una partida de caza, se dirigió al monasterio de San Pedro de la Espina, sito a una legua de Villagarcía, a donde había mandado le esperase Quijada con su pupilo sin que este sospechase el objeto de la excursión») (1889: 326). El relato de E. San Miguel es más novelesco («[Don Luis Quijada] lo tenía oculto bajo el traje de labrador en el pueblo de Villagarcía, que era de su señorío. En este traje se presentó a Felipe II por su disposición en una cacería cerca de Valladolid y en medio de su corte. Al arrodillarse el muchacho lleno de turbación y temor que es natural, se levantó el monarca con bondad y le dijo con tono dulce y afectuoso. ¿Sabéis de quién sois hijo? Habéis debido el ser al emperador Carlos V, que también fue mi padre. En seguida lo estrechó en sus brazos» (1844: 309).

de ser sobrenatural con que siempre se presentaba a su imaginación la figura de Carlos V (p. 1047).

El texto da a entender por sus connotaciones la fortaleza de espíritu del muchacho y la grandeza de Carlos V, superior a la de su heredero. Este último expone entonces a Quijada en un aparte el plan que tenía concebido para reconocerle públicamente como hermano suyo y concederle a partir de dicho momento los honores y privilegios que le correspondían, el nuevo nombre de Juan de Austria que debía llevar, la lista del personal puesto a su servicio y su nueva residencia fuera de la tutela de sus padres adoptivos. El rey vuelve luego junto a Jeromín y le revela su identidad. Termina así el primer libro con el epílogo del acto oficial y público en el palacio de Valladolid[14] que el escritor trae a colación valiéndose de la cita de un manuscrito de la biblioteca Maggliabecchiana de Florencia, mencionado por el historiador Gachard,[15] en apoyo de la veracidad del hecho.

Si el capítulo de la infancia se prestaba por sus lagunas a una inventiva que recrea escenarios y anuncia a base de anécdotas expresivas el carácter del personaje y su destino, ya una vez el hilo conductor se adentra en una etapa posterior donde el sujeto se gana la fama con sus triunfos militares, los márgenes de la fabulación se estrechan considerablemente para el novelista. No obstante, sin alejarse de la objetividad impuesta, la biografía saca partido literario de todo aquello que puede prestarse a un imaginario, bien sea en introspecciones psicológicas, en el colorido descriptivo de los cuadros, en el enfoque narrativo, en las tensiones dramáticas y en los juicios de valor, todo ello ajustado a una voluntad de estilo que ejemplariza el escrito y lo eleva a una categoría estética. A título de muestra significativa repararé en el episodio de la batalla de Lepanto, central en la vida del héroe y culminación gloriosa de su carrera militar.

Se divide en dos partes de casi igual extensión (7+6 caps.): los preparativos y el combate naval. Dentro de la primera el autor apura, a efectos novelescos, las circunstancias que condujeron a la elección de Juan de Austria como comandante supremo de la Liga formada por los Estados Pontificios, el reino de España y la república de Venecia. Como se sabe, cada una de estas tres potencias proponía su propio candidato al Papa Pío V, quien debía elegirlo. Después de poner

14. En una crónica de *El Imparcial* (17-IV-1907) sobre un banquete en la residencia de la duquesa viuda de Bailén, se incluye la noticia de que en su galería de cuadros hay uno de Rosales, «La presentación de D. Juan de Austria a Carlos V», con el siguiente añadido: «para los que han saboreado con deleite infinito la última obra del insigne P. Coloma *Jeromín*, aquel cuadro era la evocación de la conmovedora escena de Yuste, tan admirablemente narrada en las páginas del nuevo libro del gran escritor. Doña Magdalena de Ulloa, D. Luis Quijada, todas las figuras interesantes que giran alrededor de D. Juan de Austria, vienen a la memoria al contemplar este cuadro de Rosales, joya del palacio de Bailén, y la emoción estética es más intensa cuando se ha leído el libro del sabio jesuita». Lo reproduce *Blanco y Negro* (Madrid, 25-V-1919, p. 44). Se encuentra actualmente en el Museo del Prado.

15. La cita a que se refiere, posiblemente extraída de la obra del historiador L. P. Gachard (1869), donde especula además que Felipe ya sabía de la existencia de don Juan antes de que se lo dijera Quijada (G. Parker, 2010: 349-351, 1189). El acto tuvo lugar el 12 de octubre.

en antecedentes al lector, Coloma llega a este pasaje decisivo sin anunciarlo y envolviéndolo en un halo de misterio al presentar un recinto privado donde se encuentra un sacerdote postrado ante un altar, que resultará ser el Pontífice antes de celebrar la misa, durante la cual tendrá la revelación del nombre de la persona idónea para capitanear la armada, al leer las palabras evangélicas de *Fuit homo missus a Deo, cui nomen erat Ioannes, momento en el que* «volvió el rostro hacia la Virgen con la mirada perdida en el vacío como anegada en visiones celestiales» (p. 1102), con el convencimiento de que era un aviso celestial para designar al candidato de este nombre. Un recurso similar por su teatralidad, aquí con tintes muy sombríos, lo encontramos en el comienzo de *La reina mártir,* en que describe un escenario dramático: un moribundo, que resulta ser Francisco II, rey de Francia, está a punto de expirar en el lecho. A su lado se encuentran su mujer, María Estuardo, y los más allegados. Reina el silencio y la pesadumbre. Resulta un arranque muy efectista de esta otra biografía histórica que, con distintos tintes, lo vemos repetido al inicio de *Jeromín* y en el mencionado pasaje de la elección de Juan de Austria. Lo que sigue ya pertenece a la mera crónica histórica: la visita del legado pontificio a la corte de Madrid, la partida de don Juan camino de Italia, su llegada a Barcelona, donde se agrupan las primeras fuerzas navales, el desembarco en Génova, la consecución del viaje hacia Nápoles y llegada al puerto de Mesina, punto final de destino, donde se congrega toda la flota dispuesta a presentar batalla. Procede a continuación el relato a exponer el plan estratégico que se piensa llevar a cabo y la disposición de las flotas cristiana y la berberisca, junto a una serie de pormenores que sería prolijo citar y que refuerzan la veracidad del relato.

Como un viaje tan premioso, plagado de ceremoniales, y demás preparativos sólo posee un interés histórico, el único remedio al alcance del narrador para darle una impronta novelesca es, por un lado, aligerando el discurso, y por otro, a base de una ornamentación descriptiva dirigida a engrandecer la empresa y a su caudillo a una altura épica. Aportaré algunos ejemplos reveladores del tránsito de la historia a la ficción.

Para cubrir el ínterin temporal de la venida de la delegación pontificia a la corte, el escritor jerezano rememora la rendición de Famagusta con «la muerte atroz de Marco Antonio Bragadino y las horrendas traiciones llevadas a cabo por Mustafá con aquellos heroicos vencidos» (p. 1104), escenificando la capitulación de los sitiados y los malos tratos que recibieron de los vencedores. A Bragadino, por ejemplo, «por tres veces hicieron arrodillar a éste sobre el tajo para cortarle la cabeza, y otras tantas le retiraron por el solo gusto de angustiar su ánimo, contentándose al fin por entonces con quebrarle los dientes, cortarle la nariz y las orejas y arrancarle las uñas» (p. 1105). Coloma justifica así ante sus lectores la buena causa de la Liga santa contra «el monstruo otomano».

Otra pausa donde la cuña novelesca interrumpe el curso de la Historia es la visita de Juan de Austria a su madre adoptiva antes de emprender la aventura militar. Es ocasión oportuna para encarecer sus cualidades humanas:

> su tierno amor a doña Magdalena; allá, en lo más hondo y noble de su corazón, junto a la fe religiosa que tan fecunda y pujante arraigó en su alma en Villagarcía, y la lealtad caballeresca, intransigente y robusta, aprendida en don Luis Quijada, y la caridad activa y práctica inculcada por la misma Ulloa (p. 1107).

Aprovecha el momento para informar sobre el comportamiento poco ejemplar de la madre biológica, Bárbara Blombergh, la primera vez que la menciona el relato,[16] y sobre su amistad con Antonio Pérez, de quien doña Magdalena le previene, dos personajes vidriosos que el autor, sin embargo, prefiere relegar de la biografía.

La estancia en Barcelona la recrea asimismo el novelista con ciertos adornos de su propia cosecha. Uno de ellos es el refrigerio con que don Juan obsequia a sus dos sobrinos, los archiduques Rodolfo y Ernesto, para festejar la puesta a punto de la galera real. Previamente describe el navío con un alarde de tecnicismos para pasar luego a referir el festejo en unos términos que vale la pena transcribir:

> Sentáronse los príncipes solos a una mesa que estaba ante la cámara bajo un toldo de damasco a listas encarnadas y blancas, y sirviéronles delicada merienda de frutas dulces de azúcar y verdes, y bebidas y refrescos, que el calor del día hacía deliciosos. Tocaba mientras tanto sobre los batallares de proa una música de ministriles vestidos todos de damasco turquesado, y ejecutaba la chusma a su compás una especie de *danza voladora*, saltando, trepando y haciendo mil gentilezas por las jarcias, gavias, mástiles y cuerdas, con tal agilidad, presteza y concierto, que resultaba un espectáculo de verdadero mérito y entretenimiento (p. 1112).[17]

16. Sobre este personaje, véase Lozano Mateos (1968-1971). Inspiró la obra de Patricio de la Escosura, *Barbara Blomberg*, drama en cuatro actos, en verso (Madrid, Imp. de los Hijos de D.ª Catalina Piñuela, 1847), en la que altera la realidad histórica, pues no convierte a Barbara Blomberg en la amante de Carlos V, sino que esta se presta a que todos, incluidos su padre y su amado, lo crean así, para salvar el honor de su amiga, la duquesa doña Blanca, mujer casada, que es la que ha mantenido relaciones con el emperador y estaba embarazada del que se supone será el futuro Juan de Austria. Este asunto de honor se mezcla con el político del enfrentamiento entre católicos y protestantes en Ratisbona. Entre la galería de personajes figura Luis Quijada. Este cambio de papeles quizá proceda del estudio de E. San Miguel en el que se lee: «El verdadero nombre de su madre es un secreto para muchos. Se creía vulgarmente que no lo era la que pasaba por tal, y había dado su nombre por salvar la reputación a otra dama de más alta esfera» (1844: 309), que, según la creencia, sería la hermana del emperador Carlos V, doña María, reina viuda de Hungría. Van der Hammen omite el nombre de la madre de Juan de Austria; Baltasar Porreño también pasa sobre ascuas y son, como indica el editor de este último, Rodríguez Villa, en una amplia nota biográfica sobre dicha mujer (1899: 311-318), los historiadores Lafuente (1854) y Gachard (1869) los primeros en esclarecer la verdadera maternidad.

17. Compárese, por ejemplo, a efectos de la recreación literaria, con el escueto relato de Van der Hammen: «El Lunes primero de Julio por la tarde llevó a los sobrinos a las galeras; donde había mandado aparejar una muy rica merienda. Salieron por el Ataraçanal [las Atarazanas], y al embarcarse hizo salva toda la artillería de mar y tierra. Merendaron en la Real los tres a una mesa; y aquella levantada, se puso otra para el Comendador mayor de Castilla, Prior don Hernando, y otros Caballeros» (1627: 156).

Esta parte de la obra culmina con la batalla de Lepanto. Expone en primer lugar las medidas que adopta el enemigo, remontándose a una disputa que previamente habían mantenido los dos jefes de la coalición musulmana, el fogoso Alí Pachá y el prudente Aluch-Alí *el Tiñoso*, sobre la conveniencia de hacer frente al enemigo o bien replegarse. Se impone el criterio de Pachá, fiel a las órdenes del sultán Selim II, y alinean sus barcos para el combate, lo mismo que los cristianos, dentro de un amplio frente marítimo que el narrador describe con sumo detalle. En este punto se pone de relieve las cualidades militares del caudillo, por su buen hacer y capacidad de liderazgo al levantar el ánimo de la tropa:

> Sus pláticas no eran pulidas, ni sus razones intrincadas; decíales tan sólo que peleaban por la fe y que no había cielo para los cobardes... Mas decíalo todo ello con tanta verdad y gracia y salíanle tan de lo hondo sus afirmaciones y promesas, que a todos les entusiasmaba y disponía al heroísmo, como si infiltrara en ellos el temple de su grande alma (p. 1124).

El relato de la batalla con sus escaramuzas, incertidumbre del resultado y el pleno fragor de abordajes, degüellos y carnicerías, constituye una estampa magistral por su colorido descriptivo y expectación narrativa, hasta que arriba el momento supremo del choque entre las dos naves capitanas, que decidirá la victoria de la armada cristiana, tras la muerte de Alí:

> Ya no había línea, ni formación, ni derecha, ni izquierda, ni centro; sólo se veía en cuanto del mar abarcaban los ojos, fuego, humo y pelotones de galeras en medio, trabadas entre sí, vomitando fuego y muerte, con los palos y los cascos erizados de flechas, cual enormes puercos espines que erizasen sus púas para defenderse y acometer: matar, herir, prender, animar, quemar era lo que se veía por todas partes, y caer al agua cuerpos muertos y cuerpos vivos, árboles, entenas, jarcias, cabezas arrancadas, turbantes, aljabas, rodelas, espadas, cimitarras, arcabuces, carcajes, cañones, flechas, cuantos instrumentos tenían entonces a su alcance la civilización y la barbarie para matarse y destruirse (p. 1127).

La figura de don Juan se alza en la recreación de esta página histórica a una altura mítica para sus contemporáneos y para el novelista, que no deja de encumbrarla por su talento, valor y cumplimiento de una misión religiosa. De «valiente generalísimo» lo califica, por ejemplo, hasta el almirante Jurien de la Gravière en su estudio sobre dicha epopeya, según anota el escritor jerezano.[18] Coloma evoca, pues, con tales patrones un hecho glorioso del pasado español y a cuantos participaron en él, Cervantes entre ellos, al que no puede olvidar.

18. Libro III, n. 32, refiriéndose a *La guerre de Chipre et la bataille de Lépante*, París, 1888.

No quisiera, por último, poner fin a este calado sobre la ficción y la historia al hilo de algunos extractos narrativos, sin abordar otro pasaje de interés, cual es el episodio del asesinato de Juan Escobedo, que tuvo lugar en Madrid el 31 de marzo de 1578. Es un lance muy periférico en la órbita biográfica del héroe de Lepanto y que el novelista podía haberlo referido en cuatro líneas. Sin embargo, le dedica dos capítulos enteros (XX y XXII) y parte de otro intermedio (XXI), sin duda por su carácter novelesco, que viene a compensar la aridez narrativa de la campaña de Flandes. Como es sabido, antes del asesinato del secretario de Juan de Austria, hubo dos tentativas de envenenamiento por los mismos secuaces y fue en un tercer intento con arma blanca cuando el plan tuvo éxito. Coloma relata el curso de este proceso criminal sobre el que hay abundante bibliografía, desde su puesta en marcha hasta su ejecución definitiva, proporcionando detalles de quienes cometieron el acto criminal y cómo lo llevaron a cabo, pero sobre todo interrogándose sobre sus instigadores, si Antonio Pérez, en connivencia con la princesa de Éboli, o bien si la responsabilidad alcanzaba al mismo monarca, llevado a tal extremo por razones políticas o personales. La historiografía de la época especula sobre un asunto tan turbio, ofreciendo explicaciones diversas, nada contundentes. Los investigadores de nuestro tiempo, desde el doctor Marañón a B. Bennassar y G. Parker, culpan a Antonio Pérez como el planificador del asesinato después de que Escobedo descubriera sus relaciones amorosas con la princesa de Éboli y las maniobras políticas que veladamente y de forma hipócrita llevaba a cabo para desautorizar a don Juan de Austria ante el monarca, hasta el punto de que este consintiera la desaparición de Escobedo.[19] En esta línea se ajusta la versión de la novela, la de que en un principio Felipe II consideró conveniente la muerte del secretario de don Juan, arrastrado por el engaño de frenar los deseos de gloria de su hermanastro en hacerse dueño de Inglaterra,[20]

19. Van der Hammen exculpa al monarca desde el momento en que elude la participación que pudo tener en el turbio asunto, en tanto que carga las tintas contra la princesa de Éboli, afeando su carácter: «Era esta señora vengativa, vana, y sobervia, junto con ser tan libre y liviana, como pudiera una miserable mugercilla. Induxo al Antonio [Pérez] le matasse, porque no descubriesse afrentoso trato de los dos» (1627: 318). Entre los historiadores del XIX, el escocés R. Watson no sólo culpa al rey de la muerte de Escobedo, sino también de la muerte de Juan de Austria por envenenamiento (1822: 64-66). Los españoles prefieren descargar la responsabilidad en Antonio Pérez. Bermúdez de Castro, por ejemplo, lo tacha de ser el verdadero instigador por el odio que abrigaba contra el secretario de Juan de Austria, convenciendo al monarca para que diera la orden de ejecución, en virtud de la doctrina del confesor de Felipe II, fray Diego de Chaves, de que le amparaba el derecho real por encima de la ley; pone a la vez en duda la participación directa que pudo tener la princesa de Éboli (1841: 81-96). M. Lafuente (1854: 311-322) sigue el mismo criterio, al igual que Mignet (1845: 29-34) y el Conde de Fabraquer (1858: 131-137), quienes acentúan la importancia que tuvo la acusación de Escobedo contra las relaciones amorosas de Pérez y la de Éboli, hacia la cual el propio monarca había albergado sentimientos. De la bibliografía actual, cf. Bennassar (2004: 191-197) y el estudio muy completo de Parker (2010: 639 y ss).

20. «Al propio tiempo para tener conocimiento de todos los designios de su hermano y vigilar las intrigas de Escovedo, autorizó a Pérez, que poseía la confianza del uno y la amistad del otro, para que se cartease con ellos, supusiese entrar en sus proyectos y apoyarlos con él; y aun para que se expresase muy libremente sobre su persona, con el intento de inspirarles más confianzas y poseer sus secretos, que debía en seguida participarle. Pérez buscó, o cuando menos aceptó, tan repugnante papel. Escribió pues a aquellos cartas que leía

pero que después cambiaría de parecer y se desligaría de un complot imposible de frenar:[21]

> descubrió Antonio Pérez a la princesa la cédula firmada por Felipe II en que le autorizaba para matar a Escobedo, y resolvieron ambos utilizar aquel seguro *dado por razón de Estado y retractado después*, para encubrir y asegurar el secreto de sus impúdicos amores (p. 1191).

Echando todas las culpas a la de Éboli y su amante, el jesuita evitaba así, y al parecer con razón, empañar la imagen del monarca español ante cualquier baldón de la Historia.

A efectos de construcción narrativa, vemos, pues, que esta secuencia cobra un relieve superior al que le corresponde dentro de la biografía por ser tangencial a ella, pero que le sirve al novelista para permeabilizar su relato con una dosis de intriga y misterio con los que amenizar la crónica. Del análisis somero de los tres episodios aquí seleccionados, podemos extraer algunas conclusiones sobre cómo la savia de la fabulación vivifica en una biografía como esta unos materiales históricos inanimados, rellenos de copiosos datos, bien cubriendo carencias, o con digresiones oportunas que no rebajen el interés de la lectura, como en el último ejemplo. Todo ello, sin alterar el material histórico que se expone convenientemente a la vista: documentación varia, testimonios epistolares, referencias bibliográficas, etc., destinándose todo el conjunto a conseguir un retrato lo más completo posible del sujeto biografiado, cuyas cualidades se encarecen aquí hasta extremos hagiográficos, a la vez que se minimizan los defectos en bien de un objetivo moral, religioso, social y político que el autor persigue, no para rescatar a secas el pasado, sino para proyectarlo sobre el presente con afán instructivo.

---

antes el mismo Felipe II, y en las cuales no siempre hablaba con mucho respeto de este príncipe y comunicaba en seguida al rey las atrevidas respuestas de Escovedo y los desahogos de la ambición inquieta y melancólica de don Juan» (Mignet, 1845: 16). Es la versión de Antonio Pérez en su defensa y que Mignet pone en duda, al defender la tesis de que don Juan fue siempre leal a su hermano y no obraba a sus espaldas.

21. Si bien Coloma no exime de responsabilidad a Felipe II, tampoco lo condena. Tal postura ambigua provocó duras críticas por parte de sectores reaccionarios, como la del padre Montaña, S.J., en *El Siglo Futuro* (30-X-1908), que rescata I. Elizalde, y contrasta, como bien repara el especialista, con los elogios prodigados en la polémica de *Pequeñeces* (marzo-abril de 1891) (1992: 260-261). *El Siglo Futuro* (31-III-1910) se inhibe de cualquier responsabilidad, la cual correspondía únicamente al colaborador, quien había sostenido ya la tesis, antes de que apareciera la novela, de que Felipe II no mandó matar a Escobedo en tres trabajos: *La verdad histórica sobre Felipe II*, *Más luz* y *Nueva luz*. Ya un año antes, nada más aparecer en libro, *La Época* refrendaba que *Jeromín* «ha dado lugar a una interesantísima polémica sobre la responsabilidad que alcanza a Felipe II en la muerte de Juan de Escobedo» (18-III-1907). G. Parker sopesa las relaciones políticas, plagadas de recelos, por parte del rey, a causa de las ambiciones de su hermano, donde sólo la muerte de este facilitó la reconciliación (2010: 472-476).

Bibliografía

Bennassar, Bartolomé (2004), *Don Juan de Austria. Un héroe para un imperio*, Madrid, Temas de Hoy.

Bermúdez de Castro, Salvador (1841), *Antonio Pérez, Secretario de Estado del rey Felipe II*, Madrid, Est. Tip. C. del Sordo, núm. 11.

Coloma, Luis (1952), *Jeromín*, en *Obras completas*, 3.ª ed., Madrid, Razón y Fe – Bilbao, El Mensajero del C. de J.

Delibes, Miguel (1998), *El hereje*, Barcelona, Destino.

Elizalde, Ignacio (1992), *Concepción literaria y socio-política de la obra de Coloma*, Kassel, Reichenberger.

Eguía Ruiz, Constancio (1950), «El Padre Luis Coloma. Su vocación literaria», en *O.C., T. XIX. Relieves y crítica*, Madrid, Razón y Fe.

Fabraquer, Conde de (1858), *Causas célebres históricas españolas*, Madrid, Est. tip. de F. de P. Mellado.

Gachard, Louis P. (1869), *Don Juan d'Austriche. Études historiques*, Bruselas.

Hibbs, Solange (2001), «*Jeromín* de Luis Coloma: Un sutil equilibrio entre novela histórica y novela de costumbres», en VV. AA., *Prosa y poesía. Homenaje a Gonzalo Sobejano*, Madrid, Gredos (147-159).

Lafuente, Modesto (1854), *Historia general de España*, t. xiv, Madrid, Est. tip. de Mellado, parte iii, libro ii.

Llorente, Juan Antonio (1870), *Historia crítica de la Inquisición de España*, t. I [1817, 1822] (...), ordenada y corregida por Juan Landa, Barcelona, Juan Pons.

Lozano Mateos, Emilio (1968-1971), «Noticias documentales sobre Barbara Blomberg», *Altamira: Revista de Estudios Montañeses*, 1 (15-138).

Menéndez Pelayo, Marcelino ([1880-1882] 1948), Enrique Sánchez Reyes (ed.), *Historia de los heterodoxos españoles. Erasmistas y protestantes*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Mignet, François Auguste (1845), *Antonio Pérez y Felipe II. Obra escrita en francés por –*, trad. de Jacinto de Luna, Barcelona, Impr. de Juan Oliveres.

Parker, Geoffrey (2010), *Felipe II. La biografía definitiva*, Barcelona, Planeta.

Pérez Escohotado, Javier; López de Abiada, José Manuel (2005), «La historia de la ficción y la ficción de la historia en *El hereje* de Miguel Delibes», *Studi Ispanici*, 1 (179-208).

Porreño, Baltasar (1899), *Historia del serenísimo señor D. Juan de Austria* [ca. 1627], Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles.

Rodríguez Villa, Antonio (1908), *Boletín de la Real Academia de la Historia* (febrero) (109-116).

Romero Casanova, César Pascual (2011), *La novela histórica de Luis Coloma. Trayectoria y actualización biográfica y crítica*, tesis doctoral, Universidad de Alicante, en http://www.cervantesvirtual.com/obra/la-novela-historica-de-luis-coloma-trayectoria-y-actualizacion-biografica-y-critica/ (10/06/2014).

San Miguel, Evaristo (1844), *Historia de Felipe II, rey de España*, Madrid, Imp. y libr. de Ignacio Boix, t. i.

Sánchez-Marcos, Fernando (2012), «Don Juan de Austria, un héroe del barroco temprano, en la cultura histórica del siglo xx», en *Les Dossiers du Grihl*, publicado en línea el 21 de junio de 2012, consultado el 6 de septiembre de 2014. URL: http://dossiersgrihl.revues.org/5377; DOI: 10.4000/dossiersgrihl.5377.

Van der Hammen y León, Lorenzo (1627), *Don Iuan de Austria. Historia.* Madrid, por Luis Sánchez, impresor del Rey y del Reyno.

Watson, Robert (1822), *Istoria del reinado de Felipe II, rei de España, escrita en inglés por (…) i traduzida al castellano por el Z. R*, t. ii, Madrid, Imp. que fue de Fuentenebro.

La España del XIX vista por los viajeros extranjeros

Nieves Pujalte Castelló
Texas State University

Sabido es cuán difíciles y aventurados eran los viajes en Europa a lo largo del siglo XVIII y buena parte del siguiente. La inestabilidad política, el bandidaje, unos medios de locomoción incómodos y lentos hacían lamentarse a Mesonero Romanos todavía en 1841 de que España estaba «aún poco más o menos en el mismo grado de incomunicación que en el pasado siglo» (1925: 46). La Guerra de la Independencia (1808-1814), *the Peninsular War*, como la llamaron en Inglaterra, había paralizado la transformación de las vías de comunicación emprendida en tiempo de Fernando VI que se desarrolló bajo el reinado de Carlos III. Los caminos cayeron en el más absoluto abandono, las paradas de postas y posadas estaban la mayor parte caídas, y los puentes y calzadas rotos obstruían por todas partes el paso al viajero.

Tras la sangrienta contienda, se produjo una corriente de hispanofilia en Europa y, aunque no había cambiado mucho la situación económica, política y social de España, la sensibilidad de quienes la recorrieron se había transformado. Aquellos viajeros llegaron deseosos de conocer la diferencia cultural de un país que se presentaba ante ellos con un perfil oriental y, más concretamente, árabe, que retrataron tanto en términos idealizadores como críticos. Multitud de escritores y pensadores de la época como Washington Irving, George Borrow, Théophile Gautier, Alejandro Dumas, George Sand o Prosper Merimée contribuyeron a la difusión de España como el país romántico por excelencia que se convirtió a su vez en fuente de temas y escenarios predilectos del periodo. España era la patria de Calderón y de Cervantes, que los críticos alemanes desde Schegel hasta Tieck y Wolf proclamaron como la tierra del romancero y la cuna de Lope de Vega, cuyo teatro había creado la nueva dramática contra las reglas aristotélicas. Las obras de aquellos autores del Siglo de Oro español constituyen, en muchas ocasiones, las guías que determinan la mirada de aquellos viajeros modificándose la significación y la calidad de los relatos.

Llegaron a la Península por tierra y por mar,[1] atraídos principalmente por el exotismo de Andalucía. Recorrieron el interior en mulas, en coches de colle-

1. Para conocer más sobre los papeles necesarios para viajar en la España de la época, véase Gonzalo Menéndez Pidal, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, vol.1, pp. 237-240.

ras, que eran carros de cuatro plazas, en calesines que solo tenían dos asientos, en diligencias que, según Martin Haverty, se parecían a las francesas (1843: vol. 1, 55-56), y siempre que era posible aprovechaban el servicio de postas. En 1830 Francisco Javier de Cabanes publica una *Guía general de correos, postas y caminos de España* con un mapa itinerario en el que además de consignar las carreteras montadas para viajar en ruedas y a la ligera, consigna en todas ellas las paradas de postas.[2] Así, en aquella época había una red radial que conectaba Madrid con Castilla la Vieja y León, Galicia, Asturias y Vascongadas. En la España meridional conectaba Madrid con Portugal a través de Extremadura y con el valle del Guadalquivir. Para el este de la Península, Cabanes marca la ruta que comunica Madrid con Barcelona y baja la costa mediterránea pasando por Tarragona hasta Valencia desviándose hacia el interior por Tarancón hasta Madrid. En su conjunto, esta red de caminos nos revela un retroceso, pues las postas de 1830 cubrían casi la mitad de los itinerarios descritos en 1761 por Campomanes.

Fueron menos quienes hicieron el viaje por mar; llegaron principalmente por razones comerciales o disfrutando de algún permiso naval. Como se recordará, en España y hacia la primera parte del Ochocientos hubo un número considerable de militares que tomó parte en la Guerra de la Independencia y otro grupo más reducido en la Primera Guerra Carlista (1833-1840), en la que participó la Legión británica del lado isabelino. Fruto de un permiso militar es la obra de Alexander Slidell Mackenzie titulada *A year in Spain by a young American* (1831) en donde abundan las alusiones despectivas al absolutismo de Fernando VII, de tal modo que por Orden real se le negó a su autor su permiso para volver a España y se prohibió su obra. A pesar de esto, una vez acabada la prohibición, volvió en enero de 1834; viaje del que fue resultado *Spain Revisited* (1836). Fruto del exilio fue el viaje de Alcalá Galiano, Martínez de la Rosa, Blanco White, Ángel Saavedra, José de Espronceda, Mesonero Romanos y Mariano José Larra quienes abandonaron los peligros de una patria adversa hasta la muerte de Fernando VII. En 1835, Larra refiriéndose al exilio de aquellos intelectuales y al intercambio cultural europeo comentó a propósito de las nuevas diligencias: «Los tiranos generalmente cortos de vista, no han considerado en las diligencias más que un modo de transportar paquetes y personas de un pueblo a otro; seguros de alcanzar con su brazo de hierro a todas partes, [...]; no han considerado que las ideas se agarran como el polvo a los paquetes y viajan también en diligencia» (Larra, 2000: 308).

2. En 1828 Santiago López publicó una nueva *Guía de Caminos* en la que distingue los caminos de ruedas de los no lo eran. En la *Nueva guía de caminos* podemos ver un aumento de comunicaciones de Madrid a Castilla la Vieja y León y de Galicia, Asturias y Vascongadas a Francia; Portugal también mejoró su red de carreteras como muestran las vías de Ciudad Rodrigo a Oporto, de Salvatierra a Coimbra, y de Badajoz a Lisboa. En la España meridional la novedad más importante la constituyó el enlace entre Extremadura y el valle del Guadalquivir. Véase Menéndez Pidal, *España en sus caminos*, pp. 236-237.

La mayor parte de aquellos viajeros que visitaban la Península eran ingleses, franceses y alemanes, aunque también hubo irlandeses, italianos e incluso estadounidenses. Los ingleses asistían a tertulias, tomaban notas, dibujaban ruinas y visitaban lugares pintorescos provistos de una enorme curiosidad, de ahí que Ian Robertson haya titulado su libro *Los curiosos impertinentes.* Llegaron a convertirse en «tipos» en el sentido costumbrista de la palabra, por su manera de hablar, por su indumentaria, y por unas costumbres que a los españoles les parecían estrafalarias, y quedaron incorporados a la literatura española como personajes entrañablemente cómicos y excéntricos. De muestra servirán las alusiones a las estafas de que eran víctimas los turistas británicos en el alquiler y venta de medios de transporte en el artículo de Andrés Miralles «Un pueblo de porcelana» publicado por *Las Provincias* en 1893; el que pintó Estébanez Calderón en «El roque y el bronquis» o el irlandés que Fernán Caballero pintó en *La Gaviota* (1849), del que nos cuenta cómo quería encontrarse con José María el Tempranillo, a quien había idealizado con el cliché literario del bandido generoso, y lo imaginaba con «un hermoso traje andaluz y con su botonadura de doblones de a cuatro». Al fin, *Verde Erín*, como graciosamente lo llamaba Fernán Caballero con la voz narrativa de Rafael, tuvo un encuentro con unos ladrones, pero «pedestres, comunes y vulgares», quienes le maltrataron, le desnudaron y le dejaron sin conocimiento atado a un árbol hasta que le recogió una anciana; y, como explica Rafael, no había nada que inspirara más horror a un inglés que lo vulgar, el pobre Erín se sintió humillado y denigrado al dejarse robar por unos simples salteadores (Fernán Caballero, 1991: 283-286). Fueron precisamente los viajeros románticos quienes distinguían entre los simples malhechores que pululaban por los caminos, en el sentido de que actualmente nos referimos a un delincuente, y aquella imagen idealizada de los bandoleros andaluces, prototipos del bandido generoso, tipificados en los desfiladeros de Sierra Morena y del que fue figura legendaria José María el Tempranillo. Hubo incluso quienes llegaron en su búsqueda, como Charles Dembowski, pero nunca llegaron a encontrarse con ellos**,** o quienes, como el teniente de navío Alexander Slidell-Mackenzie en su primer viaje a España fue uno de los pocos a quienes robaron dos veces a su paso por la Península o Richard Ford quien se encontró con el mismísimo José María.

La relación de los diferentes viajes de estos viajeros ingleses destaca siempre la extrañeza de unas gentes que tendían a interpretar como francés todo lo que les parecía extranjero. La escena que Henry Inglis dedica a Sagunto recoge la narración de un breve incidente con las autoridades de la localidad que revela en primeras impresiones los prejuicios culturales asociados con los franceses en la España de la época. Relata que se hallaba contemplando la fortaleza de Sagunto cuando fue detenido por un oficial que, sin previa explicación, le informó que tenía órdenes de llevarlo a la casa del gobernador. A pesar de que el viajero inglés no mostró resistencia, contaba con un cierto asombro cómo un cabo y un soldado, con un mosquete al hombro, le condujeron por toda la ciudad hasta la casa

del gobernador. La crítica no va dirigida únicamente a las fuerzas militares, sino también a la pereza y la incompetencia de los altos cargos gubernamentales. Cuenta así que una vez allí tuvo que esperar al dirigente por una hora por encontrarse de paseo con su esposa. A su vuelta y tras aparentemente revisar su pasaporte inglés le explicó que había sido detenido, porque los soldados le habían confundido con un espía francés. Sin embargo, no duró mucho su libertad, por la noche cuando el viajero estaba tomando la cena con una buena botella de vino en la posada, le anunciaron la visita de dos oficiales: uno era el alcalde que llevaba un sable atado a su cintura y el otro era un amigo del militar. Tras disculparse por su repentina intrusión, el regidor de la ciudad le explicó que el gobernador era tan corto de vista que no había podido leer su país de origen en el pasaporte, por lo que le había enviado en su busca. Le informó además que todas las ciudades fortificadas de la costa habían recibido órdenes de observar detenidamente a todos aquellos de aspecto extranjero, especialmente francés, a los que el gobernador de Sagunto, en concreto, les había prohibido la entrada a la fortificación. Inglis desconocía esta ley, por lo que no solo había entrado sin solicitar permiso, sino que se había detenido en el escrutinio de las murallas y los terraplenes causando así las sospechas de los militares (Inglis, 1831: vol. 2, 352-353).

También fue detenido Richard Ford por dibujar las ruinas romanas de Mérida y Edward Locker quien llamó la atención de los aldeanos cuando le oyeron hablar en mal castellano con sus criados. El primero llegó deseoso de vivir riesgos y aventuras y recorrió más de dos mil millas a caballo y el segundo llegó ansioso de conocer la España de las comedias de capa y espada del Siglo de Oro. Locker relata con cierto tono humorístico cómo a su llegada a Alcira la imaginación de los naturales le transformó rápidamente en un espía francés e insistieron en que tenía que ir a ver el corregidor. Así, lo hizo entendiendo el fundado temor de los aldeanos, quienes le acompañaron arrastrados por la curiosidad y el recelo. Tras mostrar al corregidor su pasaporte inglés firmado por Lord Wellington se aclaró el error, y avergonzados le pidieron disculpas, lo que para el autor no hacía más que demostrar la fuerte lealtad de los españoles (Locker, 1824: s.p. [texto de la lámina n.º 48]). Se produce así en estos relatos el viejo tema costumbrista del ser normal en su propia sociedad que resulta extraordinario en la ajena. El viajero educado se convierte así en objeto de diferenciación y se da aquí una manifestación de lo que Mary Louise Pratt llama «visión recíproca» en la que los nativos observan con cierto temor la singularidad de ropas, aspecto físico y lenguas diferentes de unos forasteros que a su vez les observan, y que carecen de unos conocimientos elementales en la región (Pratt, 1992: 82).

El miedo a una nueva invasión no era en absoluto injustificado, pues, antes de la Guerra de la Independencia los franceses habían enviado espías que anotaron, dibujaron y catalogaron cuanto quisieron (Pardo de Santayana, 1995: 504). Santiago Bru Vidal incluso menciona la posibilidad de que Alexander de Laborde hubiera servido como espía a las órdenes de Napoleón I (Bru Vidal, 1995: 120); sea lo que fuera este viajero francés de padre valenciano, como José

Alberich ha señalado, su *Itinerario descriptivo de las provincias de España* «vino de perlas a los generales franceses para el despojo de las iglesias» (Alberich, 1981: 33). Recelos aparte, los españoles simpatizaban con el viajero de habla inglesa y no con el de lengua francesa. No gozaron de las simpatías de un pueblo que luchó contra ellos en la Guerra de la Independencia y fue invadido de nuevo en 1823. Tampoco contribuyeron a mejorar las relaciones entre unos y otros aquellos relatos de viajes por España escritos por autores allende los Pirineos mal informados que situaban a los españoles entre la civilización y la barbarie. Conocido era el proverbio «Africa empieza en los Pirineos» que los escritores franceses principalmente divulgaron por el resto de Europa.[3] Se pueden encontrar huellas de este espíritu antigalo en la literatura de la época con el retrato de aquel sector de la nobleza y la burguesía que imitaba todo lo que procedía de Francia. La misma Fernán Caballero pintó a Eloisa en *La Gaviota* como un personaje totalmente ridículo que denigra a su país por caracterizarlo de atrasado y sin gusto frente a lo foráneo; y otros costumbristas, como Antonio Flores, criticaron el afrancesamiento en el hablar de los españoles. Pero la influencia francesa se extendía por toda Europa y modas y costumbres experimentaban una rápida transformación. En España, la clase media, formada en sus mayor parte por empleados y pequeños comerciantes, deseaba confundirse con la clase superior adoptando las novedades extranjeras. Deseo en definitiva de no parecer lo que eran, a pesar de la realidad de una situación económica poco desahogada, sacrificando así el bienestar personal y llevando «sórdidas y heroicas existencias de quiero-y-no-puedo» recogido en la literatura del XIX (García Castañeda, 1971: 131). Las protestas por el progresivo afrancesamiento en el vestir de las mujeres y la pérdida de la identidad nacional se hace evidente en artículos, como «Adornos de tocador» (1837) y «Los principios de 1789 y las modas francesas» (1854), publicados en el *Semanario Pintoresco*, y en relatos, como *Voyage en Espagne* (1845) de Théophile Gautier quien se lamenta de la influencia del mundo moderno en la ropa de las españolas, pues habían abandonado el traje regional por un «horrible traje anglo-francés» que el autor francés denigraba comparando sus mangas con la forma de un jamón (Gautier, 1998: 380).

La Guerra de la Independencia no solo confirmó la antigua enemistad entre franceses y españoles sino también entre franceses e ingleses. Y, aunque, como señala Erasmo Buceta, en un principio, los franceses ganaron la simpatía de los *whigs*, es decir, de los liberales ingleses, quienes sentían admiración por la Revolución francesa (1789), la actitud imperialista de las tropas napoleónicas ganó rápidamente su enemistad (Buceta, 1923: 5). Si consideramos además que las tropas inglesas participaron en la Guerra de la Independencia del lado español, no resulta sorprendente que la mayoría de estos testimonios estén repletos

3. Véase Voltaire, «Gobierno y costumbres de España desde Felipe II hasta Carlos II», en *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones y sobre los principales hechos de la historia desde Carlomagno hasta Luis XIII*, pp. 568-575.

de alusiones a los efectos devastadores de las tropas francesas en las tierras españolas.

Edward H. Locker, quien gustaba poco de los franceses, culpó a la invasión napoleónica no solo de la decadencia económica de España, sino de la abundancia de salteadores tras la Guerra de la Independencia. Al acabar el conflicto bélico, las gentes estaban tan familiarizadas con el saqueo y la violencia que muchos no quisieron incorporarse al telar y el arado[4], por lo que se convirtieron en bandidos o en contrabandistas causando así «el terror de los ciudadanos más laboriosos» (Locker, 1824: no n.º p. [«Prólogo» a la obra]). Sin embargo, la Guerra de la Independencia y la miseria de la postguerra solo acrecentaron un problema ya existente en el país y que la Administración del país intentó solventar con una amplia operación represiva en la que indultos, batidas y hasta ley de fugas con tiros por la espalda fueron gran parte de los recursos utilizados. De hecho, el fenómeno del bandolerismo tiene una larga trayectoria histórica que puede rastrearse hasta la antigüedad clásica y que continúa vigente hasta bien entrado el siglo XIX. Remontándonos a los tiempos clásicos, encontramos el bandidaje desde los lejanos tiempos de Viriato, cuando un pastor lusitano luchaba contra los romanos invasores, y que tuvo su continuación en la Edad Media con las acciones de los «resistentes» de la época califal frente al poder del Islam, y en el siglo XIII con los asaltos a las caravanas de mercaderes en el Camino a Santiago. El bandidaje continuó a lo largo de los siglos pero con la Guerra de la Independencia muchos de aquellos bandoleros, como Jaime el Barbudo y Diego Padilla, quien fue comandante de Los Siete Niños de Écija, gavilla a la que perteneció en sus inicios José María el Tempranillo, se hicieron guerrilleros para combatir al común enemigo francés, contribuyendo así a su idealización popular y literaria. El bandolerismo no se puede reducir, por tanto, a una época histórica concreta ni ubicarlo en zonas geográficas determinadas, aunque, como apunta Emilio Soler Pascual, haya tenido mayor incidencia «atendiendo a su conexión con situaciones políticas particulares» (Soler Pascual, 2011: 20). En España, y principalmente en Andalucía, surgió en momentos de debilidad de poder y como reacción a una sociedad atrasada técnica y económicamente en la que el auge de la economía agraria y de la población se basaba únicamente en la capacidad de extensión de los cultivos.[5]

Esta mirada condicionada por el peso de estereotipos culturales va acompañada de consejos y advertencias para evitar el peligro de robo. Enfatizan de forma reiterada el peligro de recorrer determinados tramos como las comarcas de la Marina, el valle del río Vinalopó y las huertas del bajo Segura en donde operaban numerosas bandas, como las del Caco, el Villena, el Comarejo, el Gato o

4. El anónimo autor del artículo «Los contrabandistas» culpaba de la delincuencia al proteccionismo económico de los países, porque las fronteras se poblaban de ladrones, borrachos y jugadores que practicaban el contrabando. Véase «Los contrabandistas», *Semanario Pintoresco Español* (1840: 239-240).

5. Véase la obra de Emilio Soler Pascual titulada *Bandoleros. Mito y realidad en el romanticismo español*.

la de Jaime el Barbudo mejor conocido en la región como el Barbut.[6] Martin Haverty en su relato titulado *Wanderings in Spain in 1843* (1847) aconseja tipos diferentes de transporte según las condiciones del terreno y recomienda viajar en la medida de lo posible por los caminos principales y en diligencia; aunque era consciente de que el problema principal estribaba en que la mayoría de las vías eran menores (Haverty, 1847: 55-56). Y Whittington señala que en la Plaza de San Francisco en Valencia, junto al convento del mismo nombre,[7] se podían encontrar cocheros y muleros[8] con los que los viajeros podían ajustarse (Whittington, 1808: vol.1, 86). Se hacía necesario además realizar el desplazamiento en grupos o acompañados de una escolta militar, por lo que los viajeros espontáneamente se agrupaban sin previo acuerdo o compromiso verbal de defensa, llegando a veces a formar expediciones numerosas. Se podía conseguir una escolta de jinetes que eran además útiles a la hora de procurar provisiones y alojamiento, pues disponían de salvoconductos de sus coroneles que a su regreso les autorizaban a pedir provisiones y alojamiento gratis. Así, Whittington viajó con un italiano y un danés, quienes atemorizados, se le unieron en el camino a Murviedro e Inglis fue con cuatro soldados de Fuente la Higuera, que iban armados con pistolas, espadas y bayonetas (Whittington, 1808: vol. 1, 74; Inglis, 1831: vol. 2, 309-310).

Estos relatos no son testimonios aislados, sino muy representativos de un fenómeno muy representativo de la literatura de viajes del Ochocientos, pues muchos foráneos llegaron con prejuicios e ideas preconcebidas y creyeron ver ladrones y criminales en donde solo había humildes provincianos. Ateniéndose a sus lecturas del Siglo de Oro español, Mackenzie menciona cómo en las novelas y en los romances cada personaje de importancia tenía asesinos a su servicio que en su mayoría eran de Valencia. La misma experiencia del norteamericano corro-

6. La vida del célebre bandolero se ajusta al canon literario del *bandido generoso*: joven bueno y honrado que trabaja como guardia jurado en la hacienda del marqués del Pino, enamorado y correspondido por Consuelo, la hija del marqués, debe huir a la montaña cuando el padre de la joven descubre los amoríos de los jóvenes. Pronto monta su propia pandilla y al grito de «¡Viva *el Barbut*!», en castellano, «¡Viva el Barbudo!» lucha contra el invasor francés en la guerra de la Independencia. El final, aunque, a veces es feliz, en este caso acaba mal para el fugitivo: acabada la guerra, Fernando VII indulta a Jaime que se retira a Crevillente, pero incapaz de adaptarse a esta vida mísera vuelve a reunir a sus antiguos compañeros. Entre las acciones «generosas» del bandolero se encuentra el reparto entre los habitantes de Crevillente de los 20.000 pesos del secuestro de un comerciante de Orihuela y el pago de los impuestos de por lo menos cinco aldeas. El gobierno liberal no accederá a su posterior petición de indulto y continuará sus correrías por la sierra de Crevillente, esta vez al grito de «¡Viva Fernando, viva la Religión y muera la Constitución!» hasta su muerte en la horca por parte de los mismos absolutistas a los que había apoyado. Véase Anónimo (1876), *Historia verdadera del famoso guerrillero y bandido Jaime el Barbudo o sea el terror de la sierra de Crevillente*, Madrid, facsímil.

7. El convento de San Francisco se encontraba en el espacio que hoy ocupa la actual Plaza del Ayuntamiento.

8. En la conducción de recuas eran famosos los arrieros naturales de Maragatería comarca en la provincia de León, que hacían casi todo el tráfico entre Galicia y las dos Castillas, y aparecen con menos renombre los de la comarca valenciana y catalana. Véase G. Menéndez Pidal, *La España del siglo XIX vista por sus contemporáneos*, vol. 1, pp. 223-225.

boraba la reputación de pérfidos que tenían los valencianos en toda España, pues, había tenido ocasión de ver el camino bordeado con cruces de piedra de gente que asesinaron, a veces incluso en grupos de dos o tres (Mackenzie, 1831: vol. 1, 87). Sin embargo, esto le pareció una auténtica calumnia a Gautier quien atribuyó toda esta mala fama de los naturales a su aspecto beduino, puesto que su propia experiencia le demostraba la cortesía de sus naturales: «con frecuencia me he encontrado en el campo con gentes de muy mal aspecto que siempre me han saludado muy cortésmente» (Gautier, 1998: 379).

El viaje se transforma así en una experiencia educativa, pues, como explica José Francisco Villar, «mirando al otro se mira también hacia uno mismo» (Villar, 1998: 422). Este encuentro entre españoles y extranjeros retratado en la literatura de viajes creó así una comprensión de la alteridad de los otros y del «yo» como parte de una colectividad que con el tiempo ayudó a aminorar el etnocentrismo occidental.

Bibliografía

«Adornos de tocador» (28 de mayo de 1837), *Semanario Pintoresco Español*, pp. 163-165.

Alberich, José (1981), «En torno a los viajeros ingleses de la época romántica», *Imagen romántica de España*, vol. 1, Madrid, Ministerio de cultura, pp. 31-36.

— (11/1974-2/1975), «La imagen de España en la Inglaterra del Ochocientos», *Filología Moderna*, 15, 52-53, pp. 95-116.

Buceta, Erasmo (1923), «El entusiasmo por España en algunos románticos ingleses», *Revista de Filología española*, 10, pp. 1-25.

Bru Vidal, Santiago (1995), «Alexander de Laborde y su visión ochocentista de Valencia y de su reino», *Valencia en los libros de viajes. Catálogo de la exposición*, Valencia, Ajuntament de Valencia, pp. 115-23.

Caballero, Fernán (1991), *La Gaviota*, Enrique Rubio Cremades (ed.), Madrid, Espasa-Calpe.

Calvo Serraller, Francisco (1981), «Los viajeros románticos franceses y el mito de España», *La imagen romántica de España*, vol. 1, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 21-25.

Dembowski, Charles (1841), *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la guerre civile. 1830-1840*, París, Charles Gosselin.

— (1931), *Dos años en España durante la guerra civil 1838-1840*, Domingo Vaca (trad.), Madrid, Espasa Calpe.

Estébanez Calderón, Serafín (1985), *Escenas andaluzas*, Alberto González Troyano (ed.), Madrid, Cátedra.

Ford, Richard (1845), *A Hand-Book for Travellers in Spain, and Readers at Home, describing the Country and Cities, the Natives and Their Manners; the Antiquities, the Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports and Gastronomy, Past and Present, with Notices on Spanish History*, 2 vols., Londres, John Murray.

— (1966), *A Hand-Book for Travellers in Spain, and Readers at Home, describing the Country and Cities, the Natives and Their Manners; the Antiquities, the Religion, Legends, Fine Arts, Literature, Sports and Gastronomy, Past and Present, with Notices on Spanish History.* Foreword by Sir John Balfour. Ian Robertson (ed.), 2 vols., Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press.
— (1988), *Manual para viajeros por España y lectores en casa*, Jesús Pardo (trad.), Madrid, Turner.
— (1982), *Manual para viajeros por los reinos de Valencia y Murcia*, Jesús Pardo (trad.), Madrid, Turner.
García Cárcel, Ricardo (1990), *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid, Alianza.
García Castañeda, Salvador (1971), *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850*, Berkeley, University of California P.
Gautier, Théophile (1998), *Viaje a España*, Jesús Cantera (ed.), Madrid, Cátedra.
— (1843), *Voyage en Espagne*, 2 vols., París, Victor Magen.
— (1853), *Wanderings in Spain*, Londres, Ingram, Cooke and Co.
Haverty, Martin (1847), *Wanderings in Spain in 1843*, 2 vols., Londres, Parry, Blenkarn and Co.
Inglis, Henry David (1831), *Spain in 1830*, 2 vols., Londres, Whittaker, Treacher and Co.
Larra, Mariano José de (2000), *Artículos*, Enrique Rubio (ed.), Madrid, Cátedra.
Litvak, Lily (1984), *Geografías mágicas*, Barcelona, Laertes.
Locker, Edward Hawke (1824), *Views in Spain*, Londres, John Murray.
— (1984), *Vistas de España*, José Antonio Zabalbeascoa (trad.), Madrid, El Museo Universal.
«Los contrabandistas» (1840), *Semanario Pintoresco Español*, (239-240).
«Los principios de 1789 y las modas francesas» (1854), *Semanario Pintoresco Español*, pp. 204-206.
Mackenzie, Alexander Slidell (1831), *A year in Spain by a young American*, 2 vols., Londres, John Murray.
Menéndez Pidal, Gonzalo (1992), *España en sus caminos*, Madrid, Caja de Madrid.
— (1988), *La España del siglo xix vista por sus contemporáneos*, 2 vols., Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
Pardo de Santayana, Jesús (1995), «Richard Ford, viajero por la España del siglo xix», *Cuadernos hispanoamericanos*, 297, 29, pp. 491-521.
Pratt, Mary Louise (1992), *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, Nueva York, Routledge.
Robertson, Ian (1988), *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España desde la accesión de Carlos III hasta 1855*, Barcelona, Serbal/CSI.
Shaw, D. L. (1996), *Historia de la literatura española. Siglo xix*, vol. 5, Barcelona, Ariel.
Soler Pascual, Emilio (2006), *Bandoleros. Mito y realidad en el romanticismo español*, Madrid, Síntesis.
Villar, J. F. (1998), «La mirada del Otro. Notas a los *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica* de don Ramón de Mesonero Romanos», *Estudios de literatura española de los siglos xix y xx: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

VOLTAIRE (1960), *Ensayo sobre las costumbres y el espíritu de las naciones* **y** *sobre los principales hechos de la historia desde Carlomagno hasta Luis XIII*, Hernán Rodriguez (trad.), Buenos Aires, *Librería Hachette*.

WHITTINGTON, George Downing (1808), *Travels through Spain and Part of Portugal, with commercial, statistical, and geographical details*, 2 vols., Londres, Richard Phillips.

Pedro Antonio de Alarcón ante la Historia: de la crónica y el reportaje en *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860) a la exaltación épica del pasado en *La Alpujarra* (1874)

Ana Rodríguez Fischer
Universitat de Barcelona

En un anterior artículo estudié las crónicas y relatos de viajes de Alarcón anteriores y posteriores a sus tres grandes obras —*Diario de un testigo de la guerra de África* (1860), *De Madrid a Nápoles* (1861) y *La Alpujarra* (1874)—, distinguiendo dos etapas muy contrastadas entre sí (Rodríguez Fischer, 2012: 181-199).

En la producción que podríamos llamar de juventud, la comprendida hasta 1860, destaca el sesgo irónico-paródico al servicio de un mordaz espíritu crítico de filiación postromántica, en el sentido que Montesinos dio al término al referirse a nuestra generación de 1850.[1] Contra lo que sucede en los escritos de madurez, el rasgo más llamativo del narrador de los primeros relatos de viaje es la aversión a la España del Antiguo Régimen y la exaltada francofilia, muy patente en el *Viaje a París en 1855*. Sin embargo, no pasa mucho tiempo antes de que advirtamos cómo el autor trueca su juvenil liberalismo republicano por un tradicionalismo que ya no abandonará y su romanticismo byronianio o huguesco, por otro más deudor de Chateaubriand o Böhl de Faber. Este es el Alarcón que, cuando estalla la contienda con Marruecos, y a pesar de haber defendido antes la renuncia a las posesiones africanas, se alista como voluntario[2] —embarca en

1. Tras señalar que lo que aquí nos llegó tardíamente fue un cierto romanticismo francés un tanto adulterado y que la ironía, extraída ya de la experiencia histórica que la sustentó, se entendió como pose bufonesca aplicada al arte mismo (Montesinos, 1977: 42-44), concluye Montesinos: «El fenómeno que se observa en España al advenir la generación de 1580, vuelve a documentarse en esta de 1850, con la agravante de la falta de genio, que da a todas sus humoradas un agrio regusto de fracaso. La primera etapa en el abandono de un arte patético, como lo había sido el petrarquismo y había de serlo el romanticismo más tarde, es ese ensañamiento burlesco con los antiguos temas, con los antiguos procedimientos, con el antiguo estilo de verso y prosa, es decir, con los ideales que se derrumban o con sus signos visibles. La parodización burlesca indica que el arte va a hacerse juego, un juego que comienza por el empleo virtuosista de las formas por ellas mismas. Los poetas se convierten en "ingenios" —tomada la palabra en todos sus sentidos, con predominio de la nota "ingeniosa"—, y la ingeniosidad, cada vez más formalista, tiene como primer objeto el libre juego de las formas» (Montesinos, 1977: 46).

2. «No fue Pedro Antonio de Alarcón el único corresponsal de prensa que viajó con las tropas a Marruecos. Le acompañaban Francisco Peris Mencheta y Gaspar Núñez de Arce. Peris Mencheta iba en representa-

Málaga el 11 diciembre 1859 y regresa a España el 22 marzo de 1860— para, desde allí, escribir un libro del que se dijo que estaba a caballo entre la descripción costumbrista y el reportaje bélico, cuyo narrador vadea entre la fervorosa arenga patriótica y la afectuosa simpatía que siente por el africano, un libro que, según Acosta Montoro, convirtió a su autor en «el primer gran corresponsal del periodismo español»:

> [...] como periodista representante del lector, Alarcón narró los hechos vistos, aunque en su última crónica no se resistiera a contar sus intervenciones directas [...]. || Alarcón fue testigo de toda la guerra, desde los primeros combates a las puertas de Ceuta hasta la entrada en Tetuán. No escribió noticias, ni sus crónicas eran de actualidad inminente. Se fijaba en los detalles humanos y en las anécdotas. Escritor de su época, efectista y amanerado, como después lo sería en sus principales novelas, su estilo en nada se parece al de posteriores compañeros de actividad. Pertenecía a su tiempo, y por ello interesa la manera en que dejó constancia de una estúpida guerra en que no contaba el hombre, sino las pretendidas glorias, que siempre se cantaban en el absurdo lenguaje del ditirambo (Acosta Montoro, 1973: 250).

La consecuencia de aquella «peregrinación romántica»[3] es la acentuación de una función narrativa que el autor somete ahora a una estudiada estrategia, anunciando temas cuyo relato quedará aplazado, interrumpiendo algún otro por motivos diversos y desde luego cuidando bien de no repetir los asuntos[4] e incluso sustituyendo la narración por breves apuntaciones cuando se trata de cubrir un periodo de reposo, como sucede durante las vacaciones de Pascua. La narración alterna, en equilibrado cálculo, con el molde expositivo dominante en la literatura de viajes durante la primera mitad del XIX: los cuadros o escenas asentados más en la descripción que en la narración. En el narrador alarconiano confluirán y alternarán el viajero, el cronista y el poeta; es decir, la espada del voluntario aventurero, la lira del cantor apesarado y el báculo del peregrino (Alarcón, 2005: 270-271).

Esta pluralidad formal responde al propósito que el autor expone en el Prólogo:

---

ción de *El Mercantil*, *El Cosmopolita* y *El Popular* de Valencia, su tierra, y *La Correspondencia de España*, de Madrid; Núñez de Arce iba por *La Iberia*. Pedro de Alarcón fue por su cuenta y riesgo, que bien desesperado debía de andar. Pero aquí surgen pujantes la inquietud y el sentido viajero del periodismo. Las cartas de Alarcón se publicaron en diferentes periódicos y dieron lugar a un libro que tendría notable éxito: *Diario de un testigo de la guerra de África.* // Los dos primeros fueron agregados al Cuartel General; Alarcón al Estado Mayor de Ros de Olano. Peris Mencheta se limitó a informar; Núñez de Arce hizo una labor gris, de escritor no periodista. Alarcón, no dudando en acudir a cualquier parte donde se produjeran hechos destacados, realizó una tarea brillante como periodista y como escritor» (Acosta Montoro, 1973: 250).

3. Como las llamó Alarcón no solo en el prólogo dedicado a Ros de Olano sino también años más tarde en «Historia de mis libros».

4. «Seré breve, amigo mío, tanto porque la acción de hoy se ha parecido mucho a la de anteayer —y probablemente se parecerá a la de mañana—, como porque estoy rendido de andar por esos cerros» (Alarcón, 2005: 70). En adelante, indico el número de página a pie de cita.

> Careciendo de las dotes de historiador, me contentaré con ser narrador exacto; procuraré dar una idea a nuestros hermanos que quedan en España y a nuestras familias, que nos siguen con el corazón, de lo que sea de nosotros, de lo que veamos, de lo que sintamos y pensemos. Confiado solamente en mi sensibilidad, me propongo hacer viajar conmigo al que me lea, identificarle con mi alma [...] la vida del campamento, sus ocios y peligros; las noches de soledad bajo la tienda; la tarde después de la batalla; el himno de triunfo, las agonías durante el combate; la oración fúnebre de los que sucumban; el aspecto y costumbres del extraño pueblo que tendremos enfrente, lo que no dice la historia, ni refieren los partes, ni adivinan los periódicos; la historia privada profana, particular de la guerra, todo esto compondrá el libro vario, desaliñado, improvisado, heterogéneo que entreví desde que formé la resolución de acompañar a África a nuestros soldados (pp. 7-8).

El *Diario* se estructura a partir de la tensión o polaridad entre prosa y poesía. Si las ensoñaciones de la niñez y adolescencia[5] son uno de los motivos que le impulsan a viajar a África para «tocar [...] la viva realidad de lo pasado» (p. 4), y admite la dificultad de la poesía en «esta edad atareada» (p. 48), «en nuestro siglo nivelador y desencantado» (p. 43), e incluso no comprender «la poesía de actualidad», Alarcón buscará conciliar ambos polos, incluyendo los registros intermedios que llevan de uno a otro:

> [...] nada tiene que ver esa oda al África con lo que tú buscas en mi *Diario*; pero si quieres estar en buena inteligencia conmigo, has de permitirme de vez en cuando dar rienda suelta a lo que tú llamarás mis poéticas extravagancias. Ni será la última vez que mi libro se encarame a tanta elevación y fantasía, como también has de prepararte a verme descender al más humilde tono y desbarajustada prosa; que mi intención es escribirte todas mis ideas e impresiones, desde las más cómicas a las más épicas, lo cual, si quita unidad de estilo a mis apuntes, les dará, en cambio, me parece a mí, cierta variedad, verdad sobre todo, y hasta alguna semejanza con la vida militar, llena de contrastes, de inconsecuencias, de accidentes inesperados y de peripecias imprevistas (p. 25).

5. «Nacido yo en Sierra Nevada, desde cuyas cimas se alcanzan a ver las playas donde la morisma duerme su muerte histórica; hijo de una ciudad que conserva las huellas de la dominación árabe, como que fue una de sus últimas trincheras en el siglo xv, y más tarde el foco de la rebelión de los moriscos; amamantado con las tradiciones, con las crónicas y con las leyendas de aquella raza que, como las aguas del diluvio, anegó a España y la abandonó luego, pero dejando en montes y llanuras indelebles señales del cataclismo; habiendo pasado mi niñez en las ruinas de mezquitas y alcazabas, y acariciado los sueños de mi adolescencia al son de los cantos de los moros, a la luz de su poesía, quizá bajo los techos que cobijaron sus últimos placeres, natural era que al abandonar mi hogar paterno y tender por el mundo una mirada ávida de poéticas impresiones, me sintiese solicitado por la proximidad del África y anhelase cruzar el Mediterráneo...» (p. 4). Similar posición puede apreciarse también en la página 196.

Alarcón es consciente de las limitaciones que tiene en tanto que cronista-historiador absolutamente profano en la ciencia militar y de las varias limitaciones y los escasos medios con que desempeña su tarea,[6] de modo que potenciará el polo subjetivo, sea a partir de las mencionadas poéticas extravagancias, sea mediante la intuición —que le anima a situarse en el punto de vista ajeno[7]— o mediante la imaginación, que le permite transportarse a los días históricos y brindarle la ilusión de que se encuentra en Roma el día que entraron en ella las tropas de Carlos V o en Granada cuando la tomaron los Reyes Católicos (p. 405), e incluso imaginarse con detalle la recepción en Madrid de las noticias victoriosas de la guerra, según leemos en el capítulo LIII, del 11 febrero; o bien sea acentuando el instantaneísmo de los apuntes e impresiones —que a veces se subraya por el «estado de inquietud, de curiosidad y de expectativa que dice sentir» (p. 54) —, y que al autor siempre le resultan más verdaderas y vehementes, aunque estén desaliñadas (p. 218) e incluso parezcan algo incoherentes (p. 220), pero en cualquier caso ajustadas al propósito esencial, que es «fotografiar la guerra de África [...] no cantarla ni juzgarla». Y así, el lector habrá de resignarse «a ver en desordenada confusión lo trivial al lado de lo épico, lo personal resuelto con lo colectivo, lo cómico con lo grave, lo ridículo con lo grandioso» pues tal es «la verdad de las cosas» (p. 290), defiende.

Mas aun siendo consciente de que «este libro no es la historia de la presente guerra, ni menos un periódico obligado a anunciar con precisión todos los sucesos importantes que en ella ocurran, sino pura y simplemente un memorial de mis impresiones particulares» (p. 190), Alarcón se valdrán de distintos materiales a la hora de componer su relato: de un lado, las ilustraciones gráficas[8] y su propia máquina de fotografiar[9] que le sigue «en todas estas excursiones» y con la

6. «[...] el telégrafo y los partes oficiales te transmitirán mucho antes que yo pudiera hacerlo la reseña completa, detallada y exacta de este y de los futuros encuentros. Yo no te hablaré nunca sino de lo que presencie y entienda, y como me será imposible hallarme en todas partes a un mismo tiempo, naturalmente he de omitir muchos hechos dignos de mención. Lo sentiré de veras, pero a bien que este libro no es la *Historia de la campaña* sino el *Diario de un testigo*» (p. 55).

7. «[...] comprendí en fuerza de intuición, los colores que prestará cada cual a este cuadro; quién suponiéndolo en las líneas regulares de la ordenanza; quién dándole el fúnebre colorido de la muerte; quién imaginándose que aquí todo es furor y despotismo, dureza, rigor y sangre; quién uniformando a los jefes y a la tropa, tal como les vio salir de España; quién, finalmente, calcando la fisonomía de la guerra sobre el modelo de los simulacros y fingiéndose un conjunto ordenado, vistoso, resplandeciente, aparatoso, teñido de la marcialidad exterior de una revista» (p. 40).

8. A los dibujantes José Vallejo —«nuestro inspirado compatriota, cuyo lápiz ha reproducido tantos sublimes episodios de esta guerra» (p. 532)— y Charles Iriarte —corresponsal del *Monde Illustré* «y a cuyo lápiz se deben la mayor parte de los *crokis* con que aparece ilustrada la presente obra» (p. 257), se refiere Alarcón en varias ocasiones. Para más datos, pueden consultarse las páginas introductorias LII-LVII de María del Pilar Palomo.

9. Acosta Montoro explica que «lo primero que hizo al llegar a Málaga, donde embarcaría la tropa, fue comprarse un burro, una tienda de campaña individual y una máquina fotográfica. No cabe actitud más periodística. Ya tenía medios de transporte y para tomar constancia gráfica de los acontecimientos. Lo de la tienda de campaña individual le permitiría el aislamiento para escribir. Pero así como Alarcón resultó un periodis-

que obtiene «algunas vistas de este pintoresco panorama» (p. 40); del otro, distintos personajes que conocen el ámbito por el que se mueve el viajero,[10] y que aseguran la fiabilidad del relato y su imparcialidad.

En este polo caben también los «desahogos íntimos» —tal vez lo menos interesante por el abuso de la falacia patética, como observamos ya en las primeras páginas, cuando al dejar de sentir bajo sus pies «el adorado suelo de España» hurga en lo recóndito de su alma y compone un cuadro de la despedida que culminan con la arenga: «Y ahora [...] no más idea en la mente, no más grito en los labios que *España y guerra*» (p. 16) —, las emociones —patéticas o cómicas, como apreciamos en la entrada del 30 enero—, la expresión directa de los sentimientos —miedo, recelos, horror, zozobra, medrosa soledad, anhelo—, las digresiones de toda índole, así como los arrebatos y meditaciones metafísicas que suelen sobrevenir en los tiempos de espera, previos a la acción. Ahora bien, mucho más interesante es la visión del poeta viajero, y en especial las páginas en que Alarcón se eleva hasta la figura del antiguo aeda. Si prescindimos de la retórica con que solemnemente se proclama así —unas breves líneas que recuerdan los anteriores arrebatos postrománticos[11]—, apreciaremos mejor al Alarcón que en el *Diario* compone auténticos poemas épicos —«poemas animados» (p. 203)— que siguen modelos explícitos, entre los que destacan la *Ilíada*, la *Jerusalem* de Tasso, la *Araucana* de Ercilla o las *Luisíadas* de Camoens,[12] así como grandes lienzos de la pintura histórica. La mayoría de estos poemas se concentra en la parte central del libro, desde la batalla de Castillejos y la posterior marcha hasta Tetuán, seguida de los combates que se suceden a lo largo del mes de enero.[13]

---

ta-escritor completo, como periodista gráfico no se lució. La primitiva máquina que se había agenciado sacó doscientas placas de zinc, pero al corresponsal se le estropearon ciento sesenta y tres, precisamente las tomadas en el campo de batalla. Las otras, las de alegres grupos de camaradas en momentos de francachela, salieron todas, aunque también se perdieran en el fragor de un combate. De todos modos, y Alarcón presumió de ello, aquella cámara fue la primera que se vio en Marruecos, así como la imprenta que el propio Alarcón montó en Tetuán para publicar un periódico dirigido a la tropa» (Acosta Montoro, 1973: 249-250).

10. Para resumir, me limitaré a citar las que él señala en los Prolegómenos a *La Alpujarra*, donde se refiere a «mis frecuentes coloquios, ora con *Sabios* hebreos que aún hablaban nuestra lengua, ora con mercaderes argelinos versados en el francés, ora con los mismos marroquíes, merced a nuestro famoso intérprete Aníbal Rinaldy; mis interminables pláticas con el historiador y poeta Chorby, en cuya casa encontré una hospitalidad verdaderamente árabe; aquellas penosas y casi estériles investigaciones a que me entregué con todos ellos respecto del ulterior destino de tantos ilustres moros españoles como desaparecieron en los arenales africanos...» (Alarcón, 1942a: XII-XIII).

11. «Pulsa otra vez tu lira, genio de mi patria, tú que celebras y bendices allende los procelosos mares los triunfos y las virtudes de tus soldados, añade un canto más al magnífico poema de la guerra de África; escribe una nueva fecha memorable en tus anales de oro; extiende en alas de la fama el anuncio de la completa victoria que acaban de alcanzar nuestras banderas, y prosternado al pie de los altares en que depositamos nuestra confianza, nuestros votos y nuestros ruegos el día que salimos para esta guerra, tributa al Dios de los ejércitos fervorosas alabanzas» (p. 310).

12. Son innumerables las referencias literarias que el narrador inserta en su crónica.

13. Pueden consultarse las páginas 203, 197-212, 203, 221.

«Pintor de batallas» se declara (p. 57), y nunca renuncia Alarcón a su costumbre «de mirar las cosas por el prisma del arte» (p. 404), incluidas algunas escenas de carácter civil, como la entrada en el foco de Tetuán:

> Ni el embarque en Málaga, ni las luchas en los montes, ni los combates en la llanura, nada ha tenido la solemne y suprema grandiosidad de esta escena.
> El género artístico y literario a que pertenece no es ya el clásico que entreví en la carga de caballería del 31 enero; tampoco es el moderno con que Horacio Wernet ha pintado la ilíada napoleónica; menos aún recuerda el estilo romántico, el fantástico o el realista... ¡No!
>
> El espectáculo que tenemos enfrente pertenece a aquella gran pintura mural en que solemos ver representados asuntos como la *Degollación de los Inocentes*, el *Paso del Mar Rojo*, el *Diluvio Universal*, las *Plagas del Faraón* o el *Escándalo de Babilonia*; a la pintura de los tapices célebres; a la familia de los frescos de Miguel Ángel o al linaje de los grandes lienzos históricos de Rubens y Poussin (p. 406).

Ahora bien, en el propósito declarado de «fotografiar la guerra» —es decir, de mostrarla e ilustrarla— encontramos interesantes inflexiones que emparentan a Pedro Antonio de Alarcón con los viajeros ilustrados,[14] y sin olvidar el enfoque de su lado oscuro, de los aspectos más turbios de la guerra, o hacer explícita una visión o valoración de los sucesos contraria a la que predomina entre la mayoría de sus compañeros de armas, como sucede en los episodios que narran la entrada en Tetuán, según leemos en el arranque del capítulo XLVIII. El patriotismo que cruza las páginas del *Diario*, si exaltado en algún pasaje, se reequilibra con la imparcialidad —y comprensión y hasta piedad— que el autor muestra hacia los moros[15] —no así hacia los judíos—, y sobre todo con la firmeza y claridad con las que en el capítulo LX expone los motivos que le llevan a dejar África y regresar a Madrid, sin ambages ni rodeos y con una rotunda claridad y hasta crudeza:

14. Pues aunque con anterioridad afirmara hablar «como vulgo, como humilde soldado», prescindiendo de lo que hubiera podido leer en otros tiempos acerca del país que recorre, llegando a afirmar que prefiere hacerse eco de la ignorancia de los naturales de Marruecos a ratificar gratuitamente la erudición europea (pp. 195-196), lo cierto es que en alguna ocasión —pocas— no lo practica y defiende que «Cuando un escritor público se trasladan de un país a otro, tiene la obligación (o a lo menos la costumbre) de demostrar que sabe por dónde va y de instruir al lector hasta de cosas que el mismo ignora» (p. 475). Algo más adelante, sin embargo, matizará: «A la verdad que soy afortunado en mis deseos de conocer a fondo las costumbres musulmanas, y que no tendría precio para erudito. Pero yo entiendo la erudición a mi manera. Yo no pregunto nunca a las cosas su secreto, sino que me planto en medio de ellas y trato de comprender su particular lenguaje. En lugar de remover escombros y manuscritos buscando nombres y fechas, procuro penetrar lo más hondo posible en el corazón de todo lo que veo y, una vez allí, dejo a mi sensibilidad el cuidado de adivinar el eterno monólogo que están murmurando siempre al oído de los que saben escuchar con el alma, piedras, árboles y hombres, astros e insectos, monumentos y ruinas, preocupaciones y costumbres, tierra, mares y cielos» (p. 504).

15. Véanse las referencias en las páginas 19, 37, 104, 227 y 276, por ejemplo.

> La razón que me asiste para obrar así, espontánea y libremente como lo hago, es la misma que me trajo a la guerra, también voluntariamente, hace ya tres meses y medio: el amor a mi patria.
>
> [...] hace mes y medio que creo que nuestra misión en África está terminada por ahora; que la continuación de la guerra no tiene objeto; que será una calamidad para mi país; que el espíritu puro está extraviado en España; que la prensa de la corte, poderosa palanca que agita a su placer la opinión, empuja a nuestro ejército a un abismo, movida por el error, por la ignorancia, por un patriotismo mal entendido o por miserables pasiones, por ruines envidias, por maquiavélicos propósitos; hoy creo, finalmente, que la cuestión de la guerra, que el interés de la nación, que la gloria del ejército, que los destinos de España no se ventilan ya aquí, sino allí [...].
>
> Corro, pues, a aquel nuevo campo de batalla.
>
> Sin que se me tache de soberbio, puedo creer que no será completamente perdida, inútil y eficaz mi voz leal y franca proclamando desde la prensa la verdad de muchas cosas, que allí se desconocen por unos y quieren desconocerse por otros (p. 577).

El rotundo éxito editorial del *Diario* posibilita el viaje del autor por Francia, Suiza e Italia, que emprende el 29 de agosto de 1860 y concluye a principios del siguiente año, dando lugar a *De Madrid a Nápoles*, que tiene tanto éxito como antes lo tuviera el *Diario*. Pero Alarcón abandona por espacio de trece años la literatura y se dedica por completo a la política. Cuando toma nuevamente la pluma, lo hace para redactar *La Alpujarra* (1874), viaje largamente aplazado, según declara el autor, hasta que en 1872, el anhelo de retiro espiritual para calmar el dolor por la muerte de su hija sumado al proyecto de «un amigo mío queridísimo» que tuvo por entonces precisión de recorrer la Alpujarra, lo llevaron a emprender el viaje el 19 de marzo. El autor empieza a escribir los «Prolegómenos «al mismo el 10 de marzo de 1873. Pero muchos se dan cuenta de que Alarcón ya no es el liberal de su juventud gaditana y granadina. Mientras él dice defender la tolerancia religiosa y la armonía entre libertad y fe, voces como la de Manuel de la Revilla (Revilla, 1884: 1-5) aseguran que *La Alpujarra* es obra de un Alarcón nuevo, por más señas, de un ultramontano. Ángel Ganivet, poco después, afirmará que «*La Alpujarra* es un poema natural y religioso, que será una epopeya en prosa cuando los españoles olviden escribir el castellano, esto es, muy pronto» (Ganivet, 1981: 53).

Tal vez el comentario de Revilla proceda del hecho de que en *La Alpujarra* el narrador conjuga continuamente las «visiones históricas» con la realidad presente, hasta el punto de que el escenario recorrido por momentos parece ser solo un pretexto para escribir la crónica histórica, el romance fronterizo y la novela bélica de aventuras en torno a las hazañas de Abén Humeya,[16] para cuya redacción son

16. No solo sería interesante cotejar la alarconiana historia de Abén Humeya con el drama de Martínez de la Rosa sino también con la novela de Manuel Fernández y González *Los Monfíes de las Alpujarras* (1856) y, en otro plano, la visión del Mulhacén con la pintura que de él nos dejó Gautier.

varias las fuentes que emplea, pues el narrador a menudo se refiere a los papeles que lleva en su cartera de viaje o dice sacar «de las alforjas a los Historiadores, Geógrafos y Poetas relativos a la Alpujarra que me acompañaban *in extensum* o en extracto» (p. 158), y entre los que destacan las obras de Hurtado de Mendoza, Luis del Mármol Carvajal y Andrés Pérez de Hita, además del drama de Martínez de la Rosa. A ello se suman informaciones de amigos y lugareños o incluso poemas inéditos de un desconocido poeta alpujarreño (p. 288 y ss.).

La historia de Abén Humeya domina por completo la crónica del viaje hasta el punto de abrir extensísimos hiatos en la narración —como el que va de la página 60 a la 131— e imprimir a *La Alpujarra* una derivación novelesca de cauce guadianesco.[17] A la inicial historia de Boabdil habrán de seguirle otras de distinto signo. En este sentido, el narrador extrema un procedimiento usado ya en *De Madrid a Nápoles* —donde aparecían personajes que esporádicamente realizaban la función narrativa—, al interpolar en el relato principal otras relaciones secundarias pero autónomas entre sí, al modo cervantino. Por ello, debe subrayarse que, como el Alarcón novelista, también el Alarcón narrador de libros de viajes muestra igual empeño en dar al relato aires de cuento contado por alguien, para lo cual descarga la función narradora en algún personaje que empieza a hablar de manera espontánea y coloquial. El mejor ejemplo lo encontramos en el capítulo VIII, repleto de idas y venidas del narrador de un plano a otro, y de cortes o suspensiones y alternancias. Un molde que sustenta todo el relato del viaje alpujarreño, en el que se incluirán además un recuerdo de infancia —el trágico episodio de la Venta de Ferreira— narrado según la habitual fórmula del crimen rural (p. 213), la tragedia de Catalina de Arroyo (p. 199), la leyenda de Álvarez y la vieja de las lentejas —filtrada por la ironía postromántica del viajero (p. 153)— y algunas otras.

Conviene destacar, en beneficio del Alarcón fabulador, que la Historia, o la fabulación histórica, entra en la narración prendida de los pasos del viajero. Muy significativo es que la crónica morisca no siga un orden cronológico, sino muy al contrario: hay una total alteración de la linealidad cronológica porque el único elemento que rige esa relación es el paisaje, el escenario de los hechos rememorados. Del modo en que se conjugan ambos planos es buena muestra este fragmento que funciona casi como una acotación escénica:

> Pero han transcurrido los tres minutos y las tres leguas que nos separaban de él. ‖ ¡Helo que llega a toda brida; pasa como un relámpago; nos deja atrás, sin curarse de

17. José Ramón González García ha analizado muy bien «el sustrato constructivo» de *La Alpujarra*, es decir, los textos sobre los que Alarcón construye su relato «y que proporcionan el vector diacrónico del libro, dando corporeidad humana a la realidad material que el autor recorre. Este profundo tajo temporal que se simultanea con la descripción de lo efectivamente visto señala la dinámica esencial de composición en *La Alpujarra*, que viene a ser así un palimpsesto que se escribe sobre textos anteriores. Una lectura del pasado en la que lo escrito se superpone a lo vivido, pero no para sustituirlo sino para completarlo en la fingida simultaneidad de escritura, lectura y experiencia» (González García, 1991: 18).

> nosotros y penetra en *Béznar*, seguido de la Morisca y del esclavo negro! || ¡Todavía es D. Fernando de Valor!... || —¡Sigámosle!... —Quiero decir: cerremos los libros de Historia y entremos también en *Béznar* inmediatamente, procurando no perderle de vista un solo instante... || Los momentos son preciosos para todos. —¡El insensato corre al trono y a la muerte!... —Nosotros vamos a cambiar el último tiro... para llegar adonde nos esperan los caballos de silla que han de conducirnos también a la suspirada *Alpujarra* (p. 53).

Otro excelente ejemplo de las argucias novelescas que emplea el narrador lo encontramos en el capítulo segundo de la cuarta parte —«Sesión nocturna. Noticias de la guerra»—, argucias o mecanismos que se cuida de variar a fin de evitar la monotonía y la repetición. Aquí, encontramos un marco onírico-nocturno y un cónclave (ficticio) de los historiadores de la rebelión de los moriscos, esquema que se continúa en el capítulo siguiente, donde los historiadores, en tanto que narradores, se transforman en otros personajes más del presente. El narrador principal —el viajero— comentará las relaciones de éstos, facilitando así la deseada alternancia al servicio de la variedad compositiva. Una variedad que en ocasiones se logra con resortes folletinescos, como en el final de este capítulo, con unas interrogaciones al servicio del suspense y del enigma:

> [...] pero la crítica situación en que aquella tarde habíamos dejado a Aben-humeya tenía demasiado excitada mi curiosidad para que pudiese dormirme sin averiguar qué había sido de él. ¿Llevó adelante el Marqués de Mondéjar su menguado propósito de deshacerse del Reyecillo por medio del soborno y de la traición? ¿Lo consiguió efectivamente? La contestación a estas dos preguntas la leí estando ya en la cama, y no me dejó pegar los ojos en toda la noche, o, si los pegué, fue para seguir viendo lo mismo que causara antes mi desvelo... (p. 200).

En el capítulo siguiente, el final introduce igualmente una serie de expectativas: «La tempestad relampagueaba sobre las cabezas de los moriscos» (p. 206). Tales resortes inciden asimismo en el relato de viaje, parte en la que el narrador se cuida también de mantener vivo el interés del lector anticipando aspectos de la intriga:

> No creáis, sin embargo, que la excursión del día a que me refiero dejó de ser interesante, ni que su relato no merezca vuestra atención más cuidadosa... Al contrario; por poco apego que nos hayáis tomado a los que la llevamos a término, os interesará muy mucho ver los grandes trabajos que nos costó, los atolladeros en que nos metimos, cómo escapamos de ellos y las preciosas caras que contemplamos en medio de todo, a guisa de providencial recompensa de nuestros afanes. Fue un verdadero día de prueba (p. 207).

Siempre habrá pequeñas historias locales que ensanchen la fabulación e introduzcan una variante narrativa, como la incógnita del personaje llamado «el

Propio» de Albuñol o el Debate —estamos por tanto ante una forma dialogada que rompe la aridez de una narración unívoca— que entablan la Razón (el juicio) y el Miedo (la imaginación), cuando el viajero recorre en solitario el último tramo de su excursión alpujarreña por parajes escabrosos y peligrosos hasta alcanzar la Cortija de los Puñaleros. Y añadiré que los topónimos también azuzan la imaginación, no en vano este espacio es el paisaje de la fantasía del narrador, el escenario de sus lecturas infantiles y juveniles y «todos los personajes históricos que pululaban en mi memoria tuvieron holgado albergue en que alojarse» (p. 279). Será pues la «fantaseadora inventiva» (p. 41) la que gobierne el relato, alimentada tanto por la memoria del pasado como por la contemplación de un paisaje pintoresco y poético:

> [...] por lo que toca a su fisonomía poética y a su aspecto pictórico, el litoral de la *Alpujarra* trae a la imaginación del viajero presentidas imágenes de África y de América; que estas imágenes le hacen soñar con patios marroquíes sombreados por cortinajes de seda y plata, o con lascivas hamacas sombreadas por el plátano y el caobo, y que, en tal situación de ánimo, no puede uno comprender que, a cinco leguas de allí, aguarden su visita los eternos hielos y las plantas hiperbóreas de *Sierra Nevada* (p. 167).

Un paisaje que se presenta en su aspecto «material», atendiendo a la geología o la orografía en cuanto determinantes de la existencia humana, porque «el terreno decide del carácter de las razas» (p. 22), afirma el narrador, como si se hiciera eco de la tesis positivista del *medio*, pues sabido es que según Hipólito Taine, toda obra de arte y todo suceso son solo comprensibles cuando se les refiere al sistema de las circunstancias previas y presentes que gobiernan su nacimiento, y los cauces por los que se ejerce ese gobierno de las circunstancias sobre los productos humanos serían la raza, el momento y el medio. Así, nadie podrá entender la vida de un pueblo si no conoce minuciosamente su medio. Ahora bien, en Alarcón, estas «efectividades brutales», como él llama a las condiciones físicas o naturales de la Alpujarra, entran en la narración por constituir también «un rincón del mundo que sirvió de teatro a grandes y memorables tragedias» (p. 168). Pero, cuidado, porque el narrador se esfuerza en precisar que esos montes, esos ríos, esas peñas o árboles «no son meras imágenes poéticas de la Historia: son la Historia misma» (p. 22).

Paisaje e historia alimentan por igual estas narraciones, pues «¡Para algo más que para leer y depurar historias humanas hemos dejado nuestro gabinete de Madrid,» (p. 54), exclama un narrador que por momentos no parece haberse alejado demasiado del registro paródico, bastante presente también en *La Alpujarra*:

> —«*¡Oh, madre!*»... —exclamé entonces, agradecido a tantos bienes como le prodiga a Andalucía aquella arca santa de fecundidad, alzada sobre todos sus valles y llanu-

> ras... —«*¡Oh madre!*»... —exclamo también ahora. —Y no digo más porque considero que, para celebrar las virtudes de una Sierra, basta con semejante invocación, sobre todo después de haber cantado Píndaro: —«*¡Alto don es el agua!...*», etc., etc. || Por otra parte, creo conveniente reservar algunas lisonjas poéticas para cuando departa mano a mano con el mismísimo cerro de *Mulhacén*, desde los supernos escabeles de su trono (p. 38).

Mas aunque a trompicones, el paisaje alpujarreño está apresado en estas líneas. No, desde luego, con registro realista. Cuando quiere hablar de la flor alpujarreña remite directamente a la obra del botánico Rojas Clemente, pues el narrador rara vez sabe cómo se llaman las cosas que más le gustan (p. 167). Tampoco es Alarcón el escritor mejor dotado para la expresión del intimismo lírico: solo es medianamente aceptable la descripción del Mulhacén,[18] sobre todo en el aspecto cromático, pero sin sobresalir. Al narrador, del paisaje lo que le interesa subrayar es su proyección fabuladora, las posibilidades novelescas que encierra, lo adecuado que es para proyectar sobre él (o dar cabida en él) al «blanco fantasma de la Sierra o a las gallardas sombras de los moriscos» (p. 185). Esta apelación al lector que ahora cito me parece muy ilustrativa de la perspectiva en que se sitúa el narrador:

> Quisiera yo que os lo figuraseis tal cual es, y voy a ver si excogito comparaciones tan adecuadas y gráficas que os lo pongan materialmente ante los ojos. Figuraos [...] como en los subterráneos palacios encantados a que se baja por escalera de caracol... en los cuentos de la niñez. Aquel inesperado tránsito extranatural, que se diría abierto por la estatua del Comendador... (p. 180).

Y no se trata solo de ineptitud para el registro paisajístico. ¿Obedecería este desdén que muestra el narrador por la descripción artística al agotamiento de un género del que ya los lectores parecían estar cansados? No lo creo. Galdós y muchos otros más escribirán relatos de viajes de ese tipo. Más bien me inclino a dar una explicación que atañe estrictamente al Alarcón escritor con serias dificultades técnicas para según qué tipo de escritura[19] y a la vez con una indisimulada

18. «¡El *Mulhacén*!... No hay palabras ni habría pincel con que poder dar idea de la pureza inmortal, de la transparencia empírea, de la claridad seráfica, con que se destaca allí la nieve sobre el cielo. Lo blanco y lo azul, al demarcar sus plácidos límites y trazar el nítido perfil de la suprema cima, se regalaban mutuamente unos resplandores tan suaves, o casaban de tal modo la candidez con la limpieza, la inocencia con la diafanidad, lo inmaculado con lo infinito, lo reciente con lo eterno, lo intacto con lo intacto, que parecíame tener ante los ojos la realidad inefable de cuanto soñó Murillo al vestir de azul y blanco sus *Purísimas Concepciones*» (p. 266).

19. Además de la imprecisión terminológica, que para Montesinos es imprecisión conceptual (1977: 86), señala el profesor como defectos de Alarcón los excesos de grandilocuencia (Montesinos, 1977: 106), el falso concepto de estilo literario que le impidió explorar las posibilidades expresivas del leguaje oral (Montesinos, 1977: 133-134), el descuido, la improvisación (Montesinos, 1977: 27), y una absoluta imposibilidad de distinguir entre narración y novela, dada su incomprensión de las modernas posibilidades del género, su hibridación de narración, filosofía y lirismo, la imposibilidad de estudiar con profundidad los caracteres, etc. (Montesinos,

inclinación a las historias. A este viajero ni siquiera la Historia —a pesar del patriotismo que se le atribuye[20] — le ocupa mucho tiempo. En *La Alpujarra*, al relatar la de Albuñol, corta de pronto la relación con un «¡Y basta ya de arideces, de guarismos y de antiguallas! Volvamos a lo natural pintoresco!» (p. 163). Que en su pluma, por cierto, ya sabemos cuánto da de sí.

Un narrador, pues, un tanto atípico en cuanto que monofacético, pues apenas pinta el paisaje ni describe monumentos ni, menos aún, retrata tipos del presente. Al llegar a Albuñol, tras despachar la descripción de esta población diciendo que es como «cualquiera de tantas villas y ciudades moriscas como aún ostenta aquel antiguo reino», de sus gentes escribe:

> En cuanto a las costumbres, vicios, virtudes y vestimentas de los albuciolenses que habitan dentro de la villa diré que son iguales a los del resto de los granadinos...; y de lo que toca a los cortijeros y cortijeras y gentes del mar, ya trataremos en ocasión más oportuna (p. 167).

Cuesta imaginar mayor displicencia, por no decir descortesía o franca irreverencia, si no fuera porque salidas como esta menudean en las páginas alarconianas. Al llegar a Orjiva y toparse con dos «figuras» pegadas junto a la tapia de un huerto, el narrador ya se había excusado diciendo: «¡No; no es lícito ir por el mundo con una máquina fotográfica debajo del brazo, retratando a las gentes contra su voluntad!» (p. 9).

Este viajero de Alarcón siempre adoptará ante sus lectores un aura aventurera, si no heroica, pose en la que no es difícil ni disparatado ver la huella de la formación literaria romántica de su juventud, con Byron a la cabeza,[21] y para quien tan estimulante es la cultura como la aventura. Al señalar los factores que lo animan a recorrer la Alpujarra, al interés histórico-artístico debe añadirse el elemento épico, pues las singularidades topográficas y las dificultades materiales y prácticas del viaje le añaden a este un «infernal encanto» y un atractivo añadido. Veamos cómo resume su motivación:

1977: 111). Ahora bien quizás estos defectos como novelista, en el Alarcón escritor de libros de viajes ya no lo son, y se explicaría así la amenidad y fluidez de estos textos, muy próximos a la narración anecdótica que tanto cultivó en sus novelas.

20. Pero del que se burlará implacablemente al final de *La Alpujarra* (y recuerdo que este fue libro escrito en 1873), cuando ya está a punto de despedirse de sus lectores y les confiesa: «¡Sobre todo, lo que las historias cristiana y gentílica aseguran de que este Herodes acabó sus días en España, pugnaba con todos nuestros sentimientos religiosos, patrióticos y poéticos! —Que Poncio Pilatos volviese a Roma al año siguiente de la muerte de Jesús, y luego morase en Francia, desterrado por otros motivos, y falleciese en Vienne, ciudad del Delfinado, como cualquier otro mortal, ya tenía algo de cruel, de sacrílego, de abominable...; ¡pero pasara!... ¡Allá se las compusieran los franceses!... —Pero que un Herodes (¡el hijo del que mandó degollar a San Juan Bautista y el mismo que mandó entregar a Cristo al ludibrio de la chusma!) viviese y muriese en paz en nuestra noble y piadosa tierra..., ¡era una ferocidad sin ejemplo de la Madre Historia, a quien no podíamos perdonarle aquel insulto hecho a la Madre Patria!...» (p. 316).

21. Puede apreciarse su admiración en las páginas venecianas de *De Madrid a Nápoles* (Alarcón, 1942b).

> La Historia, pues, la Geografía, mi culto filial a Sierra Nevada; no sé qué pueril devoción a los moros, ingénita a los andaluces, la privación, los obstáculos, la novedad y el peligro, conspiraban juntamente a presentarme como interesantísima una excursión a la Alpujarra (p. XIII).

Para doña Emilia, Alarcón pasa «del género afrancesado al neto español; la transición está perfectamente indicada y la percibe todo el que lea, por el mismo orden en que vieron la luz, *De Madrid a Nápoles*, el *Diario de un testigo* [*de la guerra de África*] y *La Alpujarra. De Madrid a Nápoles* es la paginilla dumasiana, la impresión a flor de espíritu, exteriorizada, apenas sentida; el *Diario* es ya el viaje vivido, real, incorporado al alma del que lo refiere, pero algo dañado aún por las imposiciones del momento histórico [...]. *La Alpujarra* es prolongación del *Diario* en lo que este tiene de más artístico y selecto, depurado de las escorias que arrastraba el torrente patriótico entre sus ondas puras» (Pardo Bazán, 1974: 1404).

En cambio a Unamuno, pocos años más tarde, el *Diario* le parecía tan solo «cosa de erudición literaria, pronto cosa de archivo», apenas «ya ni leyenda» (Unamuno, 1958: 829).

Bibliografía

Acosta Montoro, José (1973), *Periodismo y literatura*, Madrid, Guadarrama, vol. 2.

Alarcón, Pedro Antonio de (1942a), *La Alpujarra*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

— (1942b), *De Madrid a Nápoles*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.

— (2005), *Diario de un testigo de la guerra de África* (ed. María del Pilar Palomo), Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

Ganivet, Ángel (1981), *Granada la bella* [1896], Granada, Don Quijote.

González García, José Ramón (1991), «Viajes y literatura. *La Alpujarra*, de Pedro Antonio de Alarcón», *Ínsula*, n.º 535 (julio), p. 18.

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

Pardo Bazán, Emilia (1974), «Pedro Antonio de Alarcón», *Obras completas III*, Madrid, Aguilar.

Revilla, Manuel de la (1884), «*La Alpujarra*», *Críticas*, Burgos, Timoteo Arnaiz.

Rodríguez Fischer, Ana (2012), «Los viajes de Pedro Antonio de Alarcón: Teatros de la tragicomedia de una vida», *Anuario de Estudios Filológicos* (Universidad de Extremadura), vol. xxxv, pp. 181-199.

Unamuno, Miguel de (1958), «En Aguilar de Campóo» [1921], *Andanzas y visiones españolas*, *O.C.*, *I*, Madrid, Afrodisio Aguado.

La historia en el espejo de Benito Pérez Galdós

La visión de la historia en *Gerona* de Benito Pérez Galdós: el asedio francés a la ciudad entre 1808-1810 y... el general Mariano Álvarez de Castro

Carles Bastons i Vivanco
Institut Jaume Balmes (Barcelona)

No es ninguna novedad ni supone nota de originalidad el afirmar que a lo largo de la historia, en su devenir, con probada frecuencia, se ha producido la literaturización de un acontecimiento (o varios) de tipo militar, político, o de unas realidades sociales y económicas. Basta asomarse (sin necesidad de acudir al mundo clásico) a la Edad Media para comprobarlo en dos poemas épicos —*Canción de Roldán*, *Cantar de Mío Cid*[1]— o, para centrarnos en el siglo objeto de investigación de SLESXIX, como los escritores realistas reflejan con realismo (valga la redundancia) la vida urbana, el acontecer diario de personas, «los eventos consuetudinarios que acontecen en la rúa (lo que pasa en la calle)» por expresarlo en palabras de Juan de Mairena. La literatura bebe en la historia y la interpreta, la pasa por su cedazo, coincidiendo o no, cronológicamente y menos aún verídicamente, con los hechos ocurridos en la realidad.

Valga esta breve presentación genérica, no exenta acaso de tópicos,[2] para enmarcar y justificar el título de mi comunicación que versa sobre el tratamiento dado por Galdós a un hecho específico: la invasión napoleónica en un espacio concreto: la ciudad de Gerona y en un tiempo cronológico marcado: principios del siglo xix (1808-1810). Acontecimiento vertido a la literatura en el último tercio del mismo siglo, aproximadamente a unos sesenta años de distancia.

No es la primera vez que me acerco al tema ya que en su día publiqué el episodio nacional Gerona.[3] Ahora nuevos acicates me han impelido a bucear de

1. Permítaseme este excurso *in memoriam* del gran romanista, el profesor que fue de la Universitat de Barcelona y de muchos de los aquí presentes el Dr. Martín de Riquer, fallecido en septiembre del 2013.

2. Excepción hecha de mi reconocimiento personal y académico al magisterio del Dr. Riquer, a la vez que aprovecho esta circunstancia para lamentar muy profusamente, como persona, como ex alumno de la UB y de sus preclaros maestros de la Filología Románica (A. M. Badia i Margarit, J. M. Blecua, A. Comas, M. de Riquer, J. Veny, Antonio Vilanova), como licenciado, como docente, como catedrático, doctor, como humanista la desaparición de la Filología Románica, ojala en vía muerta solo circunstancialmente.

3. (2004) Madrid, Castalia, Colección Didáctica. Les referencias textuales se harán sobre esta edición.

nuevo en un tema que me atrae por ser gerundense, por considerarme modesto discípulo del Dr. Martí de Riquer y por haber aparecido recientemente una bibliografía, generada desde publicaciones rigurosas de Girona en las que se replantean cuestiones, tópicos, enfoques, concepciones, etc. En especial sobre uno de los personajes protagonistas del hecho histórico y del hecho literario, el general Mariano Álvarez de Castro, al que dedicaré una atención especial en las últimas páginas de mi trabajo que replantea, pues, una cuestión que en estos últimos años ha estado revisada, a partir del bicentenario del hecho histórico.

Se analizarán fuentes, temas, personajes, espacios, ambientes, paralelismos y divergencias entre historia y literatura, en la línea de otras investigaciones y trabajos que ya he publicado sobre el tema (1994; 1995a; 1995b; 1997), con frecuencia desde el enfoque historicista y también desde los parámetros de la literatura comparada. Antes, sin embargo, es necesario formular unos planteamientos previos, a modo de interrogantes. ¿Por qué Galdós escribió Gerona? ¿Cuál fue la intencionalidad del autor? ¿Cuál fue la génesis de la obra? ¿Cómo se documentó para redactar una obra cuyo argumento era un hecho histórico, el del asedio, resistencia y capitulación de la ciudad de Gerona en la guerra napoleónica, la de la Independencia, la del «Francès» para la historiografía catalana?

No resultan difíciles de responder por cuanto existe ya abundante documentación sobre cada una de las cuestiones.

La primera conecta con uno de los planteamientos básicos en la concepción, elaboración y producción de una obra literaria. Lo que en Teoría Literaria se llama, como se sabe, intencionalidad del autor. En efecto, Galdós, al escribir cada uno de sus episodios se propuso novelar, literaturizar una etapa de la historia de España y precisamente uno de sus capítulos pasa por el protagonismo de los gerundenses en su resistencia patriótica, épica, patética, agónica, a lo largo y ancho de tres asedios, especialmente los dos últimos. No en balde, al novelar la historia de España a partir de la batalla de Trafalgar, Benito Pérez Galdós se tenía que encontrar históricamente con la invasión napoleónica y el sitio de dos ciudades emblemáticas: Zaragoza y Gerona, ambas muy castigadas por las tropas francesas.

Como génesis hay que partir de una breve estancia en la ciudad que nos explica el propio autor:

> Sin duda retrocedimos de Marsella a Perpiñán, y entramos en España por carretera, en viaje molesto y peligroso, hasta parar en la ciudad de Figueras, donde tomamos el ferrocarril para ir a Gerona. Vi y examiné esta población a mi gusto, visitando sus monumentos y recorriendo todas sus calles y plazas. ¡Qué lejos estaba yo de pensar que seis años después había de escribir el episodio *Gerona*! Tan fijos quedaron en mi mente las bellezas, accidentes y rincones de la invicta ciudad, que no necesité más para describirla (Galdós, 1973: 1432).

Palabras que reinterpreta y matiza posteriormente el profesor olotense Lluís Busquets i Grabulosa, del que traduzco del catalán: «Galdós acaba el libro *Ge-*

rona en junio de 1874. Tiene 31 años. Seis años antes, a los 25, regresando de París, ha hecho en diligencia el trayecto Perpiñán-Girona ("pues aun no había asomo de ferrocarril", escribirá el 12-VIII-1903 en *El Liberal de Murcia*). Se quedará un día en Girona. "Gerona permaneció en mi mente con impresiones indelebles" escribirá. ¿Tuvo suficiente para escribir el libro con esta, digamos, memoria topográfica?» (Busquets, 2005: 89).

La respuesta es obvia. No y por este motivo acudió a numerosas fuentes que se pueden agrupar en dos bloques: la documental y libresca, y la casual, y a su vez establecer la distinción entre fuentes referidas a la obra —para entendernos, históricas— y las del conocimiento de la ciudad y alrededores —geográficas y urbanas—, o, acaso mejor urbanísticas. Con ello surgen ya dos elementos básicos en toda narración: tiempo y espacio, o si se prefiere, espacio histórico o temporal y espacio geográfico, urbano, en este caso.

En cuanto a las primeras disponemos de un trabajo, ya algo alejado en el tiempo, del profesor Enrique Miralles (2001: 189-191) que nos ilustra sobre este aspecto. Señala obras generales como la *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España*, atribuida a E. de Koska Bayo, o la *Historia y levantamiento, guerra y revolución de España* del conde de Toreno. Hoy se sabe que consultó el libro *Diario del sitio de Gerona* (1909) de Blas de Fournàs, un exiliado francés que en tiempos de la revolución se enroló en el ejército español, defensor de Montjuic y encargado de negociar la capitulación; el de Guillermo Minali, jefe de ingenieros y responsable de las fortificaciones (*Historia militar de Gerona, que comprende particularmente los sitios de 1808 y 1809*) y el de Francisco Satué, autor de *Manifiesto de cuanto sucedió a D. Mariano Álvarez de Castro desde que quedó prisionero hasta su fallecimiento, con un compendio de su vida* y uno de los nombres reconvertido en personaje novelesco. Dicho sea de paso, existen otras obras que seguramente no consultó como las memorias del general Saint-Cyr o un manuscrito del Archivo Municipal de Fra Manuel Cúndaro que no fue publicado hasta el año 1950 por el Instituto de Estudios Gerundenses.

Y he aquí la casual, la más curiosa, fruto de azar, en cuanto al urbanismo de la ciudad, lo que Hinterhäuser denomina memoria topográfica, aquello que visualizó y retuvo el propio autor, insuficiente, como se ha dicho ya, obtenida por casualidad, por azares de la vida: en el Ateneo de Madrid conoce y conecta con un joven estudiante gerundense de arquitectura, Manuel Almeda i Esteva, futuro arquitecto municipal y provincial, que le dibujará un plano de la ciudad, bastante fiable y pormenorizado. El propio Galdós (1973: 1434) así lo reconoce: «Para mi episodio me valí de un muchacho geronés que conocí en el Ateneo viejo; él con un lápiz en un papel me fue trazando el plano de las calles y yo las iba recordando ante el plano mejor construido».

El lector, el estudioso dispone, pues, ya de las fuentes y es necesario, resituar el tema a la luz de estudios y artículos aparecidos a raíz de la conmemoración y recuerdo —no celebración— de los doscientos años del asedio, resistencia y capitulación de Girona. Es lo que se podría entender como bibliografía reciente,

con sus replanteamientos que ayudarán a deslindar una vez más el hecho histórico de la interpretación literaria y también a discernir la concepción españolista, triunfalista, patriótica (mejor acaso patriotera) de una concepción mucho más rigurosa, objetiva y fiel, más humana y más humanitaria. Se trata de estudios, artículos, muy sólidos y rigurosos, redactados por expertos y especialistas, aparecidos, con motivo de la conmemoración del bicentenario de los hechos, en distintos números de la prestigiosa *Revista de Girona*,[4] editada por la Diputación Provincial y de uno muy clarificador del malogrado eurodiputado Lluís M. de Puig (2010), aparecido recientemente en otra publicación muy fiable por su calidad científica: los *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, además de otras obras muy esclarecedoras (Clara, 2008; Puig, 2007).

Contestadas ya algunas preguntas iniciales, se plantea ahora la nuclear, la fundamental, como esencia, como meollo de nuestra comunicación y que, además, justifica el título de la misma. ¿Qué tiene de base histórica y qué posee de elementos literarios, imaginarios, inventados la obra? O, si se prefiere: ¿cómo se literaturizan o novelan ambientes, personajes, acciones? Para ello conviene, pues, entrar en materia y retomar de nuevo el trabajo del profesor Miralles y se comprobará cómo se incluyen unos cuadros muy orientativos y clarificadores sobre lo que es ficción, la cronología de la historia y los componentes de la misma. Se basa en la distinción, en la obra, de tres partes: la primera, capítulos I-X; la segunda, XI-XX y la tercera, XXI-XXVI. Remito a la citada información, no sin antes señalar que, desde el punto de vista estrictamente histórico, son tres los ataques escalonados a la ciudad a lo largo del bienio 1808-1809 y es evidente el talante y comportamiento del general Álvarez de Castro al servicio de la causa, mientras que, en el plano literario, constituyen lances y episodios, obligados y marcados por la trama literaria, por la arquitectura narrativa, la presencia del médico Nomdedeu y su enferma hija Josefina; la presencia de Siseta y sus hijos, la escena ratonil, de evidente simbolismo, tratado ya en un interesante artículo al cual remito (Ullman, 1993); etc.

Profundicemos primero en el hecho histórico según aportaciones recientes. Así el profesor gerundense Lluís M. de Puig (2007 y 2010) alude en catalán a los tres asedios que resumo en castellano y rebautizo como secuencias históricas, si se me permite usar por una vez la técnica cinematográfica o, (acaso, mejor todavía), los tres actos de una tragedia.

1.ª Secuencia: 20 de junio 1808. Duhesme, el general jefe ordena un ataque rápido y resolutivo, pero topa con una plaza muy reforzada, una guarnición eficaz y una población dispuesta a resistir. Los franceses intentan el asalto pero se ven obligados, cabizbajos, a volverse a Barcelona. Esta cometida se ha considerado durante años como el primer asedio. Es falso porque solo duró dos días. No incide prácticamente en el *Episodio* galdosiano.

4. Especialmente los números 251 y 252.

2.ª Secuencia: Julio de 1808. Duhesme envía un total de 11.000 hombres y grandes piezas de artillería para apoderarse de Girona en un asedio que fuera definitivo. Lo intenta con fuerza, abren brecha en el castillo de Montjuich, pero en el peor momento llega la ayuda del exterior. Concedamos la palabra a Galdós (2004: 100-101):

> En el segundo sitio [...] ya sabes que llegó el bárbaro de Duhesme, a mediados de julio del año pasado, cuando dijo aquellas arrogantes palabras: El veinticuatro llego, el veinticinco la ataco, el veintiséis la tomo y el veintisiete la arraso [...] Llegó en efecto, atacó, pero no pudo tomar ni arrasar cosa alguna, como no fuera su propia soberbia [...] Tenía nueve mil hombres y aquí dentro apenas pasaban de dos mil [...] Duhesme puso cerco a la plaza y abiertas trincheras contra Montjuich y los fuertes del Este y Mercadal, el trece empezó a bombardearnos sin piedad, el dieciséis intentaron asaltar el Montjuich...

3.ª Secuencia en distintas, largas y penosas fases:

3.ª A) 30 de enero de 1809. Fue nombrado como gobernador militar de la plaza el general Mariano Álvarez de Castro, que se encontraba guerreando contra los franceses en el Ampurdán. En seguida, este militar mostró una tendencia al redentismo, predicando siempre la resistencia o la muerte y amenazando con duras penas a todo aquel y a todo aquello que tambalease. Con una religiosidad extrema llevó al límite la resistencia y no dudó nunca ni en los momentos de la catástrofe humanitaria que se produjo.

3.ª B) Meses sucesivos. A partir de primeros de mayo se inicia el gran asedio que duraría hasta diciembre —sigue argumentando el eurodiputado gerundense Lluís M. de Puig— para constituir una página negra de la historia de Gerona desde una resistencia numantina hasta una mortandad de miles y miles de gerundenses. Se organizó un operativo militar en el cual se incluía a todos los vecinos, incluidos clérigos y mujeres. Tenían su función en la defensa y la intendencia, la ayuda auxiliar durante los combates y la atención a los heridos. Se llamó Cruzada Gerundense, la cual se dividía en diferentes compañías, entre las cuales había la de las señoras de Santa Bárbara. Es el turno de nuevo de Galdós (2004: 110):

> El trece de junio, si no estoy trascordado, rompieron los franceses el fuego contra la plaza, después de intimar la rendición por medio de un parlamentario [...].
>
> Estuvieron arrojando bombas hasta el día veinticinco y quisieron asaltar las torres de San Luis y San Narciso que destrozaron completamente, obligándonos a abandonarlas el diecinueve. También se apoderaron del barrio de Pedret [...]. Pero no hubo hechos de armas de gran importancia hasta principios de julio, cuando los dos ejércitos principiaron a disputarse rabiosamente la posesión de Montjuich.

3.ª C) A partir de julio, el ataque fue brutal. Todo se presentaba muy difícil. Álvarez quiso resistir.

> El gobernador señor Álvarez les manda resistir y más resistir, como si fueran de hierro los pobres hombres (Galdós, 2004: 117).
>
> En todo el mes de julio siguieron los franceses haciendo obras para aproximarse a la plaza, y viendo que no la podían tomar a viva fuerza, ponían su empeño en impedir que entraran víveres. De este plan comenzaron a resentirse los ya alarmados estómagos (Galdós, 2004: 111).
>
> Rindiose Montjuich a los dos días. ¿Qué podían hacer aquellos cuatrocientos hombres que habían sido novecientos y ya caminaban a no ser ninguno? [...] Montjuich era un montón de muertos, y lo más raro del caso es que Álvarez se empeñaba en que aún podía defenderse. Quería que todos fuesen como él, es decir, un hombre para atacar y una estatua para sufrir [...]. Se rindió Montjuich (Galdós, 2004: 121).

Pero llegó providencialmente la ayuda de la Junta Superior de Catalunya. Así lo expresa y concreta Galdós (2004: 129): «Por Salt penetraron rápidamente dos mil acémilas, custodiadas por cuatro mil hombres».

Con todo, ordenaron al general Verdier que comandaba directamente el asedio que realizara el asalto definitivo y así se llega, a la penúltima fase o escena.

3.ª D) 19 de septiembre. Los franceses se lanzan a un ataque masivo. Gerona aún resistía. De nuevo tiene la palabra Galdós:

> El veintiséis de septiembre llegó al campo enemigo el mariscal Augereau [...]; trajo consigo más tropas, las cuales, poniéndose por todos lados cerco muy estrecho, nos encerraron de modo que no podrá entrar ni una mosca. No necesito decir a ustedes que los pocos víveres que había se fueron acabando, hasta que no quedó nada, si que el gobernador diera a esto importancia aparente, pues cada hora se sostenía más en su tema de que Gerona no se rendiría mientras él viviese, y aunque media población sucumbiera a las penas del hambre y a las calenturas que se iban desarrollando al compás de no comer (Galdós, 2004: 164-165).
>
> [...]; era forzoso cruzarse de brazos y dejarse morir mirando la efigie impasible de don Mariano, cuyos ojos vivos no paraban nunca, observando aquí y allí nuestras caras, por ver si alguna tenía trazas de desaliento o cobardía (Galdós, 2004: 165).
>
> Llegó octubre y se acabó todo, la harina, la carne, las legumbres (Galdós, 2004: 165).

La guarnición creía que sería mucho mejor intentar una salida de lo que quedaba de tropa, intentando avanzar y atravesar las líneas enemigas e incorporarlas a las fuerzas de la Junta Superior. Álvarez se negaba. Esta posibilidad que hubiera evitado el suplicio final era defendida por el mismo biógrafo de Mariano Álvarez de Castro y testimonio de los hechos, Mariano de Haro y avalada

por el general Gómez de Arteche, el gran historiador de aquella guerra. Pero Álvarez, resuelto a morir antes que claudicar, lo rechazó una vez y otra. De esta posibilidad habla apenas (por no decir en absoluto) la historiografía oficial ni Galdós. El día 7 de noviembre Augereau vuelve a ofrecer la capitulación y de nuevo no se le responde. La escasez de víveres era absoluta. Se comía carne cruda y podrida, o cualquier tipo de carne comestible, como ratas. Así describe el cuadro Galdós:

> Se arrancaban de las manos unos a otros la seca raíz de legumbre, el fétido pez del Oñar, las habas carcomidas y los huesos de animales no criados para la matanza. Diestros carniceros [...] perseguían [...] a los pobres perros [...]. Por todas partes, en sótanos y tejados, los gatos se defendían con sus ásperas uñas del ataque de la humanidad, empeñada en vivir (Galdós, 2004: 178).

Aparecerán la disentería, enfermedad infecciosa a base de diarreas con mezcla de sangre, y el escorbuto, producto de una muy mala alimentación por la carencia de componentes vitamínicos y presencia de hemorragias cutáneas. Galdós escribe:

> [...] Su mal era de los que llamaban los médicos *fiebre nerviosa castrense*, complicada con otras muchas dolencias, hijas de la insalubridad y del hambre, y en los de la tropa todas estas molestias caían sobre la fiebre traumática (Galdós, 2004: 179).
>
> Hablaban a don Mariano de la escasez de víveres, porque se oyó una voz de protesta que dijo: «Señor, cuando no haya otra cosa comeremos madera (Galdós, 2004: 181).
>
> Si no hay bastantes medicinas empléense las que hay, y después se hará lo que convenga (Galdós, 2004: 182).

En un momento dado los jefes militares se rebelaron después de una conspiración. Desertaron tres tenientes coroneles, un capitán, un teniente, tres subtenientes, 18 sargentos y un grupo de soldados. Estas realidades fueron silenciadas por los historiadores que querían héroes, gestas y, sobre todo, patriotismo, como la respuesta de Mariano Álvarez —entra en escena de nuevo Galdós— a un comentario de Nomdedeu, el médico: «Me ocurre que Gerona ha hecho ya bastante por la religión, la patria y el rey. [...] Veo que solo usted es aquí cobarde. Bien: cuando ya no haya víveres, nos comeremos a usted y a los de su ralea, y después resolveré lo que más convenga» (Galdós, 2004: 183).

En esta misma tesitura, así lo describe el médico Nomdedeu:

> El Gobernador resistirá el hambre, las privaciones, las enfermedades, mientras tenga una gota de sangre que mantenga en pie la urna de su gran espíritu, pues su alma es el alma menos atada al cuerpo que he conocido, y si no pudiese resistir, será capaz de comerse a sí mismo (Galdós, 2004: 188).

3.ª E y última) Finales de noviembre. La situación era imposible: volvieron los bombardeos masivos. Murieron 1385 miembros de la guarnición. Álvarez recibió una nota del capitán General anunciando que no podía ayudar ya más a Girona. Era el momento de la capitulación honrosa. Álvarez se mostraba irreductible. Contestaba siempre la misma frase: Cuando la ciudad empiece a desfallecer se hará lo que convenga. Galdós dixit:

> Nadie me hablaba sino de capitulación. ¡Capitular! Parecía imposible tal cosa cuando todavía existía pegado a las esquinas el bando de don Mariano: «Será pasada inmediatamente por las armas cualquier persona a quien se oiga la palabra capitulación u otra equivalente» (Galdós, 2004: 244).

Y todavía se mantuvo aquella situación suicida 25 días más. El 2 y 3 de diciembre los franceses atacaron y empezaron a avanzar por los fortines de la ciudad. El día 7 de diciembre Augereau volvió a proponer la capitulación. No obtuvo respuesta. Pero, Álvarez, enfermo y con fiebre, deliraba y se le tuvo que sustituir en el mando por el brigadier Julián de Bolívar. Así lo recoge D. Benito:

> Álvarez, según oí, se agravaba por instantes y recibió los sacramentos el mismo día nueve; pero aun en tal situación insistía en no rendirse, repitiendo esto con palabras enérgicas, lo mismo dormido que despierto [...]. Dicen que Álvarez en su delirio oyó los populares gritos e incorporándose dispuso que resistiéramos a todo trance. Enfermos o heridos los que aún vivíamos, con diez mil cadáveres esparcidos por las calles, alimentándonos de animales inmundos y sustancias que repugna nombrar, nuestro más propio jefe debía ser y era un delirante, un insensato, cuyo grande espíritu perturbado aún se sostenía varonil y sublime en las esferas de la fiebre (Galdós, 2004: 243-244).

El 10 de diciembre Girona caía en manos del invasor francés, después de nueve meses de asedio al firmar la capitulación, explicitada por Galdós (2004: 244) con la siguiente frase: «Firmándose las condiciones de nuestra rendición a las siete de la noche del diez».

Así pues, el hecho histórico muy denso, tenso e intenso, necesitaba un armazón, un soporte literario y es lo que hace Galdós con los personajes y sus familias (el médico Nomdedeu y su hija enferma Josefina; Siseta y sus hijos) al servicio una vez más de un episodio histórico; lo reviste con elementos literarios: acción, personajes, pasajes descriptivos, narrativos, diálogos, secuencias dramáticas, etc.

Con la capitulación se cierra una página de la historia y de su interpretación literaria. Queda ahora hablar de otra página con carácter casi monográfico: la suerte y el destino del general Mariano Álvarez de Castro, elevado para unos a los altares casi como mártir por la historiografía castrense y, para otros, calificado casi como un loco paranoico responsable prácticamente de un genocidio.

Sean las páginas últimas para prestar una atención especial hacia este militar controvertido y lo que ha supuesto para unos y otros.

Por motivos de tiempo y espacio no entramos en los pormenores de la salida de Gerona, casi a manera de éxodo bajo control, señalados detalladamente en el *Episodio Nacional* y comentado ampliamente por Satué, del general Álvarez de Castro y de su gente, con idas y venidas de Francia, con descripciones de las pésimas condiciones del trato recibido, etc. Solo unas pinceladas entrecortadas, telegráficas a modo de *flash* casi fotográfico, extraídas de las páginas finales del capítulo XXIV y primeras del XXV:

> De este modo llegamos a Figueras a las tres de la tarde del veintidós y, sin permitirle descanso alguno, fue el gobernador enviado al castillo de S. Fernando [...]. Entró el héroe con resignación en aquella pieza [...]. Álvarez calenturiento, extenuado, moribundo [...]. Diciéndonos que nos dispusiéramos a seguir el viaje a Francia [...]. Llegamos a Perpiñán a las siete de la noche [...]. Nos vistiéramos a toda prisa pues nos iban a internar en Francia.
>
> Nos sacaron de Perpiñán con numerosa escolta [...], después de descansar un poco en Salses, hicimos noche en Sigean [...]. Cuando nos poníamos de nuevo en marcha se nos dio a conocer la orden que otra vez que Monsieur Álvarez debía volver a España [...] se le llevaban solo, enteramente solo al Castillo de Figueras.
>
> [...] Aquel que había detenido durante siete meses frente a una ciudad indefensa a más de cuarenta mil hombres, mandados por los primeros generales de la época; que no había sentido ni asombro de abatimiento ante una expugnación en que jugaron once mil novecientas bombas, siete mil ochocientas granadas, ochenta mil balas y asaltos de cuyo empuje se puede juzgar considerando que los franceses perdieron en todos ellos veinte mil hombres.
>
> Discutimos largo rato, sin poner en claro la clase de muerte que había arrebatado del mundo a aquel inmortal ejemplo de militares y patriotas..., que murió violentamente parece indudable, Mariano Álvarez de Castro, el hombre, entre todos los españoles de este siglo, que a más alto extremo supo llevar la aplicación del sentimiento patrio...

Veamos lo que nos dice D. Francisco Satué en sus *Memorias*:

> El general Álvarez de Castro fue conducido al Castillo de Perpignán y de allí al castillo de Figueres donde murió. La impresión general fue tanto en Figueras como en otros pueblos de que el general había sido sacrificado bárbaramente. El vulgo afirmaba que le hicieron morir de sueño y otros creían que había muerto envenado. Con relación a la muerte se sabe que poco antes de pasar a mejor vida, un fraile llamado Rovierta de la orden franciscana marchaba apresuradamente al Castillo para confesar al Sr. Alvarez quien debía morir en breve.... El Rdo. Sebastián Bataller, capellán mayor que fue del hospital militar de Gerona durante el sitio y ecónomo de la Iglesia parroquial de la Villa de Figueres manifestaba que en la mañana del 22 o 23 de enero de 1819 le avisaron para enterrar el cadáver del General Álvarez de Castro (*apud*. Peix Parera, 1967: 54).

Galdós aún añade, a propósito de esta circunstancia, una frase: «la misteriosa muerte del general» (Galdós, 2004: 308).

Y a partir de su fallecimiento, nuevas conjeturas y suposiciones empezando por las que se leen en el *Episodio Nacional* y continuando con la interpretaciones y valoraciones posteriores. En el *Geron*a galdosiano aparecen estos comentarios:

> Dícese que lo envenenaron —afirmó uno— en cuanto llegó al castillo.
>
> —Yo creo que Álvarez fue ahorcado —opinó otro— pues el rostro cárdeno e hinchado, según aseguran los que vieron el cadáver de su excelencia, indica que murió por estrangulación.
>
> —Pues a mí me han dicho —añadió un tercero— que lo arrojaron a la cisterna del castillo.
>
> —Hay quien afirma que lo mataron a palos.
>
> —Pues no murió sino de hambre, y parece que desde su llegada fue encerrado en un calabozo, donde lo tuvieron tres días sin alimento alguno.
>
> —Y cuando lo vieron bien muerto, y aseguraron que no volvería a hacer otra como la de Gerona, expusiéronle en unas parihuelas a la vista del pueblo de Figueres que subió en masa a contemplar el cuerpo del grande hombre (Galdós, 2004: 308).

Me permito la licencia de añadir un excurso personal: por tradición oral en mi infancia y adolescencia figuerenses, la versión oficial que circulaba de boca en boca era que murió martirizado sin dejarle conciliar el sueño, pinchándole con unas agujas para no poder dormir. También el médico Joaquim Jubert (2007: 208-209), recoge por escrito esta versión y añade que murió con toda probabilidad a causa de las fiebres palúdicas, largamente padecidas.

Por su parte, Lluís Maria de Puig (2010: 312), uno de los mejores conocedores de la verdad histórica, afirma en palabras que traduzco del catalán: la muerte de Álvarez fue objeto de otra grosera pero eficaz manipulación. No murió envenenado, ni torturado, ni en manos de los franceses. Murió cuando los franceses lo llevaban a Barcelona para hacer con él un escarnio público que no pudieron cumplir porque murió.

Por otra parte, retomando la idea, ya expuesta, de la máxima idealización del heroísmo patriótico, se constata aquella en los textos escritos en sendas lápidas, incluidos en un interesante artículo titulado «La trágica odisea del general Álvarez de Castro» (Peix Parera, 1967: 54): «Murió envenenado en esta estancia | El día 22 de Enero de 1810 | Víctima de la iniquidad del tirano de Francia | El Gobernador de Gerona | D. Mariano Álvarez de Castro | Cuyos heroicos hechos vivirán eternamente | En la memoria de los buenos».[5]

5. Mandó colocar esta lápida el Excmo. Sr. D. Francisco Javier de Castaños, Capitán General del Ejército de la Derecha, en el año 1815.

Sin embargo, esta lápida la arrancaron los franceses cuando entraron nuevamente en España en 1823. La hicieron en mil pedazos y en su lugar se colocó otra que decía:

> Anuncie el once lastimero | La destrucción del héroe más Glorioso | La muerte del varón más asombroso | Publique pues el firmamento entero | Libre España, la muerte de un guerrero | Ilustre, sabio y valeroso, | Cuyo aliento ha cortado y riguroso | Un déspota, cruel, bárbaro y fiero | De General tan noble memoria. | En la milicia sea permanente | Exprese por el viento su memoria | El terrible cañón fúnebremente | Pues Álvarez murió con tanta gloria | Que mereció vivir eternamente (Peix Parera, 1967: 55).

Y como último homenaje, el rey Alfonso XIII mandó que se elevara un obelisco, del que doy fe, como ex-alumno del instituto Ramón Muntaner de Figueres, por experiencia personal, porque era obligada, allá por los años cincuenta y sesenta, una salida escolar hasta el monolito, en el que se leía el texto siguiente: «Al General Álvarez de Castro, defensor de Gerona, muerto en este castillo. Pasajero, descúbrete y piensa en la Patria».

Hasta aquí la valoración oficial, justificada en su momento, reforzada con los comentarios, irónicos, si se quiere, de Rafael Alberti cuando dice:

> Los *Episodios nacionales* de Galdós [...] sobre todo *El 2 de Mayo*, *Zaragoza* y más aun este de *Geron*a tenían que volver con ímpetu a nosotros [...] como alimento necesario, como espejo donde reconocernos y sacar fuerza de nuestra propia imagen. Por eso me enorgullece recordar y contarles a ustedes ahora a lo que aún no lo supieron, que algunos de estos episodios, reeditados por el gobierno español en miles y miles de ejemplares durante aquellos años de lucha, fueron recibidos al lado del fusil de nuestros soldados con ansia parecida a la del pan en la trinchera, al del anhelado refuerzo en una agotadora batalla (Alberti, 1983: 370).

Y como contrapeso, como contrapunto, en el otro extremo, una vez más, las reflexiones del profesor Lluís M. de Puig, uno de los mejores expertos en del tema. Por una vez, mantengo el texto en versión original, en lengua catalana:

> Álvarez pensava aguantar més que Palafox a Saragossa i només atenia a dues coses: la carrera de la glòria i l'honor i, segons deia, la crida que li feia la divina providència a morir abans d'entregar la ciutat [...]. Lluny de ser l'heroi que alguns havien pintat, la seva actuació el situa com el responsable de la més gran tragèdia que ha viscut Girona en la seva història (Puig, 2010: 312).

Más aun, en esta misma dirección, algunos tildaron de loco, perturbado mental, paranoico al general y ello fue objeto de polémica ya a principios del siglo xx entre el médico malagueño Diego Ruiz Rodríguez (1881-1959) y el escritor catalán Prudenci Bertrana (1867-1941), basada en réplicas y contrarréplicas

en torno a una posible locura congénita del general. Todo ello analizado científica y médicamente por el prestigioso neurólogo gerundense actual, el profesor doctor Joaquim Jubert Gruart (2007), que llega a la conclusión, en palabras que traduzco del catalán, de que el general sufría episodios de obnubilación mental, de agitación y de subdelirio, debido a accesos febriles experimentados a causa de una enfermedad infecciosa, probablemente paludismo o malaria, pero no trastornos patológicos de naturaleza psicótica. Su comportamiento, enérgico e intransigente durante los asedios es muy propio de un mando militar, manifestado mucho más explícitamente en un estado de guerra, y más en concreto, de un asedio (Jubert, 2007: 209).

Ya sin más, he aquí algunas conclusiones, siempre provisionales y susceptibles de ser ratificadas o rectificadas:

1) El hecho histórico, muy tenso e intenso, necesitaba un armazón, un soporte literario y es lo que hace Galdós con personajes centrales, nucleares —unos individuales: Álvarez de Castro, Nomdedeu, Josefina, Siseta y sus hijos y sus adláteres; otros colectivos— todos al servicio una vez más, de un episodio histórico: el asedio, resistencia y capitulación de una ciudad concreta, narrado en paralelo con elementos literarios (acción, personajes, simbolismo, secuencias épicas).
2) Galdós actuó con la máxima fidelidad a la geografía, a la historia y al urbanismo de la ciudad de Girona, gracias a su experiencia personal, a las orientaciones recibidas por un amigo y por haberse documentado en las fuentes al uso.
3) Se vertebra la obra desde un personaje individual —el general Álvarez de Castro— y otro colectivo —el pueblo de Gerona— para darnos una visión bastante fidedigna de lo ocurrido.
4) Visto y valorado desde el siglo xxi, toda aquella tragedia ha sido objeto de una distorsión histórica fenomenal, incluida, en este sentido acaso la aportación galdosiana. Razones políticas e ideológicas, sobre todo para servir al nacionalismo español que atribuyó a la resistencia gerundense el ejemplo más claro de patriotismo encarnado por el general Álvarez de Castro que hizo resistir a los gerundenses hasta límites infrahumanos. Con todo, no le restamos un ápice de mérito a unos y a otros.
5) No deseamos polemizar sobre la figura del general. Solo constatamos que hoy en el juicio y valoración sobre este militar se ha pasado desde la trascendencia idolátrica del heroísmo patriótico castrense, a una óptica muy distinta, a la de un insensato, un obseso, un loco, casi un paranoico. En este sentido, y ya para acabar, valga recordar y actualizar aquella célebre frase: «Ni quito ni pongo rey pero ayudo a mi señor».[6] En este caso, el se-

6. Pronunciada por el mercenario Beltrán Dugesclin en la época de Enrique de Trastámara.

ñor, en una doble dimensión o mirada: no la de Álvarez de Castro, por supuesto; sino la del escritor Benito Pérez Galdós, por una parte, y la ciudad de Gerona, por la otra, o como dice el profesor Jordi Canal (2008: 97): «La Girona històrica i la Girona literaria s'acaben fonent», en definitiva, en la pluma de Benito Pérez Galdós, o si se prefiere, en términos más generales: una fusión mágica, la del realismo mágico, entre Historia y Literatura.[7]

Bibliografía

Alberti, R. (1973), «Un episodio nacional: *Gerona*», en D. M. Rogers (ed.), *Benito Pérez Galdós*, Madrid, Taurus, pp. 367-378.

Bastons, C. (1994), «Nous plantejaments de la relació Pérez Galdós - Girona», *Revista de Girona*, n.º 162, pp. 38-40.

— (1995a), «*Gerona* de Galdós: Narració i drama, aproximació a uns interrogants». *Revista de Girona*, n.º 169, pp. 38-42.

— (1995b), «A vueltas con la relación Benito Pérez Galdós-Cataluña», en *Actas del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos (1992)*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. ii, pp. 427-436.

— (1997), «Una carta a B. Pérez Galdós, clave de un episodio biográfico», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, n.º 2, pp. 121-122.

— y Míriam Monteys (2000), «Ecos en Cataluña del estreno de *Electra* en Madrid», en *Homenaje a Alfonso Armas Ayala*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, tomo ii, pp. 139-158.

— (2001), «Aproximación crítica al drama *Geron*a» en *Actas del VI Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 714-724.

Brownstein, L. A. (1975), «*Gerona:* novela y drama de Benito Pérez Galdós», *Yelmo*, n.º 23, pp. 37-41.

Busquets i Grabulosa, Ll. (2005), «*Geron*a de Benito Pérez Galdós, en edición de Carles Bastons», *La Comarca d'Olot*, 25 de agosto, p. 89.

Canal, J. (2008), «Homenatge a Girona: Pérez Galdós, *Gerona* i els setges», *Revista de Girona*, n.º 251, pp. 92-97.

Domínguez Jiménez, J. (1977), «*Gerona* episodio nacional y *Gerona*», *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosiano*, Madrid, Editora Nacional, pp. 152-163.

García Cárcel, R. (2008), «Saragossa i Girona», *Revista de Girona*, n.º 251, pp. 74-79.

Hinterhäuser, H. (1963), *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

7. Sant Feliu de Pallerols, (Girona) - Barcelona, octubre 2014. Mes de les "Fires de Sant Narcís", patrón de la ciudad de Girona (29 de octubre) y año del CCVI-CCVII aniversario del asedio, resistencia y capitulación de la ciudad ante el ejército francés.

Jubert Gruart, J. (2007), *Diego Ruiz, Prudenci Bertrana i La locura de Álvarez de Castro*, Girona, CCG.

Michonnmeau, S. (2008), «La memoria dels setges de Girona als segles xix i xx», *Revista de Girona*, n.º 251, pp. 80-91.

Miralles, E. (2001), «*Gerona*, episodio y drama de Galdós, a la luz de diversos materiales bibliográficos», *Anales Galdosianos*, año xxxvi, pp. 190-202.

Morales, F. X. (2008), «Els sofriment dels invasors», *Revista de Girona*, n.º 252, pp. 49-51.

Nadal, J. (2008), «La superació del mite», *Revista de Girona*, n.º 251, pp. 98-101.

Peix parera, J. M. (1967), «La trágica odisea del General Álvarez de Castro», *Revista de Girona*, n.º 40, pp. 51-57.

Pérez galdós, B. (1973), «Memorias de un desmemoriado», *Obras completas*, III, Madrid, Aguilar.

— (2004), *Gerona*, C. Bastons, ed., Madrid, Castalia, Col. Didáctica.

Pla i Cargol, J. (1959), *Breve reseña histórica de los sitios de Gerona 1808-1809*, Girona, Talleres D.C.P., S.A.

Puig, Ll. M. de (1976), «La guerra del francés i la "Revista de Girona"», *Revista de Girona*, n.º 77, pp. 171-176.

— (2007), *Girona, guerra i absolutisme. Resistència al francés i defensa de l'antic règim (1793-1833)*, Girona, Diputació/Ajuntament.

— (2010), «Els setges de Girona al cap de dos-cents anys», *Annals de l'Institut d'Estudis Gironins*, vol. li, pp. 305-313.

Rahola, C. (1922), *La dominació napoleònica a Girona*, Barcelona, La Revista,

— (2007), *Girona i Napoléo*, Lluís M. de Puig ed., Girona, CCG.

Ribas, J. M. (1974), «El episodio nacional *Gerona* visto por un gerundense», *Anales Galdosianos*, pp. 151-163.

Schraibman, J. (1976), «Espacio histórico/espacio literario en *Gerona*», *The American Hispanist*, pp. 6-7.

Sotelo, A. (2014), *De Cataluña y España. Relaciones culturales y literarias (1868-1960)*, Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona.

Turet, J. (2008), «L'altra cara dels setges: entre l'obcecació i el fanatisme», *Revista de Girona*, n.º 247, pp. 28-30.

Ullman, Pierre L. (1993), «Las ratas de Gerona y la polisemia quinaria», en Linda M. Willen, ed., *A Sesquicentennial Tribute to Galdós 1843-1933*, Newark Delaware, Juan de la Cuesta, pp. 222-233.

Vázquez Arjona, C. (1926), «Cotejo histórico a cinco Episodios nacionales de B. P. G. (*Trafalgar*, *La Corte de Carlos IV*, *Zaragoza*, *Gerona* y *Cádiz*)», *Bulletin Hispanique*, LXVIII, pp. 321-551.

Vilallonga, B. (2008), «Dos-cents anys del mite», *Revista de Girona*, n.º 251, pp. 66-67.

— (2008), «Unes consideracions sobre les representacions nacionals dels setges», *Revista de Girona*, n.º 251, pp. 68-73.

La primera guerra carlista a través de la mirada de Larra y Galdós[1]

M.ª de los Ángeles Ayala
Universidad de Alicante. Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

Es indudable, tras la inabarcable bibliografía existente sobre ambos autores, que tanto Larra como Galdós se definen, esencialmente, por la lúcida reflexión que sobre la España de su tiempo llevaron a cabo. España y los españoles son el objetivo único de los artículos costumbristas de Larra y de las novelas galdosianas. Es el amor que sienten por su patria lo que les sirve de acicate para estudiar y denunciar aquellos aspectos de la sociedad y de sus propios contemporáneos que limitan y obstaculizan el avance del liberalismo y el progreso en aquella convulsa España del siglo xix. Tanto uno como otro fijarán su pluma en un acontecimiento histórico de tanta trascendencia como es el inicio de las guerras carlistas. Larra, a través de ocho artículos, y Galdós, especialmente en los episodios nacionales de la segunda y tercera serie, darán cuenta de la contienda que se extiende desde 1833 hasta 1840 y que constituye la primera de las tres insurrecciones carlistas. Es evidente también que el tiempo en el que escribe Larra y Galdós no es el mismo. Larra, como periodista, habla de los acontecimientos que se están produciendo en ese mismo momento. Galdós, a la altura de las últimas décadas de siglo, los observa con una mirada más sosegada, asumiendo su función de historiador de unos acontecimientos no presenciados por él mismo y ocurridos tiempo atrás. De ahí que el objetivo de Larra sea denunciar, advertir, poner sobre aviso a los lectores coetáneos sobre las aviesas consecuencias de las pretensiones de un grupo de españoles que, en nombre de D. Carlos, pretenden perpetuar el más rancio absolutismo. Galdós, como historiador, persigue una intención didáctica, que el pasado ilumine el presente para que los errores no vuelvan a repetirse.

Larra recurre a la sátira, una sátira cruel, a la caricatura deformadora en los ocho artículos dedicados al carlismo, buscando ridiculizar, zaherir al Preten-

1. Este trabajo se inscribe en los proyectos de investigación Romanticismo Español e Hispanoamericano: Concomitancias, Influencias, Polémicas y Difusión (FFI2011-26137) y Edición y Estudios Críticos de la Obra Literaria de Benito Pérez Galdós (FFI2013-40766-P) financiados por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

diente y sus seguidores.[2] Larra parece comprender, casi de forma inmediata, que no se trata solo de hacer valer los derechos dinásticos de Isabel II frente a los de D. Carlos, sino que lo que está en juego es el destino de España, una España donde reine el despotismo más radical o la España de las tímidas reformas liberales auspiciadas por la regente María Cristina. Ante el peligro de la involución política, Larra utiliza su humor corrosivo para contagiar sus ideas a los lectores. El propio Larra confiesa en un artículo no publicado en vida del autor, *Fígaro en Lisboa. Adiós a la patria* (Kenennth, 1953), la imposibilidad de escribir sobre las costumbres españolas cuando la guerra civil ensangrienta la patria. Así, señalará que al autoproclamarse D. Carlos rey de España (manifiesto de Abrantes, 1 de octubre de 1833) la patria vivió un momento de crisis y de evidente peligro en el que los españoles se jugaban su futuro:

> [...] un momento en el que podía haber triunfado, si su jefe hubiera sido un hombre, al mismo tiempo que jefe; en aquel momento una de las primeras voces que se oyeron fue la de *Fígaro*, y bien o mal, como pudo se aplicó a poner en ridículo al partido renaciente, la fantasma absolutista: a este punto se había convertido entonces todo el compromiso, todo el peligro, ahí se puso *Fígaro* por consiguiente y arrostró el compromiso y el peligro, despreciando el partido de las insurrecciones (1960, IV: 337).

A partir de octubre de 1833 Larra comienza a colaborar en la prestigiosa *Revista Española*, dando a la luz una serie de artículos cuyo objetivo es combatir con su pluma al Pretendiente y a sus seguidores. Los dos primeros, *Nadie pase sin hablar al portero o los viajeros en Vitoria*, 18 de octubre de 1833, y *El hombre menguado o el carlista en la proclamación*, 27 de octubre de 1833, aluden, precisamente, a estos primeros instantes de la sublevación carlista, donde la religión y la defensa de los privilegios forales serán factores determinantes para que la insurrección carlista arraigue en las zonas donde mayor era la influencia del clero y donde habían gozado de los mencionados privilegios.[3] Larra, con su agudo humor, desenmascara en el primero de ellos la participación de los sectores del clero más tradicionalista en la causa carlista. *Nadie pase sin hablar al portero* no puede ser más demoledor, evidenciando que el pillaje, el hurto, la ignorancia, la religiosidad ultramontana y las posiciones políticas más conservadoras se aúnan en este sector que ensombrece con su sublevación la vida española. Larra observa ya en este primer artículo el carácter de cruzada que toma el carlismo, cuando señala que 1833 es para los insurrectos el primer año de la cristiandad.

2. No son excesivamente numerosos los artículos dedicados a este conjunto de artículos. Los trabajos más amplios corresponde a Armiño (1973: 130-139), Ayala (2009: 31-36) y Torres Nebrera (2009: 23-30). Referencias parciales a estos artículos, dado el tema que desarrollan, las encontramos en Mazade (1979: 239-263), Varela (1979: 277-295) y Lorenzo-Rivero (1977: 145-163 y 165-195).

3. Saval (2008) y Fanconi (2009) insisten en el rechazo por parte de Larra a las clases populares campesinas, esas en las que se apoyan, precisamente, los clérigos más acérrimos defensores del carlismo.

En *El hombre menguado o el carlista en su proclamación*, 27 de octubre de 1833, y *La planta nueva o el faccioso. Artículo de historia natural*, 10 de noviembre del mismo año, Larra insiste desde las páginas de la *Revista Española* en la ridiculización de la facción carlista, ofreciendo un retrato esperpéntico de sus componentes, hombres aferrados al pasado que, dada su ignorancia y cerrazón mental, pierden lo más distintivo del ser humano: su capacidad de razonar, de ahí su descripción del *hombre menguado*, en el primero y la caricaturización del carlista como *hombre-planta* en el segundo. Recordemos, al menos, una frase de la conocida descripción del *hombre menguado*: «[...] la cabeza chica y achatada por delante y por detrás, más a guisa de plato que de cabeza, podría caber en ella, todo lo más, una idea, y esa no muy grande» (1960, II: 301). Larra nos ofrece en este artículo el retrato de un hombre plantado en la esquina de la calle, varado en un pasado histórico al que le conduce su propia ignorancia, su nula capacidad de reflexión. En *La planta nueva o el faccioso* Larra extrema los rasgos caricaturescos y denigra a los partidarios de D. Carlos al asimilarlos al reino vegetal, así emulando a su admirado Quevedo, ofrece el siguiente retrato:

> El faccioso echa también, a manera de ramas, dos piernas y dos brazos, uno a cada lado, que tienen sus manojos de dedos, como púas de una espiga; presenta faz y rostro, y al verlo cualquiera diría que tiene ojos en la cara, pero sería grave error; distínguese esencialmente de los demás seres en estar dotados de *sinrazón*» (1960, II: 305).

El humor no obscurece la durísima censura que Larra dirige a los carlistas, a los que acusa de estar movidos por sus propios intereses: el afán de mantener los viejos privilegios de la Iglesia, en el caso de los religiosos, y el interés económico, motor de las acciones bélicas que protagonizan sus seguidores.

Larra dirige también su mordaz sátira contra los insurrectos agazapados en Portugal, esperando que la revuelta fructifique en *La Junta de Castel-o-Branco*, 19 de noviembre de 1833. En este artículo *Fígaro* ironiza sobre el número de seguidores de D. Carlos al describir la indecible alegría que los integrantes de la *Junta suprema del gobierno de todas las Españas, con más sus Indias* experimentan con la llegada a tierras portuguesas de un pobre labriego castellano al que convierten a la fuerza en vasallo de su Majestad Imperial. La descripción de los decretos aprobados por la Junta pone de relieve las notas más destacadas del rancio absolutismo que caracteriza a esta facción política, pues en ellos se aprueba la eliminación de las mejoras y adelantos alcanzados en los últimos tiempos, se prohíbe *iluminar*, término empleado por Larra en su acepción de ilustrar, de hacer conocer la verdad, y se decreta el cierre de las escuelas, «debiendo olvidar cada vecino en el término improrrogable de tres días, contados desde la fecha, lo poco o mucho que supiese» (1960, II: 310). Se denuncia, igualmente, la cobardía de D. Carlos y sus seguidores que esperan, sin dar la cara en la batalla, en Portugal. Con no poca sorna y habilidad, Larra cierra este artículo situando al mismo nivel a los carlistas y forajidos, haciendo que la junta se interrumpa con la

llegada de diecinueve robustos contrabandistas que ahuyentan a los medrosos y escasos seguidores de Pretendiente.

Entre diciembre de 1833 y junio de 1834 Larra dedica tres artículos más a D. Carlos y sus seguidores en los que mantiene el tono sarcástico y burlón de los artículos anteriores. No obstante *Fígaro* parece albergar la firme convicción de que el movimiento contrarrevolucionario está destinado al fracaso, alentado en buena medida por las recientes victorias del bando cristino sobre el carlista y por el hecho de que D. Carlos permanezca en Portugal desde marzo de 1834 sin atreverse a ponerse al frente de los insurrectos y, posteriormente, en mayo, fijar su residencia en Gran Bretaña. Así, en *El fin de fiesta*, 4 de diciembre de 1833, recurre para indicar la brevedad de la insurrección a la reproducción un sueño en donde los facciosos, a modo de fantasmas, aparecen y desaparecen imbuidos por la niebla, no sin antes participar en una ceremonia propia de la época medieval. Larra recrea la conocida y humorística escena cervantina en la que D. Quijote es nombrado caballero por alguien que no tenía poder para ello. Larra, para que al lector no le queden dudas sobre el comportamiento violento de los carlistas, señala los cometidos que tiene asignado el recién armado *caballero faccioso*:

> Con ella [la espada] cortaréis cristianamente hasta la quinta generación, los miembros todos de aquellos que pilléis desbandados y que no reconozcan al gran don Carlos V, y aun en caso de apuro, a los que le reconozcan. Este bastón —añadió, dándole el suyo propio, con las iniciales A. S. en el puño, que debían querer decir *a saltear*—, os servirá de mandar a palos. Diole entonces un bofetón, en insignia y representación de los muchos que lleva diariamente la causa, y díjole —Dios haga a Vuestra Rebeldía muy buen faccioso y le dé ventura y aventuras (1960, IV: 314).

La Junta se apresura a disolverse, pues las tropas de la Reina, capitaneadas por el valeroso Pedro Sarsfield, se aproximan, de manera que el Presidente de la misma alienta a sus seguidores a hacer lo mismo que Carlos V: huir, refugiarse donde no los alcancen esos enemigos que quieren «que haya libertad de pensar y de obrar» (1960, II: 314).

Los dos últimos artículos que cierran los escritos de Larra sobre el carlismo, *¿Qué hace en Portugal su Majestad?*, 18 de abril de 1834, y *El último adiós. Y nosotros ¿nos morimos, o qué hacemos?*, 2 de junio del mismo año, se centran, esencialmente, en la figura de Carlos María Isidro de Borbón. La deformación caricaturesca a que se somete al Pretendiente raya en lo cruel, pues *Fígaro* lo retrata como un sujeto sin cometido, sin criterio, sin voluntad propia. Un hombre que se mueve a merced de los consejos de quienes le rodean, como sería el caso de Joaquín Abarca, personaje sobre el que también dirige sus dardos críticos.[4] Car-

4. Joaquín Abarca, conocido vulgarmente en su época como *el obispo de León* fue consejero de D. Carlos durante la primera guerra carlista. Le acompañó en su exilio a Portugal y en su posterior viaje a Inglaterra. Larra juega humorísticamente con su apellido en *¿Qué hace S. Majestad en Portugal?*, cuando Carlos V, que

los V se caracteriza, según Larra, por su gran ingenuidad y su escasa inteligencia, un hombre que se niega a aceptar una sucesión real del agrado de la mayoría de los españoles y espera que con el paso del tiempo esta situación varíe. Larra con no poca sorna y mordacidad se pregunta qué hace en Portugal *su M. S. (de que Dios nos aguarde)*:

> —¡Hola! —me preguntarán mis lectores—, hace algo su S. M.? ¿No ha de hacer? *Hace* castillos en el aire; *hace* tiempo, *hace* que *hace*, *hace* ganas de reinar, *hace* la digestión, *hace* antesala en Portugal, *hace* oídos de mercader, *hace* cólera, *hace* reír, *hace* fiasco, *hace* plantones, *hace* mal papel, *hace* ascos a las balas, *hace* gestos, *hace* oraciones, se *hace* cruces... ¿*Hace* o no *hace*? Es el hombre más activo: siempre está haciendo algo (1960, II: 375).

La cruel caricatura de Carlos V culmina en *El último adiós*, artículo inspirado en los acontecimientos políticos y diplomáticos derivados de la firma del tratado internacional denominado la Cuádruple Alianza (22 de abril de 1834) por el que Gran Bretaña, Francia, España y Portugal se comprometían a la defensa común de los modelos liberales que representaban sus respectivos gobiernos y del tratado de Evora-Monte (26 de mayo del mismo año) con el que el general Rodil, amparándose en el tratado anterior, forzó tanto a Miguel I de Portugal como a Carlos María Isidro de Borbón a dejar Portugal. El nuevo retrato de Carlos V que nos ofrece Larra no puede ser más demoledor, pues este se muestra incapaz de asimilar que la mayoría de los españoles prefieran un régimen político que garantice sus derechos individuales frente al absolutismo católico que él representa, hecho que se patentiza en la supuesta conversación que mantiene con su ministro Abarca:

> [...] Pero ¿por qué no había de ser mía esa España tan hermosa, tan grande...? ¿Tan malo es ser rey de España, Abarca? Esto me aburre, me aburre. ¿Qué he hecho yo sino quererla para mí? ¡Ni por bien ni por mal! En fin, yo he hecho perfectamente mi papel hasta lo último; no quiere ser feliz, no quiere Inquisición; no quiere... ¡Allá se lo haya: ella se lo pierde» (1960, II: 404).

A partir de esta última fecha *Fígaro* no volverá a ocuparse del carlismo en sus artículos, convencido probablemente de que el carlismo ya no representaba un auténtico peligro. Ahora su pluma se dirigirá hacia aquellos políticos que con su moderación obstaculizan o ralentizan el triunfo del liberalismo y la democratización de la sociedad española.

---

no sabe en qué ocupar el día, llama a su consejero: «Amaneció aquel día, y ya desde tempranito había hecho todo lo que llevamos dicho; no sabiendo más que hacer, *hizo* llamar a Joaquín. Ustedes saben quién es Joaquín: el mismo que el señor Abarca. No Sancho Abarca; no aquel *abarca* por quien se dice que *quien mucho abarca, poco aprieta*, porque este, ni *abarca mucho,* ni *aprieta poco*; sino Abarca el Joaquín: en una palabra, Joaquín Abarca» (1969, II: 375).

Galdós,[5] como Larra, también nos ofrece un significativo y poco benevolente retrato del Pretendiente y de sus seguidores, pues en los dos últimos episodios de la segunda serie, *Los apostólicos* y *Un faccioso más y algunos frailes menos* recrea el ambiente de conspiración que se vive en Madrid desde el 11 de diciembre de 1829, día en que la nueva reina María Cristina hace su solemne entrada en la villa y corte, hasta narrar los hechos desencadenados tras la muerte de Fernando VII el 29 de septiembre de 1833,[6] dedicando especial atención a las intrigas cortesanas acaecidas en La Granja —capítulos XXXI, XXXII, XXXIII y XXXIV de *Los apostólicos*—, en el instante en que Fernando VII, apenas sin aliento, deroga la pragmática sanción que aseguraba el trono a su hija Isabel. Se trata, tal como ha señalado E. Penas, de unos capítulos excelentes, en los «que el escritor canario consigue plasmar el ambiente tenso, las reuniones de las camarillas de D. Carlos, la atmósfera irrespirable que oprime a la reina Cristina y la laboriosidad en tal trance del apostólico Carlomarde» (2011: LXV). Este enrarecido escenario es el elegido por Galdós para presentar a don Carlos, un hombre apesadumbrado ante el inminente fallecimiento de su hermano Fernando, pero convencido de que el trono y destino de España le pertenecen. El narrador, no obstante, advierte sobre la incapacidad y escaso talento del Pretendiente:

> Y la de España dependía entonces de aquel hombre, extraordinariamente pequeño para colocado en las alturas de la Monarquía. Tenía todas las cualidades de un buen padre de familia y de un honrado vecino de cualquier villa o aldea, pero ni una sola de las que son necesarias para el oficio de Rey verdadero. Siendo, como era, Rey de pretensiones, y, por lo tanto, batallador, su nulidad se manifestaba más, y no hubo momento de su vida, desde que empezó la reclamación armada de sus derechos, en que aquella nulidad no saliese a relucir, ya en lo político, ya en lo marcial. Era un genio negativo, o, hablando familiarmente, no valía para maldita de Dios la cosa (2011: 834).

Galdós continúa describiendo su fisonomía: «Un hombre frío de rostro, de mirar, de palabra, de afectos y deseos, como no fuera el vehemente prurito de reinar» (2011: 834). Su mirada turbia y sin brillo refleja un carácter pasivo, «cuyo destino era ser juguete de los acontecimientos» (2011: 634). Galdós destaca desde el primer momento el convencimiento del Pretendiente de que su derecho a reinar emanaba directamente del cielo. Estamos ante la pintura de un rey mesiánico,

5. Galdós en la segunda serie, en el capítulo VI de *Los apostólicos* da entrada a la figura de Larra en su entramado novelesco. Posteriormente, en los episodios correspondientes a la tercera serie, reaparece en *Mendizábal*, *De Oñate a La Granja* y *La estafeta romántica*. *Véanse* entre otras, las siguientes interpretaciones que los críticos han formulado sobre la presencia de Larra en los *Episodios nacionales* Benítez (1983), Varela (1983), Palomo (2005), Navarro Domínguez (2006) y Cosano Laguna (2011). Sobre la influencia de Larra en Galdós *véase* García Pinacho (2000) y Lorenzo-Rivero (1984).

6. Recordemos que, tal como relata Galdós, los jesuitas fueron acusados de provocar la epidemia de cólera que asoló Madrid en el verano de 1834 por el apoyo explícito que la Compañía de Jesús había prestado a la causa carlista, lo que provocaría una revuelta popular contra los integrantes de la misma.

pues es Dios mismo el que le exige que asuma su papel para frenar los desmanes y el alejamiento de parte de su pueblo de la fe verdadera, así en estos cruciales momentos, cuando Fernando VII se debate entre la vida y la muerte, reiterará la expresión de tales ideas: «Mis derechos son claros y vienen de Dios; no necesitan más que su propia fuerza divina para triunfar, y aquí están de más las espadas y las bayonetas. Yo no conquisto, tomo lo mío de manos del Altísimo, que me lo ha de dar» (2011: 835). D. Carlos aparece como un pretendiente al trono de España sin ideas políticas, guiado solo por su fe, por la idea de que su condenación eterna era un hecho fehaciente si faltase a lo que Dios le exigía, de ahí que con no poca ironía el narrador subraye que era «una especie de cruzado de la Tierra Santa de sus derechos. Según él Dios estaba profundamente interesado en aquel negocio; no se sabe lo que habría pasado en los reinos celestiales, si al buen Infante, le da la mala tentación de dejar reinar a *Isabelita*« (2011: 840).

En estos dos episodios Galdós describe las reuniones y tertulias donde personajes históricos y de ficción discuten, planean y alientan sus planes políticos. Desde tertulias donde se pretende que reine el justo medio, la de Genara, a la que asisten tanto poetas jóvenes como políticos de todos los bandos —*Los apostólicos*— y Javier de Burgos, Martínez de la Rosa, Narváez y Luis Fernández de Córdoba, entre otros, en *Un faccioso más y algunos frailes menos*, a las masónicas celebradas en el Café de San Sebastián, a las que acude Monsalud y donde encontramos a Eugenio de Avinareta como promotor e instigador principal.[7] Recordemos igualmente la atención prestada por Galdós a las significativas tertulias protagonizadas por algunos los miembros más destacados del bando carlino, reuniones celebradas en casa de las hermanas Porreño[8] o en la de don Felicísimo Carnicero, donde se confabulan contra Fernando VII y su hija Isabel el conde de Negri,[9] Elías Orejón,[10] Rafael Maroto[11] y el obispo de León, D. Joa-

7. Eugenio de Avinareta (1792-1872) fue un político liberal. Destacó muy joven en su lucha contra Napoleón. Ingresó en estos años en la masonería, apoyando a los liberales exiliados en Francia. Se vio envuelto en casi todas las intrigas contra los moderados durante el reinado de Isabel II, oponiéndose a cualquier atisbo de vuelta al absolutismo. Se mostró especialmente contrario al Estatuto Real de Martínez de la Rosa y apoyó el fin de la regencia de María Cristina. Contaba con la amistad de Espartero, el general Palafox, Mendizábal y Olózoga.

8. Recordemos que estas figuras femeninas ya habían protagonizado una novela anterior, *La Fontana de Oro Vëase* Gimeno Casalduero (1982).

9. Ignacio de Negri y Mendizábal, conde de Negri, fue militar. Combatió contra el ejército de Napoleón en la Guerra de la Independencia, alcanzando en 1819 el grado de teniente coronel. En 1826 fue destinado al servicio del infante don Carlos, convirtiéndose en unos de los primeros organizadores de la causa carlista. A mediados de 1838 dirigió una expedición a Castilla que fue aniquilada en el Puerto de la Brújula el 27 de abril del mismo año. Tras la firma del Convenio de Vergara quiso rehacer el ejército carlista para emprender una segunda guerra, pero no obtuvo éxito. Acompañó a don Carlos en su exilio a Francia y después entró al servicio del conde de Montemolín, Carlos Luis de Borbón, pretendiente con el nombre de Carlos VI y que iniciaría en 1847 la Segunda Guerra Carlista.

10. Personaje creado por Galdós que aparece en *El 7 de julio*, *Los apostólicos* y *Un faccioso más* encarnando al absolutismo más fanático e irracional.

11. Rafael Maroto, general español que intervino en las campañas emprendidas por Godoy y, posteriormente en la Guerra de la Independencia. Trasladado a Perú, luchó en la guerra contra los independentistas

quín Abarca. Galdós crea la ambientación y el clima adecuados para poner de manifiesto la irracionalidad, la locura y la destrucción a que conduce el apego a las formas más radicales del fanatismo religioso y la involución política hacia el más deleznable absolutismo. Las descripciones de las casas o salas de estos conspiradores se ofrecen al lector con suma meticulosidad. Galdós se recrea en reflejar y simbolizar en ella las notas más obscuras de sus moradores o visitadores. Recordemos, por ejemplo, la descripción de la habitación de Carlos Navarro,[12] el furibundo carlista que se instala en una de los dormitorios de la casa de doña María de la Paz Porreño, una casa inalterable al paso del tiempo, a los cambios de la sociedad, convertida en uno de los «mejores museos de fósiles que por entonces existían en España» (2011: 881). Para subrayar su apego al pasado, al más rancio absolutismo, de las dos ancianas, el irónico narrador señala como novedad destacable en aquel recinto que «el reloj había vuelto a andar; mas por malicia del relojero o por un misterio mecánico imposible de penetrar, andaba para atrás, y así después de las doce daba las once, luego las diez y así sucesivamente» (2011: 882). La habitación que ocupa Carlos Navarro se describe de la siguiente guisa para caracterizar a este faccioso:

> [...] más que gabinete parece capilla, o mejor un abreviado trasunto de la corte celestial, pues todo en ella eran santicos pintados y de bultos, reliquias, estampas de santuarios y monasterios, corazones bordados, palmitos, y un altar completo con sus candeleros de estaño, sus arañas colgadas del techo, sus misales y sus tres curitas de cartón con casullas de papel, en actitud de celebrar misa cantada. Completaban la decoración una enorme espada pendiente del mismo clave a que sostenía un Niño Jesús bordado en cañamazo, dos escopetas arrimadas a un rincón, dos guantes y dos mascarillas de esgrima junto a dos pares de floretes (2011: 884).

Religión y armas, unidas a la decrepitud física y enfermedad de sus moradores, se convierten en símbolo del aciago absolutismo. Galdós parece tener en cuenta a Larra, pues como él describe a los carlistas como hombres apegados al pasado, incapaces de razonar y asumir los nuevos ideales liberales que se han abierto camino en Europa. De ahí, sus retratos de las hermanas Porreño y de Carlos Navarro, cuya locura irá creciendo a lo largo del episodio. Galdós, como Larra en *El hombre menguado* y *La planta nueva*, ofrece un caricaturesco y significativo retrato de los carlistas en la descripción de D. Felicísimo, pues asimila a este personaje también a una de las ramas de las ciencias naturales, a la paleon-

---

chilenos. En España participó en la primera guerra carlista y fue uno de los firmantes junto con el general liberal Espartero del Convenio de Vergara que puso fin a la guerra civil entre carlistas e isabelinos, con la victoria de estos últimos.

12. Llamamos la atención, tal como señaló Gimeno Casalduero (1982: 62), sobre lo significativo del nombre elegido para este personaje. Un nombre que concuerda con el del Pretendiente y cuyo apellido alude a una de las zonas más fieles a D. Carlos. Su apodo, *Garrote*, indica además la crueldad que le caracteriza.

tología, «porque sus facciones habían tomado desde muy atrás un acartonamiento o petrificación que le ponía, sin que él lo sospechara, en los dominios de la paleontología» (2011: 733). La falta de inteligencia, la irracionalidad de la causa carlina, se subraya con esa *apariencia de hombre fósil* del personaje, continuando su ridiculización al dar cuenta del efecto que causaba en los demás el rasgo que destaca en su rostro, una nariz singularmente chata:

> Todo el que por primera vez contemplaba al señor Felicísimo, suponía que su rostro había sido hecho de barro o pasta muy blanda, y que en el momento en que el artista le daba la última mano, la máscara se deslizó al suelo, cayendo de golpe boca abajo, con lo que aplastada la nariz y toda la región propiamente facial, resultó una superficie plana desde la raíz del cabello hasta la barba. El espectador suponía también que el artista, viendo cómo había quedado su obra, la encontró graciosa y echándose a reír la dejó en tal manera (2011: 733).

En casa de este singular personaje se congregan, tal como hemos señalado, los principales insidiosos contra la futura reina, acudiendo amparados por la obscuridad de la noche para conspirar. Tal como ha apuntado la crítica (Gimeno Casalduero, 1982; Fanconi, 2009) Galdós juega con los términos luz-obscuridad en estas páginas como símbolo y reflejo de cómo estos españoles partidarios de D. Carlos van cegando poco a poco la luz del progreso en España. Ahondando en esta interpretación, habría que señalar que, con no poca mordacidad, Galdós opone los verbos obscurecer e iluminar en el mismo sentido que Larra en *La Junta de Castel-o-Branco*, en su acepción de ilustrar, hacer conocer la verdad, pues la lámpara que ilumina la sala de reunión disminuye gradualmente la brillantez de su luz, crea sombras fantasmagóricas y otorga a los conspiradores tintes diabólicos, hasta languidecer por completo coincidiendo con la expresión de los objetivos o deseos de los apostólicos carlistas, pues estos sostienen que el país está «anhelante de verse gobernado por un príncipe real y verdaderamente absoluto, que no transija con los masones, que no admita principios revolucionarios, que cierre la puerta a las novedades, que se apoye en el clero, que dé preeminencias al clero, que atienda al clero, que mime al clero» (2011: 750).

Cuando Galdós comienza en 1898 la tercera serie de sus *Episodios nacionales* acomete la novelización de los principales sucesos desencadenados durante la primera guerra carlista. El inicio de *Zumalacárregui*, el episodio inaugural de esta serie, anuncia claramente el propósito que anima la pluma galdosiana: denunciar la violencia, la locura, el desquiciamiento moral de la sociedad envuelta en una guerra fratricida. Recordemos que la acción se inicia cuando se va a proceder a la ejecución del alcalde de Miranda de Arga por orden expresa de Zumalacárregui, pues este había avisado a las tropas cristinas sobre su presencia en aquellas tierras. El cura Fago va a confesar al reo y descubre que se trata de don Adrián Ulibarri, el padre de Saloma, la joven que él sedujo tiempo atrás cuando era seglar. De esta forma el confesor se convierte en penitente al dar cuenta de

su malvada acción y el reo terminará absolviendo al violento y desequilibrado cura. Galdós pretende hacer reflexionar a sus lectores sobre unos sucesos sangrientos que no debían volver a repetirse en la historia de España. La violenta lucha encarnizada de unos españoles contra otros se manifiesta desde el principio al fin del episodio, pues el relato comienza con la ejecución de un enemigo político, el cristino Ulibarri, y concluye con la muerte simultánea de Zumalacárregui y de José Fago.[13] Galdós, como ha afirmado la crítica (Penas, 2013: 41-42), no pretende ofrecer una estricta biografía de Zumalacárregui, Mendizábal o de El tigre del Maestrazgo, aunque estos personajes históricos den título a alguno de estos episodios de la tercera serie, sino recrear el clima de locura, el enrarecido ambiente que se respiraba en aquellos años, de ahí que a pesar de su ideología, tan contraria a la del carlismo, no dude, sin omitir la violencia con que desempeñaron algunas de sus acciones bélicas,[14] en resaltar las excelentes cualidades que como estrategas poseían los principales militares carlistas, especialmente, Cabrera y Zumalacárregui. Galdós se complace en contrastar la pequeñez, la insignificancia del Pretendiente con el retrato de unos españoles valerosos que, como Zumalacárregui, se mueven persiguiendo los ideales de la causa carlista (Hinterhaüser, 1963: 180). Para Galdós, Zumalacárregui y los demás generales carlistas que se mantienen fieles a sus ideas representan una realidad de la sociedad española, ese sector de la población defensor a ultranza del absolutismo. Una parte de la población que se mantendrá firme en sus convicciones y que dará lugar a las dos posteriores guerras carlistas. Galdós al reflexionar sobre esta confrontación armada, haciendo gala de una clara neutralidad, valora a esos personajes históricos que actúan con valentía en el campo de batalla y con dignidad en la vida diaria. Hombres fieles, leales en la defensa de unos ideales, de ahí que al principio del primer episodio de la tercera serie pueda llegar a pronunciar las siguientes palabras: «¡Zumalacárregui, página bella y triste! España la hace suya, así por su hermosura, como por su tristeza» (1970: 331).

Galdós no duda en subrayar la buena fe de unos hombres valerosos embaucados en una lucha propiciada por unos irresponsables políticos, pues si bien los

13. Recordemos que en la novela se produce una identificación de José Fago con Zumalacárregui, es decir el cura Fago se convierte en un doble del propio general (Gómez Baquero, 1898: 177; Avalle-Arce, 1970-1971: 367; Arencibia, 1990: 26; Cardona, 2004: 43; Serrano Asenjo, 2013: 655-657).

14. Recuérdese que Galdós da cuenta de la ferocidad de las prácticas guerreras llevadas a cabo en tierras valencianas por los carlistas. Muy significativa a este respecto es la descripción de los fusilamientos de isabelinos, contemplados por el anciano don Beltrán de Urdaneta en *El tigre del Maestrazgo*. La violencia, el dolor, la sangre de los isabelinos se mezclan con las muestras de alegría que experimentan los carlistas al ser ajusticiados sus enemigos: «Soldados de Serrador y de Tafalla cogían entre dos los muertos por pies y cabeza, y los iban arrojando a un lado, formando montón. Las gentes del pueblo, que al principio de la matanza se aproximaron con instintiva curiosidad y querencia insana del terror, huían ya despavoridas. La musiquilla seguía lanzando su chillar bufonesco en medio de la melopea espantosa de tal tragedia, declamada por los fusiles de una parte, de otra por los ayes lastimeros o los arrogantes apóstrofes de las víctimas. Si pavoroso era el estruendo de las descargas, no lo era menos el graznido lúgubre de la banda o murga, y el coro desenfrenado y soez de los que comían, bebían y pateaban el propio Calvario» (1970: 847-848).

carlistas defienden desde el punto de vista de Larra y Galdós una ideología indefendible, tampoco los liberales están exentos de culpa, ya que con sus luchas intestinas propiciarán el clima de horror y confrontación que caracteriza a buena parte de la historia del España en el siglo XIX. Galdós no añade esencialmente notas nuevas a ese respecto en la tercera serie, más bien ratifica y corrobora lo denunciado en los dos últimos episodios de la segunda, tal como se evidencia en los dos pequeños fragmentos con los que concluimos este trabajo. Recordemos, por ejemplo, que en *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Salvador Monsalud, tras el fallecimiento de su hermano, huye de Elizondo embargado de miedo y repugnancia hacia todas aquellas locuras que había visto, donde Zumalacárregui había «sacrificado su genio y su dignidad militar al ambicioso príncipe sin más talento que su fatuidad ni más idea que su ambición; un país que abandona en masa hogares, trabajo, campo y familia por conquistar una soberanía que no es la suya y una corona que no ha de aumentar sus derechos»[15] (2011: 1049). José Fago, el enajenado carlista identificado con Zumalacárregui en el episodio de título homónimo, sostiene una charla con este la noche antes de su ejecución, en la que también se planteará la legitimidad de la lucha armada en aras de los intereses de los monarcas y políticos:

> —La guerra digo yo, mi General, deben hacerla en primera línea aquellos a quienes directamente interesa... Verdad es que si la tuvieran que hacerla ellos, quizás no habría guerras, y los pueblos no se enterarían de que existen estas o las otras *causas* por las cuales es preciso morir.
>
> Al oír esto, Zumalacárregui permaneció un instante silencioso mirando el techo.
>
> —Pienso yo, mi General, que nos afanamos más de la cuenta por las que llaman *causas*, y que entre estas, aun las que parecen más contradictorias, no hay diferencias tan grandes como grandes son y profundos los ríos de sangre que las separan... (1970: 426)[16]

Finalmente, solo señalar que, evidentemente, Larra y Galdós coinciden en su rechazo a lo que supone para España la presencia del carlismo, con su carga de rancio absolutismo y fanatismo religioso. Larra lo combatirá con su humor corrosivo y su sátira cruel en sus crónicas, con sus artículos periodísticos en los mo-

15. Reproduzco por su importancia el fragmento completo de las reflexiones de Salvador Monsalud sobre la terrible lucha civil: «[...] ríos de sangre derramados diariamente entre hombres de una misma nación; clérigos que esgrimen espadas, moribundos que se confiesan con capitanes, villas pobladas por mujeres y chiquillos; cerros erizados de frailes y poblados de hombres lobos, que deliran con la matanza y el pillaje, son incongruencias que repetidas y condensadas en su solo día y lugar pueden hacer perder el juicio a la mejor templada cabeza y hacer dudar de que habitamos un país cristiano y de que el rey de la civilización es el hombre. Así lo pensaba Salvador, huyendo de Elizondo y de Navarra» (2011: 1049).

16. Fragmento en el que Avalle-Arce ha señalado la regeneración espiritual del general carlista, ya que la muerte «del caudillo es de acabada ejemplaridad cristiana, al punto que parece como si Galdós tratase de llevar a cabo una suerte de canonización laica del héroe carlista» (1970: 369).

mentos iniciales de la primera insurrección carlista. Galdós, décadas más tarde, reflexionará sobre los mismos acontecimientos, anhelando ambos escritores que el sagrado principio de la libertad arraigue definitivamente en España.

Bibliografía

Arencibia, Yolanda (1990), «Introducción», *Zumalacárregui*, Biblioteca Galdosiana, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.

Armiño, Mauro (1973), «Larra y la facción», en *Qué ha dicho verdaderamente Fígaro*, Madrid, Doncel, pp. 130-139.

Avalle-Arce, Juan Bautista (1970-1971), «Zumalacárregui», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252 (octubre-enero), pp. 356-373.

Ayala, M.ª. de los Ángeles (2009), «Larra y el carlismo: folletos políticos», *Cuadernos del Lazarillo*, n.º 36, pp. 31-36.

Benítez, Rubén (1989), «Larra en Galdós», *La Torre*, n.º 10, pp. 171-184.

Cardona, Rodolfo (1998), *Galdós ante la literatura y la historia*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria.

Cosano Laguna, Sara (2011), «La atracción del abismo en Galdós: el suicidio en *La estafeta romántica*», *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 2, pp. 517-545.

Fanconi, Paloma (2009), «La visión del carlismo en Larra y Galdós», *IX Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 627-633.

García Pinacho, Pilar (2000), «Larra: pasión juvenil de Galdós», en *Homenaje a Alfonso Armas, II*, Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 355-385.

Gimeno Casalduero, Joaquín (1982), «Galdós y la Reaparición de Personajes: Las Porreño, Garrote y Coletilla», en *Studies in Honor of José Rubia Barcia*, Roberta Johnson y Paul C. Snith (eds.), Lincoln, Nebraska, Society of Spanish-American Studies, pp. 59.

Gómez Baquero, Eduardo (1898), «Crónica literaria: *Zumalacárregui*», *La España Moderna*, n.º 115, pp. 177-181.

Kisner, Robert (1951), «Galdós and Larra», *The Modern Lenguage Journal*, vol. xxxv, 3 (marzo).

Larra, Mariano José de (1960), *Obras de D. Mariano José de Larra (Fígaro)*, Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid, BAE, Atlas, 4 vols.

Leslie, John Kenennth (1953), «*Fígaro en Lisboa*, an Unpublished Article by Mariano José de Larra», *Modern Language Notes*, LXVIII, n.º 2, pp. 80-100.

Lorenzo-Rivero, Luis (1977), «Humorismo» y «Lenguaje figurado», en *Larra: lengua y estilo*, Madrid, Playor, pp. 145-163 y 165-195, respectivamente.

— (1984), «Afinidades de Galdós con Larra. Género literario y temática», *Studia Neophilologica*, n.º 56, pp. 85-97.

Mazade, Charles de (1979), «Larra, un humorista español», en *Mariano José de Larra*, Rubén Benítez (ed.), Madrid, Taurus, Col. «El escritor y la crítica», pp. 239-263.

Navarro Domínguez, Eloy (2006), «La detonación y sus ecos: algunas interpretaciones

políticas del suicidio de Larra en la literatura española de los siglos XIX y XX», en *Estudios sobre literatura y suicidio*, Pablo Zambrano Carballo (coord..), Sevilla, Alfar, pp. 123-171.

Palomo, María del Pilar (2005), «Larra, Galdós y el periodismo romántico», *Isidora. Revista de estudios galdosianos*, n.º 6, pp. 5-23.

Penas Varela, Ermitas (ed.) (2011), *Benito Pérez Galdós. Episodios nacionales. Segunda serie*, Madrid, Biblioteca Castro, 2 vols.

— (2013), *La tercera serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Pérez Galdós, Benito (2011), *Episodios nacionales*. Segunda serie, Madrid, Biblioteca Castro, 2 vols.

Saval, José V. (2008), «Larra y el carlismo»: Rechazo de un liberal a las clases populares campesinas», *Neophilologus*, n.º 92, pp. 429-442.

Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.) (1970), *Benito Pérez Galdós. Obras completas. Episodios nacionales II*, Madrid, Aguilar.

Serrano Asenjo, Enrique (2013), «Formas y temas en la trayectoria literaria del héroe: el caso de Tomás Zumalacárregui», *Revista Signa*, n.º 22, pp. 647-874.

Torres Nebrera, Gregorio (2009), «Los carlistas pintados por *Fígaro* (o Larra y la Guerra Civil), *Cuadernos del Lazarillo*, n.º 36, pp. 23-30.

Troncoso, Dolores, Salvador García Castañeda, Carmen Luna (2012), *La historia de España en Galdós. Análisis y proceso de elaboración de los Episodios nacionales*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

Varela, José Luis (1979), «Sobre el estilo de Larra», en *Mariano José de Larra*, Rubén Benítez (ed.), Madrid, Taurus, Col. «El escritor y la crítica», pp. 277-295.

— (1983), *Larra y España*, Madrid, Espasa Calpe.

Los distintos modos de practicar la historia: Walter Scott y Galdós sobre los «anticuarios»

Lieve Behiels
Lessius / Katholieke Universiteit Leuven

1. Introducción

En un siglo XIX obsesionado por la historia, Galdós no era el primero en tematizar la historiografía y los que la practicaban en sus novelas. En *The Antiquary* (1816) de Walter Scott, el anticuario llamado Jonathan Oldbuck es un personaje central. Nos proponemos comparar los rasgos que unen y separan a don Cayetano, el anticuario de *Doña Perfecta* (1876), Buenaventura Miedes, el de *Narváez* (1902, novela de la cuarta serie de los *Episodios nacionales*), y el personaje de Walter Scott.

El *Diccionario de la Real Academia* da como primera acepción de la palabra «anticuario» la de «persona que hace profesión o estudio particular del conocimiento de las cosas antiguas».[1] El siglo XVII fue el siglo de oro de los anticuarios y al mismo tiempo la época en que empezó la sátira contra estos practicantes de la erudición histórica (O'Halloran, 2010: 327). Estos precursores de la arqueología contemporánea, reunidos en sociedades prestigiosas, tenían un interés primordial por los objetos materiales como fuente de conocimiento histórico y se dedicaron a divulgar sus hallazgos mediante publicaciones profusamente ilustradas con grabados. Sentaron las bases metodológicas para investigar el pasado pre-textual y prerromano de sus naciones, regiones y localidades (Battles, 2008: 6). Inherente al anticuarianismo era la integración de lo científico con lo imaginativo: sus practicantes partían de lo fragmentario y de lo ínfimo para edificar unas construcciones sobre el pasado en que los fragmentos cobraran sentido

1. Una referencia esencial es el artículo de Momigliano que representa la visión tradicional del anticuario del modo siguiente: «The Grecian, the Celtic and the Gothic revivals, spreading from England to Europe, sealed the triumph of a leisured class which was indifferent to religious controversy, uninterested in grammatical niceties, and craved for strong emotions in art, to counterbalance the peace and security of its own existence» (Momigliano, 1950: 285).

(Battles, 2008: 7). El anticuarianismo no tenía pretensiones teleológicas y tampoco aspiraba a configurar teorías sobre la condición humana en general o a consolidar la identidad nacional, puesto que se concentraba en la historia local y en vestigios aislados. En el Siglo de las Luces, los enciclopedistas franceses rechazaron este enfoque y abogaron por una historia filosófica en forma de narración explicativa y generalizadora sobre el pasado.

La sátira contra los anticuarios no solo se manifiesta en los textos literarios como la novela de Scott que vamos a mirar más de cerca, sino también en caricaturas de artistas gráficos como Thomas Rowlandson y George Cruikshank, en las que se los representa como señores de clase acomodada, fáciles de engañar, incapaces de distinguir lo accesorio de lo esencial, capaces de sacrificar sus verdaderos intereses por un pedazo de cerámica o un pergamino empolvado.

2. *The Antiquary* de Walter Scott

The Antiquary es la tercera de las *Waverley Novels* y fue publicada en 1816. La acción se sitúa en 1794, con lo cual, en términos galdosianos, sería una «novela contemporánea». A primera vista, el personaje principal de *The Antiquary*, Jonathan Oldbuck, corresponde al estereotipo negativo: es un solterón misógino, bonachón, algo ingenuo, cuya mayor preocupación son las antiguallas de las que posee amplia colección. La faceta «anticuaria» de su personalidad se descubre plenamente en el capítulo tercero de la novela, cuando recibe la visita de Lovel, un joven que conoció en un viaje. La casa de Oldbuck es, a la imagen de su mente, un intricado laberinto de pasillos y escaleras, hasta llegar al «sancta sanctorum» donde conserva sus tesoros, tanto documentos como objetos, descritos con todo lujo de detalles (Scott, 1834: 66-70). Lovel se da cuenta de lo que se espera de él: «pedir acerca de los extraños objetos que le rodeaban informes que su huésped estaba muy dispuesto á suministrarle» (*ibídem*). Oldbuck no conoce placer mayor, advirtiendo además que procura no incurrir en gastos excesivos para aumentar su colección de libros raros que persigue con auténtico instinto de cazador (Scott, 1834: 75-79). Al final del capítulo, Oldbuck obsequia a su visitante con «una botellita de lo que él llamaba vino viejo de Canarias» (84), demostrando que su desapego del mundanal ruido tenía ciertos límites. En el capítulo cuarto, Oldbuck acompaña un rato a Lovel y sigue rociándolo de erudición. Le lleva a un lugar donde el joven cree ver «algunos leves vestigios de un foso», mientras el anticuario no tiene ninguna duda en afirmar que se trata de un «verdadero *agger* ó *vallum* con los *fossa* correspondientes» (90), que identifica con el «kaim de Kinprunes» donde tuvo lugar la última batalla de Agrícola contra los Caledonios (92) y que consiguió del anterior propietario trocando buenas tierras propias contra este terreno estéril. Aquí vemos a Oldbuck como un auténtico pedante (Ferris, 2002: 275), careciendo del sentido de la proporción y de la oportunidad, bombardeando a Lovel con una retahíla de argumentos en defensa de

su convicción, hasta ser frenado en seco por un tercer personaje: el mendigo Edie Ochilrie que cuenta que fueron él y otros compañeros quienes cavaron la zanja a lo largo del camino y construyeron una pequeña edificación para guarecerse del mal tiempo. Ochilrie tiene de lejos la mente más despejada de todos los personajes de la novela y desacredita definitivamente a Oldbuck delante de Lovel— que siente compasión por su huésped— y delante del lector. Aunque pudiera parecer que después de cuatro capítulos la novela haya llegado a un punto muerto por lo que a la evolución del anticuario se refiere, a continuación comprobamos que la ceguera de Oldbuck solo concierne a su pasión anticuaria y que es capaz de aparcarla cuando se trata, por ejemplo, de salvar la vida de dos vecinos sorprendidos por la marea alta. La novela tiene aspectos costumbristas (se describe tanto la vida de los gentileshombres de provincia como la de una familia de pescadores), góticos (supuestos espectros en ruinas abandonadas, un entierro nocturno, nobles amores prohibidos, un niño perdido) y cómicos (un conde casi arruinado por un charlatán queda salvado por la intervención de un mendigo inteligente) lo que explica el desconcierto de la crítica frente a la obra.

En términos greimasianos, se puede considerar a Lovel como el auténtico sujeto de la novela —busca desentrañar el secreto de su identidad para poder casarse con la mujer deseada— mientras el papel de Oldbuck será el de ayudante abnegado a fin de conseguir ese final feliz. Comprobamos, pues, como Scott presenta una visión matizada de su personaje, que corresponde en parte a la sátira al uso, pero por otro lado se escapa de ella, puesto que Oldbuck es capaz de poner su curiosidad histórica al servicio de la búsqueda de una verdad útil no solo al nivel de la felicidad privada de Lovel sino también a la felicidad pública, puesto que el joven es mayor en el ejército y llamado a un importante papel en la sociedad. Mediante el personaje del anticuario, Scott nos permite una mirada crítica sobre su propio quehacer: ridiculiza los excesos del anticuario pero a lo largo de su novela abundan las notas que contienen referencias a detalles históricos ínfimos, lo que demuestra que no era insensible a la tentación anticuaria. Pero no cabe duda de que para Scott el futuro de la historiografía estaba con los profesionales, normalmente vinculados a las universidades o a instituciones prestigiosas.[2] El rescate parcial de la figura del anticuario constituye un cuestionamiento del modo de escribir la historia: Scott se despide de la historia filosófica, sintética y teleológica de la Ilustración y al mismo tiempo que se alinea a la nueva historia profesional, da paso a un modo de practicar la ficción historiográfica que influirá todo el siglo XIX.[3] Como observa Stephen Gilman, «para

2. Como dice Ferris (2002: 278): «Even as he cannot quite let go of the antiquary, he finally aligns himself and his fictional project with historian's history. And he does so because he seeks to uphold the notion of public discourse».

3. La influencia de Walter Scott en España se hizo sentir sobre todo a partir de 1830 y ha sido ampliamente estudiada (Zavala,1988: 48-54; Churchman y Allison Peers, 1922; Zellers, 1931, entre otros muchos). Una contribución reciente muy documentada es la de Rubio Cremades (2011).

Scott y sus herederos postrománticos (entre ellos, el joven Galdós) la historia representó una nueva manera, eminentemente seria, de comprender la condición humana» (Gilman, 1985: 227).

Aunque mi propósito no es presentar *The Antiquary* como posible fuente[4] para la elaboración de los anticuarios galdosianos, quisiera considerar la posibilidad de que Galdós conociera la novela. La primera traducción española del libro fue incluida en la «Biblioteca de las Damas» del editor Antonio Bergnes de las Casas y publicada en Barcelona en 1834. La edición no menciona el nombre del traductor pero se trata del mismo Bergnes, gran admirador de Scott al que «leía sin necesidad de recurrir a las traducciones francesas» (Rubio Cremades, 2011: 480).[5] Esta edición no figura en el catálogo de la biblioteca de Galdós conservada en la Casa-Museo Pérez Galdós, donde sí podemos encontrar una edición inglesa en 32 volúmenes de la obra de Scott, fechada en 1877 (Nuez, 1990: 121-122). Se trata de la edición de *Works of Sir Walter Scott*, editada en Londres por Bradbury, Agnew & Co. En su biografía de Galdós, Pedro Ortiz Armengol menciona que en el homenaje que se organizó para el escritor el 13 de marzo de 1883, entre los regalos figuraban «unos libros de Walter Scott, en inglés, en valiosa edición» (Ortiz Armengol, 1995: 371). He aquí el origen de estos volúmenes. Es evidente que la presencia de estas novelas en su biblioteca no prueba que las leyera. La visión de Galdós sobre los anticuarios puede tener múltiples fuentes tanto literarias como iconográficas.

3. Don Cayetano Polentinos

El primer erudito miope que recibe un papel importante en la novelística galdosiana es Cayetano Polentinos, el cuñado de doña Perfecta en la novela epónima.[6] La primera descripción, dada por el tío Licurgo, ya sitúa al personaje en el corazón del estereotipo: «Tiene una biblioteca más grande que la catedral y también escarba la tierra para buscar piedras llenas de unos demonches de garabatos que escribieron los moros» (Pérez Galdós, 1899: 10). Más adelante sigue la presentación y descripción del personaje: «Era D. Cayetano alto y flaco, de edad media-

4. Es evidente que Galdós conocía la importancia de la obra de Scott. El nexo que la crítica galdosiana suele establecer entre su obra, sobre todo sus primeras novelas históricas, y la de Scott pasa a través del concepto de «costumbrismo social» (Bly 1998). Sobre Galdós y Scott, ver también Regalado García (1966: 133-157) quien afirma que «Al aventurarse hacia una novela histórica de carácter realista, Galdós coincidía con las ideas de críticos castizos, a la vez que cultos, como Valera, Menéndez y Pelayo y Cánovas del Castillo, que entendían el aspecto realista de la novela de Scott y que apreciaban, además, con entusiasmo su valor como obra de entretenimiento y de sentido histórico» (1966: 137).

5. Más sobre las traducciones al español de Scott en García González (2005: 69-83).

6. Entre la numerosas bibliografía generada por esta novela entresacamos como especialmente relevante para nuestros objetivos el número XI de *Anales* Galdosianos, correspondiente a 1976 y dedicado a diversos aspectos de *Doña Perfecta.* Dendle (1992/1993) ofrece una síntesis de la crítica sobre la novela.

na, si bien el continuo estudio ó los padecimientos le habían desmejorado mucho; [...]». Es soltero, no tiene hijos, otra manifestación de su esterilidad. La asociación con el personaje cervantino se impone inmediatamente y queda confirmada más adelante, cuando Cayetano informa a Pepe de la propensión al desequilibro mental presente en la familia Polentinos: «En mi juventud, yo, lo mismo que mis hermanos y padre, padecía lamentable propensión a las más absurdas manías; pero aquí me tiene usted tan pasmosamente curado, que no conozco tal enfermedad sino cuando la veo en los demás» (170). Su «pasión bibliómana» no tiene «otra ulterior mira y aliciente que los propios libros y el estudio mismo» (54). Aquí se destaca ya la inutilidad de un esfuerzo que se mueve en un circuito cerrado y no tiene objetivo concreto. Todos los días don Cayetano se permite un paseo a un lugar llamado Mundogrande, «donde a menudo eran desenterradas del fango de veinte siglos medallas romanas y pedazos de arquitrabe, extraños plintos de desconocida arquitectura, y tal cual ánfora ó cubicularia de inestimable precio» (55). A pesar de su simpatía por su tío, a Pepe Rey se le escapan palabras de desprecio sobre la arqueología: «Las ruinas son las ruinas, y nunca me ha gustado empolvarme en ellas» (67) con lo cual deja bien claro que desde su punto de vista de científico positivista, tal ocupación es inútil. Su rectificación posterior solo sirve para suavizar la herida que acaba de infligir a don Cayetano, ya que Pepe advierte «con dolor que no pronunciaba una palabra sin herir a alguien» y dice sin gran convicción: «Bien sé que del polvo sale la historia. Esos estudios son preciosos y utilísimos» (67). La obra en la que lleva trabajando años don Cayetano, el discurso-memoria sobre los *Linajes de Orbajosa*, es otra muestra de falta de perspectiva: «Pues sí, teólogos eminentes, bravos guerreros, conquistadores, santos, obispos, poetas, políticos, toda suerte de hombres esclarecidos florecieron en esta humilde tierra del ajo...» (113).[7] Los datos concretos que comunica a Pepe confirman las peores expectativas (168). El «modo historiográfico» representado por Polentinos no puede ser sino opuesto al de Galdós

7. Montesinos escribió acerca de este fragmento: «La inquina de Galdós contra los eruditos, *que no sabemos a qué pudiera deberse* [cursiva nuestra], halla aquí ocasión de explayarse, y un buen trozo de sátira es aquel discurso que se hace pronunciar a Don Cayetano sobre los linajes de Orbajosa» (1980: 181). Se debe a que viven de espaldas a la realidad y no producen un conocimiento fructífero. Representan una forma de historiografía que no debe practicarse. O, en palabras de Germán Gullón: «Los dos, el narrador y Cayetano, escriben la historia guiados por presupuestos distintos de lo que esa actividad sea, el texto del narrador enmarca el discurso de Pepe Rey, formaliza la confrontación, y afianza la defensa de la tesis progresista; el de Polentinos, en contraste, historia los acontecimientos cívicos y funciona de intertexto paródico. Supone el traslado al terreno pseudohistórico de las falsedades descubiertas por Pepe, el comentario irónico que marca la distancia entre lo contado y lo ocurrido» (1988: 138-139). Cabe observar que hasta los años sesenta del siglo XIX, los numerarios de la Real Academia de la Historia «comenzaran a definir genéricamente el *ideal imaginario del académico*, refugiado en un mundo "superior" [...]. Se trataba de un universo académico que, sin bien debía mucho al modelo ilustrado, respondía a las necesidades e intereses de la nueva clase dirigente preocupada por construir una cultura de Estado institucionalmente compartimentalizada. En el reparto las atribuciones de la Historia quedaron resumidas en un lema, "ilustrar la historia nacional", y una imagen, la del académico como un recopilador de documentos históricos» (Peiró Martín, 1998: 176). No parece que esta definición convenciera a Galdós.

(Fontanella, 1976: 60). Queda claro que para Cayetano, el anticuarianismo funciona como cristal deformador a través del cual mira la realidad. Concentrándose en las minucias, no percibe el drama que se está gestando bajo su propio techo; tampoco entiende dónde reside el verdadero interés de la nación. La carta a un amigo suyo de Madrid que forma el capítulo XXXII, titulado «Final», nos lo demuestra. El primer párrafo de la carta no informa de la muerte de Pepe Rey, sino que constituye la petición de un libro antiguo. A continuación sigue una queja de la civilización y los estudios modernos y un deseo de que los jóvenes estudien «las perfecciones pasadas (332) que concluye con la frase siguiente: «Creo que dentro de algún tiempo ha de estar nuestra pobre España tan desfigurada, que no se conocerá ella misma ni aun mirándose en el clarísimo espejo de su limpia historia» (333). Este espejo, lejos de ser claro, está empañado y deformado. Limitándose a las minucias y destacando del pasado elementos que no deben tener continuidad en el futuro, es imposible conocerse. Después de la frase citada relata Cayetano la muerte de Pepe. Siguen otras cartas al mismo destinatario acerca de las pruebas de los *Linajes de Orbajosa*.[8] Cayetano termina con una frase de una insignificancia superlativa: «[...] he descubierto un nuevo orbajosense ilustre. Bernardo Amador de Soto, que fue espolique del Duque de Osuna, le sirvió durante la época del virreinato de Nápoles, y hay indicios de que no hizo nada, absolutamente nada en el complot contra Venecia» (343). La última palabra de la novela le corresponde al narrador. El capítulo XXXIII reza: «Esto se acabó. Es cuanto por ahora podemos decir de las personas que parecen buenas y no lo son» (*ibídem*). La condena recae por supuesto en el clan de doña Perfecta y la sociedad que la arropa, pero no hay que olvidar que el personaje que más presente tiene el lector en la memoria en este punto es Cayetano. El anticuario queda puesto delante de sus responsabilidades como persona por su ceguera frente a los conflictos familiares, como ciudadano por su apego a una sociedad caciquil y como historiador por su mirada retrógrada y las falsedades que divulga, que son más «ficción» (en el sentido de «simulación») que la novela *Doña Perfecta*.[9] Implícitamente, el narrador defiende una historiografía orientada hacia el presente. Los *Episodios nacionales* van a constituir la expresión de unos nuevos modos de escribir la historia mediante la ficción.

8. Fontanella observa que Cayetano no solo persiste en sus interpretaciones historiográficas equivocadas, sino que además las amplía con sus últimos hallazgos y las va a divulgar mediante la imprenta (1976: 64). Esta «victoria» es tan grave como la muerte de Pepe y el fracaso del ejército liberal.

9. La distinción entre el plano de la ficción y el de la realidad se torna borrosa, como argumenta Richard Cardwell: «We are presented with a historical reality juxtaposed to a pseudo-history which contains references to actual historical events. This in turn is set within the frame of the "history" of the story itself. Characters when speaking of real or imagined events, however, do not distinguish between their respective qualities. Placed in a series of receding perspectives reality becomes fiction, fiction reality» (1972: 40).

4. Don Buenaventura Miedes

En la cuarta serie de los *Episodios nacionales* figura un complejo entramado de narradores e historiadores. El primero de la serie, que seguirá presente con mayor o menor preeminencia a lo largo de toda ella, es José Fajardo quien empieza su actividad historiográfica como memorialista y asume el papel de narrador en las dos primeras novelas. En sus memorias intenta posicionarse en el contexto de las circunstancias internacionales y locales (las revoluciones de 1848 y su fallida traducción española). En la segunda novela de la serie, *Narváez*, Pepe Fajardo pasa un verano en la casa familiar de Atienza, acompañado de su joven esposa María Ignacia. Allí conoce al anticuario local (Behiels, 2001: 187-190). He aquí su presentación: «[...] el señor don Buenaventura Miedes, erudito investigador de las antigüedades antezanas. Por su extremada bondad, por la pureza de su alma candorosa, le perdonábamos la pesadez e inoportunidad de sus históricas lecciones» (Pérez Galdós 2009: 169). La «desencadenada sabiduría» (170) de Miedes cuenta hasta cierto punto con la benevolencia de sus oyentes. Al rasgo de la pedantería se une el de la imaginación desbordada a la hora de construir hipótesis etimológicas y arqueológicas y el desinterés extremo por lo material, que lo lleva a desprenderse de lo suyo a cambio de un libro raro o para socorrer a los demás. A primera vista, la esterilidad intelectual no ha contagiado otros terrenos de la vida, puesto que Miedes tiene esposa e hijo. Pero la mala conducta de la esposa es notoria y el hijo es un sinvergüenza de mucho cuidado que no ha salido realmente al padre. Las facultades mentales de Miedes ya no son lo que eran: «de tanto cavilar en romanos y celtíberos [la cabeza] perdía notoriamente su aplomo y gravedad» (172). Miedes sube con frecuencia a las ruinas del castillo de Atienza para socorrer allí a los Ansúrez, una familia de «delincuentes honrados» (175) como él los califica y a los que inventa una genealogía celtíbera. Los diferentes miembros de la familia Ansúrez constituyen uno de los recursos de coherencia de la serie (Behiels, 200: 58-61). Un día Fajardo y su esposa lo acompañan y conocen al patriarca Jerónimo, a varios hijos suyos y a su bellísima hija Lucila. La salud de Miedes empeora y los esposos Fajardo lo visitan en su casa, acompañados del cura. Una vez más, la casa es el envoltorio metonímico del personaje y de su mente. Fajardo describe así la biblioteca:

> Imposible describir el desorden de aquel local, émulo del caos la víspera de la creación. Los libros debían de ser semovientes, y en el silencio de la noche se pondrían todos en marcha, subiéndose y bajándose de estantes a mesas y del techo al suelo, como ratones sabios o cucarachas eruditas que salieran a pastar polvo (Pérez Galdós, 2007: 191).

Miedes, moribundo, rechaza la presencia del cura porque se declara celtíbero, adorador del Dios desconocido. En su delirio declara su amor por Lucila:

> *Illipulicia* es la virginal sacerdotisa, la diosa casta, en quien está representada el alma ibera, el alma española... Ella es mi dama, o como quien dice, mi inspiración, o llámese musa, y siendo ella el alma hispana y yo el historiador, engendraremos la verdadera Historia, que aún no ha salido a luz. Y como la Historia es la figura y trazas del pueblo, ved a Illipulicia en la forma de pueblo más gallarda (193).

La manía de este anticuario no es retrospectiva como vimos en el caso de Cayetano Polentinos, sino prospectiva y productiva ya que se propone engendrar la historia verdadera. Al contrario de don Quijote, Miedes morirá sin despertar de su locura (Journeau 1990: 73). Es más, la transmite: Pepe Fajardo no solo queda preso del deseo por la inalcanzable Lucila sino que hereda la búsqueda de la verdadera historia que perseguirá a lo largo de buena parte de la serie, intentando abarcar todos los estratos de la sociedad española, desde el pueblo hasta la corte de Isabel II. Rechazará proyectos como la *Historia del Papado* que su madre desea verle escribir o la historia «imparcial» que le propone el rey consorte don Francisco.[10] Además, el esfuerzo por adentrarse en la historia de España provoca estados de locura quijotesca, transitorios en algunos (el mismo Pepe Fajardo, Santiago Ibero), permanente en otros (Santiuste alias «Confusio»).[11] Después del fallecimiento del historiador loco, Fajardo y el cura visitan la casa del muerto e investigan sus papeles. Encuentran una serie de cartas dirigidas a políticos contemporáneos pero sin concluir, entre otras una epístola a Narváez en la que Miedes lo presenta como descendiente de los túrdulos y le incita a vivir a la altura de la etimología del nombre de este pueblo, que combina fuerza y libertad (199). Es otra muestra de su ambición prospectiva, en la que el pasado puede alimentar el presente, y que contaminará el enfoque de Fajardo sobre Narváez. Como bien ha observado Pilar Esterán, «la funcionalidad narrativa del sabio se extiende a lo largo de la serie completa» (2004: 230). Así, pues, la figura del anticuario no solo representa una forma de historiografía «amateur» totalmente pasada de moda o de arqueología delirante, sino que constituye un núcleo de la reflexión metahistoriográfica permanente en la cuarta serie. Al terminarla, el lector ha aprendido historia de España pero la información y la reflexión le han llegado desde múltiples perspectivas y por vías de las que tiene que desconfiar. Ha aprendido también a percibir la historia como una construcción y distinguir construcciones más fidedignas de otras que resultan serlo menos, lo que no obsta a que en momentos privilegiados, se pue-

10. Como observa Geoffrey Ribbans, «It needs hardly be pointed out that such academic revision, ecclesiastical censorship, and official patronage would ensure a work of complete orthodoxy» (1993: 229).

11. Diane Urey afirma con razón que «The four principal Quijote figures in the fourth series become deranged either through reading history, as do Miedes and Ibero, or through attempting to write it, as do Fajardo and Santiuste». Pero no estamos de acuerdo cuando afirma que «The mental "trastornos" of Miedes, Fajardo, and Santiuste underline further the futility of the historian's task» (122). Al contrario, incluso los destellos de discernimiento de los historiadores locos estimulan el esfuerzo de reflexión que Galdós pretende del lector.

da vislumbrar la «historia integral», cuando hechos de la vida pública encuentren un eco en la vida privada (Behiels 2001: 307).

5. Conclusión

Al principio de la novela *The Antiquary*, la descripción del personaje de Walter Scott contiene la mayoría de los rasgos del estereotipo: soltero, de buena posición, residiendo en el campo, interesado en la historia del ínfimo pedazo de territorio donde vive, inventor de grandes relatos a partir de poquísimos datos pero sin conectarlos con una visión englobadora sobre el pasado o el presente. Sin embargo, su anticuarianismo no ocupa la totalidad de su horizonte mental, lo que le capacita para intervenir positivamente en los acontecimientos que atañen a personas de su entorno. En la encrucijada entre el Siglo de las Luces y los nuevos tiempos, aunque ame el pasado no es un enemigo del presente o del futuro. Al mismo tiempo, este personaje es una especie de alter ego del autor que se interroga sobre la manera de practicar la ficción historiográfica. En Don Cayetano Polentinos descubrimos los mismos rasgos estereotipados, pero este personaje está totalmente sumergido en su bibliomanía y carece de capacidad de autocrítica. Su interés por los detalles más insignificantes de la historia de Orbajosa es una declaración de guerra al presente. A la falsedad y la ceguera del relato de Cayetano, la novela galdosiana contrapone el enfoque del narrador, que desenmascara las personas que parecen buenas pero no lo son. El retrato de Buenaventura Miedes como anticuario queda muy abreviado, pero los rasgos esenciales están presentes. Si la locura quijotesca adscrita a Cayetano sigue controlada, la de Miedes es total. Las alusiones intertextuales en la descripción física y la escena de la muerte no dejan lugar a ninguna duda. Pero aunque este personaje loco representa una forma de escribir la historia completamente impracticable, su ambición de fundar una historia nueva y verdadera resulta tan irrealista como contagiosa.

Bibliografía

Battles, Kelly Eileen (2008), *The Antiquarian Impulse: History, Affect, and Material Culture in Eighteenth and Nineteenth-century British Literature*, Dissertation, Michigan State University.

Behiels, Lieve (2001), *La cuarta serie de los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.

Bly, Peter (1998), «Historia y arte en la narrativa galdosiana», en L. Romero Tobar (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo xix* (II), Madrid, Espasa Calpe, pp. 481-493.

Cardwell, Richard (1972), «Galdós' *Doña Perfecta*: Art or Argument?», *Anales Galdosianos*, n.º 7, pp. 29-47.

Churchman, P. / Allison Peers, E. (1922), «A Survey of the Influence of Sir Walter Scott in Spain», *Revue Hispanique*, n.º 55, pp. 227-310.

Dendle, Brian (1992/1993), «Orbajosa revisited, or, the complexities of interpretation», *Anales Galdosianos*, n.º 27-28, pp. 51-67.

Esterán Abad, Pilar (2004), «Buenaventura Miedes: profeta de la cuarta serie de *Episodios nacionales*», en Y. Arencibia (ed.), *VII Congreso Internacional Galdosiano. Galdós y la escritura de la modernidad*, Las Palmas, Cabildo de Gran Canaria, pp. 227-240.

Ferris, Ina (2002), «Pedantry and the Question of Enlightenment History: The Figure of the Antiquary in Scott», *European Romantic Review*, n.º 13-3, pp. 273-283. Disponible en: http://dx.doi.org/10.1080/10509580214261 [13/09/2014].

Fontanella, Lee (1976), «*Doña Perfecta* as historiographic lesson», *Anales Galdosianos*, n.º 11, pp. 59-69.

García González, Enrique (2005), *Traducción y recepción de Walter Scott en España: estudio descriptivo de las traducciones de* Waverley *al español*. Disponible en: http://fondosdigitales.us.es/tesis/tesis/883/traduccion-y-recepcion-de-walter-scott-en-espana-estudio-descriptivo-de-las-traducciones-de-waverley-al-espanol/ [01/09/2014].

Gilman, Stephen (1985), *Galdós y el arte de la novela europea*, Madrid, Taurus.

Gullón, Germán (1998), «"Sustituyendo el azogue del espejo": la novelización de la ideología decimonónica en *Doña Perfecta*» en P. Bly (ed.), *Galdós y la historia*, Ottowa, Dovehouse, pp. 131-144.

Journeau, Brigitte (1990), «Histoire et création dans *Narváez* de Pérez Galdós» en J. Covo (ed.), *Hommage à Claude Dumas. Histoire et création*, Lille, Presses Universitaires de Lille, pp. 67-74.

Momigliano, Arnaldo (1950), «Ancient History and the Antiquarian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º 13/3-4, pp. 285-315. Disponible en: www.jstor.org/stable/750215 [28/07/2014].

Montesinos, José F. (1980), *Galdós I*, Madrid, Castalia.

Nuez, Sebastián de la (1990), *Biblioteca y archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

O'Halloran, Clare (2010), «Harping on the Past: Translating Antiquarian Learning into Popular Culture in Early Nineteenth-Century Ireland», en M. Calaresu, F. de Vivo y J. P. Rubiés (eds.), *Exploring Cultural History. Essays in Honour of Peter Burke*, Farnham, Ashgate, pp. 328-343.

Ortiz Armengol, Pedro (1995), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.

Peiró Martín, Ignacio (1998), «La historiografía académica en España del siglo xix», *Memoria y civilización: anuario de historia de la Universidad de Navarra*, n.º 1, pp. 165-196.

Pérez Galdós, Benito (1899), *Doña Perfecta. Novena edición esmeradamente corregida*, Madrid, Obras de Pérez Galdós.

Pérez Galdós, Benito (2009), *Episodios nacionales. Cuarta serie. La era isabelina*. Edición y apéndices de Dolores Troncoso, con la colaboración de Macarena Cuñas y Carmen Luna, Barcelona, Destino.

Regalado García, Antonio (1966), *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, Madrid, Ínsula.

Ribbans, Geoffrey (1993), *History and Fiction in Galdós's Narratives*, Oxford, Clarendon Press.

Rubio Cremades, Enrique (2011), «La influencia extranjera en la novela histórica española: fuentes literarias», en E. Rubio, M. Sotelo *et al*. (eds.), *La literatura española del siglo xix y las literaturas europeas*, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU, pp. 471-483.

Scott, Walter (1834), *El anticuario*, Barcelona, Imprenta de A. Bergnes y Comp. (Biblioteca de las Damas).

Zavala, Iris (1989), «La literatura: romanticismo y costumbrismo» en I. Zavala, F. Sopeña Ibáñez et al., *La época del romanticismo (1808-1874). Volumen II. Las letras, las artes, la vida cotidiana*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-183.

Zellers, G. (1931), «Influencia de Walter Scott en España», *Revista de Filología Española*, n.º 17, pp. 149-162.

Giner, Altamira, Galdós: Historia, historias, novelas

Laureano Bonet
Universitat de Barcelona

> El supuesto «el corazón tiene historia» es el que ha permitido el desarrollo espléndido de la novela moderna.
>
> María Zambrano, *La confesión: género literario*[1]

Ante todo unas precisiones, sugeridas ya por el título que encabeza este trabajo: *Historia*, con mayúsculas, el relato cronológico de los hechos humanos acaecidos en un pretérito que, empero, puede acercarse a nuestra época, situándose incluso en ella. E, igualmente, *historia*, o *historias*, con minúsculas ahora: «historias fingidas», en expresión de Francis Bacon (1876: II, 101), a saber, ficciones narrativas que, a su vez, están regidas por una temporalidad interior.[2] En toda novela —advirtió E. M. Forster— anida un reló que marca el movimiento, la transición y cuyas agujas, a partir del siglo xx, pueden enloquecer, yendo hacia atrás y hacia delante, o enredándose entre ellas. Sea lo que fuere no es posible una novela atemporal, avisa el autor de *Howards End*: Gertrude Stein lo intenta, destroza el reló y, con el destrozo, pulveriza sus *historias fingidas* —un fracaso nada banal, sin la menor duda— (Forster, 1954: 29 y 41).

Así pues, estas voces —Historia, con mayúscula, e historia, con minúscula— acusan ciertas ambigüedades y, a menudo, se entremezclan: esas mezclas serán desde luego muy jugosas para la novela realista (Galdós es buen ejemplo de ello). A decir verdad, ya en la Edad Media los vocablos *estoria* e *historia* significaban una «narración de sucesos», sin detallar si eran o no verídicos. Hasta podían tener un sentido óptico —por lo menos en el inglés *story*—, tal como tiene lugar con las hileras de vitrales de los templos góticos: verdaderos, y deslumbrantes, «sermones visuales» en este caso (Reynolds, 2013: 1). Se ha pretendido,

1. Zambrano, 1995: 97. Hago constar aquí mi gratitud por la ayuda que me han brindado los profesores Ricardo Pinilla Burgos, Carmen Servén y Dolores Troncoso: gracias a ellos estas páginas han llegado a buen término.

2. La voz *historia*, como «fábula o enredo», figura ya en la edición de 1780 del *Diccionario de la lengua castellana*. Tal significado se enriquecerá más en la edición de 1803: «Fábula, cuento o narración inventada».

sobra casi recordarlo, poner coto a tal bisemia, etiquetando la Historia como disciplina científica con el calificativo de *Historiografía*, aun cuando eso no ha logrado popularizarse del todo (en algún momento, sin embargo, haremos uso de él).

Pero ocurre igualmente que Historia, entendida como disciplina, o *relato científico*, es voz no menos ambigua: *Historia* como la narración cronológica de lo que les ha ocurrido a unos grupos humanos, e *historia*, a su vez, como justamente lo que les pasó —o les pasa— a dichos grupos: unos muy precisos «hechos históricos», por tanto. Galdós insinúa tales ambivalencias cuando califica a Mesonero Romanos de ser la «historia personificada» de Madrid, dado que encarna la «representación de [la] vida» de esta ciudad a lo largo del tiempo, un tiempo repleto de demoliciones y edificaciones sin fin (Mainer y Ara Torralba, 2004: 365). Una frase, hecho curioso, que nos lleva a recordar que Hegel había ya juzgado la *historia* como un ir y venir entre la ruina y la construcción en todos los asuntos relativos al ser humano.[3]

Existe, por consiguiente, un deslizamiento semántico incómodo —desde un ángulo científico— aunque muy fértil para el escritor realista: las novelas decimonónicas se nutrirán una y mil veces de todos esos claroscuros en su búsqueda, tan ávida siempre, de la verosimilitud. Una verosimilitud que, por un lado, mira al exterior, la vida, los hechos que van sucediéndose en el tiempo y, por otro, mira hacia la entraña del relato literario para, con ello, colmarlo de artisticidad, rehuyendo cualquier inercia documental —una vez más, aquí, Altamira desplegará sutiles reflexiones en su estudio del año 1886 *El realismo y la literatura contemporánea*—. Todo eso podría resumirse, en fin, con la sentencia de Alfred de Vigny «L'Histoire est un Roman dont le peuple est l'auteur» (1863: 1).

Y hay un nuevo rasgo que aproxima la Historia a la novela: ambas disciplinas están, por supuesto, construidas con palabras; son masas verbales muy poderosas, muy densas. Ahora bien, ello entraña otro fenómeno indiscutible, aunque no libre de riesgos en el terreno historiográfico y, al contrario, pródigo en nervio artístico para la novela: *lo que no recoge la palabra histórica, no existe* —¿lejano trasunto herderiano que ha cuajado ya enteramente en el pensamiento filosófico de estos tres últimos siglos?[4] —. Dado que «La historia crea el mundo. Los acontecimientos existen en el momento en que son contados, por lo que cuando no son contados es como si no hubiera acaecido. La Historia, en suma, no es sino la versión de una representación. Por ello debe colocarse [...] al lado de la Literatura» (Busquets, 2014: 366).

3. «Nos paseamos siempre por entre las ruinas» de la historia, escribe Hegel en su *Introducción a la Filosofía de la Historia Universal*. Ahora bien, esas ruinas «albergan la semilla de *una nueva vida* —pues mientras la muerte brota de la vida, la vida brota también de la muerte» (Hegel, 2008: 150; cursivas del autor).

4. El lenguaje «pone límites a todo el conocimiento humano y delinea su ámbito [*Umriss geben*]» (Herder, 2005: 101). Una tesis que parece anticipar la proposición 5.6, contenida en el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, y que dice: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» (2015: s.p.).

Es de recordar, empero, que existe un mundo objetivo —esos «restos del pasado» que dice Altamira en el artículo que luego veremos—, previo a su verbalización y *representación* historicista, con el alcance novelesco que este último sustantivo implica. En dicho mundo empírico se apoya la historiografía más exigente y no se puede, en modo alguno, eludirlo si bien abunden los historiadores que pretenden expresarse en primera persona y algo reacios, por tanto, a la sobriedad epistemológica. Siendo tentados quizá por la *ego-histoire*, según el calificativo de Pierre Nora, tan en boga hoy entre diversos universitarios franceses.

Todas estas disquisiciones y ricas ambivalencias se dejan ver en *El realismo y la literatura contemporánea*, estudio redactado cuando Rafael Altamira tenía apenas veintiún años de edad: algo asombroso en términos intelectuales. En él puede leerse que «La literatura es un arte, e histórica por ende» (aquí, pues, la narrativa parece acercarse y aun fundirse con la disciplina historiográfica). Para agregar que «La novela moderna viene a ser una hoja de la vida individual o social, como *un momento de una personalidad* diluido en muchos capítulos, marcando bien las relaciones de tiempo y espacio, con lo que la historia de uno viene a ser reflejo y solidaridad de la historia de muchos» (Altamira, 1886: 550-551; cursivas del autor).

Anidan en esas líneas una serie de núcleos expresivos que destilan temporalidad psíquica y social; transformación, movimiento e, incluso, una muy precisa articulación entre el tiempo y el espacio, tan decisiva siempre para la novela realista. O algo no menos importante, y en forma ahora de corolario: esa *dilatación* del personaje en el curso de su tiempo íntimo no puede aislarse; está engranada con el ensanchamiento psíquico de otros muchos seres, formando todos ellos un juego de unidades múltiples, con sus acciones y reacciones sin pausa —una telaraña emocional en constante vibración—. Es el caso de la mejor narrativa del XIX, cuyos paradigmas —a ojos de Altamira— se llaman *L'Assommoir* y *La desheredada*: son novela y, a la par, Historia —una *Historia* que contiene en su seno muchas *historias* que van alimentándose unas a otras, a lo largo de una «durée» más y más tupida—.[5]

Todas estas idas y vueltas entre historia —en su doble filo— y novela, o «historia ficticia» que, empero, aspira a ser remedo verosímil de lo que les ocurre a unos individuos en un lugar y un tiempo, preocuparon mucho a Altamira. Y eso tanto en época juvenil como en su madurez e, incluso, en su tan fecunda senectud, cuando da fin a la última edición de la *Historia de la civilización de España*. Reparemos, así, en un texto que vio la luz el 4 de enero de 1920: el artículo «Galdós y la Historia de España», secuela muy resumida —pero con alguna sugestiva adición— del trabajo impreso el 22 de diciembre de 1902 en *El Noroeste. Diario Democrático Independiente* (a su vez, fruto de una conferencia leída por el

5. F. Braudel caracteriza la historia como una «dialectique de la durée» y ello, repitámoslo, es tan válido para la historiografía como para la novela, la cual aspira también a hacer suya esa duración con sus mil espesores contrapuestos (Braudel, 1987: 23).

autor unos dos años antes en la Extensión Universitaria de Oviedo y que llamó, ya, la atención de F. Giner).[6]

Este escrito —en su edición de 1902— ha sido estudiado por M.ª de los Á. Ayala, quien destaca en él la huella del positivista Theodor Mommsen, uno de los maestros de Altamira (2012: 406-407). Lo que apuntaremos acaso pueda servir de complemento a lo dicho por la profesora Ayala: nuestra ruta —una larga retrospección analítica— se fijará en los posibles nexos entre Francisco Giner y J. G. Herder, con algún notable aditamento krausista. Una ruta, por tanto, de signo romántico-idealista y, aunque parezca extraño, en absoluto adversa a alguna propuesta historiográfica de cariz cientificista: así, las tesis de Taine, figura a su vez de culto para el Altamira de finales del XIX. Pues bien, el núcleo central del artículo dice:

> Tenía [Galdós] condiciones de historiador; por lo menos, *alguna* de las condiciones que los historiadores necesitan para ver el pasado y reconstruirlo vívidamente sobre la base [...] de los restos y noticias que llegan a la posteridad. Su imaginación de artista —imaginación plástica [...] que evoca con [...] precisión las imágenes, que sabe [...] coger lo característico de cada una y [...] adivina lo no manifiesto, así como las relaciones íntimas de las cosas, con el apoyo de los más livianos indicios— le dio facultades de *constructor*, de esas que hacen revivir mundos enteros, de las que han fundado [...] parte de la gloria que rodea el nombre de Mommsen (Altamira, 1921: 66; cursivas del autor).

Para añadir que «Lo interesante es [...] que Galdós se dio cuenta de semejante aptitud; que la cultivó reflexivamente y que puso empeño en afinarla y sacarle fruto». Y concluir —cerrándose la tríada *Historia*, *psicología colectiva*, *novela*— que eso es «tan constitucional en él, que no solo aparece triunfante en los *Episodios* sino que [tal aptitud] es la misma que resplandece» en las *Novelas contemporáneas*. Por lo que, y aflora aquí el tuétano de los pensamientos altamiranos, «la literatura de Galdós [es] un elemento importante para llegar a conocer nuestra psicología moderna, cosa a que no llegarán nunca [...] otros escritores menos novelistas» (Altamira, 1921: 66 y 67). Triángulo conceptual y, a la vez, círculo en perenne *feed-back* dado que, según había dicho ya en *El realismo y la literatura contemporánea*:

> La novela contemporánea tiene [...] el mérito de no provocar la *tesis* [...]. Penetrada del espíritu moderno, viendo toda la realidad de hoy ahondando en los senos misteriosos y escondidos de la conciencia social, siendo hija verdadera de su época, vive

6. Altamira, «tomando pie de la lectura de algunos trozos selectos de los *Episodios nacionales* [...], hizo ver a los oyentes la importancia de la Literatura para conocer la Historia de España» (Sela, 1902: 305). Por su parte Giner ofrece el título de la conferencia de Altamira, leída en la Escuela de Arte y Oficios de Oviedo, e idéntico al del artículo que iremos analizando: «Pérez Galdós y la Historia de España» (1905: 81).

también de su acción dramática, de sus conflictos, de sus dudas (Altamira, 1886: 679).

Altamira se adentra pues, y en la primera cita, por esa zona ambigua, rica en claroscuros, entre Historia (historiografía) y novela. Observa en el creador de *Misericordia* cualidades procedentes de ambas disciplinas, y cualidades, al parecer, intercambiables. Eso es indudable en los sintagmas «ver el pasado y reconstruirlo vívimamente», sobre la base por supuesto de los «restos» que llegan ante la mirada del historiador y del novelista. Nótese en dichos grupos léxicos el adverbio *vívimamente*, con una dualidad semántica que apresa tanto lo historiográfico como lo novelesco, por lo menos en el caso de Galdós, prototipo de narrador realista: en él, por consiguiente, se dan esas dos modalidades o escrituras.

Y dato no menos revelador, viene a decir Altamira, cerrando este círculo de ideas, que si los historiadores *reconstruyen* el pasado, el novelista Galdós es, a su vez, un *constructor* que alcanza a *revivir* mundos enteros y, con esa reviviscencia, crea «*emoción estética*» en los lectores —de acuerdo con una expresión originaria de *El realismo y la literatura contemporánea* (Altamira, 1886: 62). El juego de voces afines que van dibujando esos enlaces entre Historia y Novela es evidente: núcleos significadores del tenor de *reconstrucción*, *construcción*, *reviviscencia* (síntesis entre *vívivamente* y *revivir*). Ahora bien, un asedio vivencial que no se queda en la corteza de las cosas —los fenómenos institucionales— sino que, enfatiza Altamira, «adivina [Galdós] lo no manifiesto» y logra revelar las «relaciones íntimas» entre esas cosas. Surge, ya, un primer indicio de la penetración en la realidad que ejercen los relatores historicistas y los relatores novelescos: estos últimos, de hecho, parecen profundizar más en la compleja vida existente entre los seres humanos, pues descubren el «fuego anímico» de la historia de tales seres en el discurrir del tiempo —en caso de hacer uso, aquí, de una frase del propio Galdós contenida en *Carlos VI en La Rápita*— (2009: 880).[7]

Altamira pone a un mismo nivel hermenéutico al literato, o novelista, y al historiador, pero es tal su devoción por el autor de *Tormento* que pareciera, en algún momento, que el primero esté ubicado en un escalón más alto que el segundo. El novelista ausculta, y hace suyas, las tensiones psíquicas de una sociedad, en tanto que el historiador —por lo menos el historiador tradicional— permanecería más en el sobrehaz de los aconteceres públicos de dicha sociedad. Es el caso de Galdós quien, en efecto, exhibe una sutil *reviviscencia* —su «imaginación de artista»— por descubrir tales tensiones, a saber, «la psicología moderna» del pueblo español. O como había expuesto en *El realismo y la literatura moder-*

7. Si vemos el contexto sale a la luz la contraposición que dibuja Galdós entre la historia pública, *seca*, y la verdadera (intra)historia, a saber, la vida de los seres *particulares*, anónimos: «Más que la Historia seca de los públicos acontecimientos, le cautivan [a Beramendi] las referencias de andanzas particulares, y en ellas ve el colorido de la Historia general, la cual, sin este matiz de sangre, de fuego anímico, no es más que un trazo negro que así fatiga la vista como la memoria» (Galdós, 2009: 880).

na —vuelvo a reiterar— la verbalización de lo que vive «en los senos [...] escondidos de la conciencia social».

Entendemos ahora que Altamira, fiel a su *egoísmo* como historiador (si resulta oportuno ese epíteto goethiano), elogie el altísimo valor que muestran los textos literarios para el buen desarrollo de lo que él llama una ciencia histórica *totalizadora*. Es decir, aquella disciplina que anhela, a su vez, reconstruir, o verbalizar, la civilización —no solo la historia institucional— que un pueblo ha ido generando al paso de los siglos, y alcanzar, así, una síntesis entre ambas dimensiones. Una *totalización* que no implica, como dirá nuestro autor con sesgo más científico en 1912, un enfrentamiento entre la «historia interna», o *Kulturgeschiste*, de raíces organológicas (Herder, Schelling, Jean-Paul, A. W. Schlegel, Krause) y la «historia externa», o política, sino que, al contrario, supone un equilibrio entre ambas, esto es, una «unidad superior», por dificultoso que pueda parecernos.[8] Pues, aclara,

> Esta oposición es ilógica, porque no responde a una realidad. La historia humana no se ha producido así, partida en dos esferas igualmente substantivas y que se pueden separar; y por otra parte, no cabe sostener que muchos (quizá ninguno) de los hechos de la estricta (?) historia política, sean extraños o indiferentes para la civilización; v. gr., la guerra (Altamira, 1916: 53).[9]

Es hora, ya, de *reconstruir* alguna de las fuentes que pudieron dejar algún poso en esas ideaciones altamiranas, y a propósito de B. P. Galdós. Ante todo Giner de los Ríos, de quien siempre se consideró el autor discípulo «fiel a lo sustancial de su doctrina» (Altamira, 1915: s. p.). Para don Francisco la literatura es un valiosísimo observatorio del alma de una época y una nación o sociedad. Lo dejará claro en sus «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», ensayo del año 1862, cuando el autor contaba veintidós años de edad,[10] y que Altamira conocía bien pues es texto que cita en *El realismo y la literatura moderna* —un ensayo que pudo incidir, además, en las galdosianas «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (Rodgers, 1988: 36-37 y 40)—.

En estas «Consideraciones» estima Giner que las «artes», muy en particular la «literatura bella», son «de todas las manifestaciones del espíritu las que, conteniendo más carácter subjetivo, indican [...] con mayor determinación el de las épocas» (1876: 169). En dichas frases no resulta difícil oír ecos del idealismo ger-

8. Una síntesis que facilite el descubrimiento de «la *realidad total* de una sociedad» y que sitúa, en rigor, a Altamira en un terreno ideológico de carácter «krauso-positivista» (Asín Vergara, 1988: 23 y 24).

9. Texto procedente de unas conferencias que leyó nuestro historiador en el Rice Institute de Houston (Texas) a finales de 1912 y editadas después en inglés por esta misma institución (Altamira, 1916: 7-8).

10. Tal ensayo apareció por primera vez en *Revista Meridional*, Granada, tomo I, 1862, pp. 65-72, 109-116, 137-147, 212-218, 329-333 y 413-425. Fue reimpreso en *Estudios literarios*, Madrid, Imp. R. Labajos, 1866, y nuevamente —con cambios y añadidos— en 1876: nuestras citas proceden de esta última edición.

mánico, esto es, Krause, Hegel y, sobre todo, Herder, con notable ascendiente en aquellos dos: ello, además en detrimento del hombre abstracto que había acuñado la *Illustration*. Se nota ya en dicha cita el concepto de *Zeitgeist*, el «espíritu de la época»: un «espíritu» que irá aflorando en el devenir de un pueblo —la temporalización, en fin, del *Volksgeist*, o «espíritu» de una «comunidad» (la *Völkerpsychologie*, de acuerdo con Wilhelm Wundt y asumida, vale repetirlo, por Altamira desde su mocedad).

No obstante, aún irá más lejos Giner al sostener que la literatura logra alcanzar mayor eficacia que la Historia en esa búsqueda del *genio* de una sociedad, muy superior para su esclarecimiento que la superficie de los hechos institucionales. Pues, arguye, «Suprímase la literatura de un pueblo, y en vano se apelará para reconstituir su pasado a su historia política, muda armazón de sucesos, esqueleto que no [...] anima el vivificante calor de la sangre; estúdiese aquella, y [...] las generaciones más olvidadas se nos presentarán con toda la pompa de sus grandezas, con todas sus miserias, con todas su aspiraciones, con todos sus extravíos». Y por eso, concluye, «no es otra cosa la literatura que el [...] más firme camino para entender la historia realizada; mentor universal, nos reproduce lo pasado, nos explica lo presente, y nos [...] alecciona para las oscuras elaboraciones de lo por venir» (Giner, 1876: 169 y 170).

En otras partes vuelve a hacer hincapié Giner en esa «Insuficiencia de la Historia política» por capturar el «espíritu de los pueblos», dado que nos facilita la descripción de los «acontecimientos», pero «permanece muda en cuanto a sus causas», incapaz como es de «sondear los íntimos senos donde arraigan [tales causas]»: a lo sumo solo consigue «satisfacer una vana y pueril curiosidad» (Giner, 1876: 165, 166).[11] Hasta parece preludiar —en el año 1862, no se olvide— una cierta *historia de la civilización*, concepto tan caro para Altamira, como es bien conocido, y que supera el relato político o institucional. A ese fin advierte que un «examen» de «la educación religiosa del hombre y de las evoluciones de la especulación racional y del arte» ayudará a «formar una ciencia histórica más amplia [...] que la común, y compuesta de elementos heterogéneos en la apariencia y en la individualidad aislada de cada uno de ellos; pero homogéneos y [...] conexionados por la raíz común de que proceden y por las leyes que determinan su aparición» (Giner, 1876: 168).

Incluso enlaza *historiografía*, *historia de un pueblo* y *literatura bella*, al decir en un nuevo ensayo, el titulado «De la poesía épica, y en particular, de la epopeya», año 1864, que una obra poética es «historia viva» y la señal «más espontánea que da de sí un pueblo» (Giner, 1876: 78 y 72).[12] También para él, por lo tanto, las

11. En «Dos reacciones literarias. (Clásicos y románticos)», trabajo de 1863, subrayará también el fracaso de la historiografía por acceder al alma de una sociedad: «Tiene el espíritu de los pueblos recónditos abismos, a donde nunca [...] acierta a penetrar la historia meramente política» (Giner, 1876: 117).

12. En su *Compendio de estética*, traducido por F. Giner, había dicho Krause que es «en la poesía lírica donde más puro [...] se manifiesta el carácter nacional» (Krause, 1883: 177).

traslaciones expresivas entre todos esos términos —al amparo de la *vivacidad* que desprenden las entrañas de una sociedad— son muy fecundas: la «historia» literaria puede llegar a fundirse con la historia del pueblo en la que ha florecido: *vivacidad*, para Giner; *reviviscencia* para Altamira...

El aliento herderiano que se infiltra por todos esos pensamientos de Giner es bien patente, como hizo notar J. López Morillas en libro ya clásico.[13] Ya sea a través de Krause —y su concepto de *Volksgeist*—, o a través de Hegel —su noción, en este caso, de *Nationalgeist*—,[14] o quizás por medio de la lectura que pudo hacer Giner de las obras donde Herder desarrolla su teoría del «espíritu» de un pueblo y una época: *Fragmentos sobre una nueva literatura alemana* (1767), *Otra filosofía de la Historia* (1772), *Ideas sobre la filosofía de la historia de la humanidad* (1784-1791) y *Cartas sobre el progreso del hombre* (1793-1797). Lectura directa del alemán o, acaso, a través de alguna versión francesa: justamente entre 1861-1862 se imprime en París la traducción, hecha por Émile Tandel, de la *Philosophie de l'histoire de l'humanité* (Rodgers, 1988: 46). No cabe olvidar, al respecto, que en los años sesenta Giner no dominaba todavía el alemán, según reconocerá en sus *Estudios filosóficos y religiosos*.[15]

Otro conocimiento de Herder lo pudo alcanzar Giner por la mediación de Francisco Fernández y González, buen conocedor del idealismo alemán, catedrático de letras en las Universidades de Granada y Madrid y a quien el joven Giner califica de «maestro» suyo, además de confesar que las «ideas capitales» de sus «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna» son hijas de varios trabajos sobre estética publicados por este discípulo de Sanz del Río, en particular una *Estética* que vio la luz en el mismo 1862 (Giner, 1876: 70, n. 1 y 213, n. 1). Es asimismo digno de recordarse que Altamira consultaría también, y con gran celo, algunos de los trabajos de F. Fernández y González,

13. «De Herder [...] recibe Giner [...] la noción de la existencia [...] de un conjunto de rasgos que dan a la psique de un país un contorno privativo e inequívoco». Ese «particularismo» pareciera «contradecir el principio de armonía universal [...] de Krause. Pero [...] no hay tal contradicción. Al abogar por la armonía universal Krause no se propone darle como base de apoyo la universal uniformidad. Y ello con sobrada razón. La uniformidad es hacedera solo a costa de amputar [...] todo cuanto es "genial" —léase espontáneo y distintivo— en el individuo o en la raza». Pues —en palabras de Rudolf Eucken— el armonismo krausiano nace de la fusión «de la multiplicidad en unidad, sin destruir aquella, como si en la cohesión representada por el todo cada parte adquiriera un nivel superior de existencia». En resumen, y a juicio de Krause, «Nada debe [...] coartar la [...] expresión del genio nacional; antes, al contrario, conviene [...] protegerla por todos los medios posibles» (López-Morillas, 1980: 115). Aún a finales de la década de 1870 continuará Giner asumiendo esas tesis herderiano-krausianas, como demuestra el artículo «Sobre teatro», donde se lee que «en las obras de arte» hay «un nuevo elemento, el *carácter*, esto es, aquella cualidad que las convierte en fiel expresión orgánica del espíritu [...] de su tiempo» (Giner, 1926: 345; cursivas del autor).

14. El Espíritu como fuerza que emerge en el recinto particular, matérico, de una nación es un concepto-fuerza muy visible en la *Introducción a la Filosofía de la Historia* de G. W. F. Hegel.

15. Disculpando la pobre traducción del texto krausiano «La ciencia de la forma», impreso en el *Tagblatt des Menschheitlebens*, año 1811, aduce Giner que él y Luis de Rute habían hecho esta versión en 1868, «cuando [...] tenían menos conocimiento de la lengua alemana» y, de ahí, «la oscuridad» de algún pasaje (Giner, 1876: 215).

según lo abonan diversas citas contenidas en *El realismo y la literatura contemporánea*.

Sin desdeñar —otra posible pista— la presencia de Herder en Giner a través de J. Llorens y Barba. No se olvide que nuestro autor fue alumno de este catedrático de la Universidad de Barcelona a comienzos de los 1850, cuando su padre, alto funcionario de Hacienda, fue trasladado a la Ciudad Condal: es bien conocido el respeto que profesaba Giner por este maestro suyo, a quien le debía, además, «sus primeras orientaciones y su constante afán de inquirir» (Valentí Camp, 1922: 249). Un maestro que, hablando de la disciplina filosófica, comentaba —con sabor herderiano— que «donde quiera [...] que encontremos el pensamiento filosófico digno de este nombre, allí reconoceremos siempre el trabajo propio del espíritu nacional, de esta suerte es como el cultivo de la filosofía se hace una tarea provechosa para el pueblo que la ejecuta» (Llorens y Barba, 1920: 452).

No debiérase obviar, tampoco, el microclima cultural que iba extendiéndose por el Madrid de 1850 y 1860 y que aflora en los ensayos de Giner —los antes citados y otros reimpresos asimismo en sus *Estudios literarios* del año 66—. Esto es, la crisis que aquejaba a un romanticismo muy ampuloso ya, y el asentamiento de una poesía encaminada a simplificarse al máximo, inspirándose en las baladas populares:[16] una reacción, en suma, «contra los vuelos retóricos» de los románticos, en un tiempo en que triunfa la «orientación germanizante» de nuestra lírica, a la sombra de Heine, Schiller o Goethe (Díaz, 1969: XXVIII y XVII). Los valedores de esa poesía hacen suyas las tesis de Herder que, entre líneas, bullen en Trueba, Campoamor, M. Cañete, G. A. Bécquer, Augusto Ferrán y V. Ruiz Aguilera —tan admirado por Giner—. Un ejemplo: en su reseña a *La soledad* de Ferrán, del 21 de febrero de 1861, sostiene Bécquer, juntando las nociones de *Volksgeist* y *Zeitgeist*, que «El pueblo [...] será siempre el gran poeta de todas las edades y de todas las naciones», pues «sabe sintetizar en sus obras las creencias, las aspiraciones y el sentimiento de una época» (2004: 488).

Todo esto constituye un puñado de hipótesis que, en caso de ahondar en ellas, quizá brinden nuevas pistas sobre las huellas del romanticismo orgánico en Giner. Solo diré que la versión española que en 1860 hizo J. Sanz del Río de diversos textos de K. Ch. F. Krause, con el título de *Ideal de la Humanidad para la vida*, puede ser otra vía de acceso a todas esas ideaciones herderianas, como bien supone E. Rodgers. Empero, este hispanista se cura en salud indicando que tal traducción de Sanz del Río es muy libre y los párrafos donde se habla de tales temas podrían ser, en parte, de cosecha propia (Rodgers, 1988: 38). Pero

16. Comentando las *Elegías* de Ruiz Aguilera, obra del 1862, dice J. M. de Cossío que «Cuantos han hablado de este libro [...] han notado [...] su sencillez [...], pero no sé si se ha subrayado lo que esta sencillez [...] tenía de singular y revolucionaria, lo que es encontrar en este tiempo el primer caso de lirismo que deba su intensidad a su misma pobreza de medios retóricos» (Cossío, 1960: I, 201). F. Giner aplaudía también en su reseña a dichas *Elegías*, la «sencillez en la expresión» de los versos (1876: 272).

hoy, gracias al cotejo realizado por E. M. Ureña en 1992 con los originales alemanes de que se valiera Sanz del Río —contenidos en el *Tagblatt des Menschheitlebens*—, fácil resulta ver que todas las disquisiciones acerca del «genio» del pueblo como «fuente» de la poesía y la «secreta correspondencia» entre aquel y «la historia de las bellas artes» suscriben lo dicho por Krause en dicha revista (Ureña, Fernández y Seidel, 1997: 125).[17] Por otro lado, y hecho nada trivial, en sus ensayos cita Giner en una ocasión *El ideal de la Humanidad para la vida* si bien prevalecen en ellos la *Estética* de Hegel, deudora a su vez del ideario herderiano.

Algunas nociones de Herder, diseminadas pues entre Krause, Hegel y, vale recordarlo, los hermanos Schlegel, parecen ser la semilla inicial de ese historicismo gineriano.[18] Una concepción historicista que, por otro lado, incide en Altamira y su búsqueda de las capas psíquicas de una sociedad: es decir, el «secreto de la historia», un secreto que «radica [...] no en la institución considerada en sí misma, sino en el hervor humano que se agita en su seno» (Vicens Vives, 1962: 14).[19] La esencia de su vocación historiográfica, además, aunque libre —al igual que en el Giner más maduro— de cualquier «apostolado patriótico» (López Morillas, 1988: 37). Ajeno, pues, a la *Volksreligion* y sus fantasías nacionalistas... Veamos uno de esos escritos herderianos: ciertamente decisivo, que no dejó indiferente a Dámaso Alonso en su clásico estudio sobre Bécquer. Hablando Herder de las *Nationallieder* arguye:«¿Tiene la nación algo más precioso? A través de su literatura propia, hemos aprendido a conocer las edades y los pueblos más profundamente que a lo largo del triste y frustrante camino de la historia política y militar». Puesto que en esa *literatura propia* «aprendemos cómo [un pueblo] pensó, lo que deseó y por lo que suspiró, cómo disfrutó sus placeres, cómo fue dirigido por sus maestros o sus inclinaciones» (Flitter, 1995: 23).

17. Enunciados pertenecientes al *Desarrollo y presentación ideal de la idea de la Alianza de la Humanidad, desde la perspectiva de la vida* (*Entfaltung und urbildliche Darstellung der Idee des Menschheitbundes, vom Standorte des Lebens aus*), texto-base krausiano del *Ideal de la Humanidad para la vida* de J. Sanz del Río.

18. Krause asistió en Jena, y en 1798, a las clases que allí dictaba A. W. Schlegel, confesando a su padre «lo mucho que aprendía en ellas». Unas lecciones que revelan un «paralelismo con la primera parte de las lecciones berlinesas de 1801», es decir, sus *Conferencias sobre arte y literatura*. Pero aún hay más —y ello es esencial para establecer un *link* entre ambos pensadores e incluso, en última instancia, con Herder—: el filólogo Friedrich Ast le pasó los apuntes de dichas clases a Krause, quien rellenó el cuaderno con una serie de «breves ensayos», algunos muy «importantes». Lo más significativo es que, en esos textos de Jena, Schlegel esboza ya una «teoría del arte [...] fundida con la historia, mediante una síntesis entre Kant y Herder». Krause, en fin, tendría «muy presente» tal cuaderno «a la hora de redactar sus [futuras] lecciones sobre Estética» (Pinilla Burgos, 1996: 384, 385, 392, 392 y 394-395). Ese historicismo orgánico, que exige para sí una percepción intuitiva (la "reviviscencia" de que hablan Giner y Altamira) se desliza por las lecciones berlinesas de Schlegel e, igualmente, en sus conferencias ofrecidas en Viena con el título de *Sobre el arte dramático y la literatura*. En estas últimas puede leerse que, sin un «germen de vida», nuestro conocimiento es solo «externo». E incluso, con mayor precisión, «La poesía que pretenda a ser verdadera debiera partir de la vida interior de un pueblo» (A. W. Schlegel, 1861: 19 y 208).

19. O lo que F. Braudel llama «ces grands courants sous-jacents, souvent silencieux» que van más allá del *instant* cronológico y forman el piélago de psiquismos de un pueblo a lo largo de los siglos (Dantier, 2005: 3-4).

Sobresale en tal cita una dicotomía entre *literatura* e *historia política* —algo bien tangible en alguna de las citas ginerianas—. La primera proporciona un conocimiento de las capas más puras de una comunidad; la historia, al contrario, resbalará por la superficie de dicha comunidad: de ahí que sea *triste*, *frustrante*. O, como dice en *Auch eine Philosophie der Geschichte*, la historia política es poco más que una cáscara —«Hülsengeschichte»—, y apenas alcanza a revelar algo (Herder, 1964: 190)—. Pero esa relación entre literatura y «espíritu nacional» está, además, en perenne movilidad (según puntualiza Herder en sus *Cartas sobre el progreso del hombre*: y aquí hallamos el *espíritu de la época*, que se complementa, una vez más, con aquel *espíritu del pueblo*). Dado que «La poesía puede caracterizarse como un Proteo entre los pueblos; cambia de acuerdo con el lenguaje, las costumbres, los hábitos de esos pueblos; de acuerdo asimismo con su temperamento, con el clima; de acuerdo también con su dicción» (Damrosch, Melas y Buthelezi, 2009: 4).

Los focos conceptuales de nuestro trabajo son bien claros: las ambigüedades semánticas que acusan las nociones de Historia, historia, novela, por un lado. Y, por otro, cómo esas ambigüedades han sido muy útiles para la narrativa realista en un sentido, antes que nada, temporal: una temporalidad orgánica —en modo alguno abstracta—, henchida de *carne* psíquica en el doble sentido colectivo e individual.[20] Unas ambivalencias que, bien aquilatadas, aplica Altamira a la novela galdosiana: una novela que, por lo tanto, es histórica en su sentido pleno e, incluso, puede superar a la historiografía pues saca a la luz el espíritu de un pueblo, en este caso el español. Por decirlo de otro modo: justamente lo *orgánico-biológico* (la vida en su integridad) reclama al analista una exégesis más intuitiva, o «artística», que intelectiva, acoplándose a la postre ambas partes sin merma alguna.

Esa interpretación acerca de la suma importancia del *Volksgeist* para el historiador e, igualmente, para el novelista la toma Altamira de don Francisco Giner, su maestro más querido. Una interpretación de cepa germánico-idealista cuyo padre —no el único— fue Herder: Montesquieu y Voltaire habían ya aludido al *esprit des nations*, aunque de manera más enjuta o cerebral.[21] Un Herder que lle-

20. Desde «mediados del siglo XVIII se ha tendido a usar «orgánico» como adjetivo que cualifica [...] los cuerpos *biológicos*» (Ferrater Mora, 1981: III, 2450; cursivas del autor). Y ello ocurre, conforme se acerca el cambio de centuria, en Herder y, acto seguido, en los Schlegel, Krause, Hegel... Así, *lo orgánico* como «lo vivo», «lo fisiológico» lo contrapone Herder a «lo mecánico», o «abstracto», propio de la Ilustración: es una palabra clave en esos autores, y que rebrotará más tarde en Giner. Obsérvese esta fraseología acerca del lenguaje, y que va ovillándose alrededor del símil —tan romántico ya— de la *planta*: «Si [...] cada lengua originaria —que es una planta que crece en un país— se desarrolla de acuerdo con el clima y la región de éste; si cada lengua nacional [*Nationalsprache*] se forma [*bildet*] de acuerdo con las costumbres [...] de su pueblo, también, en sentido inverso, la literatura de un país —que es originaria y nacional— debe formarse de acuerdo con la lengua [...] de tal nación» (Herder, 2005: 103).

21. En *De l'esprit des lois* encomia Montesquieu la importancia de las *causes culturelles* (creencias) y las *causes naturelles* (geografía), ineludibles para asentar bien un análisis del hecho político: todo eso constituirá *l'esprit général* de una nación (Montesquieu, 1772: II, 189). Y Voltaire, en su *Essai sur les mœurs et l'esprit des*

gará al propio Giner a través de Krause, Hegel, Sanz de Río, F. Fernández y González y, acaso, J. Llorens y Barba, sin olvidarnos del ambiente herderiano —fuese de manera abierta u oblicua— que bullía en el Madrid de mediados del siglo XIX.

Un *ambiente* que debiérase estudiar a fondo, analizando fuentes textuales —artículos, ensayos— con el fin de delimitar la huella activadora de J. G. Herder en la cultura española del Ochocientos. No hay todavía, al parecer, un estudio consagrado a la presencia de este pensador en nuestras letras y continúa siendo válido el dictamen, paradójico y, a la par, luminoso de que «Herder es una de esas figuras clave cuya influencia [...] está tan difundida como para no necesitar comprobación documental» (Rodgers, 1988: 42). Solo dos noticias, cogidas al azar sobre dicha presencia, ahora más puntual y no solo neblina indiscutible y, al tiempo, borrosa —si vale la nueva paradoja—. Una alusión a Herder por parte de Campoamor, contenida en *El Personalismo*, acerca del énfasis puesto por aquel en «las influencias exteriores» (clima, territorio) como el «móvil» que impulsa «las acciones humanas», si bien nuestro poeta no evite ironizar sobre tal precisión «orgánica» que, entiende, reduce al hombre a un «buque» empujado «irremisiblemente» por el viento (Campoamor, 1855: 105).[22]

Y otra referencia, previa en el tiempo, y colmada de afán estético por parte de Pablo Piferrer, quien en su «Necrología» del músico Miguel Ribera —impresa en el diario barcelonés *La Corona* el 8 de marzo de 1843— asevera que la «regeneración» de las artes proviene del «Norte», donde además de Burger, Tieck y Uhland —que «pulsaron con osadía [...] los cantos populares»— despunta igualmente Herder quien «con sus grandes estudios sobre las costumbres y las instituciones de los pueblos, observó el primero el fondo de poesía que la nacionalidad atesora» (Carnicer, 1963: 220). No escasean además, en Barcelona, las alusiones a Herder en *La Abeja* (1862-1870), revista de recia vocación germánica como es bien sabido. Alusiones y, asimismo, citas directas de contenido biográfico, estético o literario (leyendas, baladas), que van esparciéndose por toda la década de 1860. Una de tales citas es deslumbrante y apela, nuevamente, a esa concepción biológica de la historia tan herderiana y que, diríase, parece presagiar a F. Braudel: «La historia no es más que una geografía de los tiempos y de los pueblos puesta en movimiento» (Sin Firma, 1862: 280).[23]

---

nations, había encarecido asimismo la trascendencia de «l'esprit, les mœurs, les usages des nations principales, appuyés des faits quil n'est pas permis d'ignorer» (Voltaire, 1835: I, 1-2).

22. Manuel Cañete solía hablar de Herder, parafraseándolo «abiertamente», en los últimos 1840, cuando —cumple repetirlo— comenzaba a germinar en Madrid una simplificación del discurso poético, al amparo de las *Nationallieder*. Así ocurre en las conferencias sobre «el drama reciente español» que ofreció en el Ateneo madrileño, año 1848, publicadas en la *Revista científica y Literaria*. Todo eso se concretará en el artículo «Curso de literatura dramática», impreso en *El País*, 12 de septiembre de 1849, y donde ensalza a Herder, «el primero» de los «regeneradores literarios de su país, sin cuyo conocimiento ni aún podríamos explicar la revolución dramática del nuestro» (Flitter, 1995: 283 y 284). Nótese en dicha cita el concepto de *regeneración* literaria, palpable asimismo en el artículo de Piferrer: un concepto, sin duda, crucial en ese periodo del XIX.

23. En el medio cultural madrileño no cabe tampoco olvidar el germanismo que profesaron *El Museo Universal* (1857-1869) y *El Semanario Popular* (1862-1865), con alguna presencia también de Herder.

En resumen, con este juego de categorías que se entremezclan —Historia, historias, novelas— Rafael Altamira, gran admirador de B. P. Galdós, pretende ensanchar al máximo el ansia de realidad de la literatura narrativa del XIX. Se unía, así, a Zola, Pardo Bazán, L. Alas, J. Sardá o J. Yxart, por citar unos pocos nombres. En nuestro siglo XXI ocurre algo similar: la *nouvelle histoire* francesa descubre en la novela un modelo cognoscitivo que permite auscultar los mil conflictos del existir social. A ese respecto, Ivan Jablonka declarará que en el Ochocientos —y a diferencia de los historiadores— logra Zola adentrarse muchísimo más por las clases populares. Es el caso de *Germinal*, donde se habla de

> la sexualité, de la mort, dels loisirs des ouvriers, de leurs conditions de travail, de leurs maladies professionnelles... A la même époque, les historiens écrivent une histoire qui nous paraît aujourd'hui désuète. Leur ouverture d'esprit n'est pas la même que celle du journaliste Zola (Clarini, 2014: 5).[24]

Por el contrario, algunos narradores actuales atenúan un poco esa «colère de la vérité» —en frase del mismo Jablonka— (Clarini, 2014: 5). No pretenden que la novela sea el condensado totalizador de la realidad: se satisfacen con abrir una grieta en esa realidad tan oscura que nos envuelve para, acto seguido, *representarla en palabras*. Así lo ha dicho Colm Tóibín, con frases que rezuman contención y ascetismo:

> Comparada con el periodismo de investigación, la escritura historiográfica o la biografía [...] la novela es una forma extraña, humilde, híbrida; y es en esta humildad, en esta pura inutilidad, en esta inestabilidad, en sus conexiones con lo meramente humano, donde tal vez se asiente su grandeza (Tóibín, 2014: 66).

Bibliografía

Altamira, Rafael (1886), «El realismo y la literatura contemporánea», *La Ilustración Ibérica*, n.º 173-199, pp. 262-682.

— (1895), *La enseñanza de la historia*, Madrid, V. Suárez.

— (1915), «Prólogo», *Giner de los Ríos educador*, Valencia, Prometeo.

— (1916), *Filosofía de la historia y teoría de la civilización*, Madrid, La Lectura.

— (1921), «Galdós y la Historia de España», *Arte y realidad*, Barcelona, Cervantes (65-67).

24. Algo de eso avanzaba ya Altamira, y a propósito también de Zola: en alguna de sus obras «pueden sustituirse los personajes que allí figuran, por otros, sin que la novela sufra cambio alguno; porque en ella [...] los individuos no son nada en sí: son puro signos de la clase a que pertenecen. Quiere decirse, con esto, que la novela ha adquirido el carácter [...] sociológico [...] que antes le faltaba» (Altamira, 1895: 199).

Asín Vergara, Rafael (ed.) (1988), «Estudio preliminar», en Rafael Altamira, *Historia de la civilización española*, Barcelona, Crítica, pp. 7-37.

Ayala, M.ª de los Ángeles (2012), «Altamira, Galdós y la historia de España», en Á. Ezama, M. Marina, A. Martín, R. Pellicer, J. Rubio y E. Serrano (eds.), *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 405-413.

Bacon, Francis (1876), *The Advancement of Learning*, II, William Aldis Wright (ed.), Oxford, Clarendon Press.

Bécquer, Gustavo Adolfo (2004), «*La soledad*. Colección de cantares por Augusto Ferrán y Forniés», *Obras completas*, Joan Estruch (ed.), Madrid, Cátedra, pp. 486-494.

Braudel, Fernand (1987), «Histoire et Sciences Sociales: La longue durée», *Réseaux*, V, n.º 27, pp. 7-37.

Busquets, Loreto (2014), *Pensamiento social y político en la literatura española. Desde el Renacimiento hasta el siglo xx*, Madrid, Verbum.

Campoamor, Ramón de (1855), *El personalismo*, Madrid, M. Rivadeneyra.

Carnicer, Ramón (1963), *Vida y obra de Pablo Piferrer*, Madrid, CSIC.

Clarini, Julie (2014), «Entretien croisé. Les Rendes-vous de l'histoire. Paul Veyne et Yvan Jablonka», *Le Monde des Livres* (3 de octubre de 2014), pp. 4-5.

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

Dantier, Bernard (2005), «Sciences sociales et temps: Fernand Braudel et la longue durée». Disponible en: http://www.uqac.ca//Classiques des sciences sociales/. [12/08/2014].

Díaz, José Pedro (ed.) (1969), «Introducción», en Augusto Ferrán, *Obras completas*, Madrid, Clásicos Castellanos, 164, Espasa-Calpe, pp. vi-lviii.

Diccionario de la lengua castellana (1780), Madrid, Real Academia Española – Imp. Joaquín Ibarra.

Diccionario de la lengua castellana (1803), Madrid, Real Academia Española – Imp. Viuda de Joaquín Ibarra.

Ferrater Mora, José (1981), «Orgánico, organismo», *Diccionario de Filosofía*, III, Madrid, Alianza, pp. 2450-2453.

Flitter, Derek (1995), *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge, Cambridge University Press.

Forster, E. M. (1954), *Aspects of the Novel*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 1954.

Giner, Francisco (1876), «De la poesía épica, y en particular de la epopeya», «Dos reacciones literarias. (Clásicos y románticos)», «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna», «Un poeta. D. Ventura Ruiz Aguilera», *Estudios de literatura y arte*, Madrid, V. Suárez, pp. 66-81, 105-129, 165-245, 261-289.

— (1876), «La ciencia de la forma», *Estudios filosóficos y religiosos*, Madrid, Librería de F. de Góngora, pp. 177-215.

— (1905), «La Universidad de Oviedo», *Pedagogía universitaria. Problemas y noticias*, Barcelona, Sucesores de Manuel Soler, pp. 72-100.

— (1926), «Sobre teatro», *Estudios sobre artes industriales y cartas literarias*, *Obras completas*, XV, Madrid, La Lectura, pp. 333-347.

Hegel, G. W. F. (2008), «Philosophy of History», en Aakash Singh / Rimina Mohapatra (eds.), *Reading Hegel. The Introductions*, Melbourne, Re-Press, pp. 111-152.

Herder (1964), *Une autre Philosophie de l'Histoire (Auch eine Philosophie der Geschichte)*, Max Rouché (ed.), París, Aubier – Montaigne.

— (2005), «Fragmentos acerca de la literatura alemana más reciente. (Selección)», Luis Felipe Segura Martínez (trad.), *Signos Filosóficos*, VII, n.º 14, pp. 95-105.

— (2009), «Results of a Comparison of Different Peoples' Poetry in Ancient and Modern Times (Letters for the Advancement of Humanity, 1797)», en D. Damrosch / N. Melas / M. Buthelezi (eds.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*, Princeton, Princeton University Press, pp. 3-9.

Krause (1883), *Compendio de estética*, Francisco Giner (trad. y ed.), Madrid, V. Suárez.

Llorens y Barba, Javier (1920), *Lecciones de filosofía*, III, Barcelona, Universidad de Barcelona.

López-Morillas, Juan (1980), *El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual*, Madrid, FCE.

— (1988), *Racionalismo pragmático. El pensamiento de Francisco Giner de los Ríos*, Madrid, Alianza.

Montesquieu (1772), *L'esprit des lois*, II, Londres, s. e.

Pérez Galdós, Benito (2004), «Galería de figuras de cera. X. Mesonero Romanos», en J.- Mainer (ed.) / J. C. Ara Torralba (notas), *Prosa crítica*, Madrid, Espasa Calpe (363-366).

— (2009), *Carlos VI en la Rápita*, *Episodios nacionales, cuarta serie. La era isabelina*, Dolores Troncoso (ed.), Barcelona, Destino.

Pinilla Burgos, Ricardo (1996), «August Wilhelm Schlegel y sus Lecciones de Jena sobre teoría del arte (1798)», en Oswaldo Market y J. Rivera de Rosales (eds.), *El inicio del Idealismo alemán*, Madrid, Editorial Complutense – UNED, pp. 381-397.

Reynolds, Elisabeth A. (2013) «The Development of Stained Glass in Gothic Cathedrals», *JCCC Honors Journal*, IV, n.º 1, pp. 1-11.

Rodgers, Eamonn (1988), «Teoría literaria y filosofía de la historia en el primer Galdós», en Peter A. Bly (ed.), *Galdós y la historia*, Ottawa, Dovehouse, 1988, pp. 35-47.

Schlegel, Augustus William (1861), *Course of Lectures of Dramatic Art and Literature*, John Black (trad.), Londres, Henry G. Bohn.

Sela, Aniceto (1902), «Extensión Universitaria. Curso de 1899 a 1900. Memoria leída en la apertura del curso de 1900 a 1901 el día 26 de octubre de 1900», *Anales de la Universidad de Oviedo*, n.º I, pp. 301-311.

Sin firma (1862), «Excerpta», *La Abeja*, 1 (280).

Tóibín, Colm (2014), «Lust and Loss in Madrid», *The New York Review of Books*, LXI, n.º 12, pp. 66-68.

Ureña, Enrique M.; J. L. Fernández Fernández; Johannes Seidel (eds.) (1997), *El «Ideal de la Humanidad» de Sanz del Río y su original alemán*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas.

Valentí Camp, Santiago (1922), «Francisco Giner de los Ríos», *Ideólogos, teorizantes y videntes*, Barcelona, Minerva, pp. 245-260.

Vicens Vives, Jaime (1962), «A guisa de prólogo», *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Vicens-Vives pp. 7-23.

Vigny, Alfred de (1863), «Réflexions sur la verité dans l'art», *Cinq-Mars: une conjuration sous Louis LIII*, París, Michel Lévy (1).

Voltaire (1835), *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, I, París, Treuttel et Würtz.

Wittgenstein, Ludwig (2015), «Tractatus Logico-Philosophicus / Logisch-philosophische Abhandlung», Ogden Ramsey / Pears McGuinness (trads.). Disponible en: http://people.umass.edu/klement/tlp [26/01/2015].

Zambrano, María (1995), *La confesión: género literario*, Madrid, Siruela.

El Trienio Liberal en *La Fontana de Oro*

Toni Dorca
Macalester College

Según su testimonio (Pérez Galdós, 1961: 1657), Galdós empieza a redactar *La Fontana de Oro* en el intervalo de tiempo que transcurre entre su primer viaje a París (junio-julio de 1867) y el segundo (verano de 1868). A la vuelta de este, coincidiendo con el estallido de la Setembrina, vuelve a «meter mano» (Pérez Galdós, 1961: 1659) en la novela y la concluye en diciembre de 1868.[1] La publicación de la misma se retrasa más de dos años porque Galdós no dispone de dinero para financiarla por su cuenta —será su cuñada Magdalena Hurtado quien finalmente le preste el dinero—, si bien tampoco puede desdeñarse que decidiera guardarla en un cajón a la espera de cómo evolucionaban los acontecimientos en España tras la caída de la dinastía borbónica. Sea lo que fuere, *La Fontana de Oro* está en las librerías «en los primeros meses» (Ortiz-Armengol, 1996: 244) de 1871 (Madrid: Imprenta de José Noguera), según lo confirma un anuncio sobre novedades editoriales que se inserta en *Revista de España* el 19 de marzo de aquel año. Se dice allí que «[e]n uno de nuestros próximos números nos ocuparemos de esta obra» (1871: 468), y efectivamente al cabo de dos meses aparece una extensa e importante reseña de José Alcalá Galiano.

La novela viene precedida de un «Preámbulo» fechado en diciembre de 1870, en el que el autor alude a la «oportunidad» de darla a conocer al público en virtud de «la relación que pudiera encontrarse entre muchos sucesos aquí referidos y algo de lo que aquí pasa» (Pérez Galdós, 2010: 7). La semejanza que «el memorable período de 1820-1823» tiene con «la crisis actual» (Pérez Galdós, 2010: 7) haría aconsejable, pues, la divulgación del texto en pleno Sexenio Democrático. Apoyándose en lo que estas afirmaciones sugieren, la crítica ha insistido en que el novelista engarza pasado y presente en un continuo histórico con la esperanza de que los españoles aprendan de los errores de sus antecesores y no vuelvan a cometerlos. Se ha impuesto de este modo una interpretación según la cual la narración de un fragmento de historia patria, el llamado Trie-

1. «Se conserva el manuscrito de *La Fontana de Oro*, que orgullosamente cerró el escritor con un "Fin" y una fecha: "Diciembre de 1868"» (Ortiz-Armengol, 1996: 223).

nio Liberal (1820-1823), tiene básicamente una función ancilar, a saber, iluminar el panorama político de 1870 (Ochoa, 1871: 275; Casalduero, 1961: 45; Hinterhäuser, 1963: 32; García Barrón, 1964: 92; López-Morillas, 1965: 274; Montesinos, 1968, I: 55; Dérozier, 1970-1971: 286; Petit, 1972: 13; Gilman, 1975a: 136; Gilman, 1975b: 413; Pérez Vidal, 1987: 329). Esta que podríamos denominar *falacia presentista* parece ignorar que «solo las últimas páginas» (Pérez Galdós, 2010: 7) de *La Fontana* se componen con posterioridad al triunfo de la Gloriosa. De buscarse el referente cercano desde el que Galdós aborda la era del Trienio, habría que hacerlo no tanto en el Sexenio, cuanto en la atmósfera prerrevolucionaria de la década de 1860: las protestas estudiantiles de la noche de San Daniel (10 de abril de 1865), el pronunciamiento del general Prim en Villarejo de Salvanés (3 de enero de 1866) y la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil (22 de junio de 1866), hechos todos que coadyuvan al derrocamiento de Isabel II.[2]

Por otro lado, el subtítulo «novela histórica» que figura en la portada de la edición de 1871 es toda una declaración de principios acerca del tipo de libro que el lector tiene entre manos. Puede argüirse ciertamente que el entramado de la ficción incorpora otras modalidades como el costumbrismo,[3] el folletín[4] o, incluso, el relato de tesis.[5] El objetivo prioritario al que el novelista encamina sus esfuerzos se cifra, sin embargo, en la reconstrucción de la segunda etapa del reinado de Fernando VII, la que va desde el levantamiento de Rafael del Riego en Cabezas de San Juan el 1 de enero de 1820 a la invasión de los Cien Mil Hijos de San Luis el 7 de abril de 1823. Dada la azarosa complejidad de aquellos tres años, Galdós prefiere circunscribirse a un lugar y un tiempo concretos: Madrid, durante el mes de septiembre de 1821. Lo hace además condensando la acción en una serie de espacios, muchos de ellos interiores, entre los que sobresale uno que para él simboliza las vicisitudes del liberalismo español de la época. Nos referimos al café de La Fontana de Oro sito en la Carrera de San Jerónimo, club patriótico donde los partidarios más acérrimos del constitucionalismo aplauden a los oradores que peroran en contra de los moderados que detentan el poder. Infiltrados entre sus filas, los agentes secretos que trabajan al servicio de la reacción azuzan la ira de los exaltados al objeto de derrumbar al gobierno.

Se ha querido debilitar el cañamazo histórico que se va tejiendo a lo largo de la obra con la suposición, a todas luces arbitraria, de que Galdós dispuso solo

2. Que sepamos, solo Pérez Vidal (1978: 202) y Gilman (1985: 3-4) tienen en cuenta que la composición de *La Fontana de Oro* concuerda en el tiempo —y no casualmente— con los estertores del régimen isabelino.

3. Las descripciones de la Carrera de San Jerónimo (Pérez Galdós, 2010: 9-25), del Parador del Agujero (Pérez Galdós, 2010: 105-107), de sus huéspedes (Pérez Galdós, 2010: 124-127) y del abate Carrascosa (Pérez Galdós, 2010: 194), tienen todas un fuerte sabor costumbrista.

4. La historia de Clara, por ejemplo.

5. «A poco de leerse puede comprobarse que *La Fontana de Oro* está más cerca de *Doña Perfecta* que de los *Episodios*» (Montesinos I:54).

de información «muy escasa y probablemente de fuente oral» (Montesinos, 1968, I: 52). Un examen de la historiografía liberal-burguesa del XIX revela, por el contrario, concomitancias asombrosas entre las noticias que allí se contienen y las que el novelista recoge. Cabe pensar, pues, en la influencia directa de obras como el tomo II de *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España* (1842), atribuida a Estanislao de Kostka Vayo; y de la renombrada *Historia general de España* (1850-1867) de Modesto Lafuente, cuyo volumen XXVII, que abarca los años 1814-1822, ve la luz en 1865. Por si ello no bastara, la imagen del Trienio que se forja en las páginas de *La Fontana de Oro* concuerda también con la ideología de los historiadores mentados. Las líneas maestras de uno y otros hacen hincapié en la misma concatenación de factores que contribuyen al fracaso de la revolución de 1820: la escisión del partido liberal, la tibieza de los moderados, los excesos de los radicales, las perfidias del rey, las conspiraciones absolutistas y la exacerbación del pueblo. Inviable cualquier tentativa de conciliación, la voluntad de restablecer la Constitución de 1812 termina infaustamente con la restauración de Fernando VII como monarca supremo.

La agitación permanente que se vive en Madrid en 1821 se representa en el plano de la ficción a través de eventos reales. Uno de ellos lo protagoniza Antonio Alcalá Galiano, famoso tribuno de La Fontana cuyo fallecimiento el 11 de abril de 1865 recuerda Galdós en una «Revista de la Semana» publicada en *La Nación* doce días más tarde.[6] Se dice en la novela que, tan pronto como Alcalá Galiano comienza a disertar sobre las diferencias que separan las dos facciones del liberalismo, se oye «un fuerte ruido de voces» (Pérez Galdós, 2010: 31) procedente del exterior que va creciendo en intensidad. La concurrencia se desentiende de las palabras de Galiano y se une a la algarada, obligando a este a retirarse por falta de público. El narrador aclara que estamos ante «una de aquellas asonadas tan frecuentes entonces» (Pérez Galdós, 2010: 31) con las que el pueblo madrileño expresa su desacuerdo con las autoridades.

La anécdota en cuestión la relata el propio interesado en el tomo VII de *Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la reina doña Isabel II, redactada y anotada con arreglo a la que escribió en inglés el doctor Dunhan* [sic] (Alcalá Galiano, 1846, VII: 116-117); en *Apuntes para la biografía del Excmo. Señor D. Antonio Alcalá Galiano, escritos por él mismo* (Alcalá Galiano, 1865: 12); y en *Recuerdos de un anciano* (Alcalá Galiano, 1951: 135). Hay que matizar, no obstante, que el incidente ocurre el 6 de septiembre de 1820, no a principios de septiembre de 1821 como en nuestra obra. La imprecisión obedece seguramente a las exigencias de la trama y no a una negligencia de Galdós, pues es seguro que conocía el episodio de primera mano. Así lo confirma él mismo en nota a pie de página: «El mismo Alcalá Galiano refiere con mucha franqueza

6. Galdós tiene una opinión muy desfavorable de Alcalá Galiano, a quien acusa de haber traicionado sus ideas para aliarse con el oficialismo: «No conviene turbar el reposo de los que fueron. Aun la apostasía es respetable en la tumba» (Shoemaker, 1972: 58).

este suceso en sus anotaciones a la *Historia de España*, por Dunham» (Pérez Galdós, 2010: 31). No olvidemos tampoco que *Recuerdos de un anciano* se publica en forma seriada en *La América* a partir del 27 de noviembre de 1862, y que la sección que versa sobre la presencia de Alcalá Galiano en las sociedades patrióticas aparece en dos partes entre el 12 de marzo y el 27 de marzo de 1864. Asimismo, *Apuntes para la biografía del Excmo. Señor D. Antonio Alcalá Galiano* se edita en 1865. El acceso a fuentes coetáneas desde la capital no debía de ser difícil para un periodista en activo que deseaba documentarse antes de iniciarse en el cultivo de la novela.

Otro suceso de relevancia mucho mayor son los desórdenes que siguen a la destitución de Riego de la Capitanía General de Aragón el 4 de septiembre de 1821. A tenor de lo que cuentan Vayo (1842, II: 253) y Lafuente (1865, XXVII: 304), la exoneración de Riego se juzga desde los clubes como un intento de «derrocar el sistema constitucional» (Vayo, 1842, II: 253). Los líderes de La Fontana extreman su rechazo mediante la convocatoria de una «procesión cívica» (Vayo, 1842, II: 254) para el 18 de septiembre, recibida «con estrepitosos aplausos» por parte del «vulgo» (Lafuente, 1865, XXVII: 305). Los preparativos incluyen la elaboración de una pintura que muestra a Riego sosteniendo en una mano un ejemplar del código gaditano, y «aherrojando con la otra los monstruos de la tiranía y de la ignorancia» (Vayo, 1842, II: 254; Lafuente, 1865, XXVII: 305). Los fontanistas quieren rendir tributo al general paseando su retrato por el centro de la ciudad, antes de depositarlo en «las casas consistoriales» (Lafuente, 1865, XXVII: 307) en señal de protesta. La marcha empieza puntualmente a la hora señalada, «entre tres y cuatro de la tarde» (Lafuente, 1865, XXVII: 305). Al llegar a la calle de las Platerías, la muchedumbre topa de frente con las tropas dispuestas por Pablo Morillo, capitán general de Castilla la Nueva, al mando del general Martínez de San Martín. Este exhorta a los manifestantes a disolverse pacíficamente, pero al no ser obedecido decide recurrir a la fuerza. Vayo (1842, II: 256) y Lafuente (1865, XXVII: 308) refieren luego el desenlace de la conocida irónicamente como batalla de las Platerías: los granaderos cargan contra los amotinados, San Martín arranca el cuadro de «las manos de los hombres turbulentos» (Vayo, 1842, II: 256) y lo arroja al suelo, estos se dispersan en el acto y se restituye la calma, «quedando la población silenciosa y sosegada a las primeras horas de la noche» (Lafuente, 1865, XXVII: 307). Los cronistas resaltan «el arrojo» (Vayo, 1842, II: 256; Lafuente, 1865, XXVII: 308) de Morillo y San Martín, así como la insensatez de los «alborotadores» (Vayo, 1842, II: 256) que buscan únicamente «el desprestigio del gobierno» (Lafuente, 1865, XXVII: 308).

A la hora de recrear estos disturbios en el capítulo 12 de *La Fontana*, «La batalla de Platerías», Galdós vuelve a tergiversar la cronología por razones artísticas. El cese del general debería haber coincidido con el traslado de Lázaro a Madrid a comienzos de septiembre de 1821, pero resulta que tuvo lugar unos seis meses antes, justamente cuando Lázaro es expulsado de la universidad por sus

actividades subversivas en los clubes de Zaragoza.[7] Los incidentes de la manifestación, en cambio, sí se ajustan al esquema de Vayo y Lafuente: el retrato de Riego que pasea la multitud, la entrada en la calle Platerías, el bloqueo ordenado por Morillo —San Martín no se menciona—, la orden de retirada, el ataque de los soldados y la desbandada general. Comentando el fin de las hostilidades, el narrador declara que los responsables de la protesta no logran su objetivo: «La procesión fracasó. El retrato quedó hecho trizas en medio de la plaza; la tropa tomó todas las entradas» (Pérez Galdós, 2010: 140). Se suma a ello la participación poco lucida de Lázaro, detenido y encarcelado por arengar a la gente a mantenerse firme en su puesto.

Los contratiempos que sufre el protagonista en Zaragoza y en Madrid son consecuencia del ambiente que se respira en los clubes. No extraña, por ello, que el influjo de estos en la política del país merezca la desaprobación de los historiadores cuya afinidad ideológica con Galdós venimos subrayando. Vayo critica los excesos de quienes predican «las doctrinas de Danton y de los septembristas franceses» en las sociedades patrióticas, llegando a reprobar en su celo revolucionario la conducta privada del rey y sus ministros (1842, II: 291); Lafuente lamenta «la exagerada exaltación y la intemperancia» de unos «fogosos tribunos» que no pretenden otra cosa que «lisonjear la pasión popular» (1865, XXVII: 171).[8] En La Fontana de Oro, la demagogia se plasma en unos discursos incendiarios cuyo «exagerado liberalismo» (Lafuente, 1865, XXVII: 158) persigue la reforma de la Constitución de 1812 «en sentido republicano» (Vayo, 1842, II: 249).[9] Se destaca igualmente la «presión» (Lafuente, 1865, XXVII: 179) que desde allí se ejerce sobre los representantes de la nación, máxime desde que la exclusión de los socios más tolerantes y la suspensión de las «sesiones públicas» han transformado el café en un centro de «conspiración» (Lafuente, 1865, XXVII: 205).

Al principio de nuestro relato, la panorámica que se ofrece de los clubes madrileños está teñida de ironía. Un tropel de «ociosos» (Pérez Galdós, 2010: 10) se dirige solemnemente cada atardecer a La Fontana, el Grande Oriente, Lorencini y La Cruz de Malta. Descuellan entre el gentío los cabecillas que, con «presunción no pequeña» (Pérez Galdós, 2010: 11), aspiran a ser reconocidos como tales. Al penetrarse en el interior de La Fontana, se avista un espacio de dimensiones reducidas con una decoración de lo más *kitsch*: falsos capiteles que parecen «morcillas extremeñas» (Pérez Galdós, 2010: 27); un «listón de papel pintado» (Pérez

7. «Lázaro se vio obligado a salir de Zaragoza, perdiendo curso. Esto pasaba en los días en que, destituido Riego del mando de capitán general de Aragón, hubo en aquella ciudad tumultos y manifestaciones, que el Gobierno quiso reprimir» (Pérez Galdós, 2010: 77).

8. Un especialista en la materia como Alberto Gil Novales discrepa de esta visión de las sociedades: «conviene evitar caer en considerarlas, como lo hicieron sus enemigos, como centros unánimes de jacobinismo y republicanismo» (1975, I: 11). Por el contrario, en ellas se difundieron «las ideas liberales y el significado de la Constitución a capas cada vez más amplias del pueblo» (1975, I: 11).

9. En la misma línea, Alcalá Galiano apunta que, después de 1820, se convierte en «teatro donde se representaban escenas escandalosas» (1951: 130).

Galdós, 2010: 27) a modo de cenefa; columnas coloreadas «con ráfagas de rosa y verde», a imitación del «jaspe» (Pérez Galdós, 2010: 28); espejos que no lo son, sino «trozos de cristal unidos por una barra de hojadelata [sic]» (Pérez Galdós, 2010: 28); y al lado de aquellos, unos quinqués que iluminan pálidamente el local hasta que su luz se extingue pasada la medianoche. La lobreguez del recinto proyecta metafóricamente una imagen desfavorable de «los apóstoles de la Libertad» que se reúnen en sus salones con el propósito de salvar «la patria», operación que realizan «a oscuras» (Pérez Galdós, 2010: 28) por la falta de luces de su intelecto.[10] Más adelante, el narrador adopta un tono serio mientras explica la degradación de La Fontana a raíz de la expulsión de los miembros más vinculados al poder. Lo que empieza siendo un «noble palenque» dedicado a la educación del pueblo «se bastarde[a]» (Pérez Galdós, 2010: 29) porque se inmiscuye en labores claramente partidistas. Su descrédito es total cuando da acogida en su seno a las dos fuerzas que pugnan por derribar «el sistema constitucional» (Pérez Galdós, 2010: 30),[11] a saber, el ala izquierdista de la revolución y los reaccionarios que actúan en connivencia con Fernando VII. Ambos grupos se dan cita allí, el primero haciendo ostentación de su vigor y el segundo veladamente.

La debilidad del *establishment* liberal de que dan cuenta Vayo y Lafuente cabe atribuirla a diversas causas: la ingenuidad de creer en la conversión del monarca, lo que lleva a «la nave pública» a estrellarse «contra inminentes peñascos» (Vayo, 1842, II: 177); la difícil coyuntura de lidiar con «dos partidos extremos» que emplean todo tipo de triquiñuelas para arrastrar a las masas «a sus banderas» (Vayo, 1842, II: 256); por último, una cierta «vanidad política» de los doceañistas, que no toleran que los artífices del alzamiento de Riego, «muchos de ellos jóvenes y sin historia», se atrevan a «contradecirles» y hasta a «imponerles su voluntad» (Lafuente, 1865, XXVII: 204). En cuanto a la escisión propiamente dicha, los «hombres de 1812» no consiguen alcanzar un acuerdo con «los de 1820» por el temor que les infunde la posibilidad de una «contra-revolución [sic] de los realistas» (Vayo, 1842, II: 204). Quedan así atrapados en un «círculo vicioso» dentro del cual han de contender infructuosamente con «la resistencia de los vencidos» y «las exigencias de los vencedores» (Vayo, 1842, II: 204). Tanto Vayo (1842, II: 187) como Lafuente (1865, XXVII: 204) elogian la pureza de intenciones de los moderados, pero reconocen que les faltó «energía» (Vayo, 1842, II: 187) y les sobró «candidez» (Lafuente, 1865, XXVII: 204) para imponer su programa. Carencias aparte, sus atributos morales son muy superiores a los de sus antiguos aliados, impregnados estos de «las ideas de la revolución francesa» (Lafuente, 1865, XXVII: 173) y partidarios de «sustituir la templanza al terror» (Vayo, 1842, II: 188).

10. Compartimos plenamente el veredicto de Carroll Johnson: Galdós «has given us the impression that this café is a fraud —its very physical structure is based on deceit and the "apostles of Liberty" are something less than efficient in their efforts to save the country» (1965: 114).

11. Nótese cómo Galdós emplea la misma expresión que Vayo.

Aprovechando las inquinas entre liberales, Fernando VII y sus secuaces despliegan una frenética actividad de acoso y derribo contra el gobierno. La renuencia del monarca a «aclimatar la libertad en España», puesto que «no la quería» (Vayo, 1842, II: 176), constituye así un problema insoluble. Aunque de puertas afuera finge comulgar con el orden establecido, a solas con los suyos Fernando se niega a aceptar una legislación que va en contra de «las ideas» y «los sentimientos» que ha abrazado «toda su vida» (Lafuente, 1865, XXVII: 170). Su descontento lo empuja a urdir un pronunciamiento tras otro, para los que suele recurrir a la mediación de «agentes secretos» (Lafuente, 1865, XXVII: 231) sin escrúpulos que se introducen en las sociedades fingiendo una adhesión incondicional a los principios de la revolución. Con el «oro» (Vayo, 1842, II: 177; Lafuente, 1865, XXVII: 157) procedente de las arcas del rey, estos agentes compran el favor de esbirros que cometen todo tipo de tropelías en perjuicio de la causa liberal.

La crisis del sistema según la presenta Galdós es idéntica a la que trazan los historiadores decimonónicos en cuyas fuentes bucea. Para empezar, la radicalización del discurso político que tiene lugar en La Fontana supone *de facto* la ruptura del partido en dos grupos: el «*moderado*» y el «*exaltado*», separados desde entonces por «una barrera» (Pérez Galdós, 2010: 29-30). Se recalca la bisoñez de una juventud «demasiado crédula» o «demasiado generosa» (Pérez Galdós, 2010: 18), la cual no tiene conciencia de que su actitud provoca el rechazo frontal de los dos polos de la oposición: unos les achacan su apocamiento, otros su temeridad. Asimismo, la labor de zapa que llevan a cabo los adláteres del absolutismo va socavando gradualmente los cimientos del edificio liberal. Una de sus tácticas es la de hacerse con el mando de los clubes y manejarlos a su antojo. A tal efecto, corrompen «con el oro del rey» a los tribunos, logrando que estos intensifiquen el «frenesí» de su oratoria y enloquezcan a la plebe (Pérez Galdós, 2010: 220).[12] Se da así la paradoja de que en un lugar como La Fontana, donde tanto se predica a favor de la soberanía popular, se termine por hacerles el juego «al Rey y a la Reacción» (Pérez Galdós, 2010: 259).

Elías Orejón ejemplifica en la novela la figura del espía que trabaja sin descanso por el restablecimiento de la autoridad omnímoda del monarca. El mote *Coletilla* con que lo conocen sus adversarios alude a un famoso añadido de Fernando VII a su discurso de inauguración de la segunda legislatura el 1 de marzo de 1821, donde se queja públicamente a sus ministros de los ataques que sufre su persona (Vayo, 1842, II: 222-223; Lafuente, 1865, XXVII: 251-252).[13] El retrato

12. El militar Claudio Bozmediano abunda en la misma idea: «Lleno está Madrid de agentes secretos que se ingieren en las sociedades secretas, pagan a algunos de los oradores más furibundos para que aticen los rencores del pueblo contra la autoridad constitucional» (Pérez Galdós, 2010: 397). Y también el ministro de la Gobernación, Ramón Feliu: «[s]e sabe que entre la juventud más acalorada se ingieren ciertas personas que jamás tuvieron nota de liberales ni mucho menos. Dicen que esas personas trabajan continuamente para llevar al pueblo a los excesos que lamentamos» (Pérez Galdós, 2010: 409).

13. El apodo es el mismo que tenía el general realista Francisco de Eguía, «cuyo odio contra toda innovación le hacía llevar el pelo con coleta en 1820, igual que en tiempos de Carlos III» (Dérozier, 1970-1971: 287).

que se nos ofrece de don Elías lo asemeja a un «pájaro rapaz» (Pérez Galdós, 2010: 33) que conserva intactas sus facultades pese al deterioro de los años. Los rasgos dominantes de su carácter no contribuyen tampoco a despertar las simpatías del prójimo: orgullo «muy grande», «sequedad» en el trato y «rigidez» de modales (Pérez Galdós, 2010: 61). Guerrillero durante la Guerra de la Independencia, su ideario cae dentro de la ortodoxia más estricta: rechazo de los librepensadores que amparan la Constitución que él se niega a jurar cuando se le obliga a hacerlo por la fuerza, gritando en su lugar «¡Muera!» (Pérez Galdós, 2010: 43). Su intolerancia ha crecido con los años hasta convertirlo en un fanático dispuesto a arrostrar cualquier penalidad, inclusive el «martirio» (Pérez Galdós, 2010: 63).

Aun cuando su intransigencia raya en la locura, *Coletilla* goza de predicamento en la corte porque desempeña hábilmente sus obligaciones. Es un consumado especialista en sobornar a quienes necesitan dinero, exigiéndoles a cambio «discursos muy calurosos» (Pérez Galdós, 2010: 221) que trastornen a los parroquianos de La Fontana. Conseguido este objetivo, el siguiente paso consiste en escoger a algunos que, corrompidos o engañados, se afanen por expulsar de allí a los moderados. Las reuniones de estos disidentes tienen lugar en un cuarto de la posada que bautizan con el nombre de La Fontanilla. Su estrategia es obvia: puesto que en el café se sigue predicando «el orden», ellos abogan por «la violencia» como única vía hacia la «revolución» (Pérez Galdós, 2010: 255). Cuando Lázaro aduce que en el fondo del liberalismo anida el amor a la Constitución, y que por tanto unos y otros persiguen el mismo fin, sus amigos insisten en «destruir» (Pérez Galdós, 2010: 256) sin contemplaciones. La clave está en embaucar al pueblo llano, encauzándolo a la rebelión contra la que *Coletilla* denomina despectivamente la mayoría «*sensata* en las Cortes» (Pérez Galdós, 2010: 309). Los miembros de La Fontanilla logran con sus tejemanejes que La Fontana pase finalmente a sus manos: «ya somos dueños del club, de nuestro club, ya se fue aquella horda de necios» (Pérez Galdós, 2010: 327). Ignorante de las tretas de su tío, el propio Lázaro ha colaborado en el triunfo con un discurso a favor de la libertad que un público entregado malinterpreta como una apología del libertinaje (Pérez Galdós, 2010: 329-330).

El control de La Fontana forma parte de un complot más grande con el que *Coletilla* pretende que una turba enfurecida —y convenientemente manipulada, siendo como es «fácil de engañar» (Pérez Galdós, 2010: 313)—[14] asalte la casa donde se reúne un grupo de liberales amigos del gobierno y los asesine a sangre fría. El plan está bien diseñado, pero la intervención *in extremis* de Lázaro hace que naufrague. Dicho fracaso supone el principio del fin para *Coletilla*, «perro favorito» (Pérez Galdós, 2010: 400) del monarca al que este culpa del desaguisa-

14. Feliu adivi na que el motín no es fruto del «descontento del Pueblo», sino una maquinación ideada por «personas que hacen de ese mismo Pueblo un instrumento de disolución y anarquía» (Pérez Galdós, 2010: 407).

do. Aunque don Elías se alista luego en la facción para luchar contra el régimen constitucional, pierde para siempre el favor de Fernando VII y, consecuentemente, las ganas de vivir. Una «profunda hipocondría» (Pérez Galdós, 2010: 433) lo lleva a la muerte, poco después —y la ironía es patente— de la vuelta del absolutismo que tanto anhelaba.

En vista de la responsabilidad que tiene el rey en el desastrado fin del Trienio, Galdós opta por incorporarlo como personaje en el capítulo 41 de la novela, «Fernando "el Deseado"». El narrador se detiene primeramente en la fealdad de un rostro presidido por una «nariz borbónica» que perfila la «doblez» de un hombre aborrecible, «el monstruo más execrable que ha abortado el derecho divino» (Pérez Galdós, 2010: 402). Fernando accede al trono recurriendo a un refinado ejercicio de hipocresía en el que, sin luchar nunca «frente a frente» (Pérez Galdós, 2010: 402), se va desembarazando paulatinamente de sus rivales: Godoy, su padre Carlos IV y Napoleón. La «necedad», la «doblez» y la «cobardía» son, de hecho, los defectos más acusados de su carácter (Pérez Galdós, 2010: 403). Su intervención en los asuntos de estado se caracteriza por una acumulación de desmanes, a cual más grave: persecución de la virtud, deslealtad al orden constitucional y represión (Pérez Galdós, 2010: 403). No contento con haber fracturado en vida la unidad de la nación, su muerte en 1833 hace estallar una nueva contienda cuyos ecos se dejan sentir todavía en el presente: el «rastro de miseria y escándalo» que arranca de su reinado, concluye el narrador, «no ha terminado aún entre nosotros» (Pérez Galdós, 2010: 404).

Galdós anuncia la inminente derrota del liberalismo a manos de los realistas mediante el testimonio de tres personajes de ideología dispar. *Coletilla* asegura que el rey va a recobrar pronto la potestad que se le ha arrebatado de manera injusta, pues en caso contrario habría que dudar de «la Providencia» (Pérez Galdós, 2010: 37). Su confianza se mantiene inalterable a lo largo de la obra (Pérez Galdós, 2010: 185, 186), augurando el exilio de los liberales que no tendrán más remedio que «esconder su ignominia en tierra extranjera» (Pérez Galdós, 2010: 190). Al enterarse de que su complot ha sido derrotado, don Elías está aún convencido —y así se lo comunica al rey— de que la próxima tentativa va a tener éxito: «Mañana no tropezaremos; os respondo de ello, os lo juro» (Pérez Galdós, 2010: 412). El abate Carrascosa, desde su óptica de chaquetero de pro que «ha sabido navegar a todos los vientos» (Pérez Galdós, 2010: 209), hace gala de neutralidad a la hora de emitir un juicio tan certero como desinteresado sobre el porvenir de España. No hay que hacerse ilusiones, advierte a su amigo Bozmediano, pues se avecina un cataclismo: «Esto se viene al suelo, y no tardará mucho» (Pérez Galdós, 2010: 209). Carrascosa añade que solo los ingenuos como Bozmediano creen que «esto va seguir, y que va a haber Libertad y Constitución, y todas esas majaderías» (Pérez Galdós, 2010: 209). Finalmente, si bien el ministro de la Gobernación Ramón Feliu respira aliviado cuando se le notifica que el ejército ha acabado con los intrigantes de *Coletilla*,

teme que estos puedan obtener la victoria en alguno de los atentados que, a buen seguro, van a repetirse en el futuro: «¡Quiera Dios que podamos impedir los que traten de perpetrar mañana»! (Pérez Galdós, 2010: 408). La amenaza constante de las conspiraciones dibuja un panorama poco halagüeño, consecuente por otra parte con el que la historiografía viene ofreciendo desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días.[15]

La imagen del Trienio en *La Fontana de Oro* resultaría incompleta de no abordarse por extenso el desenlace de la novela, sobre todo cuando se piensa que a partir de la edición de 1885 (Madrid: La Guirnalda) se suprime un pasaje del mismo que altera profundamente el destino de la pareja protagonista: en la versión primitiva, Lázaro es asesinado por *Coletilla* y su compañera perece cuatro días después víctima de un trauma emocional que le quita las ganas de vivir, mientras que en la versión nueva Bozmediano consigue sacarlos sanos y salvos de Madrid. Florian Smieja publica dicho pasaje en 1966, y desde entonces tanto la existencia de dos finales alternativos como las razones por las que Galdós cambia el uno por el otro han ocupado por extenso a la crítica (Smieja, 1966; Wellington, 1972; Gimeno Casalduero, 1978; Pattison, 1980; Gilman, 1985; Willem, 1987; Esterán Abad, 1992). Ante la disparidad de opiniones, convendría puntualizar lo siguiente antes de continuar con nuestro análisis:

1. La edición príncipe de *La Fontana de Oro*, la que termina con la muerte de los amantes, es la que publica José Noguera a principios de 1871.
2. La supuesta edición de 1870 (Madrid: La Guirnalda) con final feliz es, en realidad, apócrifa: «the 1892 printing provided with a false title page» (Pattison, 1980: 5). La falsificación pudo haber corrido a cargo del editor Miguel Honorio de la Cámara por motivos económicos.[16]
3. Como corolario de lo anterior, Galdós cambia una sola vez el desenlace (muerte > salvación), no dos como solía pensarse (salvación > muerte > salvación).
4. El final trágico se reproduce en sendas ediciones del editor F. A. Brockhaus impresas en Leipzig en 1872 y 1883.
5. La primera edición con final feliz que se conserva es la ya mentada de La Guirnalda en 1885, considerada desde entonces como definitiva.

15. «Las conjuraciones absolutistas, desde marzo de 1820, se suceden unas a otras, cada vez más graves y amenazadoras», con el agravante de que «o no se hace nada, o se combate a los exaltados y *anarquistas*» (Gil Novales, 1980: 13).

16. Pattison aduce que, en vista de la demanda judicial que Galdós presenta en 1896 contra su paisano Cámara por los derechos de autor, este bien pudo hacer pasar como suya la primera edición de *La Fontana de Oro* para recibir más dinero a la hora del reparto dictado en el laudo de 1897: «if an edition earlier than 1871, printed by La Guirnalda, should come to light, it would appear to the unsuspicious arbitrators that the partnership already existed and that the novel was part of the common property» (1980: 8).

A tenor de estos hechos, y pese a las recriminaciones que le dirige José Alcalá Galiano en su reseña de *Revista de España* de 1871,[17] vemos que Galdós se aferra durante quince años a la conclusión original. Cabe inferir que si mantiene este desenlace por tanto tiempo es porque le parece el más adecuado; en caso contrario, lo habría modificado rápidamente como haría después con el de *Doña Perfecta* (Cardona, 1995: 16-22). Con todo, la prueba decisiva de que la elección de Galdós está meditada a conciencia se halla en una digresión que forma parte del fragmento descartado en 1885. El narrador explica allí que ha rematado su obra «del modo más natural y lógico», el que según él se aviene mejor a «las condiciones artísticas» (Smieja, 1966: 426) de la misma: Lázaro y Clara escapan de Madrid y se instalan en el pueblo natal del joven, donde se casan, son felices y tienen abundante descendencia. No obstante, los planes del narrador se trastocan posteriormente a raíz de un encuentro casual con su amigo Bozmediano, a quien en calidad de «testigo presencial de los hechos» se deben «todos los datos de *La Fontana*» (Smieja, 1966: 427). El militar, empeñado en que se conozca «la verdad histórica», le refiere un «hecho en extremo desagradable» (Smieja, 1966: 427) que tiene lugar después del complot de *Coletilla*: el asesinato de Lázaro y la agonía mortal de Clara. Tras algunas vacilaciones y no sin «[g]ran repugnancia» (Smieja, 1966: 427), el narrador acepta reescribir el final de acuerdo con las noticias de que le ha hecho partícipe Bozmediano.

Mediante la intercalación de esta digresión, que significativamente no consta en el manuscrito de diciembre de 1868 (Esterán Abad, 1992: 82-83), el narrador reflexiona además acerca de las respectivas poéticas de la novela y de la historia: esta exige una escrupulosa fidelidad a los acontecimientos, en tanto que el relato de ficción puede alterarlos si con ello se confiere mayor verosimilitud a lo contado (Willem, 1987: 54). Ni que decir tiene que el razonamiento procede en línea directa de la *Poética* aristotélica: «la poesía es más elevada y filosófica que la historia» por ocuparse no de «lo que ha sucedido», sino de «lo que podría suceder» (Aristóteles, 1974: 1451b). La decisión inicial del narrador de inventarse la felicidad de Clara y Lázaro (*poesía*) supera estéticamente, pues, la que adopta luego a instancias de Bozmediano, o sea, consignar la muerte de la pareja (*historia*). En otras palabras, la creatividad del narrador tiene un carácter «más elevado y filosófico» porque se basa en lo que «podría suceder»; la propuesta del militar, por su parte, carece de atractivo al ceñirse exclusivamente a lo que «ha sucedido».

Aunque se apoya en la autoridad de Aristóteles, la oposición que plantea el narrador es equívoca y, a la postre, equivocada. La escritura de la historia no puede reducirse a la simple crónica de lo acaecido en algún lugar y tiempo del

17. «No le perdonamos esto al autor de *La Fontana de Oro*. Matar a Clara y a Lázaro, un par de muchachos tan buenos y guapos, que podían haber dado a estas horas unos cuantos vástagos al mundo y ser un modelo de esposos» (1871: 158).

pasado, como si la trabazón del discurso (White, 1973) y la ideología del autor[18] carecieran de importancia. La jerarquía que propugna el narrador debería invertirse asimismo en lo que concierne al desenlace de *La Fontana de Oro*: lo «natural y lógico», lo que encaja dentro de «las condiciones artísticas» de la novela, no es el retiro de Lázaro a una dorada medianía, sino su exterminio. Solo así cobran relevancia los elementos que estructuran la semántica de la narración: la atribulada psicología de un revolucionario de pacotilla[19] que se malogra al ejecutar empresas superiores a su talento; la recreación, tan descarnada como exacta, de una coyuntura socio-política donde los enemigos de la Constitución tienen más poder que los que la defienden; por último, y aun suponiendo que los amantes hubieran recalado en Aragón, la imposibilidad de que Fernando VII los hubiera dejado vivir en paz durante la represión que llevó a cabo en la Década Ominosa. Por si ello no bastara, algunas indicaciones del último capítulo tienen carácter premonitorio: la persecución a que sus enemigos someten a Lázaro, deseosos como están de vengarse «de un modo terrible» (Pérez Galdós, 2010: 428);[20] la «tristeza» que embarga a los dos amantes (Pérez Galdós, 2010: 430), preludio de la desgracia que los aguarda; o el juramento que hace *Coletilla* de «quitarle la vida» a su sobrino (Pérez Galdós, 2010: 432). Ni la falta de atributos del héroe, ni la debacle de los liberales, ni mucho menos la maldad congénita del absolutismo permiten concebir la redención de los protagonistas. Esta atentaría contra la coherencia interna de un relato que requiere *velis nolis* la inmolación de estos, de ahí que Bozmediano atine más que el narrador cuando pide que se divulgue lo que ocurrió.

Que Galdós accediera quince años más tarde a transformar el llanto en júbilo, el aniquilamiento en supervivencia, se explica seguramente por un deseo de satisfacer el horizonte de expectativas de sus lectores. Sin embargo, una novela con el subtítulo de *histórica* donde se hace una valoración tan negativa de la época que se recrea difícilmente iba a sancionar la bienaventurada unión de Clara y Lázaro.[21] La imagen que el novel escritor forja del Trienio Liberal se caracteriza, en efecto, por la acumulación de datos y noticias entresacados de la historiografía liberal que no invitan precisamente al optimismo: las luchas intestinas entre las facciones liberales, el acoso de las fuerzas de la reacción espoleadas por el mismo rey, la zafiedad del pueblo y la inanidad de un gobierno que carece de arrestos para hacerse respetar. El discurso que se va urdiendo es consecuente

18. El auge de la historiografía liberal en la España decimonónica se supedita a un proyecto de construcción y afianzamiento de la nación de clara filiación burguesa (Cirujano Marín-Elorriaga Planes-Pérez Garzón, 1985).

19. Gilman da en el clavo cuando lo califica de «allegorical personification of liberalism as such» (1975a: 137). Lázaro tiene mucho más de Pepe Rey que de Salvador Monsalud, lo que explica su desastrado sino.

20. Con un don profético, *Coletilla* pronosticó a Lázaro lo que le esperaba: «o huirás con ignominia, o te entregarás a la venganza de tus enemigos, que no tendrán perdón de ti, y harán bien» (Pérez Galdós, 2010: 190).

21. Sí lo hará en la segunda serie de *Episodios nacionales*, pero con una caracterización mucho más rica de los protagonistas. Ni Lázaro ni Clara resisten la comparación con Salvador y Solita.

con dicha perspectiva, por lo que la obra desemboca en una tragedia personal que reproduce a pequeña escala los infortunios de la nación bajo el reinado de Fernando VII. De este modo, la verdad artística que invoca el narrador acaba siendo idéntica a la verdad histórica que reclama Bozmediano, paradoja que precipita la acción hacia un final inapelable: Lázaro debe morir.

Bibliografía

Alcalá Galiano, Antonio (1951), *Recuerdos de un anciano*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

— (1865), *Apuntes para la biografía del Excmo. Señor D. Antonio Alcalá Galiano, escritos por él mismo*, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos y de Ciegos.

— (1846), *Historia de España desde los tiempos primitivos hasta la mayoría de la reina doña Isabel II, redactada y anotada con arreglo a la que escribió en inglés el doctor Dunhan*, volumen 7, Madrid, Imprenta de la Sociedad Literaria y Topográfica.

Alcalá Galiano, José (1871), «*La Fontana de Oro*. Novela histórica original de D. Benito Pérez Galdós», *Revista de España*, 20 (148-158).

Aristóteles (1974), *Poética*, Madrid, Gredos.

Cardona, Rodolfo (1995), «Introducción», *Doña Perfecta*, Madrid, Cátedra, pp. 13-63.

Cirujano Marín, Paloma, Elorriaga Planes, Teresa y Pérez Garzón, Juan Sisinio (1985), *Historiografía y nacionalismo español (1834-1868)*, Madrid, CSIC.

Dérozier, Albert (1970-1971), «El "Pueblo" de Galdós en *La Fontana de Oro*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 52, pp. 285-311.

Esterán Abad, Pilar (1992), «*La Fontana de Oro*: tres desenlaces para una novela», *Actas Del Quinto Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria, vol. I, pp. 77-87.

García Barrón, Carlos (1964), «Antonio Alcalá Galiano y la Fontana de Oro», *Hispania*, 47, 1, pp. 91-94.

Gil Novales, Alberto (1980), *El Trienio liberal*. Madrid: Siglo XXI.

— (1975), *Las Sociedades Patrióticas (182-1823). Las libertades de expresión y de reunión en el origen de los partidos políticos*, 2 tomos, Madrid, Tecnos.

Gilman, Stephen (1985), *Galdós y el arte de la novela europea: 1867-1887*, Madrid, Taurus.

— (1975a), «*La Fontana de Oro*: Historical Fable or Historical Prophecy?», en Georges Duby, Charles Amiel, Jacques Lafaye y Jorge Guillén (eds.), *Les cultures iberiques en devenir: essais publies en hommage à la memoire de Marcel Bataillon*, París, Fondation Singer Polignac, pp. 135-139.

— (1975b), «History as News in *La Fontana de Oro*», en Josep M. Solà-Solé, Alessandro Crisfulli y Bruno Damiani (eds.), *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzel con motivo de su 80 aniversario*, Barcelona: Hispam, pp. 407-413.

Gimeno Casalduero, Joaquín (1978),«Los dos desenlaces de *La Fontana de Oro*: origen y significado», *Anales Galdosianos. Anejo*, Los Ángeles, Fundación del Amo (55-69).

Hinterhäuser, Hans (1963), *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

Johnson, Carroll B. (1965), «The Café in Galdós' *La Fontana de Oro*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 42 (112-117).

Lafuente, Modesto (1865), *Historia general de España*, volumen 27, Madrid, Imprenta Del Banco Industrial y Mercantil.

López-Morillas, Juan (1965), «Historia y novela en el Galdós primerizo: en torno a *La Fontana de Oro*», *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1-4, pp. 273-285.

Montesinos, José F. (1968), *Galdós*, 3 tomos, Madrid, Castalia.

Ochoa, Eugenio de (1871), «Señor director de *La Ilustración de Madrid*», *La Ilustración de Madrid*, 42 (274-275).

Ortiz-Armengol, Pedro (1996), *Vida de Galdós*, Barcelona, Crítica.

Pattison, Walter T. (1980), «*La Fontana de Oro*. Its Early History», *Anales Galdosianos*, 15, pp. 5-9.

Pérez Galdós, Benito (2010), *La Fontana de Oro*, Madrid, Alianza.

— (1961), *Memorias de un desmemoriado*, en Federico Carlos Sainz de Robles (ed.), *Obras completas*, tomo VI, Madrid, Aguilar, pp. 1655-1698.

Pérez Vidal, José (1987), *Galdós: años de aprendizaje en Madrid, 1862-1868*, Santa Cruz de Tenerife, Vicepresidencia del Gobierno de Canarias.

Petit, Marie Claire (1972), *Galdós et «La Fontana de Oro», genèse de l'oeuvre d'un romancier*, París, Ediciones Hispano Americanas.

Revista de España (1871), 19, p. 468.

Shoemaker, William H. (ed.) (1972), *Los artículos de Galdós en «La Nación»*, Madrid, Ínsula.

Smieja, Florian (1966), «An Alternative Ending of *La Fontana de Oro*», *Modern Language Review*, 61, 3, pp. 426-433.

Vayo, Estanislao de Kostka (1842), *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España*, 3 tomos, Madrid, Repullés.

Wellington, Marie (1972), «The Awakening of Galdós' Lázaro», *Hispania*, 55, 3, pp. 463-470.

White, Hayden (1973), *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.

Willem, Linda M. (1987), «The Narrative Premise of the Dual Ending to Galdós's *La Fontana de Oro*», *Romance Notes*, 28, 1, pp. 51-56.

Los *Episodios nacionales* en el teatro

Ana M.ª Freire
Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED (Madrid)

La preparación de la ponencia que presenté en el congreso del centenario de la muerte del compositor Ruperto Chapí me condujo, sin haberlo previsto, a descubrir el proyecto que existió entre Chapí y Galdós para convertir en obras del género chico los *Episodios nacionales*. El proyecto que entonces estudié (Freire, 2012) se prolongó, con altos y bajos, desde 1886 hasta el mismo año de la muerte del novelista, 1920.

Pero no todas las adaptaciones dramáticas de los *Episodios nacionales* llegaron a los escenarios con música, aunque ese fuera el plan inicial, y de esas piezas de teatro declamado me ocuparé en este trabajo, aunque necesariamente tendré que referirme a aquel ambicioso proyecto de teatro lírico, plagado de dificultades, patentes en la correspondencia entre Chapí y Galdós.[1]

Es posible que la idea de convertir los *Episodios* en zarzuelitas tuviera algo que ver con el estreno de *Cádiz* de Javier de Burgos, que tuvo lugar en 1886, porque fue ese mismo año cuando Galdós solicitó la colaboración de Chapí, que aceptó entusiasmado: «Mañana sábado iré a ver a V., pues está deseando ver ese *plan*[2] su admirador y compañero (¡quién me lo había de decir!) q. b. s. m. Ruperto Chapí» (Carta inédita del 12 de abril).

Aunque se ha dicho que la zarzuela *Cádiz* de Javier de Burgos, con partitura de Federico Chueca y Joaquín Valverde, que se estrenó en el teatro Apolo el 20 de noviembre de 1886, es adaptación del episodio de Galdós, no hay más que abrir la primera página del libreto para saber que no es así.[3] Tampoco su zarzuela *Trafalgar* (1890), con música de Gerónimo Giménez, es adaptación del *Episo-*

1. De nuevo quiero agradecer a Yolanda Arencibia su mediación para conseguir la reproducción digital de la correspondencia inédita entre Ruperto Chapí y Benito Pérez Galdós.

2. El subrayado es de Chapí.

3. «*Cádiz*, episodio nacional, cómico-lírico, dramático, en dos actos, dividido en nueve cuadros, en verso, original de D. Javier de Burgos, música de los maestros don Federico Chueca y don Joaquín Valverde. Estrenada con extraordinario éxito en el teatro de Apolo el 20 de noviembre de 1886». La lectura del *Episodio* de Galdós y del texto de Javier de Burgos lo confirmarían, pero es que además Burgos confiesa que se inspiró «en los escritos de Adolfo de Castro (*Cádiz en la Guerra de la Independencia*, 1862) y de Francisco Flores Arenas», a quien apreciaba como su maestro.

dio nacional homónimo de Galdós, a pesar de la coincidencia del título y del momento histórico en que se desarrollan ambas obras.

La puesta en marcha del plan no fue fácil. Una dificultad que ofrecían los *Episodios* para ser transformados en obras del género chico era que obligaban a una excesiva concentración, pues la densidad argumental de cada uno requería una holgura que no encontraba en piezas de un solo acto. Arturo Lapuerta se lo decía a Galdós en una carta escrita muchos años después, con motivo del estreno de *El equipaje del rey José*: «Sigo en mi opinión de que hacían falta los tres actos, pero también opino que este medio es más fácil que los tres actos para popularizar los *Episodios*» (Carta sin fecha [1903], *apud* Nuez, 1981: 526). Quizá fuera este el motivo por el que se concibieron con más amplitud las adaptaciones de *Gerona* y *Zaragoza.*[4]

1. Gerona y Zaragoza

La adaptación de *Gerona*, realizada por el propio Galdós, se estrenó en 1893, como drama en cuatro actos y sin música. Y desde ese mismo año se trabajó para llevar a los escenarios *Zaragoza*, que acabó siendo una ópera y no una zarzuela, debido a la gravedad del asunto, que no se prestaba a la comicidad que este género requería. La adaptación teatral de *Zaragoza*, que acabó haciendo Galdós, tuvo una historia accidentada,[5] pero no me detendré ahora en *Gerona* ni en *Zaragoza*, no solo porque ya han sido estudiadas, sino porque pertenecen al teatro escrito por Galdós, y de lo que ahora quiero ocuparme es de las adaptaciones escénicas que otros autores hicieron de los *Episodios nacionales*.

2. La batalla de los Arapiles

Volviendo a aquel plan inicial, tanto Galdós como Chapí creían en él, empeñados como estaban en dignificar el género chico con sus adaptaciones de los *Episodios*, que eran, en cualquier caso, una mina para la escena, ya fuera con música o sin ella. Durante los años que duró el proyecto se barajaron en la correspondencia entre ambos los títulos de varios *Episodios* que podrían ser adaptados, con interesantes argumentos a favor de unos y en contra de otros.

4. El primero de ellos lo estudió Manuel Alvar, y yo misma añadí algo en la ponencia mencionada, porque Alvar no llegó a conocer buena parte de la correspondencia que generó aquel proyecto.

5. En un primer momento, Galdós pensó encargar el texto a Carlos Fernández Shaw, que no lo hizo, ocupado entonces en adaptar *Marianela*; después don Benito se lo pidió a Sellés, que tampoco llegó a hacerlo; así que finalmente lo escribió el propio Galdós. Y otro tanto ocurrió con los compositores, pues habiendo pensado Galdós inicialmente en Chapí, y más tarde, hacia 1900, en Amadeo Vives, acabó escribiendo la partitura Arturo Lapuerta.

En 1894 (Carta inédita a Galdós del 11 de abril), Chapí proponía a don Benito la adaptación de *La batalla de los Arapiles* o de *La corte de Carlos IV*, *Episodios* que acababa de leer; preferiblemente del primero, porque contenía, en su opinión, «elementos para hacer una zarzuela pintoresca e interesante». El análisis que Chapí hace de la posible adaptación es excelente y pone de manifiesto sus dotes para la escena, no solamente desde el punto de vista musical:

> La inglesa es un tipo teatral del que V. podrá sacar mucho partido. Gabriel, haciendo heroicidades por sugestión (perdóneme V. el terminillo), también resulta con cierta novedad. Éste sería un tenor... ¡Naturalmente! Santorcaz (barítono) con la chica, también pueden dar juego. En cuanto a personajes secundarios pero de mucha importancia, sobre todo (me parece a mí), los bribonazos aquellos en cuyas manos anda Gabriel en Salamanca, tanto los franchutes como los masones, pero principalmente los primeros, tienen buen reparto entre tenor cómico, bajos serio y cómico y segundas partes en general [...].
>
> Yo veo muchas cosas, como veo también algunas dificultades. La primera y principal de éstas creo que ha de ser la de presentar los amores de Gabriel e Inés con todo el interés que en los *Episodios* viene ya de atrás. Algo de esto sucede, a mi pobre juicio, con la causa primordial del entusiasmo de la inglesa por Gabriel, fundado en la aventura, mejor dicho en haber dado muerte a aquel lord no recuerdo cuantos... pero esto creo que puede tener más fácil solución porque importa menos y es menos fundamental para la acción. También el Santorcaz necesita presentación y no floja. Y, en fin, que me estoy metiendo en lo que no me importa, pues demasiado sabe V. lo que es vencer dificultades. Conste solamente que la cosa me gusta mucho y que estoy impaciente por empezar a hacer la música [...]. Con que ánimo, mi querido maestro, pues podemos armar una que sea sonada, tan sonada como aquella que se armó (Carta inédita a Galdós del 11-IV-1894).

Pero *Arapiles* —como le llama Chapí en la correspondencia— nunca llegó a los escenarios. Es más: ni siquiera llegó a escribirse el libreto. El motivo fue haberse enterado el compositor de que Ramos Carrión ultimaba los preparativos de una zarzuela que estrenaría la próxima temporada, cuyo argumento, aunque muy diferente, estaba ambientado en el mismo momento histórico, y eso perjudicaría a la que se estrenara en segundo lugar. La zarzuela de Ramos Carrión era *Pepe Botellas*. «Creo que estará V. conforme —escribía a Galdós— en que convendría pensar en otra cosa por ahora, y si es así, lo que yo deseo es que no haya V. empezado todavía, pues en ese caso todo quedaría reducido a pensar en *La corte de Carlos IV*, por ejemplo» (Carta inédita del 21-IV-1894).

3. La corte de Carlos IV

Pero, por la misma razón, también *La corte de Carlos IV* debería esperar. Antes que ella subió al escenario de Apolo, el 14 de julio de 1903, *El equipaje del rey José*, primer *Episodio* de la segunda serie, con el que se cerraba el ciclo dedicado a la Guerra de la Independencia, y en el que centré mi ponencia antes mencionada. El texto lo adaptaron dos jóvenes periodistas amigos de Galdós, Cristóbal de Castro y Ricardo Catarineu, y la partitura era de Ruperto Chapí. Esta pieza fue la única que llegó a estrenarse de aquel ambicioso proyecto de regeneración del género chico, aunque Catarineu y Castro pensaban continuar adaptando *Episodios*, con más intriga política que acción bélica, dejando atrás los de la primera serie, ambientados en la gesta antinapoleónica (*Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903). Tan entusiasmados estaban que Cristóbal de Castro le pedía a Galdós en carta del 1 de abril: «si alguien va a pedirle permiso para arreglar obras suyas, no lo conceda usted hasta que hablemos» (Nuez, 1981: 545). Pero las intrigas que rodearon el estreno de *El equipaje del rey José* abortaron las ilusiones de Castro y Catarineu.

En cuanto al proyecto de adaptación de *La corte de Carlos IV*, aunque pospuesto, no se había abandonado, y Ceferino Palencia llegó a pedir esta obra a Galdós para llevarla en su repertorio. Don Benito accedió, pero cinco años después, en el verano de 1899, el empresario confesaba en una entrevista, en la que le insinuaban que prefería el teatro extranjero:

> —Veo que usted también es de los que me juzgan mal y tengo verdadero interés en deshacer el error en que está. Yo soy aficionado a todo lo bueno, venga de donde viniere. Nadie más partidario que yo de las obras españolas; pero si no las hacen, ¿qué le voy a hacer yo? Le he pedido obras a Sellés y a Galdós, entre ellas *La corte de Carlos IV*; no las han hecho (*Heraldo de Madrid*, 15-VIII-1899).

Transcurrieron todavía ocho años más hasta que se estrenó la adaptación que por fin hizo, en cuatro actos, el entonces joven escritor Mauricio López Roberts. López Roberts, marqués de la Torrehermosa, que era diplomático, colaboraba en publicaciones periódicas prestigiosas y había dado a luz varias novelas bien recibidas por la crítica. En 1907 obtuvo el primer premio de narrativa de *La Novela Ilustrada* por *Doña Martirio*,[6] y fue ese mismo año cuando se anunció el estreno de su adaptación de *La corte de Carlos IV*, en el Teatro de la Princesa, por la compañía de María Tubau (*La Correspondencia Militar*, 15-II-1907). El 30 de marzo, según *ABC*, se estaba ensayando, y el 12 de abril *El Globo* anunciaba el estreno, a las 9 de la noche. Sin embargo nada confirma que se representa-

6. En 1917 se le concedería el premio Fastenrath de la Real Academia Española por su novela *El verdadero hogar*.

ra entonces. Por fin, el 30 de julio de 1908, tanto *El Álbum Ibero Americano* como *La Época* anunciaban que «definitivamente Ceferino Palencia forma Compañía para representar en el Teatro Español, después de la primera quincena de septiembre», en la que estrenaría su propia obra *La nube* y *La corte de Carlos IV* de Pérez Galdós. La apertura del Teatro Español tuvo lugar el 9 de octubre (*El Día de Madrid*, 2-X-1908) y *La corte de Carlos IV* subió a su escenario, con el aforo lleno y una gran expectación, el 26 de noviembre. El día 27 todas las críticas del estreno confirmaban su fracaso.

Algunos atribuyeron las deficiencias del drama a la impaciencia de López Roberts por estrenar, que le hizo recurrir a la adaptación de una buena novela ajena en lugar de escribir una obra dramática original, cuando se le suponían dotes para ello. Era un argumento más a favor de la polémica, entonces candente, de «los novelistas en el teatro» (*Cfr*. De Val, 1906 y Pardo Bazán, 1906), que tanto había dado que hablar en fechas recientes, a propósito de los estrenos de Emilia Pardo Bazán.

> Los dramaturgos —decía *La Correspondencia de España* el 27-XI-1908— se obstinan hoy en aplicar al teatro los procedimientos de la novela y, salvo excepciones muy contadas, ni aun los grandes autores dramáticos lo consiguen. La lectura de una novela puede sugerir la idea de un drama; pero hay que olvidarla novelescamente y pensarla de nuevo dramáticamente. Esto hace o pretende hacer Bourget; pensar el asunto del drama, casi como si la novela no le hubiera precedido.
>
> El Sr. López Roberts ha preferido ceñirse fielmente a la novela hasta que de ella surgiera el drama mismo. El resultado ha sido lamentable; mientras siguió el adaptador al novelista, algo nos interesó, aunque no mucho, durante los dos primeros actos. Cuando en el tercero comenzó a improvisar una terminación dramática, después de un procedimiento novelesco, no consiguió sostener el interés. Hubiera sido preciso empezar por hacer obra propia. Me diréis que estoy atrasado, que ésta era la teoría de Sarcey, cuando afirmaba un día y otro que el teatro era el arte de las preparaciones. Aunque así sea, esta vez no hubiera estado de sobra alguna justificación previa. En el acto tercero, por ejemplo, el Sr. López Robers ha escrito una escena muy artística, de una bellísima psicología. Esta escena, un monólogo de la Reina en presencia de la condesa Amarante (*sic*), pudo habernos conmovido hondamente. ¿Por qué no ocurrió así? Porque la Reina venía siendo para nosotros indiferente en absoluto.

La cita, aunque algo extensa, nos dice lo que de otro modo no podríamos conocer sobre esta adaptación, ante la ausencia del texto dramático, que nunca llegó a imprimirse.

El Liberal añadía que «La novela contiene amplitudes de ambiente y de detalle que no caben con la debida holgura en el estrecho marco de la escena, en la forma y condiciones adoptadas por el señor López Roberts». Ni siquiera había conmovido al público «la dramática situación final de la representación de *Ote-*

lo, tan soberbia y tan propiamente desarrollada por Galdós». Entre los intérpretes, solo se salvaba la Tubau en el papel de la reina María Luisa.

Floridor, en *ABC*, sin ocultar el fracaso, no quiso cargar las tintas contra esta primera tentativa teatral de López Roberts, tan inferior a sus novelas, añadiendo en su descargo que la interpretación, con la excepción de María Tubau y Anita Ferri, no había ayudado al buen éxito del estreno. Y esta opinión la corroboraba Ernesto Gómez de Baquero en el número de enero de 1909 de *La España Moderna*, donde, tratando de salvar los restos de aquel naufragio, señalaba que efectivamente el fracaso se debía a la deficiente adaptación de la novela al teatro y a la poco lucida interpretación de los actores, pero también a la falta de preparación del público. A su juicio, el gran fallo consistió en el relieve que López Roberts quiso dar al componente histórico, que el público no logró captar; porque al público español, que Floridor califica de esencialmente anti-histórico, «no le interesa en las comedias y los dramas históricos más que la ropa».

4. Un voluntario realista

Otro de los *Episodios* en los que se pensó para el teatro —en principio musical— fue *Un voluntario realista*, de cuya adaptación, a principios de noviembre de 1898, iban a encargarse el propio Galdós y Eugenio Sellés: «Pérez Galdós y Sellés están escribiendo en colaboración una zarzuela en tres actos y un prólogo, con el mismo asunto del episodio nacional titulado *Un voluntario realista*», anunciaba *El Día* el 5 de noviembre. La noticia parecía tener fundamento, pues añadía que la obra se estrenaría probablemente en el circo de Parish, y que la música sería del maestro Ruperto Chapí. El periódico en cuestión no dudaba que se trataría del acontecimiento teatral de la temporada. Pero *Un voluntario realista* nunca llegó a ser una zarzuela. Ante la tardanza en escribir el libreto, nunca se compuso la partitura. La colaboración de Sellés con Galdós, en esta como en otras ocasiones, fue un fracaso, pues Sellés nunca puso el interés necesario en los proyectos teatrales del novelista. En 1900, Amadeo Vives, que tal vez conocía el proyecto de teatralizar este *Episodio*, se ofreció para escribir la partitura.[7] Pero tampoco llegó a hacerlo, y la adaptación textual de *Un voluntario realista* tuvo un largo recorrido.

Habían pasado seis años cuando, el 1 de agosto de 1904, el *Heraldo de Madrid* anunciaba que la Compañía hispanomexicana que actuaría el próximo invierno en el Teatro de la Princesa tenía una serie de obras en cartera, la primera de las cuales era *Un voluntario realista* de Galdós y Sellés, lo que confirmaba el

7. En una carta a Fernández Shaw (27-VIII-1900, *apud* Nuez, 1981: 501-502) le comentaba Galdós que *Un voluntario realista* le parecía más adecuada que *Zaragoza* —Fernández Shaw le había sugerido esa posibilidad en carta del 6-VIII-1900— al género de drama con música pero sin canto, «por el carácter sombrío, misterioso y psicológico que hay en él» (Carta del 6-VIII-1900, *apud* Nuez, 1981: 500).

22 de septiembre el *Diario Oficial de Avisos* de Madrid. Pero no hay constancia de que se estrenara entonces.

Ocho años después, el 22 de enero de 1912, *La Correspondencia de España* notificaba que era una de las obras que Rosario Pino llevaría ese invierno en la gira de su despedida artística, que emprendería en Valencia, continuando por Zaragoza, Sevilla, Lisboa y América, en donde pasaría por lo menos veintiún meses, para despedirse a su regreso del público madrileño.

Por fin, el 23 de marzo de 1915, tanto el *Heraldo de Madrid* como *El Imparcial* anunciaban en firme el estreno de *Un voluntario realista* de Galdós y Sellés, por la compañía de Margarita Xirgu, en el Teatro la Princesa. Pero, una vez más, Sellés se demoró tanto en el encargo que, a finales de 1917, Galdós se desahogaba por carta con Enrique López Alarcón (Carta del 12-XII, *apud* Nuez 1981: 554) —que al parecer había trazado un esquema de la posible adaptación— diciéndole que como Sellés, después de «la friolera de diez años —Galdós se quedaba corto— aún no ha hecho nada», había decidido conceder el permiso de adaptación a José Montero Iglesias, que ya la había comenzado. A Galdós le ilusionaba el estreno, y a finales de 1917 comentaba a un periodista que le estaba entrevistando: «Lo que puede interesarle es que la Xirgu estrenará una obra mía en marzo, y también puede que le interese saber de la autorización concedida por mí a don José Montero para que lleve al teatro mi *Episodio nacional* de la segunda serie *Un voluntario realista*. ¿Se acuerda usted?» (*El Imparcial*, 9-XII-1917).[8]

La adaptación estuvo terminada en 1918. José Montero Iglesias cumplió su palabra, y su versión en verso, en cuatro actos y sin música, de *Un voluntario realista* fue muy del gusto de Galdós (*Heraldo de Madrid*, 4-I-1933) y de quienes tuvieron la oportunidad de leerla (*La Nación*, 29-XI-1918). Los ensayos comenzaron el 24 de noviembre en el Teatro Español (*El Día*, 24-XI-1918), pero la obra no llegó a estrenarse, quizá por la enfermedad de Montero que, como Galdós, falleció en 1920, con solo siete meses de diferencia del novelista.

5. Cádiz (El secreto de lord Gray / Inmortal)

Es muy posible que Alberto Ghiraldo,[9] el amigo, albacea y editor de las obras de Galdós conociera de primera mano aquel anhelo del novelista, tantas veces frus-

8. El día 13 Galdós volvía a anunciarlo en una entrevista concedida a *La Nación*, y *La Época* se hacía eco de la noticia el día 16.

9. «Un literato y periodista argentino, Alberto Ghiraldo, vive en Madrid desde 1916, muy bienquisto. Ha fundado un semanario, *Ideas y Figuras*; ha colaborado en *El País*, en *España*; ha estrenado dramas, ha sido agasajado con banquetes y ha publicado aquí libros y folletos. Solo él, delicadísimo, correcto, recordaba su condición de extranjero para rehuir invitaciones a mítines, conferencias y otros actos políticos. Como a compatriota le tratábamos; como si fuera un español de España, no de América» (*La Voz*, 12-X-1921).

trado, de llevar al teatro los *Episodios nacionales*. Así que, no mucho después de la muerte de don Benito, Ghiraldo quiso rendirle homenaje adaptando a la escena el episodio nacional *Cádiz*. Diversos testimonios confirman que la adaptación sufrió varias modificaciones desde que fue planeada, pues si en el verano de 1923 todavía hablaba Ghiraldo de «drama en seis actos» (*Nuevo Mundo*, 31-VIII-1923), para referirse a la que calificó de «obra de caracteres y de espectáculo», en la versión definitiva acabó teniendo cuatro.

Era la primera vez que se teatralizaba el episodio *Cádiz*, y también la primera que al pasar a las tablas se modificaba el título original de un *Episodio nacional*. La obra de Ghiraldo, cuando se representó en España, se anunció como *El secreto de lord Gray*. Una peculiaridad más es que se trata de la única de las adaptaciones de los *Episodios* hechas por mano ajena a Galdós de la que se conserva el texto, lo que, en consecuencia, permite el cotejo textual con el *Episodio* del que procede. Y todavía algo más: cuando finalmente se imprimió, *El secreto de lord Gray* pasó a titularse *Inmortal*. En el texto, recogido en el volumen de *Teatro argentino* de Alberto Ghiraldo, se hace evidente que este actuó con gran libertad y que, antes que una adaptación servil, lo que llevó a cabo fue una «verdadera reconstrucción teatral» (*La Libertad*, 30-XI-1924), que no cabe analizar ahora.

La adaptación estaba terminada en noviembre de 1924, cuando se hizo público que sería el actor Pepe Romeu quien encarnaría a lord Gray como protagonista. Efectivamente, la compañía de Romeu la llevó ese invierno en su gira por provincias, antes del estreno en Madrid.[10] Hay noticias de su representación en el teatro Lope de Vega de Valladolid (*ABC*, 22-XI-1924 y *La Libertad* 27-XI-1924), en el Liceo de Salamanca (*La Libertad*, 20-XII-1924)[11] o en el Teatro Principal de Burgos (*La Libertad*, 6-I-1925; *El Imparcial*, 7-I-1925; *La Voz*, 7-I-1925).

En Madrid se representó ya en 1925, primero en Apolo, a finales de enero o primeros de febrero (*La Reclam*, 8-II-1925), y en abril en el Teatro del Centro, donde la compañía de Romeu debutó el Sábado de Gloria y permaneció hasta el mes de junio, en que se despidió con intención de partir pronto para México y actuar en América la próxima temporada. Efectivamente, en abril de 1926 actuaba en el Odeón de Buenos Aires.

El secreto de lord Gray tuvo éxito, pues tres años después lo llevaba en su repertorio la compañía Plana-Díaz, que en mayo de 1928 la puso en escena en el Teatro Duque de Sevilla (*La Voz*, 21-IV-1928). Además, ese verano Ghiraldo se la leyó al representante de la actriz argentina Camila Quiroga, con vistas a que la representara en Madrid la temporada siguiente (*Heraldo de Madrid*, 10-VIII y *La Voz*, 11-VIII de 1928).

10. Jorge Dubatti manifiesta al final de su trabajo (2003) que parece que *Inmortal* no llegó a estrenarse, lo que es posible con este nuevo título con que la obra fue impresa.

11. Esa noticia detallaba el reparto, en el que, además de Pepe Romeu, figuraban las actrices Blanca Alonso de los Ríos, Mendizábal y Carreras, y los actores Arturo de La Riva y de Fauce.

6. Un episodio desconocido

Es posible que esta versión teatral de *Cádiz* animara a Felipe Sassone a pensar en la adaptación de otro de los *Episodios nacionales* de Galdós, pues en septiembre de ese mismo año, contaba en una larga entrevista concedida a la revista *La Esfera* (15-IX-1928) que entre sus proyectos inmediatos se encontraba teatralizar un *Episodio* de Galdós, «que usted me disculpará que no lo descubra, porque quiero que sea una sorpresa». Esto es cuanto sabemos, pues no hemos visto ninguna otra noticia al respecto.

7. Zaragoza (El judío mallorquín)

La última teatralización de un *Episodio nacional* a la que me referiré data de 1936. Se trata de una nueva adaptación de *Zaragoza* que, como en el caso de *Cádiz*, cambia de título al subir a escena. La adaptación, titulada *El judío mallorquín*, fue realizada por dos periodistas, Juan del Sarto y Pedro del Tader, que esconden sus nombres verdaderos bajo seudónimos. Juan del Sarto era la firma de Juan Bautista Sastre —tío de Alfonso Sastre—, habitual colaborador de *ABC* en los años previos a la guerra civil. Pedro del Tader también era un seudónimo, pero no he podido averiguar su verdadera identidad; solo que cultivó la crónica taurina, que en 1926 había estrenado una obra titulada *Un baile en Guipúzcoa* y que con Del Sarto ya había preparado en 1934 una revista lírica titulada *El periscopio*, a la que pondría música el maestro Alonso.[12]

La idea de esta adaptación a la escena de *Zaragoza* fue de Enrique Rambal, el famoso empresario teatral que, por su buena relación con Juan del Sarto, un día le confesó su deseo de incorporar a su repertorio la adaptación de alguna obra de Galdós, a quien ambos admiraban. Del Sarto sabía que Rambal tendía al lucimiento personal y, en colaboración con Pedro del Tader, transformó *Zaragoza* en *El judío mallorquín*, en el que es patente desde el mismo título el desplazamiento del núcleo argumental del *Episodio* hacia el personaje protagonista de la obra dramática. Rambal, gran escenógrafo y un genio de los efectos especiales, se proponía hacer un montaje espectacular de *El judío mallorquín*, que le había parecido excelente (*Heraldo de Madrid*, 24-VIII-1935). En pocos días, decía el *Heraldo*, se procedería al reparto de papeles, aunque era posible que la compañía tuviera que estrenar la obra en provincias, antes que en Madrid, por el apretado repertorio de Rambal y la brevedad de su estancia en el madrileño Teatro de la Zarzuela. De hecho, el 15 de enero de 1936 *La Libertad* —y al día

12. Ninguno de los dos seudónimos está registrado por López de Zuazo (1981) ni por Ossorio y Bernard (1903).

siguiente *La Voz*— anunciaba su próximo estreno en Zaragoza.[13] Pero, aunque parecía inminente, una vez más la obra no llegó a los escenarios. Muchos años después, con motivo de la muerte de Rambal, Juan del Sarto recordaba que «dificultades de montaje —había en la obra derrumbamientos, incendios, batallas de gran estilo y otras catástrofes más o menos apocalípticas— impidieron, después de una gran campaña publicitaria en la prensa, el estreno de dicha obra, cuyos papeles llegaron a estar repartidos y en ensayo» (*Imperio*, 21-IX-1956).

8. Conclusiones

De todo lo expuesto se podría concluir que todo intento de llevar los *Episodios nacionales* a la escena acabó en fracaso. Pero también que el interés que suscitó el proyecto no decayó a lo largo de los años, a pesar de los repetidos reveses y contrariedades.

Aunque la idea inicial de Galdós era que las adaptaciones tuvieran música, solo se llegó a componer la partitura de la ópera *Zaragoza* (Arturo Lapuerta) y de la zarzuelita *El equipaje del rey José* (Ruperto Chapí).

Hasta donde he podido verificar, en total se planeó llevar a la escena ocho *Episodios nacionales*[14] (de uno de ellos, *Zaragoza*, existieron dos adaptaciones distintas), y de las nueve adaptaciones previstas solo se terminaron siete (*Zaragoza*, *Gerona*, *La corte de Carlos IV*, *Un voluntario realista*, *El equipaje del rey José*, *El secreto de lord Gray* y *El judío mallorquín*). *Arapiles* y el episodio desconocido que pensaba teatralizar Felipe Sassone no pasaron de proyectos.

De las siete adaptaciones terminadas solo llegaron a estrenarse cinco (*Zaragoza*, *Gerona*, *La corte de Carlos IV*, *El equipaje del rey José* y *El secreto de lord Gray*), porque *Un voluntario realista* y *El judío mallorquín*, aunque anunciadas y, en el caso de la segunda, ensayada, no llegaron a ponerse en escena.

Las primeras adaptaciones conservaron el título del *Episodio* del que procedían; las últimas —también por ser más libres— cambiaron el título original, y centraron la peripecia en torno a un determinado personaje. Las dos primeras adaptaciones, *Zaragoza* (ópera) y *Gerona* (drama en cuatro actos) las hizo el propio Galdós. Otras dos, *El equipaje del rey José* y *Un voluntario realista*, rea-

13. «Se anuncia en Zaragoza y por la compañía Rambal, hacia mediados del próximo mes de febrero, el estreno de *El judío mallorquín*, episodio nacional de Pérez Galdós —cuyo título en el libro es *Zaragoza*—, escenificado por Juan del Sarto, en colaboración con Pedro del Tader. Aunque decidido ya el estreno de dicha obra, solo falta para realizarlo determinar la fecha».

14. En un artículo del 18-IV-1907 en la revista *Nuevo Mundo*, Ismael Sánchez Estevan afirmaba que *Zaragoza* había tenido por lo menos dos adaptaciones diferentes, en 1889 y en 1895, «una de ellas representada, si mal no recuerdo, en el desaparecido teatro del Príncipe Alfonso»; que de la segunda serie, además de *El equipaje del rey José* se había adaptado *El 7 de julio*, en un arreglo muy mediocre que se había representado en Eslava; y que también había oído hablar de un arreglo escénico de *La campaña del Maestrazgo*. De ninguna de estas adaptaciones he encontrado noticias.

lizadas por Catarineu y Castro y por Montero, respectivamente, fueron muy de su agrado.

Pero, aunque esta sea la historia externa de algo muy parecido a un fracaso, vale la pena el rescate de estos testimonios, por tratarse de la obra de Galdós y porque revela las posibilidades dramáticas de los *Episodios nacionales*, por la calidad de la escritura galdosiana, por el interés de la trama y por la plasticidad y viveza en la creación de personajes y ambientes, que algunos supieron descubrir y otros se empeñaron en impedir, dificultando cuanto pudieron la presencia de los novelistas en el teatro.

Bibliografía

Alvar, Manuel (1970), «Novela y teatro en Galdós», *Prohemio*, 12-IX-1970, pp. 157-202.

— (1976), «Historia y olvido de la *Zaragoza* galdosiana (comentarios y documentos sobre la ópera)», en *De Galdós a Miguel Ángel Asturias*, Madrid, Cátedra, pp. 229-277.

Amorós, Andrés (2000), «El teatro popular. Enrique Rambal», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Madrid, Castalia, vol. 2, pp. 471-475.

Dubatti, Jorge (2003), «El teatro de Benito Pérez Galdós en Buenos Aires (1892-1920)», disponible en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/el-teatro-de-benito-prez-galds-de-buenos-aires-18921920-0/html/

Freire, Ana M.ª (2012), «Chapí, Galdós y los *Episodios nacionales* en la zarzuela (a propósito de *El equipaje del rey José*)», en *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, Valencia, Institut Valencià de la Música-Generalitat Valenciana, tomo I, pp. 357-370.

Ghiraldo, Alberto (1946), *Inmortal*, en *Teatro argentino. Repertorio completo*, Buenos Aires, Américalee, tomo II, pp. 71-120.

López de Zuazo, Antonio (1981), *Catálogo de periodistas españoles del siglo XX*, Madrid, Gráficas Chapado.

Nuez, Sebastián de la (1981), «Historia y testimonio epistolar de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós», en *Anuario de Estudios Atlánticos*, 27, pp. 487-558.

Ossorio y Bernard, Manuel (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Imprenta y Litografía de J. Palacios.

Pardo Bazán, Emilia, «Los novelistas en el teatro», *Ateneo*, 2, pp. 181-184.

Sánchez Estevan, Ismael (1907), «Galdós en el teatro», en *Nuevo Mundo*, 18-4-1907, s/p.

Val, Mariano Miguel de (1906), «Los novelistas en el teatro», *Ateneo*, 1, pp. 62-65.

El audaz: la historia vista a través del espejo artístico-literario o «el sueño de la razón produce monstruos»

Patricia McDermott
University of Leeds

1. Prehistoria del estudio (Barcelona, noviembre de 2013)

Curioseando en FNAC, descubrí que las únicas obras de Galdós en los estantes eran *Fortunata y Jacinta* y *El audaz*. ¿Por qué *El audaz*?, me pregunté y me puse a leer por primera vez esa novela primeriza. Vi la pertinencia posible de su lectura para el lector catalán de hoy en el contexto del debate constitucional sobre la independencia y la consulta popular, que se proseguía en el Congreso y las Corts, en los medios nacionales y autonómicos, en la calle y en el teatro barcelonés. En el Teatre Victòria, el esperpéntico musical *La Familia Irreal* de Minoria Absoluta y Dagoll Dagom, con los retratos de la Familia Real de Carlos IV de Goya proyectados sobre el telón de fondo, fue una puesta en escena del episodio nacional galdosiano llevado al día. Vi la pertinencia en el contexto actual del programa político del protagonista de *El audaz* —la caída de la casa de Borbón y la institución de la soberanía nacional— y de la lección que se saca de su fracaso personal: la unión nacional conseguida por medios pacíficos basados en la razón, no la impuesta por medios violentos basados en la pasión. El lector no español verá la pertinencia universal de esa novela histórica ejemplar, escrita para escarmiento de lectores contemporáneos de Galdós y futuros, o sea nosotros, especialmente en el contexto de la aldea global con sus conflictos de culturas e ideologías: la tradición *versus* la modernidad, el fundamentalismo *versus* el secularismo, la violencia revolucionaria *versus* el proceso democrático.

2. Una metaficción historiográfica

La primera lectura de *El audaz* hizo patente el patrón de la escritura novelística que Galdós iría desarrollando tanto en los *Episodios nacionales* como en las *Novelas Contemporáneas* de su madurez, la cual yo había identificado en un estudio de la tetralogía de Torquemada como «metaficción historiográfica» (McDermott, 2011).

Según la definición de Linda Hutcheon (1988: *pássim.*) en su poética del posmodernismo, la metaficción historiográfica inscribe en la obra de ficción la autorreflexión sobre la relación autor/lector y sobre la relación arte/vida o historia. Hutcheon privilegia la parodia —esa imitación con la visión doble de la ironía para señalar diferencias— como el modo por excelencia de la autorreflexividad formal que confronta el discurso estético-cultural *dentro* del texto de la novela con el discurso socio-político en el mundo histórico *fuera*. La dialéctica paródica intertextual en la novela galdosiana implica la dialéctica de cosmovisiones —pasado/presente, tradicionalista/progresista, católica/liberal— en la mentalidad histórica de la sociedad española decimonónica en su evolución hacia el futuro. La parodia, que señala continuidad/cambio, autoridad/transgresión, distanciamiento/identificación, implica al escritor y su público como cómplices en la actividad de interpretación, estética y ética, crítica e histórica.

En *El audaz*, como en novelas posteriores, Galdós ficcionaliza la historia dentro de un marco referencial de la historia literaria, nacional y occidental, en todos los géneros —épico/lírico/dramático—, además de la historia bíblica (desde el Génesis hasta el Apocalipsis), para crear un texto transgenérico en el doble sentido de abarcar también la historia de la música y las bellas artes, para crear una *obra de arte total* en palabras. En cuanto a la narrativa novelística, Galdós, como su maestro Cervantes, parodia subgéneros en la historia de la novela: la novela caballeresca, picaresca, pastoril, la novela romántica, gótica, histórica, costumbrista, la novela de aventuras, de espionaje, de misterio y suspense y, en autoparodia siendo *El audaz* publicado en folletín, la novela de folletín.[1]

La visión retrospectiva del novelista representa la historia por el espejo artístico-literario no solo contemporáneo de la acción narrada sino también por el antes y después, visión compartida con el lector contemporáneo suyo, «observador de nuestra época» (133). La dialéctica pasado/presente en la intertextualidad paródica sintetiza la evolución de perspectivas desde la mitificación clásica hasta la desmitificación realista, situando el imaginario de la nueva novela galdosiana en una síntesis entre la épica (el arquetipo ideal) y el sainete (la caricatura).

De manera autoconsciente, nombrando sus fuentes documentales artístico-literarias, Galdós señala el proceso de caricaturización (primordial en su obra) en el segundo capítulo de *El audaz*, al presentar a Leonardo, el noble venido a menos en la vida picaresca de Madrid: «El último tercio del siglo XVIII y los primeros años del presente fueron la época de las caricaturas. La de D. Juan no había de faltar en aquella sociedad, que Goya y D. Ramón de la Cruz retrataron fielmente y con mano maestra» (29-30).[2] El amigo donjuanesco del protagonista

1. La novela fechada en octubre de 1871 se publicó en la *Revista de España*, junio-octubre de 1871. Véase Ynduráin (1970: 7-82 sobre *El audaz*). Cito por Pérez Galdós (1891: cuarta edición).

2. Para la relación caricatura gráfica y la novela galdosiana, véanse los estudios fundamentales de Miller (2001 y 2011).

es un eslabón en la cadena teatral español-francesa Tirso-Molière-Beaumarchais, su criado Alifonso un «festivo barbero» (34).[3] En el mismo capítulo, al introducir su caricatura del abate Don Lino Paniagua, alcahuete entre las parejas principales, el abate, según la taxonomía de tipos explicada en el texto, es un tipo histórico específico a la época de Carlos IV y Fernando VII (35-36), igual que el petimetre D. Narciso Pluma, «el *Bonaparte de las tertulias*» (60); la beata Doña Bernarda es un «tipo arqueológico» que trasciende épocas (35). El abismo entre arquetipo heroico y subtipo ridículo, mito y realidad histórica, se ilustra en la caricatura de D. Lino como actor en el teatro de casa del marqués de Castro Limón: «aquel mamarracho, caricatura física y moral» (127). Desempeñando el papel de Ulises en la *Ifigenia* de Racine (en traducción española), el abate se viste de uniforme de soldado romano a lo San Miguel cristiano, con una peluca Louis XIV y una espada de cartón a lo García Paredes (126), causa de su caída de payaso en el escenario (136). De manera que la tragedia clásica se convierte en farsa bufa. En una duplicación interior dentro del juego literario que mistifica ficción y realidad histórica, Don Lino será el portador de su propia caricatura en el mundo ficticio del texto, unas aleluyas en burla de su caída como héroe-actor con dibujos del «truhán de D. Paco Goya» y romances del «Diablo de Moratín» (161), conocidos de la víctima en el mundillo de la elite cultural de la Villa y Corte. Cuando el abate se hace el hazmerreír en el papel de animal domesticado en los números de recreación de la literatura pastoril de Pepita Sanahuja (María Antonieta en pequeña escala española), sátira de la poesía bucólica neo-clásica, una evasión literaria que ignora la realidad de la vida de campo, el narrador declara: «Esta escena grotesca hacía reír a los que desde alguna distancia la contemplaban» (75).

Bien que la memoria cultural española se ubica dentro de la memoria cultural occidental, con respecto al conflicto político-cultural de la época novelada, se enfoca el enfrentamiento entre las culturas española y francesa, para implicar las atracciones y peligros de la imitación española de la filosofía y cultura francesas: «Toda irrupción literaria lleva en sí el germen de una irrupción filosófica» (12). El lector ideal de *El audaz* debe tener los mismos referentes culturales que el autor para cumplir su papel de intérprete al recrear en su propio imaginario la doble visión crítico-histórica del autor.[4] Es cuestión no solo de reconocer las citas explícitas de las fuentes que alimentan la imaginación de los personajes de la ficción —la literaria de Pepita Sanahuja (Cadalso y Meléndez Valdés), la religiosa del conde de Cerezuelo (el *Flos sanctorum* o *Leyenda Dorada*), la socio-política del protagonista (Voltaire, Rousseau, Holbach, D'Alembert)—

3. El famoso discurso de espíritu revolucionario de Fígaro dirigido a su amo el conde de Almaviva en *Le Mariage de Figaro* (estrenado en 1784) se incorpora en las discusiones entre los antagonistas Martín y Susana.

4. Ayala (1970) preconiza una necesaria «comunidad de lecturas». Algunos de sus protagonistas, como Muriel y Halconero (*España trágica*) comparten las lecturas de Galdós (Pattison, 1954: 9-17). De la Cuesta (1973: 14-17 y 18-31) indica algunas de las fuentes e influencias.

sino también de identificar alusiones implícitas y llenar lagunas intencionales en el texto.[5] Encima, el lector ideal tiene que tener los mismos conocimientos históricos que el autor para apreciar y juzgar la trascendencia de sus licencias poéticas con respecto a los datos históricos y sacar la moraleja histórica, la verdad poética universal implicada en la ficción.[6] *El audaz* es una parábola histórica narrada a la sombra de una visión negativa de la degeneración de la Ilustración y la Revolución Francesa en la Dictadura y el Terror, desengaño romántico del idealismo liberal. El punto de vista clave es el de Goya: «El sueño de la razón produce monstruos».[7]

3. El sueño de la razón produce monstruos

El audaz: Historia de un radical de antaño, que fecha la cronología de su acción en 1804, se publicó en 1871. La historia novelesca se narra de manera autoconsciente en el texto con la perspectiva del tiempo transcurrido entre las dos fechas, o sea, con la óptica crítica del autor Galdós, liberal moderado, en el contexto histórico de 1871, en un ambiente nacional de temores de revolución, suscitados por la Comuna de París (suprimida por Thiers, historiador de la Revolución Francesa), y temores de guerra civil, suscitados por conspiraciones entre clericales ultramontanos y republicanos federales, que amenazaban la evolución pacífica de la nueva democracia y la monarquía liberal de Amadeo I.[8] Con respecto al subtítulo, el autor deja al lector suplir la pareja en la comparación implícita —un *radical de hogaño*. Un modelo pictórico se encuentra en las estampas satíricas publicadas en la revista romántica *El artista* (Madrid, 1835-1836), «El artista de antaño/El artista de ogaño», que retratan el tipo arqueológico en su evolución histórica, con vestuario y attrezzo distintos según la moda de la época.[9] En el dibujo del artista de hogaño un estante lleno de libros indica la inspiración literaria del artista romántico —la Biblia, Calderón, Byron, Dante, Víctor Hugo—, las mismas fuentes de inspiración que el novelista Galdós. «El audaz,

5. Como Sánchez Llama en su excelente edición, Pérez Galdós (2003), ha identificado y explicado en las notas la mayoría de las citas y alusiones, me limito a indicar algunas otras fuentes estéticas enfocando las goyescas.

6. Gullón (1970) subraya la primacía de la imaginación en la transformación historia > novela.

7. *Capricho* 43 de la serie de 1799; *Sueño* 1 de la de 1797. En un dibujo preparatorio (Prado 470), el lema debajo de la mesa del artista proclama: «Ydioma universal»; el comentario explica: «El autor soñando. Su intento solo es desterrar vulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos el testimonio de la verdad». Para los *Caprichos* y *Desastres de la guerra*, véase Harris (1964).

8. Para la pertinencia del subtexto ideológico en el contexto de 1871, véase Sánchez Llama (2003: 92); también Sánchez Llama (2005). Estébanez Calderón (1982) demuestra el anti-extremismo y la promoción de la tercera vía de moderación y reconciliación en los años 1871-1872.

9. González García y Calvo Serraller (1981), Tomo II, Láminas («Antaño», Entrega X; «Ogaño», Entrega XI). Cfr. *Aventuras de un elegante, o Las costumbres de hogaño* (1832), novela costumbrista de Estanislao de Cosca Vayo.

radical de antaño» es a la vez el prototipo del hombre singular, el hombre de acción atrevida, y el tipo histórico decimonónico, el superhombre de Byron, el rebelde romántico de Espronceda, imitador español del poeta inglés. Dentro del texto de la novela el narrador comenta su uso anacrónico del término *romántico* en el contexto histórico fingido de 1804, con referencia a la locura pastoril de Pepita Sanahuja.[10] El título del capítulo XXIV, «El primer programa del liberalismo», señala el anacronismo *liberalismo*, el programa político del protagonista de la ficción siendo un obvio remedo de la Constitución de Cádiz de 1812. El narrador/autor, que incluye al lector en una identidad común, termina el corto capítulo con un comentario histórico-crítico contundente sobre el lema del manifiesto del «Audaz», la *soberanía nacional*: «De esta manera resonó por primera vez en una asamblea de conspiradores aquel emblema, que después había de iniciar una lucha de medio siglo entre las aspiraciones de la inteligencia moderna y la invencible tenacidad de la civilización antigua, apegada a nuestro carácter a pesar de tantos y tan sangrientos esfuerzos por arrancarla» (271).

Galdós fija la acción política de su novela en 1804, un año después del ultimátum de Napoleón, un año antes de Trafalgar; año de crisis agraria y demográfica en España, año en Francia de la coronación de Napoleón. La ceremonia se transmite a distancia en rumor de salón español, cambiada por la mentalidad inquisitorial en una misa negra presidida por el Emperador de Gran Buco: el cuadro de David de 1807, *Sacre de l'empereur Napoléon et couronnement de l'impératrice Joséphine dans la cathédrale Notre-Dame de Paris, le 2 décembre 1804* se transforma en un cuadro negro de Aquelarre de Goya. De la misma manera que el reportaje horrorizado en la novela anticipa por meses la coronación histórica de diciembre, la libre imaginación histórica de Galdós fusiona en la trama política de 1804 dos acontecimientos de 1807-1808: el llamado Proceso del Escorial (octubre de 1807), ocasionado por la frustrada conspiración fernandina, intento de provocar la caída del privado Godoy y la sustitución de Carlos IV por el Príncipe de Asturias,[11] y el Motín de Aranjuez (marzo de 1808), primera alianza entre militares y el pueblo manipulada por nobles desafectos, que lo consiguió, provocando la invasión napoleónica y la instalación de José Bonaparte como rey de España. El único personaje histórico que aparece en la ficción es Escoiquiz, la eminencia gris del príncipe Fernando; la Familia Real solo se ve a distancia al salir en coche en Aranjuez, vista por Pablillo el hermanito del protagonista y por el protagonista mismo rumbo a Toledo, el hombre anónimo entre la muchedumbre que comenta «Todos tienen que caer», variante con intención

10. «En nuestra época hubiese sido lo que hoy designamos con la palabra *romántica*» (263). La poesía bucólica fue objeto de la sátira romántica: véase «El pastor clasiquino», *El artista*, Tomo I, Entrega XXI.

11. Motivo del segundo *Episodio nacional*, *La Corte de Carlos IV* (1873). Egea Fernández-Montesinos (2000), para subrayar el papel del lector en la recreación de un texto abierto, enfoca la función importante de las artes dramáticas y pictóricas en el *Episodio*, reclamando la primacía de *Carlos IV* en la novelística galdosiana en cuanto a este aspecto. Yo abogaría por la de *El audaz*.

revolucionaria de la leyenda de uno de los *Caprichos* de Goya.[12] Como en novelas posteriores, las palabras *capricho* y *disparate* sembradas a través del texto son guiños al lector para insinuar la visión goyesca de la historia del autor Galdós. El clímax de la acción pública de la novela, el motín que el protagonista espera será la señal para un levantamiento nacional, se traslada de Aranjuez a Toledo, vieja ciudad imperial, en 1804 capital del hambre. El río Tajo se presenta como el símbolo explícito de la historia peninsular a través de invasiones, razas, civilizaciones; iluminado de rojo por el incendio ficticio de la sede de la Inquisición por el protagonista, se transforma en un río de sangre que corre a través de los siglos: «diez siglos de dolorosas glorias» (309). La escena de pandemonio pintada en palabras recuerda a la memoria artística los cuadros de pánico de Goya y los cuadros apocalípticos del pintor romántico inglés Martin.[13]

El protagonista de la ficción, Martín Martínez, es el hombre privado que entra como actor en la vida pública tras un debate íntimo sobre la vida activa o pasiva. En el primer apartado del primer capítulo, el narrador llama la atención del lector sobre la «puntual historia» (con minúscula) del protagonista, que quiere sacar del olvido causado por «los desdenes de la historia» (8), o sea, la Historia; termina el segundo apartado identificándole como personificación de la idea de la revolución a la francesa, «la personificación de aquellas ideas que tan pocos profesaban entonces», que el arte no debe desdeñar (13). Obsesionado por la injusticia del conde de Cerezuelo para con su padre, muerto en prisión por culpa de aquél, Martín odia la nobleza y jura venganza. En el dilema constante entre pensamiento y acción con respecto a la venganza del padre, el «desheredado filosofo» (158) se revela como un Hamlet español decimonónico. Liberal exaltado *avant la lettre*, se deja manipular por interesados fernandinos y clericales, enemigos de Godoy, que le dan a entender que él puede dirigir una revolución social a escala nacional. Su historia se desarrolla en paralelo con una visión fantasmagórica de la Historia de la Revolución Francesa para aleccionar al lector, cuya colaboración activa se necesita para entrever los paralelos y sacar conclusiones. Hay cierta ironía en llamarle por su segundo apellido Muriel, nombre del historiador de Carlos IV. El historiador Muriel, afrancesado moderado, con el tiempo cambió de opinión con respecto a la Revolución: al principio apoyaba las reformas de los filósofos, luego condenaba el Terror y el despotismo del plebe como una tiranía monstruosa (Seco Serrano, 1959). Algo parecida es la reacción del Muriel protagonista de ficción al escuchar en el tercer capítulo, «La sombra de Robespierre», una historia oral de la Revolución Francesa, contada por un testigo presencial español, cuya memoria está parada en aquellas fechas, el loco

12. «Todos caerán» (Lámina 19). Doña Bernarda, alabando la elocuencia de Muriel, recomienda «ese pico de oro» (72), leyenda de *Capricho* 53.

13. John Martin (1789-1854), ilustrador de *Paradise Lost* de John Milton; cuadros como *The Destruction of Pompeii and Herculaneum* (1822) y *The Destruction of Sodom and Gomorrah* (1852) eran famosos en Europa. Un hermano suyo luchó en la Guerra Peninsular; otro incendió la catedral de York y murió en un manicomio.

La Zarza. En su locura este cree ser uno de los protagonistas históricos franceses, hombre de confianza de Robespierre, y reconoce a Saint-Just en la figura de Muriel. Contemplando al loco, Muriel «Creía tener delante al genio decrépito de la Revolución Francesa expiando con una espantosa enfermedad de juicio sus grandes crímenes; genio a la vez elocuente y extraviado, sublime por las ideas y abominable por los hechos» (52). El espectáculo de La Zarza es un aviso de su propio fin al convertirse de filósofo de la revolución en militante/demagogo, que termina queriendo ser dictador y sembrar el terror: «¡Matar sin cesar! ... ¡Yo soy dictador!» (302). Tras su pacto faustiano con el agente principal de la conspiración Rotundo, siniestro «barbero de Madrid» (212), que le promete el poder absoluto por una noche para provocar la revolución, Muriel, viéndose traicionado, se enloquece e incendia la sede de la Inquisición, queriendo inmolarse en un grandioso auto de fe (300). Toledo en llamas es un infierno, un diablo mundo. Muriel, figura paródica de Cristo revolucionario en su última reunión con los conspiradores, parodia de la Ultima Cena, se «transfigura» (301) en figura satánica, ángel caído exterminador. Paralelismo irónico de la revisión grotesca de la coronación de Napoleón, el rumor de la voz popular reaccionaria proyecta a Muriel como «el Diablo en persona» o «un hombre encarnado como el mismo fuego» que vuela por los aires «haciendo cabriolas y echando chispas»: «—Sí señor, yo lo vi, yo lo vi» (304).[14] No es el grandioso Satanás de Milton, más bien el familiar Diablo Cojuelo de Vélez de Guevara. Cuando se lleva al patético loco detenido para Madrid en una jaula montada en un carro de mulas, la parodia quijotesca se hace explícita: «había de asemejarse aquella fúnebre procesión a la del encantado D. Quijote, en la célebre escena que causa risa a los niños y a las mujeres, y hace meditar a los hombres serios y pensadores» (316-317). El juicio sexista remata la fusión paródica de Cristo/Quijote que se desarrollará en futuros protagonistas galdosianos de ambos sexos.

La historia política del que quiere ser revolucionario social se complica por la historia de amor entre Muriel y la hija del conde de Cerezuelo, Susana, hija del antiguo régimen. La casa condal bajo el mando del mayordomo Segarra es un microcosmo de la Casa Real.[15] Según indica el título del capítulo XXI «La nobleza y el pueblo» (247), Muriel y Susana son figuras simbólicas en la dialéctica de clases, símbolos de la joven España. Salta a la vista del lector la representación de Susana en el texto novelesco a través del espejo artístico de Goya con referencia a su supuesta relación con la duquesa de Alba.[16] El apartado tercero del noveno capítulo «Los dos orgullos» (163-171) es una larga parodia animada de *La maja vestida*, un *striptease* en canapé a ritmo lento —«¡Qué rara escena aque-

14. El bulo es reiteración paródica de la leyenda, «Yo lo vi», Lámina 44 de *Desastres de la Guerra*.

15. «Los señores, como los reyes, tenían sus favoritos, y como aquéllos la flaqueza de entregar el poder en manos de un hombre habilidoso que supiera hacerse camino, ya por el mérito, ya por adulación» (84).

16. Bien que la retratada en *La Maja Vestida*/*Desnuda* parece ser la querida de Godoy (Pepita Tudó), Galdós sigue la tradición de identificarla con la duquesa de Alba.

lla en pleno año de 1804, cuando el hogar doméstico no se había abierto a la audacia exterior por la relajación!» (170)—. Al editar el texto para la edición de la novela en libro, Galdós suprimió una referencia explícita a la *Maja* de Goya en la versión de folletín.[17] Susana/Eva intenta seducir a Muriel con la manzana de un ascenso social por el matrimonio (*subir*); Muriel intenta convertirla a su ideal de la revolución en unión libre con él (*bajar*).[18] En el dilema entre la sociedad y la naturaleza humana, Susana a su vez se convierte textualmente en una figura femenina de Hamlet, hostigada por la sombra de su padre (la sociedad patriarcal): «¿Iré o no iré?» (279). El prototipo universal de la duda existencial, vestido de dama española, se encuentra enmarañado en un drama de honor calderoniano, «La deshonra de una casa» (271);[19] el estilo indirecto libre de monologo interior es el equivalente al soliloquio shakespeariano y se repetirá en las novelas maduras de Galdós, notablemente en *La desheredada*.

Como en el caso de Isidora (Susana a la inversa), la representación de la heroína en el espejo artístico de Goya cambia del rosa de los cartones de los tapices reales al negro de los grabados y cuadros grotescos (McDermott, 2008). El giro ocurre en el punto medio de la novela, el capítulo dedicado a «El baile de candil» (191), en el cual la inspiración artística de Goya (*El majo de la guitarra*) se combina con la inspiración literaria de Ramón de la Cruz (*Las castañeras picadas*), con la adición de la de Espronceda (las escenas de bajos fondos en *El diablo mundo*). En el capítulo anterior «La maja» (182), Galdós reanima el personaje del sainetero *la Pintosilla*, «acabado modelo de la maja [...] emperatriz de los barrios bajos» (181), para narrar sus famosas riñas en tono de épica burlesca en el siguiente. El baile en el bodegón de su taberna es una escena dialogada en la cual el cruce de voces y música, popular-españolas y aristocrático-francesas, dramatiza la dialéctica de cosmovisiones de clase. La visión pintoresca del primer encuentro de Susana y Martín en «La escena campestre» (60 y sigs.), animación textual localizada en el mismo lugar de escenas goyescas como *La merienda a orillas del Manzanares* y *El baile de San Antonio de la Florida*, fiestas galantes donde el baile es un símbolo pictórico de unión y armonía, es muy distinta de la de su segundo baile que termina en pesadilla. El rapto de Susana por Muriel, y su encarcelamiento en lo que parece ser «guarida de bandoleros» (260), son recuerdos pictóricos del *Rapto de una mujer por bandidos en una cueva* y *Mujer en la cárcel* de Goya. Tendida en un jergón, la imagen de la «pobre Susanilla» (221) es la inversa de la seductora del canapé y el sueño de su razón reproduce los

17. Véase Montesinos (1968: 65). El recuerdo artístico queda explícito al comentar la mezcla de usanza española y moda francesa (estilo Imperio) en el vestuario de Susana: «Goya nos ha dejado inimitables muestras de esta combinación, que permitía a ciertas ilustres damas tener la esbelta gravedad de las diosas sin perder la arrogante desenvoltura de las majas» (138). Sobre *El audaz* y las *Majas*, véase BLY (1986: 66-70).

18. *Capricho* 56 «Subir y bajar».

19. Gullón (1984) estudia el proceso de «literaturización» con respecto al teatro en *Carlos IV*, la referencia shakespeariana siendo *Otelo*.

monstruos de los *Caprichos* de Goya: «Dormitaba con ese sueño más parecido a la locura que a la dulce muerte; estado de aberración en que presenciamos el desfilar disparatado de todo lo imposible en el mundo de la idea y la imagen» (240). En la oscuridad de su cueva/prisión, Susana experimenta una noche oscura del alma, seguida por una iluminación en las tinieblas ocasionada por su liberación y reconciliación con Martin. Hay una parodia del amor místico del *Cantico espiritual* de San Juan de la Cruz —la búsqueda Amada/Amado y la unión Esposa/Esposo— en la conversión de su amor profano sexual en el deseo altruista de unir su destino con el de Muriel revolucionario: antes de la salida de este para efectuar su aventura revolucionaria, «los esposos» se despiden con un abrazo casto y noble (259). La revelación es mutua: cuando Susana afirma su resolución de seguirle a Toledo, «Martín halló en su semblante, visto al resplandor de la luna, la expresión de la verdad, y se convenció de que en el ánimo de la joven, atribulada por espantosa lucha, habían triunfado la pasión y la naturaleza, de la soberbia y la educación» (258). Escapada del palacio de sus guardianes tras cuarenta horas de «espantosa duda» (279) en el canapé de Eva, la amada se reúne de nuevo con el amado en Toledo; su último adiós es otro momento de iluminación para Muriel: «Ya comprendo que el odio no resuelve ninguna cuestión, ni cura ninguna herida, ni dulcifica ninguna pena. Los hombres no han de ser iguales destruyéndose, no: no ha de haber igualdad en el mundo sino por el amor» (292). La posibilidad de la unión pacífica por el amor es un futuro que va a extinguirse por la sangre y el fuego en el laberinto nocturno de la ciudad: «Aquella hermosa luz que irradiaba las nobles ideas de emancipación y de igualdad, se había extinguido en una noche de tempestad social en que el fanatismo y la protesta revolucionaria habían chocado sin llegar a luchar» (311).

Los cuadros de los amantes en la novela, que unen historia personal e Historia, recuerdan el grabado final (Lámina 82) de *Los desastres de la guerra* de Goya: una pareja en el campo, acompañada de una oveja (símbolo cristiano de la Resurrección), el hombre llevando una azada, la mujer con una cesta llena de los frutos de la tierra, iluminada por un halo de luz (del sol o de la luna que refleja la del sol —el claroscuro del aguafuerte es ambiguo-), una visión de madona secular. La leyenda «Esto es la verdad» es el juicio final de Goya en la serie que expone gráficamente los desastres de la Guerra de la Independencia: la unión de la pareja es el camino de la vida, del porvenir. En grabados anteriores la mujer iluminada (la Ilustración/la Razón) se encuentra muerta, víctima de la sinrazón de la guerra, y la leyenda denuncia «Murió la verdad» (Lámina 79): yace por tierra, cercada por una muchedumbre de seres fantasmales, presidida por un obispo mitrado que pronuncia las exequias;[20] una sola mujer se cubre la cara en señal de lamentación. El grabado siguiente (Lámina 80) se pregunta «Si resucitará?»: los

20. Igual que en la obra de Goya, la Inquisición es un motivo importante en la novela, aspecto que paso por alto aquí por falta de espacio.

rayos, que sigue emitiendo el rostro iluminado de la muerta/dormida, iluminan débilmente los monstruos del sueño de la razón que la sobrevuelan, más fuertemente a una figura de rodillas a su lado, que recuerda la figura de Cristo en su agonía en el huerto, el de los tristes presentimientos de la primera lámina de la serie. La afirmación final de la serie, la resurrección tras el descenso en el infierno, parece ser un acto de fe en la sobrevivencia de la humanidad y el humanismo; al restaurar el cronotopo idílico (Dorca, 2004) en la estampa final, Goya ha dejado al contemplador un icono para levantar el espíritu del hombre y mostrarle su meta ideal como ser natural y social. El método didáctico de Galdós en *El audaz* sigue por la vía negativa, incitando al lector a rechazar el camino de los actores de la ficción. Susana, Dolorosa desesperada por la pérdida del hombre ideal en el Muriel enloquecido, se suicida echándose en el Tajo desde el puente de Alcántara iluminado por la luna. No solo es su suicidio muy romántico (a lo Werther), sino también las descripciones líricas de las escenas que contemplan sus ojos en los últimos momentos parodian las estampas románticas de lo sublime en la naturaleza. Sin posibilidad de resurrección, la muerte de Susana representa la desesperanza del idealismo, la destrucción del cronotopo idílico, la deseada unión entre la aristocracia y el pueblo siendo una utopía irrealizable: «Así acabó aquella gran pasión y aquel inmenso orgullo» (314).

Sin embargo, Galdós da al lector un *happy ending* alternativo en la breve historia, narrada sin color, de personajes secundarios: el segundón Leonardo, amigo de Muriel, se casa con Engracia, amiga de Susana; ellos adoptan a Pablillo y con la herencia de Susana el chico se educa en el Colegio de Nobles, «donde era tratado como el hijo de un grande de España» (318) . La lección de que la vida en familia y la educación son los caminos del porvenir no convencería si fuera el final de la novela; hace su efecto en contraste con el final en el cual Galdós vuelve a los cuadros negros goyescos que había recordado al principio de la novela, escenas de manicomio y de cárcel, un efecto estructural de círculo vicioso infernal. El tercer apartado de la «Conclusión. —Saint-Just, Napoleón y Robespierre», escena de una reunión de tres locos en una misma celda, es una caricatura grotesca de un parlamento de locos españoles que se creen ser actores principales en la Revolución Francesa y la Dictadura. La Zarza, que ya se cree a sí mismo Saint-Just, Rotondo (el agente que animaba el complejo de Napoleón, la ilusión de grandeza de Muriel), quien contagiado por la locura de La Zarza se cree Napoleón, y Muriel que ya se cree Robespierre.[21] «Yo soy Robespierre» son las últimas palabras de *El audaz* (321). El narrador comenta el espectáculo: «Los tres, cubiertos de harapos, con el rostro desencajado y los ojos hundidos y sanguinosos, parecían burla de la razón humana. Aquella triple locura causaba espanto a cuantos bajaban a visitarlos como cosa rara» (320). Llamando la aten-

21. Al verle por primera vez, la fisionomía de Rotundo le parecía a Muriel la imagen de Robespierre conocida en estampa (54).

ción final del lector sobre la trascendencia ética del uso estético de la caricatura, Galdós termina la ficción no con una afirmación sino con una pregunta. Con respecto a Muriel, el narrador pregunta directamente al lector: «¿Podría darse caricatura más pavorosa de las ideas, de las aspiraciones [sic] de las virtudes y de los crímenes que agitan y arrastran al hombre en el camino de la existencia?» (320). El lector que, sin duda, quiere incluirse entre los que miran «desde el mundo de fuera, desde el imperio de la razón», tiene que contestar por su cuenta y, se espera, evitar en su vida fuera del libro ese sueño de la razón que produce monstruos, o sea, la violencia y la guerra.

4. Coda

La lección histórica implicada en la novela para el lector español en el año 1871 sigue vigente para el lector universal de hoy: en el momento de revisar el texto en enero de 2015 tras el affaire *Charlie Hebdo* («Je suis Charlie»), la moraleja de *El audaz* es más pertinente que nunca.

Bibliografía

Ayala, Francisco (1970), «Galdós entre el lector y sus personajes», *Anales Galdosianos*, año v, pp. 5-13.

Bly, Peter A. (1986), *Vision and the Visual Arts in Galdós*, Liverpool, Francis Cairns (Publications) Ltd.

De la Cuesta, Leonel Antonio (1973), *El audaz: análisis integral*, Montevideo, 1973.

Dorca, Toni (2004), *Volverás a la región El cronotopo idílico en la novela española del siglo xix*, Madrid/Frankfurt am Mein, Iberoamericana/Vervuert.

Egea Fernández-Montesinos, Alberto (2000), «Leyendo pintura y teatro en *La Corte de Carlos IV*: caso abierto para la recepción decimonónica», *Anales galdosianos*, año xxxv, pp. 25-38.

Estébanez Calderón, Demetrio (1982), «Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria», *Anales galdosianos*, año xvii, pp. 7-23.

González García, Ángel y Calvo Serraller, Francisco (1981), edición facsímil y estudio preliminar, *El artista*, Madrid, Turner.

Gullón, German (1984), «Narrativando la historia: *La Corte de Carlos IV*», *Anales galdosianos*, año xix, pp. 45-52.

Gullón, Ricardo (1970), «La Historia como materia novelable», *Anales galdosianos*, año v, pp. 23-37.

Harris, Tomás (1964), *Goya Engravings and Lithographs*, vol. ii, Catalogue Raisonné, Oxford, Bruno Cassirer.

Hutcheon, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, Nueva York / Londres, Routledge.

McDermott, Patricia (2008), «El retrato de una dama y otros géneros artísticos en *La desheredada*: Galdós y Goya», en J.-F. Botrel et al (eds), *La literatura española del siglo XIX y las artes*, *Actas del IV Coloquio de SLESXIX (2005)*, Barcelona, Universitat de Barcelona/PPU Barcelona, pp. 243-255.

— (2011), «La tetralogía de Torquemada como texto metaliterario: una metaficción historiográfica», en Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 492-501.

Miller, Stephen (2001), —Caricature and Realism, graphic and lexical in Galdós—, *Anales Galdosianos*, año XXXVI, pp. 177-187.

— (2001), *Galdós gráfico (1861-1907): Orígenes, técnicas y límites del sociomimetismo*, Las Palmas, Ediciones del Cabildo Insular de Gran Canaria.

— (2011), «Los tres álbumes narrativos y la teoría literaria de Galdós: Reflexión, recreación y creación artística», en Arencibia y Quintana (eds), *Actas del IX Congreso Internacional Galdosiano 2009*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 419-423.

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

Pattison, Walter T. (1954), *Benito Pérez Galdós and the Creative Process*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

Pérez Galdós, Benito (1891), *El audaz. Historia de un radical de antaño*, Madrid, Imprenta de la Guirnalda.

— (2003), *El audaz. Historia de un radical de antaño* (ed. Íñigo Sánchez-Llama), Madrid, Ediciones Libertarias.

Sánchez-Llama, Iñigo (2005), «Benito Pérez Galdós en el contexto de la modernidad post-isabelina: análisis de *El audaz. Historia de un radical de antaño* (1871)», *Romance Quarterly*, 52:1, pp. 13-18.

Seco Serrano, Carlos (1959), Edición y estudio preliminar, muriel, Andrés, *Historia de Carlos IV*, bae 114-115, Madrid, Atlas.

Ynduráin, Francisco (1970), *Galdós entre la novela y el folletín*, Madrid, Taurus.

La crítica literaria de Galdós: historia y literatura

Isabel Navas Ocaña
Universidad de Almería

Historia y literatura, tan estrechamente vinculadas en la narrativa galdosiana —valgan como ejemplo los celebérrimos *Episodios nacionales*— lo están también en los textos críticos de Galdós, desde el temprano y programático ensayo «Observaciones sobre la novela contemporánea en España» (1870), en el que se exalta el papel de la burguesía y su protagonismo en los acontecimientos revolucionarios de 1868, hasta el discurso de ingreso en la Real Academia, «La sociedad presente como materia novelable» (1897), que evidencia ya un cierto desencanto respecto a estas posiciones iniciales, pasando por los muchos e interesantes prólogos que escribió para sus propias obras (*El abuelo*, *Casandra*, *Misericordia*) y para las de otros, como los dedicados a *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda o a *La Regenta* de Clarín.[1]

Ha sido un tópico durante mucho tiempo considerar a Galdós un autor «irreflexivo», espontáneo. Pero, el análisis de sus textos teóricos y críticos ha mostrado el carácter programático de muchos de ellos y ha contribuido en suma a «desmontar este cliché» (Bonet, 1999: 9). De hecho, «Galdós, a diferencia de los novelistas realistas franceses, sí que desarrolló, y desde un principio, un bien calculado proyecto teórico, a partir del cual iría ordenándose sucesivamente su obra» (Aullón de Haro, 1987: 79). En efecto, uno de sus primeros ensayos, el titulado «Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera» (1870), no es sino la expresión del «programa que ejecutaría a lo largo de casi treinta años de labor ininterrumpida», una labor que concluye con la publicación de *Misericor-*

1. Laureano Bonet editó los *Ensayos de crítica literaria* de Benito Pérez Galdós en 1972 y los acompañó de un extenso estudio introductorio. Diez años antes, William H. Shoemaker publicaba en México *Los prólogos de Galdós*. Y continuaba después con la edición de *Los artículos de Galdós en «La Nación» 1865-1866-1868* (1972), de *Las cartas desconocidas de Galdós en «La Prensa» de Buenos Aires* (1973) y de *La crítica literaria de Galdós* (1979). En 2004 fue José Carlos Mainer, junto con Juan Carlos Ara Torralba, el encargado de editar la *Prosa crítica* galdosiana. Y no hay que olvidar los estudios sobre el tema de Miller (1983), Palomo Olmos (1986), Chicharro Chamorro (1993) y Rivas Hernández (2010).

dia, novela que cierra el ciclo realista galdosiano e inicia «la etapa crepuscular de cariz simbolista» (Bonet, 1999: 13). José Fernández Montesinos destaca la clarividencia de este texto, en el que Galdós «antes de cumplir los treinta años tiene la revelación súbita de sus propios destinos» (1963: 1). Ha sido considerado además como un «manifiesto literario», en donde se plantea «la defensa de una novela realista española que responda a las exigencias del momento histórico, que sea portadora de las aspiraciones de la clase media y, a la vez, reflejo de sus problemas más íntimos, más *domésticos*» (Bonet, 1999: 15).

Galdós comienza describiendo la situación de la novela española en 1870, una situación «desalentadora», dominada por las traducciones de la narrativa romántica y folletinesca francesa. El descubrimiento de Balzac en el transcurso de un viaje a París durante el año 1867 es un episodio decisivo en la vida de Galdós, que determinaría en gran medida su propuesta de una novela realista, más acorde con las transformaciones sociales y políticas de la época que ha acaudillado la clase media (Bonet, 1999: 119). Pues bien, esa clase media, en la que aún no se ha extinguido el fuego revolucionario de los acontecimientos de 1868, ha de ser también la protagonista de la nueva narrativa realista:

> Pero la clase media, la más olvidada por nuestros novelistas, es el gran modelo, la fuente inagotable. Ella es hoy la base del orden social: ella asume por su iniciativa y por su inteligencia la soberanía de las naciones, y en ella está el hombre del siglo XIX con sus virtudes y sus vicios, su noble e insaciable inspiración, su afán de reformas, su actividad pasmosa. La novela moderna de costumbres ha de ser la expresión de cuanto bueno y malo existe en el fondo de esa clase, de la incesante agitación que la elabora, de ese empeño que manifiesta por encontrar ciertos ideales y resolver ciertos problemas que preocupan a todos, y conocer el origen y el remedio de ciertos males que turban las familias. La grande aspiración del arte literario en nuestro tiempo es dar forma a todo esto (1870: 130).

Sin embargo, Galdós encuentra algunos obstáculos en la vida española, que dificultan el definitivo triunfo del realismo. En primer lugar, no cree que sean muy propicias las circunstancias históricas por las que atraviesa nuestro país, desgarrado en graves conflictos ideológicos y en guerras civiles. En segundo lugar, se queja de la penuria económica que arrastran los escritores, para quienes es imposible alcanzar la independencia económica solo con su actividad creativa. La profesionalización del escritor está aún muy lejos. Galdós describe la penosa situación de quien anda de periódico en periódico o de quien se contenta con un modesto empleo como burócrata en una oficina estatal siempre con el peso de la cesantía sobre su cabeza (1870: 125).

A continuación, señala los hitos fundamentales del llamado costumbrismo isabelino, es decir, la novelística de Fernán Caballero y José María Pereda, y los cuadros de Mesonero Romanos. A Fernán Caballero le reprocha su mojigatería, su cortedad de miras, su incapacidad para altos vuelos:

> [...] ha pintado la buena gente de los pueblos de Andalucía con suma gracia y sencillez... Solo bastardea y malogra su ingenio cuando quiere salir del breve círculo del hogar campestre. Fernán Caballero cae por tierra desde que quiere elevarse un poco, y nada hay más pobre que su criterio, ni más triste que su filosofía bonachona, afectada de una mojigatería lamentable (1870: 129).

En cuanto a José María Pereda, le disgusta su localismo: «¡Lástima que sea demasiado local y no procure mostrarse en esfera más ancha!» (1870: 129). Semejantes objeciones formulará contra Mesonero Romanos, aunque comparta con él la intención de convertir al pueblo de Madrid en principal tema narrativo. No obstante, Galdós tiene buen cuidado de señalar el anacronismo de los cuadros madrileñistas de Mesonero.[2]

Por tanto, ya tenemos dos principios fundamentales del programa galdosiano: el pueblo de Madrid y la clase media como protagonistas indiscutibles de sus novelas. Además, Galdós va a ser un decidido defensor de la naturaleza didáctica de la novela (Bonet, 1999: 33). De hecho, ese didactismo le llevará a apreciar algunos recursos del género folletinesco:

> Galdós se vio ante el folletín un poco como Cervantes ante los libros de caballerías, despreciables no porque fueran de caballerías, sino por estar llenos de disparates. Galdós no llega a decirlo, pero creo que él también pensaba que sin disparates, sin forzar las cosas, una ficción vertiginosa que mantuviera en vilo al lector y lo dejara sin aliento, era cosa perfectamente legítima. Me parece discernir que, sobre algunos de los *Episodios*, sobre todo en las dos primeras series, se cierne la sombra del folletín, sin que ello merme la calidad artística de esos libros (Fernández Montesinos, 1963: 1).

Y la necesidad de atenerse a asuntos contemporáneos la repetirá en un capítulo de *La Fontana de Oro* (1867-1868). Cuando un grupo de jóvenes estudiantes discute la conveniencia de escribir sobre temas y personajes clásicos o contemporáneos, el narrador toma partido y condena abiertamente el criterio clasicista: «Ramón tenía talento y facultades de poeta; pero había nacido en una época funesta para las letras. El frío clasicismo agostaba en flor los ingenios que, educa-

2. «El pueblo de Madrid es hoy poco conocido: se le estudia poco, y sin duda el que quisiera expresarlo con fidelidad y gracia, hallaría enormes inconvenientes y necesitaría un estudio directo y al natural, sumamente enojoso. Se equivoca el que cree encontrar a ese pueblo en las obras de Mesonero Romanos. El buen Curioso Parlante se quejaba de que hubiesen desaparecido las manolas, los chisperos, los covachuelistas, los lechuguinos, los antiguos barberos: él fue pintor concienzudo de los nuevos tipos que produjo la transformación de nuestra ciudad hace treinta años; y tal vez estaría muy lejos de creer el ilustre madrileño, que bien pronto desaparecería también aquella falange de personajes que él vio nacer y que observó con singular maestría. Ya todo es nuevo, y la sociedad de Mesoneros nos parece casi tan antigua como la de las antiguas fábulas, como la categoría de los rufianes, buscones, necios, corchetes, gariteros, hidalguillos y toda la gentuza que inmortalizó Quevedo» (1870: 129).

dos en la retórica francesa, y siguiendo los principios del prosaico Montiano, del rígido Luzán, del insoportable Hermosilla, no atinaban a utilizar los elementos poéticos que en aquel tiempo nuestra sociedad les ofrecía» (*apud* Bonet, 1999: 40).

Preocupaciones similares pueden apreciarse en *Un tribunal literario* (1872), que se ha calificado como «ensayo anovelado», en el que Galdós vuelve a poner en escena mediante «personajes simbólicos las ideas expuestas en las *Observaciones*» (Bonet, 1999: 41).[3] Galdós relata la consulta realizada por un joven escritor a cuatro críticos sobre el modo ideal de narrar. El primero de los críticos, el duque de Cantarranas, representa la opción romántica, la importancia del sentimiento. Galdós sugiere el anacronismo de esta posición. El segundo crítico es una mujer, defensora del folletín pseudorromántico y moralizante. El tercero, don Marcos, se decanta por los folletines truculentos al estilo de Ayguals de Izco, con preferencia por seres deformes, etc. Y, por último, aparece el erudito Carranza, autor de una tesis sobre si el Arcipreste de Hita «tenía o no la costumbre de ponerse las medias al revés». Es una especie de neoclásico rezagado, que maneja un «verborrea arcaizante e hinchada» y a quien «le repugna [...] una literatura abierta a los conflictos de la sociedad contemporánea» (Bonet, 1999: 45). Cuando el joven protagonista quiere poner en práctica los consejos de los cuatro críticos, lo único que consigue es un estrepitoso fracaso. Como puntualiza Bonet, para Galdós «ninguno de los cuatro caminos simbolizados por otros tantos miembros del jurado que discute el manuscrito del joven escritor es viable, ya sea el romanticismo sentimental y rosáceo, el folletín hinchado de pretensiones moralizantes, el melodrama "feísta" o un neoclasicismo aún más rancio que los anteriores» (1999: 46).

Otro texto teórico de gran interés es el prólogo que Galdós escribió para *El sabor de la tierruca* de José María de Pereda (1882), considerado «un análisis ya más sereno, menos polémico, sobre la situación de la novela peninsular al comienzo de la tan importante década (literariamente hablando) de los años ochenta», además de una «sugestiva noticia de la influencia que sobre el propio Galdós tuvieron las primeras obras peredianas como acicate para su vocación de escritor» (Bonet, 1999: 48-49). Galdós pone de manifiesto la importancia de Pereda, a pesar de su conservadurismo ideológico, como catapulta del realismo en nuestro país. Para Galdós, Pereda, tradicionalista y carlista, es un revolucionario en el ámbito literario, ya que ha introducido el habla popular en la novela:

> [...] Pereda es, como escritor, el hombre más revolucionario que hay entre nosotros, el más antitradicionalista, el emancipador literario por excelencia. Si no poseyera otros méritos, bastaría a poner su nombre en primera línea la gran reforma que ha hecho, introduciendo el lenguaje popular en el lenguaje literario, fundiéndolos con

3. «Un tribunal literario», «La novela en el tranvía» y «El artículo de fondo» han sido considerados «relatos híbridos» (Mainer, 2004: xx), «ensayos anovelados o cuentos ensayísticos» (Rivas Hernández, 2010: 140).

> arte y conciliando formas que nuestros retóricos más eminentes consideraban incompatibles (1882a: 170).

Incluso en el discurso académico que pronunció como respuesta al de Pereda, intentó mostrar los beneficios de una convivencia pacífica entre opciones literarias e ideológicas contrarias, ya que «las tentativas de renovación no tendrían eficacia sin ese contrapeso que les impide lanzarse a desvaríos peligrosos, ni ese contrapeso valdría lo que vale si no existiese algo que le estimula en su misión grandiosa» (1897a: 232).

En definitiva, el programa descrito por Galdós en estos textos evidencia una concepción realista de la novela, y por tanto una preferencia acusada por asuntos contemporáneos, en los que es claro el protagonismo de la clase media, de la burguesía. Pues bien, dentro de este programa encajan los *Episodios nacionales*, aunque en ellos se haya alejado un tanto de lo estrictamente contemporáneo, para dar un ligero salto atrás en el tiempo que justifica así:

> Por más que la generación actual se precie de vivir casi exclusivamente de sus propias ideas, la verdad es que no hay adelanto en nuestros días que no haya tenido su ensayo más o menos feliz, ni error al cual no se le encuentre fácilmente la veta a poco que se escarbe en la historia para buscarla. Todos los disparates que hacemos hoy los hemos hecho antes en mayor grado (1885: 180).

De hecho, al referirse a los veintinueve años que abarcan los *Episodios nacionales*, tiene buen cuidado de precisar que «pasado el año 34, los sucesos son demasiados recientes para tener el hechizo de la historia y no tan cercanos que puedan llevar en sí los elementos de verdad de lo contemporáneo» (1885: 180). No obstante, y casi a renglón seguido, vuelve a insistir en que «es y será siempre un gran placer para toda generación el mirarse en el espejo de la que le ha precedido inmediatamente» (1885: 180). Precisamente de esta circunstancia, y «de no existir en la literatura española contemporánea novelas de historia reciente, ha dependido el buen éxito de estos libros», concluye Galdós. De todas formas, no duda en marcar distancias respecto a «lo que comúnmente se llama *Historia*», o lo que Galdós entiende por *Historia*: «los abultados libros en que solo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos» (1885: 181). Estas carencias de la *Historia* con mayúsculas, Galdós confiesa que las ha intentado suplir acudiendo para documentarse a otros ámbitos como el de las costumbres, la moda, las colecciones epistolares, y sobre todo la prensa periódica, cuyos anuncios le han proporcionado «infinitos datos de la vida ordinaria», le han suministrado el «acento de época», el «dejo nacional» (1885: 181-182). Galdós se muestra convencido de la existencia de una esencia nacional perdurable, evidenciando así una concepción hegeliana de la historia, como evolución del espíritu nacional, concepción que compartieron con él críti-

cos tan afamados y tan distantes ideológicamente de Galdós como Marcelino Menéndez y Pelayo (Navas Ocaña, 1999: 326):

> Si en el orden material las transformaciones de nuestro país han sido tan grandes y rápidas que apenas se conoce ya lo que fue, en el orden espiritual la raza defiende del tiempo sus acentuados caracteres con la tenacidad que pone siempre en sus defensas, ya lo sean de una ciudad, como en Numancia y Zaragoza, ya de una costumbre, como se muestra en la perpetuidad de los toros y otras mañas nacionales. No es difícil, pues, encontrar el español de ayer, a poco que se observe el que tenemos delante (Pérez Galdós, 1885: 184).

De hecho, el principal error de los novelistas contemporáneos es, según Galdós, «haber utilizado elementos extraños, convencionales, impuestos por la moda, prescindiendo por completo de los que la sociedad nacional y coetánea les ofrece con extraordinaria abundancia» (1870: 123). Con esta declaración arrancan sus «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», que van a encumbrar a la burguesía como la clase social sobre la que se asienta en ese momento el espíritu nacional:

> Esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades: ella determina el movimiento comercial, una de las grandes manifestaciones de nuestro siglo, y la que posee la clave de los intereses, elemento poderoso de la vida actual, que da origen en las relaciones humanas a tantos dramas y tan raras peripecias. En la vida exterior se muestra con estos caracteres marcadísimos, por ser ella el alma de la política y el comercio, elementos de progreso, que no por serlo en sumo grado han dejado de fomentar dos grandes vicios en la sociedad, la ambición desmedida y el positivismo. Al mismo tiempo, en la vida doméstica, ¡qué vasto cuadro ofrece esta clase, constantemente preocupada por la organización de la familia! Descuella en primer lugar el problema religioso [...]. Al mismo tiempo se observan con pavor los estragos del vicio esencialmente desorganizador de la familia, el adulterio, y se duda si esto ha de ser remediado por la solución religiosa, la moral pura, o simplemente por una reforma civil. Sabemos que no es el novelista el que ha de decidir directamente estas graves cuestiones, pero sí tiene la misión de reflejar esta turbación honda, esta lucha incesante de principios y hechos que constituye el maravilloso drama de la vida actual (1870: 130-131).

Pero si estos textos expresan el programa realista de Galdós, formulado tempranamente, hay otros en los que ya se aprecia un cierto alejamiento de esa postura primigenia. «El 1.º de Mayo», de contenido fundamentalmente político, es una muestra de su desilusión hacia la clase media, protagonista de la revolución de 1868, que ahora sin embargo «estaba retrocediendo a posiciones cada vez más «pactistas» con la oligarquía aristocrática» (Bonet, 1999: 58):

> Todo ha cambiado. La extinción de la raza de tiranos ha traído el acabamiento de la raza de los libertadores. Hablo del tirano en el concepto antiguo, pues ahora resulta que la tiranía subsiste, solo que los tiranos somos nosotros, los que antes éramos víctimas y mártires, la clase media, la burguesía, que antaño luchó con el clero y la aristocracia hasta destruir al uno y a la otra con la desamortización y la desvinculación. ¡Evolución misteriosa de las cosas humanas! El pueblo se apodera de las riquezas acumuladas durante siglos por las clases privilegiadas Con estas riquezas se crean los capitales burgueses, las industrias, las grandes empresas ferroviarias y de navegación. Y resulta que los desheredados de entonces se truecan en privilegiados. Renace la lucha, variando los nombres de los combatientes, pero subsistiendo en esencia la misma (1923: 213-214).[4]

Esta desilusión se hace patente de nuevo en su discurso de ingreso a la Real Academia, *La sociedad presente como materia novelable* (1897b), que es una «meditación sobre la obra cumplida y examen de los nuevos derroteros que la novela postnaturalista estaba tomando al filo del siglo xx», pero también una «justificación teórica de las obras postnaturalistas que en aquellos años estaba componiendo Galdós» (Bonet, 1999: 59 y 66). El panorama descrito por Galdós no parece nada halagüeño. Habla de «la disgregación de la vida política», de «tinieblas y enmarañadas zarzas que estorban el paso», de «la descomposición de las antiguas clases sociales forjadas por la historia», «pueblo y aristocracia pierden sus caracteres tradicionales» y la clase media «es tan solo informe aglomeración de individuos procedentes de las categorías superior e inferior, el producto, digámoslo así de la descomposición de ambas familias: de la plebeya, que sube; de la aristocrática, que baja» (1897b: 222). Sin embargo, la situación de la clase media, su fracaso, no defraudan a Galdós en lo que se refiere a la novela. Al contrario, se muestra convencido de que «el presente estado social, con toda su confusión y nerviosas inquietudes, no ha sido estéril para la novela en España» (1897b: 226). Por eso, al definirla, mantiene el código realista:

> Imagen de la vida es la Novela, y el arte de componerla estriba en reproducir los caracteres humanos, las pasiones, las debilidades, lo grande y lo pequeño, las almas y las fisonomías, todo lo espiritual y lo físico que nos constituye y nos rodea, y el lenguaje, que es la marca de la raza, y las viviendas, que son el signo de la familia, y la vestidura, que diseña los últimos trazos externos de la personalidad: todo esto sin olvidar que debe existir perfecto fiel de balanza entre la exactitud y la belleza de la reproducción (1897b: 220).

Es más, contra la opinión común en la época de que «la divina Poesía y artes congéneres prosperan más lozanamente en las épocas de unidad que en las épo-

4. Laureano Bonet ha fechado este artículo en 1895 (1999: 57).

cas de confusión»,[5] Galdós sostiene que «la falta de principios de unidad favorece el florecimiento literario» (1897b: 225). Y para fundamentar esta idea reflexiona otra vez sobre el papel de la *Historia*:

> Quizá podría comprobarse lo contrario después de investigar con criterio penetrante la vida de los pueblos, haciendo más caso de la documentación privada que de los relatos de la vieja Historia, comúnmente artificiosa y recompuesta. Esta narradora enfática y algo tocada del delirio de grandeza nos habla con tenaz preferencia de los altos poderes del Estado, de guerras, intrigas y privanzas, de los casamientos y querellas entre familias de reyes y príncipes, dejando en la penumbra las profundísimas emociones que agitan el alma social (1897b: 225).

Y no pierde la ocasión de discutir uno de los tópicos de la historiografía tradicional, el concepto de *Siglo de Oro*:

> Teniendo esto en cuenta, no creo dislate asegurar que en los llamados *Siglos de Oro* hay no poco de aparato oficial o ficción palatina; hechura de cronistas asalariados, o de historiadores de oficio, más atentos a la composición de su arte, que a reproducir la interna verdad política. No dan valor sino a lo que son o parecen ser acciones culminantes, y descuidan, como asunto prosaico y baladí el verdadero sentir y pensar de los pueblos (1897b: 225-226).

En suma, y a pesar del tiempo transcurrido entre las «Observaciones sobre la novela contemporánea en España», fechadas en 1870, y «La sociedad presente como materia novelable» (1897), publicado veintisiete años después, el código realista permanece en lo fundamental, por más que la antaño prometedora clase media, no sea ahora más que una masa informe. Y este código permanece en lo que a la preferencia por los asuntos contemporáneos se refiere y también en esa desconfianza expresada por Galdós desde sus textos iniciales por la *Historia* con mayúsculas.

Además ahora Galdós tiene la pretensión de acentuar el objetivismo, y para ello prescindirá en la medida de lo posible de fragmentos narrativos y descriptivos, y le otorgará al diálogo un papel fundamental. Así lo indica en los prólogos a *El abuelo* (1897) y a *Casandra* (1905). En el primero, Galdós reflexiona sobre la *novela teatral o hablada*, en la que el narrador omnisciente ha desaparecido por completo en pos de la objetividad:

> [...] en la composición de *El abuelo* he querido halagar mi gusto y el de ellos, dando el mayor desarrollo posible, por esta vez, al procedimiento dialogal, y contrayendo a

5. Véanse al respecto las tesis de críticos tan afamados como Marcelino Menéndez Pelayo en España (Navas Ocaña, 1999: 323-331) y Matthew Arnold en Inglaterra (Navas Ocaña, 2007: 224-227).

> proporciones mínimas las formas descriptiva y narrativa. [...] El sistema dialogal, adoptado ya en *Realidad*, nos da la forja expedita y concreta de los caracteres. Éstos se hacen, se componen, imitan más fácilmente, digámoslo así, a los seres vivos, cuando manifiestan su contextura moral con su propia palabra, y con ella, como en la vida, nos dan el relieve más o menos hondo y firme de sus acciones. La palabra del autor, narrando y describiendo, no tiene, en términos generales, tanta eficacia, ni da tan directamente la impresión de la verdad espiritual. [...] Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto. [...] que las obras de los grandes dramáticos nos parecen *novelas habladas*. [...] Que me diga también el que lo sepa si la *Celestina* es novela o drama. *Tragicomedia* la llamó su autor; *drama de lectura* es, realmente, y, sin duda, la más grande y bella de las novelas habladas» (1897c: 242).

Y en el prólogo a *Misericordia* (1913) revela que se valió del estudio directo del natural, de la observación minuciosa de los tipos y los ambientes descritos:

> En *Misericordia* me propuse descender a las capas ínfimas de la sociedad matritense, describiendo y presentando los tipos más humildes, la suma pobreza, la mendicidad profesional, la vagancia viciosa, la miseria, dolorosa casi siempre, en algunos casos picaresca o criminal y merecedora de corrección. Para esto hube de emplear largos meses en observaciones y estudios directos del natural, visitando las guaridas de gente mísera o maleante que se alberga en los populosos barrios del Sur de Madrid (1913: 295).

Esta rigurosa labor de documentación se completa con otra técnica, descrita también aquí, la reaparición de los mismos personajes en distintas novelas:

> Diferentes figuras vinieron a este tomo de los anteriores, *El amigo Manso*, *Miau*, los *Torquemadas*, etc., y del mismo modo, del continente de *Misericordia* pasaron otras a los tomos que escribí después: es el sistema que he seguido de formar un mundo complejo, heterogéneo y variadísimo, para dar idea de la muchedumbre social en un período determinado de la Historia (1913: 296-297).

La creación de un mundo a partir de la observación del natural, con una pretensión de realismo que le impulsa a preferir el diálogo en detrimento de la narración y la descripción, y a convertir a la burguesía en la protagonista de dicho mundo, aun cuando haya constatado su fracaso, y aun cuando lo que Galdós llama «el proletariado ínfimo» (1913: 295) haya concitado su atención en obras tan celebradas como *Misericordia*, son los pilares sobre los que se asiente la novelística galdosiana, una novelística que se vio inmersa en las polémicas de la época sobre el naturalismo. A estas polémicas no fue ajeno Galdós, como evidencia su prólogo a *La Regenta* de Clarín. Sostiene aquí que el Naturalismo

«nos era familiar a los españoles en el reino de la Novela», que «todo lo esencial del Naturalismo lo teníamos en casa desde tiempos remotos», que se trataba de «la repatriación de una vieja idea» (1901: 248), aunque el humorismo, tan propio del carácter español —«la forma más genial de nuestra raza» (1901: 249), con la picaresca y Cervantes al frente— ha desaparecido en el realismo inglés de Fielding, Dickens y Thackerey, y en los naturalistas franceses:

> Recibimos, pues, con mermas y adiciones... la mercancía que habíamos exportado, y casi desconocíamos la sangre nuestra y el aliento del alma española que aquel ser literario conservaba después de las alteraciones ocasionadas por sus viajes. En resumidas cuentas: Francia, con su poder incontrastable, nos imponía una reforma de nuestra propia obra, sin saber que era nuestra; aceptémosla nosotros restaurando el Naturalismo y devolviéndole lo que le habían quitado, el humorismo, y empleando éste en las formas narrativa y descriptiva conforme a la tradición cervantesca (1901: 249).

Por todo ello, para Galdós *La Regenta* no es sino una «muestra feliz del Naturalismo restaurado, reintegrado en la calidad y ser de su origen», y por esta razón se atreve incluso a calificar *La Regenta* como novela picaresca (1901: 249-250).

Lo cierto es que esta tesis sobre el Naturalismo ya había sido sostenida por Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante* y también por Menéndez Pelayo (Navas Ocaña, 1999: 306 y 331), intelectuales que, como Galdós, evidencian en este punto una concepción hegeliana de la historia, entendida como la evolución del espíritu nacional, un espíritu que es *uno* aunque se desenvuelva de diferente forma según el momento histórico, como sucede cuando estalla la polémica sobre el naturalismo: se trata solo, y una vez más, del realismo tradicional español que reaparece bajo una nueva faz. Y esta concepción idealista de la historia convive en Galdós, como hemos visto, con una irresistible atracción por el presente, por lo contemporáneo, y un desprecio por la *Historia* con mayúsculas que Galdós relega siempre en favor de lo que denomina «las profundísimas emociones que agitan el alma social» (1897: 225), anticipándose así a las reflexiones noventayochistas sobre la *intrahistoria*.

Bibliografía

Alas «Clarín», Leopoldo (2001), *Ensayos sobre Galdós*, ed. de Francisco Arellano, Madrid, Fundamentos.

Aullón de Haro, Pedro (1987), *Los géneros ensayísticos en el siglo xix*, Madrid, Taurus.

Bonet, Laureano (1972), «Introducción. Galdós, crítico literario», en Benito Pérez Galdós. *Ensayos de crítica literaria*. Barcelona: Península, 7-112. 3.ª edición revisada y ampliada, Barcelona, Península, 1999, pp. 7-107.

Caudet, Francisco (1995). *Zola, Galdós, Clarín: el naturalismo en Francia y España*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

Caudet, Francisco y Martínez Cachero, José María (1993), *Pérez Galdós y Clarín*, Madrid, Júcar.

Chicharro Chamorro, Antonio (1993), «Las reflexiones teóricas de Pérez Galdós sobre novela (Análisis del discurso de entrada en la Real Academia Española)», *Actas del IV Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, pp. 103-117.

Fernández Montesinos, José (1963), «Galdós en busca de la novela», *Ínsula*, 202, pp. 1 y 6.

Mainer, José-Carlos (2004), «Introducción», en Benito Pérez Galdós, *Prosa crítica*, Madrid, Espasa Calpe.

Miller, Stephen (1983), *El mundo de Galdós: teoría, tradición y evolución creativa del pensamiento socioliterario galdosiano*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

Navas Ocaña, María Isabel (1999), *Introducción al estudio de las teorías literarias en España*, Almería, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Almería.

— (2007), *Historia de la teoría y la crítica literaria en Gran Bretaña y Estados Unidos*, Madrid, Verbum.

Pérez Galdós, Benito (1870), «Observaciones sobre la novela contemporánea en España. *Proverbios ejemplares* y *Proverbios cómicos*, por D. Ventura Ruiz Aguilera», *Revista de España*, xv, n.º 57, pp. 162-172. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 123-139.

— (1872), «Un tribunal literario», *Revista de España*, xxviii, 110, pp. 242-266. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 140-167.

— (1882a), «José M. de Pereda. Prólogo a *El sabor de la tierruca*», en José M. de Pereda, *El sabor de la tierruca*, Barcelona, Biblioteca «Artes y Letras», pp. i-viii. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 168-175.

— (1882b), «Al lector», en Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, Madrid, Administración de La Guirnalda y Episodios nacionales, tomo i, pp. 1 y 2. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 176-177.

— (1885), «Epílogo», en Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales*, Madrid, Administración de La Guirnalda y Episodios nacionales, tomo x, pp. i-vii. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 187-178.

— (1897a), «José María de Pereda, escritor», en Marcelino Menéndez y Pelayo et alii, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 al 21 de febrero de 1897*, Madrid, Est. Tip. De la Viuda e Hijos de Tello, pp. 151-189. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 227-241.

— (1897b), «La sociedad presente como materia novelable», en Marcelino Menéndez y Pelayo et alii, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 al 21 de febrero de 1897*, Madrid, Est. Tip. De la Viuda e Hijos de Tello, pp. 5-29. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 218-226. Otras ediciones: Santa Fe, El Cid, 2004; Madrid, Ediciones de la Torre, 2012; Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

— (1897c), «Prólogo a *El abuelo*», en Benito Pérez Galdós, *El abuelo (Novela en cinco jornadas)*, Madrid, Est. Tip. De la Viuda e Hijos de Tello, pp. v-viii. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 242-244.

— (1901), «Prólogo», en Leopoldo Alas «Clarín», *La Regenta*, Madrid, Librería de Fernando Fe, tomo I, pp. V-XIX. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 245-255.
— (1905), «Prólogo a *Casandra*», en Benito Pérez Galdós, *Casandra (Novela en cinco jornadas)*, Madrid, Perlado, Páez y Compañía, pp. V-VI. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 193-194.
— (1913), «Prefacio a *Misericordia*», en Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, París, Thomas Nelson and Sons Editores, pp. 5-9. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 295-297.
— (1923), «El 1.º de mayo», *Política española*, II, *Obras inéditas*, ed. de A. de Ghiraldo, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 267-277. En *Ensayos de crítica literaria*, Barcelona, Península, 1999, pp. 213-217.
— (1972), *Ensayos de crítica literaria*, ed. Laureano Bonet, Barcelona, Península. 3.ª edición revisada y ampliada, Barcelona, Península, 1999.
— (2004), *Prosa crítica*, Introducción y edición de José Carlos Mainer, notas de Juan Carlos Ara Torralba, Madrid, Espasa Calpe.
Rivas Hernández, Ascensión (2010), «El concepto mimético de la literatura en los textos ensayísticos de Galdós», *Acta Literaria*, n.º 40, pp. 133-145.
Shoemaker, William H. (ed.) (1962), *Los prólogos de Galdós*, México, Ediciones de Andrei.
— (1970), *Estudios sobre Galdós*, Madrid, Castalia.
— (ed.) (1972), *Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866-1868*, Madrid, Ínsula.
— (ed.) (1973), *Las cartas desconocidas de Galdós en «La Prensa» de Buenos Aires*, Madrid, Cultura Hispánica.
— (ed.) (1979), *La crítica literaria de Galdós*, Madrid, Ínsula.

La historia de Rusia en los *Episodios nacionales*

Cristina Patiño Eirín
Universidade de Santiago de Compostela,
Grupo de Estudios Galdosianos GREGAL

Rusia posee en el siglo XIX, como la España que Galdós retrata, una dimensión geopolítica que no por periférica carece de importancia en el tablero europeo. Lejos quedaba la grandeza territorial áurea, pero el concierto de las naciones no se fraguaría como lo hizo sin las heroicas derrotas que aquellos extremos del continente europeo infligieron, con tal ánimo patriótico, al Gran Corso. Cabe recordar que el primer movimiento levantisco contra la autocracia zarista había sido propiciado por una nobleza harta de sus desmanes y de la asfixia del pueblo, y que los decembristas que se alzaron tras la muerte, en 1825, de Alejandro I portaban en sus levitas, como un recordatorio de su lucha, además de los versos inflamados de exaltación patria y de liberación, un prontuario de la Constitución doceañista. La misma Carta Magna de la que Fernando VII, omnipresente en las novelitas galdosianas de la Segunda Serie, llegó a abjurar felonamente y por partida doble.

Un lector atento a los periódicos noticieros, como sin duda lo fue Galdós, tan curioso de la actualidad, no podía sustraerse a seguir los acontecimientos de un siglo que vivió durante una colmada segunda mitad y de cuya primera parte tuvo a bien informarse de muy diferentes maneras, como ha estudiado Rodolfo Cardona (1968): el trato epistolar con los supervivientes más memoriosos o «archivo viviente», la lectura de Modesto Lafuente y Estanislao de Kotska Vayo, entre otras fuentes librescas, los grabados que empieza a coleccionar desde 1866, y la indagación hemerográfica y gacetillera hubieron de complementar la experiencia efectiva de los amenes isabelinos y de la ulterior Restauración borbónica.

Como escribió *El Curioso Parlante*, al tratar de uno de los Episodios, *Un cortesano de 1815*,

> En él ha sabido trazar un cuadro acabado de aquella corte y de aquella época en que no se sabe qué admirar más, si la misteriosa intuición del escritor, que por su edad no pudo conocerla, o la sagacidad y perspicacia con que, aprovechando cualquier conversación o indicaciones que hubo de escuchar de mis labios, ha acertado a crear una acción dramática con tipos verosímiles, casi históricos, y desenvolverla en situa-

> ciones interesantes, todo con un estilo lleno de amenidad y galanura (Mesonero Romanos [1878-79], en Tuñón de Lara, 1988: 136).

No vivió Galdós la época fernandina ni viajó a Rusia, pero supo dar testimonio solvente de una circunstancia que las dos Españas instrumentalizaron. Cabe preguntarse cómo presenta Galdós a los rusos y si es la suya una intención de ofrecernos una visión objetiva de ellos o bien contribuir a que la voz narrativa pueda burlarse con mucha gracia de su comportamiento, como Letemendía entiende que sucede con los ingleses en la Primera Serie (1988: 65, 75). Y de esto último hay muestra, verbigracia, en un pasaje de *O'Donnell* que transcribo:

> De lo que sí estaban bien enterados todos los españoles de levita, y muchos de chaqueta, era de la guerra de Oriente, o de Sebastopol, como ordinariamente se la nombraba. Los caballeros ilustrados, las señoras y señoritas, hasta las chiquillas, hablaban de la torre de Malakoff con familiar llaneza. El Malakoff y los *offes*, los *owskys* y los *witches* de las terminaciones rusas servían para dar mayor picante a los conceptos y giros burlescos. Ejemplo: —¿Qué pasa, amigo *Centurionowsky* para que esté usted tan triste? ¿Se confirman los temores de que *Leopoldowitch* le juegue la mala partida al gran *Baldomeroff*? (Pérez Galdós, 1941: 128).

La materia rusa había de interesarle a Galdós y pudo asistir ya en sus primeros años madrileños a una serie de conferencias que el historiador y escritor ruso J. L. Kustodiev impartió en 1869 sobre la lengua y la literatura rusas (Esteban Morillas, 2011: 136, nota 10) en su tan frecuentado Ateneo. Un primer tomo de la *Historia de Rusia*, a cargo de Suárez Figueroa, las noticias que diversas cabeceras venían ofreciendo acerca del nihilismo ruso y la cuestión social rusa, y los estudios de Joaquín Arnao o de Hinojosa, o incluso la necrológica que Soler y Arqués dedicó a Turguénev (Esteban Morillas: *ibid*., nota 6) entre otros, pudieron ser otros tantos jalones en un acercamiento que alcanzaría su punto más alto, «conveniente y oportuno», al decir de Fernández Bremón en un crónica de *La Ilustración Española y Americana* de mediados de abril de 1887, en las lecciones de la que ya era su buena amiga gallega, Emilia Pardo Bazán. Al reseñar sus conferencias ateneísticas sobre *La Revolución y la novela en Rusia*, —para él, «el acontecimiento literario del día»—, Benito Pérez Galdós encarecía que «El tema es hermoso, pues todo lo que se refiere al grande y revuelto imperio despierta hoy un vivo interés» ([1887], 2004: 535). Como doña Emilia, que habla de lo nuevo, exótico, arduo y vastísimo del asunto, el autor de los *Episodios nacionales* presentía un terremoto: «Sin duda, en Rusia se están incubando grandes acontecimientos. La fermentación política acusa una gran vitalidad» (536) y el *filorrusismo* que también detectaba venía a ser consecuencia de ello. Pardo Bazán recordaría años después el laborioso proceso de redacción y de búsqueda documental que precedió a su ensayo ruso en el último tramo de su pesquisa, pues hubo de visitar la «*Sala de manuscritos* de la Biblioteca Nacional, tomando no-

tas y borrajeando cuartillas para las tres lecturas [...] que reunidas forman el tomo de *La revolución y la novela en Rusia*» ([1892]: 56-57) antes de que Galdós las elogiase tanto.

Podrían ambos haber conocido la *Historia de la Rusia* de Chopin, traducida al castellano por los editores barceloneses de La Guardia Nacional, en 1839, que evocaba los años previos a la Guerra de la Independencia o a la Guerra Patriótica, según se adopte el punto de vista español o ruso en los escaques que contra Napoleón ocuparon los dos imperios periféricos europeos, en términos que sugieren sin duda comunidad de intereses:

> En aquella época fue cuando surgieron todos aquellos sistemas de regeneración religiosa, política y moral, en los que, esponiendo a las claras las miras de los príncipes y las heridas profundas de las sociedades, se ponían en peligro á todos los poderes y se desconsideraban las mismas instituciones. Alarmados los gabinetes no veían por todas partes más que conspiraciones porque por todas partes había resistencia; descendiendo á la astucia, que es el arma del débil, parecía dudar el poder de sí mismo, y atizaba á los partidos (Chopin, 1839: 293-294).

Un viajero ruso en la España de 1845, Vassily Botkin, había llevado ya a la lejana Rusia el testimonio de una España pintoresca y audaz y, como recuerda A. Zviguilsky, Turguénev citó en *Tierras vírgenes* un pasaje de sus *Cartas sobre España* acerca del cuerpo de terciopelo de las danzarinas andaluzas que Botkin —siempre la mediación francesa, tanto de ida como de vuelta— extrae a su vez de Gautier. Pardo Bazán, que hace acopio de una amplia bibliografía histórica al término de su ensayo de 1887, no pudo conocer aquel texto de Botkin, traducido al francés mucho después, en 1969, y que le hubiese permitido, como a Galdós, dar cuenta de una incursión, que precedió a la de Isaac Pavlovski en cuarenta años, y que obraría sin duda a favor de su rusofilia.

Como ha estudiado Vafa, la primera traducción rusa de *Doña Perfecta* se gesta en 1882 (1996: 257), y de ese año es también el primer artículo serio sobre Galdós en aquel país, que documenta Guinko (1996: 68) en un periódico ruso —*El Mensajero de Europa*, donde Vladímir Lesévich publica una reseña poco halagadora de los primeros *Episodios nacionales* ya que no son para él sino una serie de contornos y siluetas apenas esbozados, «construida a la ligera y a menudo sin éxito»—, pero la presencia del autor canario en Rusia se remonta a tres años atrás y será en 1884 cuando se traduzca en un periódico progresista *La segunda casaca* (véase Guinko, 1996: 69). No es este un dato baladí, por lo que luego se verá.

Cuando Galdós adapta para los niños la Primera Serie de sus *Episodios nacionales*, en 1908, preserva lo que considera mollar, prescindiendo de «aquéllos que no contienen acontecimientos estrictamente bélicos» (Fraga Fernández-Cuevas, 2009: 46), como si la condensación netamente histórica constituyese la médula. Tal adaptación resultaría mucho más difícil en las series siguientes dado

que es la novela la que se impone después a la Historia. O esta se encuentra mejor imbricada, resulta menos pegadiza. Don Benito logra ir integrando las noticias rusas enjaretándolas en los diálogos, al calor de la discusión encarnizada, aliviando así al narrador, y en su caso al autor implícito, que tan oneroso le resultaba a Clarín (1991: 118), de una carga explicativa y noticiera que podía hacerse farragosa en exceso.

No son intercalaciones que ocupen mucho espacio, pero sutilmente refieren en el futuro autor de *Nazarín*, junto con los tópicos recurrentes tales como la alusión a la lujosa marroquinería de «cuero de Rusia», o a la opulenta piel de la «marta cibelina», así como la antonomasia de lo lejano y de la enormidad del espacio geográfico (prostór), la conciencia de una inmensidad territorial que pugna por encontrar su lugar en el mundo.

Omitiré ahora las menciones rápidas que, en el transcurso de los *Episodios*, pueden espigarse de la nación rusa o de sus zares («el Emperador de Rusia» en *Trafalgar*; Catalina de Rusia en *La corte de Carlos IV*), del incierto destino de aquel país que juega sus cartas con sibilino recato («¿Qué hará la Rusia?», también en *La corte de Carlos IV*) o padece esperando, suspenso (*Napoleón en Chamartín*), y de la campaña de Rusia (*La batalla de los Arapiles*; también aludida en la Tercera Serie, *La estafeta romántica*). Por lo que luego veremos, será la Segunda Serie, y especialmente en *La segunda casaca* (*Vid*. el esclarecedor estudio de A. Zviguilsky, 1985), aquella en la que menudee más, y con mayor impronta, la presencia de la historia rusa con alusiones a los pactos de la Santa Alianza, entre Austria y Rusia (*El Grande Oriente*), a la paz entre Rusia y Turquía *(Los apostólicos*), a la campaña de Rusia (*El equipaje del rey José)*, al embajador Stroganoff (*Memorias de un cortesano de 1815*), a la entente Rusia-Prusia-Austria (*Los Cien Mil Hijos de San Luis*, *Un voluntario realista*). Es muy exigua la presencia rusa en las series tercera y cuarta (de nuevo menciones de Catalina la Grande, en *Narváez*, y de Alejandro de Rusia, después de Pedro I, exponente máximo, junto con su abuela Catalina la Grande de lo que Markoff ha llamado la fase de preponderancia de Rusia en la política occidental (1796-1855) (1930: 144-145), en *La revolución de julio*; véase, asimismo, Sumner, 1944: 372, que la sitúa entre 1813 y 1815, Clausewitz, 2005 y Muñoz-Alonso, 2007), y nula en la quinta. No abordaré los casos en la obra galdosiana de referencia a otros hitos de la historia rusa tales como el ahogamiento de cuatro mil rusos, al mando el general Kutuzov, en la jornada de los Tres Emperadores, en la evocación manchega de Luis de Santorcaz de una ensoñada batalla de Austerlitz (*Bailén*), la guerra de Crimea (1854-56) o de Oriente o de Sebastópol (*O'Donnell*), o incluso la abolición de la servidumbre en 1861, en tiempos de Alejandro II, o el surgimiento de los primeros amagos de la revolución bolchevique, por no haber lugar.

En *La segunda casaca*, «Continuación y fin de las *Memorias de un cortesano de 1815*», como se tituló en la primera edición, el fatuo y veleidoso Juan Bragas refiere en 1819, cuatro años después de la primera parte de sus *Memorias*, y valiéndose de un diálogo entablado con Antonio Ugarte —uno de los miembros de

la *camarilla*, un episodio preñado de consecuencias para su propio devenir. Don Antonio, antiguo mozo de esportilla y agente a sueldo de la embajada rusa que sería nombrado director general de las expediciones destinadas a la reconquista o *pacificación* de las Américas (Fontana, 2007: 88), le hace ver a Pipaón que la situación de ambos en la Corte no es tan favorable ahora como hace un par de años, cuando aún no se habían propuesto la compra de los barcos rusos. La dramatización de este incidente ruso-español no puede menos de ocupar un lugar central en el capítulo XI. Ugarte no esconde la causa de su relegamiento, que también Pipaón reconoce: «Desde la compra de los malhadados barcos rusos [...] nos hemos averiado un tanto, y navegamos mal. Demos gracias a Dios por no habernos estrellado ya» (Pérez Galdós, 2011: 443). La ironía de la conversación impregna de connotaciones sesgadas el desparpajo que exhiben ambos interlocutores, que no disimulan su risa: «¡La compra de los barcos rusos! [...] Ahí tienes un servicio eminente prestado a nuestro país, y sin embargo, nadie nos lo ha agradecido», apostilla Ugarte.

La consulta de las fuentes históricas, tanto de las coetáneas a Galdós, como de las que hoy vienen indagando en aquel episodio, depara algunas evidencias. En primer lugar, el grado de penetración con que Galdós subsume ese acontecimiento verídicamente sucedido —la compra de varios navíos y fragatas en 1817 por parte de Fernando VII al zar Alejandro I (1801-1825)— en una trama novelesca singularmente emparentada en su pergeño con la técnica del *entrelacement* del *romance*, aquí folletín.

El semiepisodio en cuestión no puede ser más chusco. Ugarte reconoce, no obstante, haber sido parcialmente engañado («El señor bailío [esto es, el embajador Tatischev] me aseguró que podían hacer un viaje», 2011: 444). En boca de Pipaón, se suceden los pseudo pretextos y su discurso se esmalta de hipócritas justificaciones: «No creo que sea posible hacer negocio peor, señor don Antonio; dígolo con referencia al país. Si las quinientas mil libras que nos dieron los ingleses para indemnizar a los perjudicados por la abolición de la trata se hubieran repartido equitativamente entre los españoles pobres...» (*Ibid.*). A posteriori, Ugarte, por medio de una interrogación retórica, pone el dedo en la llaga, a tenor de lo que recientes investigaciones acreditan, al plantear si aquella suma, unos cincuenta millones de reales, hubiese podido sufragar «seis buques acabados de salir del astillero». Al servirse de estos dos personajes y de su discurso directo, Galdós les insufla la intuición que como hombre que escribe y pone la cruz y la fecha en Enero de 1876 ya tiene, con la distancia que el paso del tiempo transcurrido dota al observador. Al hacer irónicos a los interlocutores de la *camarilla* «encerrada en el secreto del gabinete real» (Vayo, 1842: 87), el lector aprecia un segundo grado de refracción de la Historia. Sin iniciarse aún los «años bobos», la Restauración ofrecía un parapeto desde el que reducir al absurdo a los cortesanos sin dejar de dotarlos, paradójicamente, de la clarividencia de los pillos.

Admite Antonio Ugarte haber firmado el tratado secreto, como *secretario íntimo*, pero fue el rey quien lo urdió:

> Era tal su impaciencia por cerrar el trato de una vez, que estaba el hombre desasosegado y fuera de sí. Yo quise ir con tiento, yo quise establecer alguna garantía; pero amigo Pipaón, si vieras cómo estaba, cómo se puso ese hombre... Parecía sediento, ávido; parecíale que si no compraban pronto los barcos, se iban a convertir en humo las quinientas mil libras de los ingleses (*Ibid.*).

Los que hablan dicen saber del monto del Tesoro público («Más de cien millones») y creen desproporcionada, por ínfima, la cantidad. A Ugarte lo acusan de quedarse con una parte, siendo solo «una miseria, un bocado, indigno de mí y de los muchos afanes que pasé» (444-445). Toda la culpa la tienen, aduce, los revolucionarios porque «Ni los barcos son tan malos como dicen, ni es absolutamente imposible que se den a la vela». El parecer contrario de los marinos le lleva a tacharlos de masones: «Al capitán de navío don Roque Gruzeta se le ha puesto preso por haber dado un informe desfavorable a los cinco buques» (2011: 445). Son disculpas para no embarcarse rumbo a América, donde combatir a los insurgentes independentistas. Ugarte lo certifica:

> Ni militares ni marinos quieren correr los riesgos de una navegación larga, ni exponerse a las epidemias de América, ni menos entrar en campaña con los insurrectos en un país tan vasto como aquel. Los que vuelven, escuálidos y moribundos, quitan a los expedicionarios las pocas ganas que tienen de embarcarse. Con esta cobardía general, toda guerra ultramarina es imposible, y las Américas se perderán (*Ibid.*).

¿Cómo supo todo esto —si bien con alguna imprecisión (Saralegui y Medina, 1904, Zviguilsky, 1985)— el autor de los *Episodios nacionales?*

Procede Galdós por concentración, condensando en un diálogo sin desperdicio un hecho histórico que serviría de base torticera para forjar una leyenda. El que sea producto de una conversación informal actúa como *mise en abîme* en segundo grado ya que no debemos olvidar que es Pipaón el que lo refiere todo aunque ceda intradiegéticamente a Ugarte el discurso directo, que él también se atribuye, de la interlocución. Los errores históricos que Saralegui y Medina (1904) y Zviguilsky achacan a Galdós, que leyó la *Gaceta de Madrid* del 28 de febrero de 1817 (el número de barcos, que fluctúa en boca de Ugarte entre cinco y seis, fueron en realidad ocho, si no once (Zviguilsky, 1985: 67); el coste de la compra de la escuadra rusa (no ascendió a 50 millones de reales, sino a 68; la indemnización de los ingleses por la abolición de la trata de negros no fue de 500.000 libras esterlinas sino de 400.000; no fue Ugarte el que firmó el contrato, sino Eguía; la edad de los barcos tampoco era la que dicen que fue ya que, según los casos, no superaba los ocho años o bien no llegaba a dos, 1985: 68) proceden, en puridad, de las fallas de la memoria, llamémoslas así, de dos consumados farsantes. La estrategia de Pipaón de subordinarse a los «sibilíticos labios» de Ugarte, a quien dice obedecer ciegamente y respetar por su suprema inteligencia

(Pérez Galdós, 2011: 442) no puede sino desvelarse en la refracción de la demorada conversación que llena todo el capítulo XI.

Como apunta Zviguilsky, Galdós debió haber leído el libro de Adolfo de Castro *Historia de la ciudad y provincia de Cádiz desde 1814 hasta el día*, de 1859, y advertido que categorizaba como calumnia la de la pretensión de que los barcos rusos estaban podridos e inútiles. No era sino una artimaña para fomentar el odio al extranjero y el deseo de desprestigiar al gobierno (1985: 69). Lo que en realidad sucedía era que había que salvar la cara, dado el desorden en la administración marítima española, la falta de víveres y de armamento. Esto no quiere decir, empero, que no hubiese por parte de Rusia un cúmulo de contradicciones, especialmente referidas al problema latinoamericano ya que quería atajar la revolución y ayudar así al absolutismo español pero también Alejandro I quería evitar un conflicto con Inglaterra, que apoyaba secretamente a los rebeldes. Pero los rusos no incumplieron el convenio (véase Mitiuckov y Anca Alamillo, que aportan documentación rusa y se refieren a la distinta filosofía de construcción naval de ambas potencias, el uso de la madera de pino frente a la de roble, 2009: 44, e insisten en que el estado de los barcos era desigual pero «en ningún caso nefasto», como atestiguó el reconocimiento del Capitán General del Departamento, Hidalgo de Cisneros). El carácter suspicaz y receloso de Fernando VII, que le llevó a un consumo inmoderado de ministros, que pasaron de treinta en seis años (nueve de ellos tan solo en Hacienda, añade Fontana, 2007: 87), se cebó con algunos de sus favoritos, sagazmente descubiertos en sus intrigas, el más discreto de los cuales según Mesonero fue Ugarte, de quien el tirano no podía pasar, aunque lo recluyese temporalmente en el Alcázar de Segovia (en Tuñón de Lara, 1988: 135).

En realidad, no hubo estafa, pero sí se forjó una leyenda que nadie explicó porque, como asevera Zviguilsky (1985: 72), amén de otras investigaciones modernas —y es de particular interés la de Mitiuckov y Anca Alamillo, 2009; de otro tenor, trufado de ficción, Delgado Bañón—, se ha podido decantar que el casco de algunos de los navíos sufrió un deterioro notable debido a la acción de un molusco, llamado teredo o broma, que surge al paso del barco de un mar frío, —estamos en pleno invierno y en el Mar Báltico—, a un mar caliente, el del Golfo de Cádiz. Galdós hace que los protagonistas nos cuenten la leyenda, vedándonos su opinión de historiador. Es aquí novelista, pero su narrador no es fiable, ya lo sabemos.

La camarilla fernandina se reclutaba, no lo olvidemos, entre lo más granado, el «Duque de Alagón, con quien el rey acostumbraba a salir disfrazado de noche para correr aventuras eróticas; Pepa la Malagueña, que le acompañaba a tomar los baños de Sacedón, Juan Miguel de Grijalva; Antonio Ugarte [...]; Pedro Collado, llamado el "Chamorro", que había sido aguador en la fuente del Berro; Juan Lozano de Torres, a quien el favor real elevó de vendedor de chocolate en el puerto de Cádiz a ministro de Estado durante tres días y de Gracia y Justicia durante cerca de dos años» (Fontana, 2007: 87-88).

Cuando se estudia la historia cultural rusa, una historia inclemente que aherroja y sujeta a su pueblo (Pardo Bazán, 1961: 40, 49), concurren tres circunstancias, como ha apuntado Billington, «el entorno natural, la herencia cristiana y el contacto de Rusia con Occidente. Estas fuerzas parecen capaces de tejer su propia tela extraña de crisis y creatividad utilizando los esfuerzos de los hombres» (2011: 16). El impacto de Occidente es la que más interesó a Galdós, aunque sin duda la anti Ilustración de Alejandro I, su fatídico reaccionarismo en la segunda mitad de su mandato, en el que estaban implicados muchas personas e intereses, especialmente los de la gran orden masónica (Joseph de Maistre, Iván Lopujin y Mijáil Magnitski buscaron en el catolicismo —misticismo ocultista, sociedades secretas—, en el pietismo protestante y en la ortodoxia, respectivamente (395), influidos por Lavater). Billington estudia precisamente el símbolo del barco en el mar buscando otra costa (2011: 512). A diferencia de la enigmática imagen de Gógol de Rusia como una *troika* volante, la imagen popular de Rusia como barco tenía claras raíces en el primitivo simbolismo cristiano. El manual de dirección de la Iglesia era conocido con el nombre de *Libro del timonel*, la Iglesia como arca de salvación. Por fin Rusia se había convertido en un imperio consciente de la importancia del mar, a principios del siglo XIX. También se convirtió en la imagen de la autodestrucción, una forma de nostalgia romántica de autoaniquilación.

Un poco descolgado por la cronología de la batalla, *Trafalgar* es el prólogo de la Primera Serie y de todos los *Episodios*. La derrota naval como metáfora, como imagen de bravura aplastada, emparenta en la pluma de Galdós sus novelas históricas con una secuencia, particularmente atendida aquí, de la historia de las relaciones de Rusia con Occidente —con la España fernandina— que viene a significar simbólicamente que las singladuras de aquellos navíos los conducirían al abismo. Al convertir la política en novela, Galdós hace cristalizar la metáfora. La novela estaba ganando la partida a la Historia o privilegiando el uso con que ella misma, como discurso indistinto del novelesco, con la misma clase de estructura narrativa (Behiels, 2001: 36), con sus mismos señuelos y leyendas, se permite refractarla y abismarla.

Bibliografía

Alas, Leopoldo, Clarín (1991), *Galdós, novelista*, edición e introducción de Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU.

Behiels, Lieve (2001), *La Cuarta Serie de los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós. Una aproximación temática y narratológica*, Madrid, Iberoamericana/Vervuert.

Billington, James H. ([1966], 2011), *El icono y el hacha. Una historia interpretativa de la cultura rusa*, Madrid, Siglo XXI.

Botkine, Vassili (1969), *Lettres sur l'Espagne*, Texte traduit du russe, préfacé, annoté et illustré par Alexandre Zviguilsky, París, Centre de Recherches Hispaniques.

Cardona, Rodolfo (1968), «Apostillas a *Los "Episodios nacionales" de Benito Pérez Galdós*, de Hans Hinterhäuser», *Anales Galdosianos*, 3 (pp. 110-142).

Clausewitz, Carl von (2005), *La campaña de 1812 en Rusia*, Barcelona, Inédita.

Chopin, Mr. (1839), *Historia de la Rusia*, Traducción al castellano por los Editores de La Guardia Nacional.

Delgado Bañón, Luis, *El navío Alejandro I*, Noray. Volumen 19 de *Una saga marinera española*. Fuente electrónica. Blog.

Fontana, Josep (2007), *Historia de España, Josep Fontana y Ramón Villares, directores, vol. 6. La época del liberalismo*, Barcelona, Círculo de Lectores. «El fracaso de la Restauración política», (pp. 87-97).

Fraga Fernández-Cuevas, María Jesús (2009), «Los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós y su presencia en el canon de la literatura infantil y juvenil (1873-1939)», *Ocnos*, n.º 5 (pp. 37-53).

Guinko, Valentina (1996), «Apuntes sobre la primera etapa galdosiana en Rusia (1879-1917)», *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, (pp. 68-74).

Karamzim, N., P. Chaadáev, A. Jomiákov, I. Kireevski, K. Leóntiev, F. Dostoievski, V. Soloviev, N. Berdiáev, G. Fedótov y D. Lijachev (1997), *Rusia y Occidente*, Estudio Preliminar y selección de Olga Novikova, Traducción y notas de O. Novikova y José Carlos Lechado, Madrid, Tecnos.

Letemendía, Emily (1988), «Galdós y los ingleses en la Primera Serie de los *Episodios nacionales*», en Peter Bly (ed.), *Galdós y las historia*, Ottawa, Dovehause Canada (pp. 65-80).

Marcoff, Alexis (1930), *Historia de Rusia*, Barcelona, Labor.

Mesonero Romanos, Ramón (1988), «La época de Fernando VII rememorada por un setentón: Mesonero Romanos (1814-1820)», en *Historia de España dirigida por Manuel Tuñón de Lara. xii. Textos y documentos de la Historia Moderna y Contemporánea (Siglos xviii-xx)*, Seleccionados por J. L. Gómez Urdáñez, M. Tuñón de Lara, J.-C. Mainer, J. L. García Delgado, Barcelona, Labor (pp. 133-136).

Mitiuckov, Nikolay y Alejandro Anca Alamillo (2009), *La escuadra rusa adquirida por Fernando VII en 1817*, Cambados (Pontevedra), Damaré.

Montero, Mayra (2014), *El caballero de San Petersburgo*, Barcelona, Tusquets.

Morillas Esteban, Jordi (2011), «F. M. Dostoievski en España», *Mundo Eslavo*, 10 (pp. 119-143).

Muñoz-Alonso, Alejandro (2007), *La Rusia de los zares*, Madrid, Espasa Calpe.

Pardo Bazán, Emilia (1973), *La Revolución y la novela en Rusia*, en *Obras completas*, tomo iii, Madrid, Aguilar. Edición de F. C. Sáinz de Robles (pp. 760-880).

— (1961), Prólogo de Rafael González Sandino, Madrid, Publicaciones Españolas.

— ([1892]), *Alarcón. Estudio biográfico*, Madrid, Sáenz de Jubera.

Patiño Eirín, Cristina (2008), «La rusofilia de Emilia Pardo Bazán», *Perspectivas sobre Oriente y Occidente*, M. X. Vázquez Lobeiras y A. Veiga (eds.), Santiago de Compostela, Publicacións (pp. 121-134).

— (2014), «Estética del folletín en la Segunda Serie de los *Episodios nacionales*», *Estéticas y estilos en la literatura española del siglo XIX*, M. Sotelo, V. Trueba, M. Cristina, B. Ripoll, J. Cáliz (eds.), Barcelona, Universitat (pp. 311-326).

Penas, Ermitas (2013), *La tercera serie de los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Pérez Galdós, Benito (2011), *Episodios nacionales. Segunda serie I y II*, ed. de Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.

— «Conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo», en Benito Pérez Galdós (2004), *Prosa crítica*, Introducción y edición de José-Carlos Mainer, notas de Juan Carlos Ara Torralba, Madrid, Espasa (pp. 534-537).

— (1941), *O'Donnell*, introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes de Federico Carlos Sáinz de Robles, Madrid, Aguilar (pp. 117-226).

Saralegui y Medina, Manuel de (1904), *Un negocio escandaloso en tiempos de Fernando VII: narración histórica*, Madrid, Imprenta de Jaime Ratés Martín.

Sumner, B. H. (1944, [1943]), *Historia de Rusia*, Versión española de Teodoro Ortiz, México, FCE.

Turner, Harriet S. (1992), *Benito Pérez Galdós, Fortunata y Jacinta*, Cambridge, Cambridge UP.

Vafa, Skina (1996), «Costumbres crueles, destinos trágicos», *Actas del IV Congreso Internacional Galdosiano*, *Op. cit*. supra, vol. 2 (pp. 255-258).

Vayo, Estanislao de Kostka (1843), *Historia de la vida y reinado de Fernando VII de España con documentos justificativos*, Madrid, Imprenta de Repullés, tomo II.

Zviguilsky, Alexander (1985), «El episodio de los barcos rusos en *La segunda casaca* de Pérez Galdós», *Ibérica. Cahiers Ibériques et Ibéro-Américains de l'Université de Paris-Sorbonne*, V (pp. 67-73).

Mendizábal en la tercera serie de los *Episodios nacionales* galdosianos: la forja del personaje literario de existencia histórica

Ermitas Penas
Universidade de Santiago de Compostela,
Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

Es bien conocido que Galdós dio al segundo episodio de la tercera serie, como lo había hecho en el primero, *Zumalacárregui*, y lo haría en otros posteriores, el título de un personaje histórico.[1] En este caso, *Mendizábal*, identificable con el mandatario Juan de Dios Álvarez Méndez (Chiclana, 1790-Madrid, 1853), que había sustituido el apellido materno por Mendizábal para evitar ultrajes por una hipotética (García Tejero, 1858: 2) o real ascendencia judía (Pan-Montojo, 2000: 177-178).

Fue *Clarín* quien tomó la pluma para poner las cosas en su sitio respecto de los ataques sufridos por don Benito al no haber convertido al general carlista y al revolucionario presidente de Gobierno en protagonistas de sus respectivas novelas. Explicaba Leopoldo Alas en 1899 que el título de ambas «designa una época» y sirve para «resumir el carácter de cierto grupo de acontecimientos; pero sin pretender darnos la novela biográfica» (2006: 322) de esos personajes consagrados por la Historia. Lo certero de tales argumentos concuerda con los comentarios que el narrador de *O'Donnell*, quinto episodio de la cuarta serie, hace al comienzo del primer capítulo sobre su nombre: «significa el coto de tiempo que corresponde a los hechos y personas aquí representados», pues se suelen «designar las cosas históricas, o con el mote de su propia síntesis psicológica, o con la divisa de su abolengo, esto es, el nombre de quien trajo el estado social y político que a tales personas o cosas dio fisonomía y color» (2009: 559).

Así pues, esa época a la que remite el título del segundo episodio de la tercera serie atiende o se relaciona en *Mendizábal* y parte de *De Oñate a la Granja* con el apogeo del Romanticismo, en un marco cronológico de ocho meses (septiem-

1. 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 Ciencia e Innovación y dirigido por Ermitas Penas Varela.

bre de 1835-mayo de 1836)[2] durante el que continúa la primera guerra carlista y la regencia de M.ª Cristina, viuda de Fernando VII.

Se trata, evidentemente, no solo del Romanticismo entendido como movimiento literario, sino de algo bastante más amplio: «un clima moral y mental [...] un estilo vital», en palabras de Montesinos (1973: 38). De modo que esa cosmovisión y espíritu románticos alientan los acontecimientos históricos como la guerra carlista[3] y la lucha política entre los partidos. Dos aspectos que R. Gullón cree factor determinante en la «intensidad» (1974: 52) de aquel ambiente.

Como es sabido se produce en él una identificación liberalismo-romanticismo. Y esta identificación se encarna de forma evidente en Álvarez Mendizábal. Los comentarios jocosos que hace el narrador omnisciente en cuanto a las prácticas de este con sus enemigos políticos, desde el lamentable, aunque incruento, duelo que enfrentó al primer ministro con Istúriz, el 13 de abril de 1836, muestran que la nueva mentalidad romántica había penetrado en Mendizábal:

> Para que el romanticismo, ya bien manifiesto en la guerra civil, se extendiera a todos los órdenes, como un contagio epidémico, hasta los ministros presidentes iban al terreno, pistola en mano, con ánimo caballeresco, para castigar los desmanes de la oposición (2007: 342).[4]

Esa asimilación romanticismo-ideología liberal es reprobada por Pedro Hillo, equilibrado y pragmático, quien si muestra aversión al movimiento —«en literatura —dice— me apesta» (175), «en política —confiesa— [lo] tengo por más funesto» (175). Por ello desconfía de Mendizábal, al que considera encarnación de un «patriotismo... romántico» (175), palpable en su tendencia a «largar decretos» (175). Don Pedro, amante del toreo, cree que el mandatario, aunque talentoso y con buena voluntad, le faltará constancia y no llevará a cabo sus proyectos: «Empezará con mucho coraje, y un trasteo de primer orden... pero se quedará a media suerte [...] no remata [...] mientras no venga uno que remate, no hemos adelantado nada» (175).

En este sentido, R. Gullón enlaza el carácter romántico de Mendizábal con la frustración de su política liberal-revolucionaria al afirmar que en la tercera serie de los *Episodios nacionales* «se sugiere, por implicación, que el "romanticismo", por cuanto puede tener de apasionado e imprevisor, es causa de que el personaje inventado y el histórico fracasen» (1974: 35), el uno —Fernando Calpena— en sus amores con Aura, el otro en la empresa desamortizadora que había acometido.

2. Mendizábal fue nombrado ministro de Hacienda el 13 de junio de 1835 y 25 de septiembre presidente del Gobierno, conservando la misma cartera. El 15 de mayo de 1936 es relevado en el cargo por Istúriz.

3. Para Montesinos la confrontación civil adquiere primacía en la creación de la atmósfera romántica (1973: 40).

4. Cito y así lo haré en adelante por la edición de D. Troncoso (2007).

Queda, por tanto, bien justificado que Mendizábal no es el protagonista o personaje principal de este segundo episodio, sino una criatura literaria secundaria, aunque fundamental en el marco histórico, político y social del momento, e involucrado de forma notable en la trama de la novela.

Como la crítica ha sostenido desde hace tiempo, es característica original de la novela histórica la integración, paradójica según André Daspré (1975: 234), entre elementos verídicos y ficticios en el mundo ficcional. Lo que, evidentemente, como bien observó Jean Molinó, plantea problemas de «ensamblaje» (1975: 195). Esta convivencia de aspectos aparentemente contradictorios llevó a Manzoni a negar la validez del género, lo que Amado Alonso calificó de «herejía» al considerar que el autor de *I promessi sposi* se equivocaba pues no se debe exigir la verdad tanto a lo verosímil como a lo histórico, ni convertir lo verosímil en algo cierto o históricamente probable (1984: 59). Y es que en la novela histórica no hay porqué relacionar necesariamente realidad y verdad, de un lado, y ficción y falsedad, de otro. Verdad poética aristotélica y verosimilitud cervantina se erigen como suficientes en el discurso narrativo.

De ese carácter paradójico, consustancial al género, antes mencionado, participa también el personaje histórico, en el que conviven su naturaleza de persona, propia de una existencia ratificada por la Historiografía, e, inevitablemente, su dimensión ficticia al convertirse en criatura literaria de los textos narrativos. Asimismo, sea cual sea la modalidad genérica a que estos se acojan en el ámbito de la novela histórica, según la investigación crítica ha atestiguado, se establece una relación evidente entre los personajes que han vivido y los que el autor ha creado. Así, se observa que la que se produce, en la novela histórica romántica, entre el legendario trovador Macías y Alfonso de Villena en el relato larriano, o entre don Álvaro y el conde de Lemos o Lemus en *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco, por poner un par de ejemplos, es, en principio, la misma que la que se da, en la novela histórica realista, entre Fernando Calpena o Pilar de Loaysa y Mendizábal.

No obstante, el personaje histórico que, inexcusablemente, se trasforma en personaje literario al ser incluido en la ficción literaria, cobra en el modelo realista una dimensión que no alcanza el modelo romántico. Si en este es un ser estereotipado, de pobre subjetividad, y, siguiendo a Greimas (1971), un mero actante que con frecuencia realiza una función de oponente; en el modelo realista adquiere la complejidad propia de los caracteres novelescos. Y la psicología, el modo de ser, que *Azorín* echaba de menos en las criaturas románticas (1971: 133), se convierte en elemento fundamental en las realistas. No solo eso, mientras, como sostiene Ferreras, en los relatos históricos románticos el personaje real está predeterminado por la Historia y, por ello, su conexión con el universo novelesco queda prefigurada (1976: 31), esa dependencia no deviene en tal constreñimiento en los relatos históricos del realismo literario. Antes bien, y Galdós resulta modélico en este sentido, el personaje verídico goza de auténtica libertad como creación ficticia a pesar de las limitaciones históricas que pueda tener.

Don Benito prestó mucho más interés a la forja de los personajes reales de la tercera serie que a los de series anteriores. Si bien en estas se percibía claramente la constante relación entre Historia y ficción, de modo que los seres fingidos aparecían involucrados en sucesos históricos y, al contrario, los seres reales en sucesos novelescos, en la tercera serie, Galdós, con afán innovador, se permite, a decir de Montesinos, «extrañas familiaridades» (1973: 49) entre todos ellos. Y esto, evidentemente, no solo adensa y enriquece el mundo de invención, sino que suscita un mayor efecto de realismo en el lector.

Siguiendo el procedimiento cervantino de retardar la presentación a aquel de los datos físicos del personaje, no es hasta el capítulo XII del episodio homónimo cuando aparece la prosopografía de Mendizábal, proveniente de la focalización de Calpena, que bien pudo tomar Galdós de varios retratos del mandatario, al carboncillo y al óleo o, incluso, de caricaturas de la prensa satírica: «Hermoso busto, el rostro grave de correctísimas facciones, el rizado cabello, las patillas tan bien encajadas en los cuellos blancos [...] la gallardía total de su persona, su alta estatura» (207).

Antes, en el capítulo II, Pedro Hillo había sintetizado las promesas de Mendizabal, incluidas en su programa de Gobierno:

> [...] acabará la guerra carlista en seis meses [...], pondrá término a la anarquía, cortando el revesino de todas las juntas [...], arreglará la Hacienda [...], hará de la España una nación tan grande y poderosa como la Inglaterra, y seremos todos felices y nos atracaremos de libertad y orden, de pan y trabajo, de buenas leyes, justicia, religión, libertad de imprenta, luces, ciencia (166-167).

Todo personaje se construye en el discurso con datos que proceden, siguiendo a C. Bobes (1990: 57-58), de sí mismo —acciones, palabras y relaciones con otros personajes—, de lo que estos dicen de él y cómo se relacionan con él, y de las informaciones y comentarios proporcionados por el narrador.[5] Además, el personaje es «soporte de las conservaciones y transformaciones de un relato» y «colaboración de un "efecto de contexto" (subrayado de las relaciones semánticas intratextuales) y de una actividad de memorización y de reconstrucción operada por el lector» (Hamon, 1996: 131).

Con respecto a don Juan Álvarez Mendizábal, su participación en la trama de la tercera serie de los *Episodios nacionales*, se enmarca, obviamente, en el episodio que lleva su nombre y en parte de *De Oñate a La Granja*. Es decir, corresponde a su tiempo como presidente de Gobierno. Muy hábilmente don Benito conjuga una intervención patente del personaje, mostrada tanto en sus actuaciones públicas como en sus pensamientos privados, y otra que tiene mucho de su-

5. Téngase en cuenta que ya Aristóteles, en la *Poética*, menciona las palabras y las acciones como medios para definir los caracteres (1974: 179).

brepticia. Es esta la que lo enlaza con las criaturas ficticias, fruto de la invención del autor. El lector no recibirá abiertamente datos sobre la participación velada de Mendizábal en la trama novelesca, sino que los irá adquiriendo a medida que progresa en la lectura, con lo que Galdós pone a prueba su perspicacia.

El presidente de Gobierno colaborará en la protección de Fernando Calpena, protagonista de la tercera serie, en alianza con su oculta madre, Pilar de Loaysa, marquesa de Arista, a la que le une una entrañable amistad pues es depositario de su secreto más íntimo: la existencia de un hijo espurio, fruto de unas relaciones adulterinas con el príncipe polaco Poniatowsky. La verdadera identidad de Fernando tardará tiempo en ser conocida por el lector y por el propio personaje.

Cuando el joven Calpena llega a Madrid a fines de septiembre de 1835, es recogido por el policía liberal Muñoz, masón con el nombre de *Edipo*, e instalado en la casa de huéspedes regentada por el también liberal y portero del ministerio de Hacienda, Méndez, gran admirador de Mendizábal. El lector debe deducir que estos dos personajes han recibido tal encargo, directa o indirectamente, del propio don Juan.

Antes de instalarse en la Capital, Fernando había sido llevado a Francia, primero a un colegio de Olerón y después a París para aprender comercio y familiarizarse con los asuntos bancarios. Allí trabajará en la banca Rischofer, en la Bloss y luego en la Ardoain, precisamente la casa con la que tenía contactos Mendizábal durante su exilio londinense, tal y como ha demostrado la Historiografía. Presumiblemente gracias a su recomendación, Calpena llevaba allí la correspondencia con América. Y en la capital francesa a donde había viajado en la vida real en el verano de 1835, el ya nombrado ministro de Hacienda lo solicita para que lo acompañe a realizar compras por la ciudad y lo toma de amanuense. De este modo, aprovecha para conocerlo de cerca e informar a su madre.

Al regresar Fernando a Olerón, Faustino Vidaurre, exportador de madera y hermano del difunto sacerdote que lo había criado en Vera, y el armero Felipe Maturana le ordenan trasladarse a Madrid, donde recibirá un destino administrativo. Detrás del está, obviamente, el nuevo presidente. Y así uno de los primeros días de octubre, Calpena ocupará, junto a José del Milagro, el cargo de secretario particular de Mendizábal.

Este, de forma más indirecta, juega un papel nada desdeñable en el desarrollo de la acción novelesca, sobre todo en lo que se refiere al tema amoroso, al relacionarse con ciertos personajes. Precisamente, Milagro, liberal amigo de Riego como lo fuera don Juan Álvarez, le lleva la contabilidad y la correspondencia a Jacoba Zahón, dedicada al comercio de joyas y piedras preciosas, la persona para quien el protagonista ha traído una caja desde Francia, entregado por madame Alline, agente política. Además, tiene a su cargo a la joven Aura Negretti, la bella huérfana de un íntimo amigo de Mendizábal, del cual era testamentario y depositario de su fortuna.

Cuando el 16 de noviembre de 1835, día de apertura de las Cortes, Calpena recibe la visita de Carlos Maturana, primo de Felipe y antiguo diamantista de la

casa real, y este le convence de acudir al domicilio de la enferma doña Jacoba para entregarle el misterioso paquete porque parte de su contenido le pertenecía a él, se producirá una peripecia que afectará a buena parte de la tercera serie: el apasionado y a primera vista enamoramiento del protagonista y la joven Negretti. Fernando, absorbido por el Romanticismo, adopta conductas extremas que disgustan a su madre. Como siempre nada se dice, pero el lector debe adivinar que el nuevo destino de Calpena, en Cádiz, es fruto de un nuevo apoyo directo de Mendizábal a Pilar, que quiere alejarlo de Madrid y de sus tormentosos amores, pero él se niega a aceptarlo. Decide el mandatario, no enviarle más dinero a la Zahón y entregar a Aura a su tío Ildefonso, del cual ya sabía su paradero.

En el momento en que los asuntos políticos empiezan a torcerse para el presidente del Gobierno, la angustiada madre, que sabe de su inquebrantable ayuda, escribe a Hillo para que vaya a las logias y apoye a Mendizábal porque —afirma— «No nos conviene que caiga tan pronto» (280). Disueltas las Cortes, recibe este una carta de Pilar de Loaysa invitándolo a comer a su casa. Le dice que debe contarle cosas muy tristes, lo que lleva a pensar a Mendizábal lo desgraciada que es su amiga. El lector, sin embargo, no relaciona todavía a la autora de la epístola con la madre de Fernando. Al tiempo, don Juan Álvarez ha recibido una misiva de Aura Negretti. La conversación del mandatario con Pilar surte efecto porque Calpena e Hillo son encerrados, sorpresivamente, en la cárcel del Saladero. Así, el mandatario ganaba tiempo mientras la joven era conducida al País Vasco con sus parientes. Lo que no preveían Mendizábal y Pilar es que Calpena, impulsado por su arrebatado amor, se dirigiese al Norte para recuperar a Aura, penetrando así en el escenario de la guerra carlista.

Finalmente, el lector se dará cuenta que, enterado Fernando de su origen, si su madre acude a Manuel Cortina, prestigioso abogado y político liberal, para resolver el desenlace de su matrimonio y la herencia de su hijo, es por recomendación del ya expresidente de Gobierno, gran amigo suyo.

Por lo que respecta a la actuación no tan oculta sino más palpable, a la que antes nos referimos, son los acontecimientos políticos, por él protagonizados y recogidos por la Historiografía, los que configuran de manera palpable el personaje de Mendizábal. Según suele atestiguarse, frente a las escasas y opacas fuentes a que los escritores románticos acudieron para elaborar el marco histórico de sus relatos, en el siglo XIX los escritores que cultivan el modelo realista de la novela histórica echaron mano de un rico abanico de documentos de todo tipo para fundamentar sus propias creaciones. Don Benito, por lo que respecta a la tercera serie, y como señalara Gómez de Baquero, se sirvió de una gran variedad de materiales disponibles: «libros y folletos políticos, estudios de costumbres, periódicos y toda clase de papeles impresos» (1898: 175). En ellos el escritor pudo encontrar, decía *Andrenio*, «toda la materia histórica y toda la materia novelable» (175) para elaborar sus episodios. A lo que habría que añadir las fuentes orales (Cardona, 1968; Montesinos, 1973; Bush, 1981).

Fue el propio escritor canario quien declaró su sistema de trabajo a la hora de concebir sus episodios: primero consultaba los documentos históricos y después redactaba la novela. Se lo dice a González Fiol —el *Bachiller Corchuelo*— en una entrevista de 1910 cuando se hallaba inmerso en la fase previa de documentar *Amadeo I*: «Ahora estoy preparando el cañamazo, es decir, el tinglado histórico [...] Una vez abocetado el fondo histórico y político de la novela inventaré la intriga» (1910: 47).

Si en la novela histórica romántica opera en el pacto de lectura entre autor y lector la noción teórica y práctica del género como *romance* histórico verosímil, en la novela histórica realista ese pacto de lectura cambia sustancialmente porque el lector implícito exige en la reelaboración del pasado próximo, ya ni lejano ni evanescente, no la simple verosimilitud del universo desconocido e ideal de nuestras narraciones románticas, sino la veracidad del elemento histórico, tan endeble, sin embargo, en las producciones decimonónicas de los años treinta y cuarenta (Penas, 2011: XLIII-XLIV).

Por tanto Galdós, siguiendo los dictámenes del género en la época del Realismo, se aprestó a preparar ese tejido verídico utilizando determinadas fuentes librescas para elaborar los episodios de la tercera serie y, en concreto, *Mendizábal*. Debemos a Rodolfo Cardona (1968) los logros más importantes sobre la identificación de estas fuentes. Su investigación, desde la biblioteca del escritor canario, fijándose en los libros que allí se custodian y en los fragmentos más subrayados por él, supera, en este terreno, a la realizada por Hinterhäuser (1963) y Regalado García (1966).

Consultó don Benito varios textos historiográficos de autores dispares en cuanto a su ideología, liberal progresista o moderada, lo que ya dice mucho en lo que se refiere a un intento de creación objetiva por parte del escritor. De entre los primeros, manejó la obra de García Tejero (1858), la de Fernández de los Ríos (1879) y, aunque no está en su biblioteca, posiblemente la de Antonio Pirala (1889).[6] De entre los segundos, utilizó la de Rico y Amat (1861 y 1862) y la de Idelfonso Antonio Bermejo (1871).[7] De estos libros, además de en la prensa, bebió Galdós para darnos la actuación política de Mendizábal, jalonada, fundamentalmente, por varios acontecimientos que, asimismo, van marcando la cronología diegética del relato: la apertura de las Cortes o Estamentos el 16 de noviembre de 1835, la discusión parlamentaria del voto de confianza el 20 de diciembre, la de la ley electoral discutida a finales de diciembre y comienzos de enero de 1836, los decreto desamortizadores, aprobado el 19 de febrero y el 8 de marzo, la apertura de las nuevas Cortes, tras la disolución de las antiguas y la

6. De la obra de García Tejero, dice Cardona: «Posiblemente la fuente principal para el episodio segundo [...] y parte del tercero» (1968: 125).

7. Todos estos autores, que nacieron antes del período mendizabalista, eran adolescentes en su transcurso. En 1835 sus edades oscilaban entre los 11 años de Pirala y los 17 de García Tejero.

celebración de elecciones, el 22 de marzo, y la caída del presidente el 15 de mayo, siendo sustituido por Istúriz.[8]

Evidentemente, los autores mencionados juzgan de manera opuesta la actividad sociopolítica de Mendizábal, haciendo significativas matizaciones. Lo curioso es que Galdós, por boca del narrador omnisciente, se abstiene de ello, pero no determinados personajes secundarios, extraídos del mundo real, afines a uno u otro bando del liberalismo. No obstante, hay una excepción en que la voz narradora parece tomar partido por el presidente de Gobierno, exculpándolo un tanto: la fracasada nueva ley electoral. Así opina el narrador:

> [...] la batalla había sido dura. La cuestión electoral fue entregada sin detenido estudio a las iniciativas de una ponencia, compuesta de cinco procuradores mal elegidos. Todo era desconcierto, imprevisión, ignorancia de los métodos de gobernar. Salió, pues un grande ciempiés, que veían con gozo los moderados. En el partido de Mendizábal no faltaba gente práctica; pero no supo o no quiso prestarle ayuda, ilustrándole en el procedimiento parlamentario para sacar adelante las leyes, y el hombre pasó las de Caín en una mortal semana de estériles y rencorosos debates (287).

El proceso había sido muy complicado, pero, incluso, García Tejero, admite que el presidente y sus adalides «dormían sobre los laurales de la victoria» (184), pecando de exceso de confianza, lo que en política se paga. Estalló «la manzana de la discordia» (Pirala, 1889: 840) entre progresistas y moderados. En efecto, «sirvió de ocasión, aunque impropia, para una batalla» (Fernández de los Ríos, 1879: 227) entre ambos bandos, con lo que saltaba por los aires el mito mendizabalista de que había propiciado la unión entre los liberales (Adame de Heu, 1997: 45).[9]

Además, el escritor canario se aprovechó de rasgos de la personalidad del dignatario, tanto positivos como negativos, recogidos por las antedichas fuentes que identifican datos que proceden de sí mismo —acciones, palabras, pensamientos—, de otras criaturas literarias y del narrador omnisciente. A veces se dan coincidencias tanto en la Historiografía como en lo aportado por el propio Mendizábal, otros personajes y la voz narradora. Otras, claras divergencias.

Aunque los dos episodios que albergan al primer ministro no son pródigas en diálogos en los que él interviene, los cuales podrían manifestar sus planes,

8. Aunque tres meses después, Mendizábal ocuparía, como hombre fuerte, la cartera de Hacienda en el nuevo Gobierno progresista, presidido por Calatrava, culminándose la revolución liberal al ponerse en vigor la legislación de las Cortes de Cádiz y del Trienio liberal, y continuase teniendo influencia política hasta el punto de ser nombrado alcalde de Madrid en 1843, el personaje literario desaparece del relato galdosiano cuando es destituido en 1836.

9. La libertad de prensa propició que los diferentes periódicos tomasen posiciones: *La Abeja* y *La Revista de España* defendían la elección directa, al igual que *El Español*. Sin embargo, *El Eco del Comercio* se inclinaba por el sistema indirecto. También se dividían las opiniones en cuanto a que fuese por distritos o por provincias.

proyectos etc., sí se transparenta su intimidad a través de sus pensamientos al hilo, varias veces, de la escritura o lectura de cartas.[10] Don Benito presenta a un personaje eminentemente activo que despacha con importantes personalidades, lee y escribe misivas, redacta y repasa decretos y discursos, trasnocha y reflexiona sobre asuntos dispares.

Como una de sus promesas había sido terminar la guerra, no es raro que esto se convierta en una de sus obsesiones. Al escribir al general Córdova, general en jefe del ejército del Norte que pedía más hombres y dinero, el presidente de Gobierno piensa, haciendo gala de cierta envidia, que si el militar conseguía su objetivo sería para él la gloria y la fama. Todavía, a pesar de que su entusiasmo se había enfriado por el comportamiento de ciertas personas, tenía confianza en sí mismo y «seguía creyendo en su papel providencial» (210), pero el corazón le anunciaba que la empresa sería ardua y «tendría que tragar mucha quina antes de rematarla dignamente» (211). No obstante, frente a Martínez de la Rosa, el creador del *Estatuto real*, se siente superior, en sus pensamientos: «Yo no he fabricado Estatutos, pero sé hacer países... yo no soy poeta, pero soy hacendista» (289).

Estas reflexiones del personaje son corroborados por el narrador, que los adoba con una cierta dosis de soberbia, orgullo o engreimiento e ingredientes propios de un talante manipulador: «la confianza en sí mismo no le abandonaba nunca [...] Fe ciega tenía en su entendimiento, más fecundo en recursos sagaces, en mañosos ardides que en concepciones hondas» (287).

Y cuando Mendizábal tenía dispuesto el decreto de desamortización, excitado y nervioso, exclama en su interior: «¡Para que digan que no hago nada!... ¡Qué revolución, qué colosal sacudimiento!... Entrego a la clase media... *cuatro mil millones*... ¿qué digo?, más, mucho más» (290). Incluso, da la impresión que don Juan Álvarez toma determinaciones acuciado por la prisa, aunque siempre con nobles fines. Por eso el lector lo descubre dubitativo en su más famosa actuación:

> Yo no miro más que a la libertad, que deseo afianzar, a la guerra que quiero concluir a todo trance; al país, a esta infeliz patria devorada por las malas pasiones, por tantos odios [...] ¡Cuánto mejor, en política y economía, repartir al pueblo esta masa de bienes en vez de sacarlos al mercado! ¿La parte de deuda que se amortiza vale más o vale menos que los intereses territoriales que podrían crearse con ese reparo, hecho juiciosamente? ¿Es preferible el crédito circunstancial, para encontrar quien preste, a las ventajas futuras de la buena distribución del terreno? ¿Y qué decir de los abusos que en las subastas pueden cometerse?... Resultará que los caciques de los pueblos, la clase bursátil, los que poseen ya una mediana fortuna, adquirirán bienes considerables pagándolos a largos plazos con el mismo producto de las tierras (292-293).

10. Véase Urey (1989) y Behiels (2000).

Estas premonitorias reflexiones subrayan más la premura y el descuido de la desamortización, denunciada por algunos historiadores como Rico y Amat o Bermejo, que el propio personaje no niega:

> ¡Sí lo he pensado, Señor, sí lo he pensado!... ¡Pero no dan a uno tiempo para nada! [...] Con esta inseguridad, con esta zozobra, ¿qué planes ni qué reformas, ni qué soluciones grandes son posibles? [...] No puede ser, no puede ser. Pero Mendizábal no se va sin realizar algo, ya que no toda la grande obra, y le dice al país: te he quitado *treinta y seis mil frailes y diez y siete mil monjas*; te doy *cuatro mil millones, seis mil*, para que empieces a formar un conglomerado social fuerte y poderoso... De mogollón lo hago... No me dan tiempo para más. Luego, Dios dirá (292).

Cuando el primer ministro es sustituido por Istúriz, sube a la una de la madrugada la escalera de su casa «meditabundo y triste» (355), haciendo una especie de examen de conciencia, pero siempre orgulloso de sí mismo y seguro de su honradez:

> Su amor propio se resentía de la conmoción del porrazo. Creíase capaz aún de grandes cosas, y el no poder realizarlas, ni siquiera emprenderlas, le inspiraba coraje de sí mismo y lástima de la nación que tal hombre se perdía. Reconociendo sus errores, sus inexperiencias, de unos y otras se lamentaban el sombrío examen de su caída. ¡Oh, si se pudiera empezar de nuevo! Pensando en su fama, en la gloria que ambicionaba, no vio muy claro su nombre en las doradas páginas de la Historia. Pensó también en las calumnias con que le había obsequiado el vano vulgo antes del fracaso y se dijo: «A estas horas no habrá un solo español que crea que entro en mi casa con las manos absolutamente limpias... Por Dios que tan limpias las habrá, pero más no» (355).

Y será esa misma noche de su caída, ocho meses después de ser elegido presidente del Gobierno, el momento en que la voz del mandatario hace llegar al lector aspectos de su personalidad política y temperamental, a modo de colofón. Declarará, entonces, a sus allegados:

> Yo no soy hombre de partido; la prueba es que el que se decía mi partido me ha abandonado ¿y por qué? Porque he sido y soy y seré independiente [...]. Si tuve ambición de ser ministro, ya lo fui; y si hacemos el inventario, me parece que estamos mejor que lo estábamos cuando me hice cargo en septiembre [...]. Conmigo traje mucho; conmigo no llevaré más que ojos para llorar la desgracia de mi inocente familia, a quien por cuarta vez he arrebatado cuanto le pertenecía. Mis enemigos me llaman honrado y patriota, y esto no es flojo consuelo. Conserve yo tales motes, y todo lo demás nada me importa [...]. Siempre que mi patria me llamó [...] me encontró. Nada quise, nada recibí, nada recibiré [...]. En mi retiro, en mi rincón seré siempre feliz, y podré decir: *Hice lo que pude, lo que debí; nada le he costado a mi patria* (355).

De todos modos, y de ahí la complejidad del personaje de Mendizábal, el lector, porque Galdós lo ha querido así, no lo percibe como un ser monolítico, de una sola pieza, sin fisuras. El narrador y diferentes criaturas literarias, con mirada perspectivística, conforman al presidente del Gobierno, de manera que sus bien matizadas opiniones, vertidas no solo en el segundo episodio, sino también el tercero, *De Oñate a la Granja*, nos dan una figura un tanto contradictoria.

La voz poderosa del narrador omnisciente contribuye de manera inapelable a configurar el personaje de Méndizábal. Dice que su ambición no venía, como era habitual, de intentar «prolongar todo lo posible las maniobras caciquiles», sino que «picaba en los altos fines nacionales» (287). Su opinión, no obstante, es ambivalente porque también señala el desequilibrio entre sus anhelos reformistas y sus capacidades, e, incluso, observa limitaciones en relación con cierta falta de pragmatismo y exceso de idealidad. Todo lo cual es impropio de un hombre de Estado:

> No le asistió la inteligencia en proporción de la magnitud de su deseo [...]. Buena es la fecundidad en arbitrios, buenos el ingenio y la travesura; pero el perfecto hombre de Estado, *rara avis*, debe unir a tales dotes otros de carácter sintético. La vista de Mendizábal solía percibir los remotos ideales; pero no discernía bien el camino para llegar a ellos, no poseía la completa y audaz visión del hombre de Estado, el cual necesita saber mirar, sin cegarse, lo mismo al sol que al polvo (287).

Este dictamen dual integra las posiciones contrarias de las fuentes utilizadas por don Benito, aunque limando sus extremos. Por un lado, tiene en consideración la apología de García Tejero, que encarna en Juan Álvarez el reformador revolucionario providencial (1858: 235), el análisis de Fernández de los Ríos que lo considera el «hombre de fe» necesario en aquellos momentos críticos para impulsar «grandes movimientos nacionales» (1879: 219) o la visión de Pirala sobre sus intenciones de dotar «al país de las reformas que reclamaba» (1889: 844). Pero, por otro, las afirmaciones poco favorables del narrador están orientadas por los comentarios negativos de Bermejo (1871), anticipados por Rico y Amat, que acusa al primer ministro de «medianía y falta de dotes» (1862: 4), de no ser hombre de Estado (8) y lo califica de «reformista sin plan, revolucionario sin objeto, estadista sin conocimientos teóricos» (23).

Asimismo, el narrador proporciona datos que tienen que ver no solo con la conducta de Mendizábal como hombre público, sino con su personalidad. A resultas del fracaso parlamentario de la ley electoral, que supuso el abandono del progresismo por parte de sus amigos Istúriz y Alcalá Galiano, don Juan Álvarez demuestra su naturaleza optimista, su voluntad inquebrantable y seguridad en su persona:

> No se abatía con los reveses [su] animoso espíritu [...] ni [...] dejaba de creer que su buena estrella triunfaría de todo llevándole al cumplimiento de las promesas hechas

> a la nación. La confianza en sí mismo no le abandonaba nunca. Formábanla el conocimiento de las energías que atesoraba su voluntad, y el recuerdo de sus éxitos anteriores, todo ello amalgamado con un poquito de soberbia (287).

Bermejo lo acusa de «vanidad jactanciosa» (1871: 246), de «engreído» (234), de «soberbio» (289) y le afea su «natural arrogancia» (262).

En principio, los ataques de Hillo hacia Mendizábal —según él, hombre intrépido, sin estudios, simple comerciante que había hecho dinero en 1823 abasteciendo al Ejército y la Marina, alborotador masónico que para salvar el pellejo, en 1824, había huido a Inglaterra—, contrastan con la valoración positiva del recién llegado Calpena. Para el joven, el mandatario es un hombre inteligente, de concepciones avanzadas, con capacidad para gobernar, entendido en manejar el crédito de los países, distribuir su hacienda o recaudar tributos. Estas opiniones positivas o negativas concuerdan, respectivamente, con las de los historiadores a los que nos hemos referido más arriba.[11]

Pero Galdós echa mano de un personaje privilegiado en relación con el primer ministro. Es alguien que lo conoce bien porque le unen a él lazos de profunda amistad, por lo que sus opiniones resultan las más interesantes de entre las de los seres ficticios: se trata de Pilar de Loaysa.

En una carta dirigida a su hijo, de enero de 1836, cuando la estrella de don Juan de Dios comenzaba a declinar, critica algunas facetas de este. Según la dama, siempre inteligente y preocupada por Fernando, su amigo lo fía todo a la popularidad, «principal fundamento de su fuerza» (265), y al prestigio ilusorio. Podría regenerar el país pero se preocupa demasiado de la adulación de sus paniaguados. Para Pilar, esa fuerza la da «el buen gobernar, el cumplimiento de lo que se ha ofrecido, la energía, la rectitud; de todo eso sale al fin el aura popular» (265). Ciertamente, algunos de los historiadores citados señalan la «popularidad» (Fernández de los Ríos, 1879: 221) de Mendizábal, «inmensa» para García Tejero (1858: 168). Incluso, Rico Amat reconoce que «tuvo el gran talento de fascinar a la multitud» (1862: 24).

Llegado marzo, la madre de Calpena hace una defensa del mandatario, en otra carta del día 6 de ese mismo año de 1836. Es de la opinión que es su amor propio lo que no le permite a don Juan Álvarez sentirse un fracasado o vencido, aunque sabe del desafecto de la Regente. En el fondo, se cree imprescindible pues está «penetrado del carácter providencial de su papel político» (317), lo que le lleva a «no hacer caso de las advertencias de los amigos más leales» (317). No obstante, para Pilar, es «hombre de grandes cualidades morales [...], «el hombre más puro, menos picado de la codicia» (317) que ha gobernado España.

11. Por poner un ejemplo, Pirala, en consonancia con el protagonista, escribe: «Nadie podía subir al ministerio rodeado del prestigio que subió Mendizábal» (1889: 812). Por el contario, Bermejo habla de su «poca instrucción» (1871: 219).

La dama no admite los ataques de la prensa que lo tachan de ignorante, interesado y poco escrupuloso en la administración del dinero público. Pero, en esa ambivalencia en que los personajes ficticios se mueven a la hora de juzgar a Mendizábal, Pilar de Loaysa añade algún defecto: falta de «coordinación de ideas, madurez, método», afán de realizar demasiadas cosas al mismo tiempo y creencia en que son hechos consumados sus simples deseos. Pondera, sin embargo, su amor a la patria, su ilusión por implantar en España ideas nuevas, su entusiasmo y recta voluntad. Y da en esa misma carta una certera definición de hombre de Estado, «tal vez criticando veladamente el romanticismo» (Penas, 2013: 75) del primer ministro:

> Se forma en la realidad, en los negocios públicos, en los escalones bajos de la administración... No se gobierna con éxito a un país con el resorte del instinto, de las corazonadas, de los golpes de audacia, de los ensayos atrevidos. Se necesitan otros datos que da la práctica, y que, unidos al entendimiento, producen el perfecto gobernante (217-318).

La Historiografía no está lejana de alguna de estas consideraciones, tanto favorables como desfavorables, las cuales aúna Galdós. García Tejero atribuye a los enemigos de Mendizábal el hacerle acreedor de «un exceso de amor propio» (1858: 167). Rico y Amat, que lo califica de «orgulloso» (1862; 19), le echa en cara no utilizar «medios seguros» basados en «la sensatez, en los adelantos de la ciencia y en el interés de todos» (1862: 8). Recrimina «charlatanismo [al] presuntuoso ministro de Hacienda» (17), «carencia absoluta de planes y conocimientos rentísticos» (17). Afirma que todo en su gobierno «eran contradicciones e inconsecuencias» (18). Con respecto a ley electoral, dice que «estaba seguro de una pronta y general aprobación» (20). Lo descalifica exageradamente: «Reformista sin plan, revolucionario sin objeto, estadista sin conocimientos teóricos, dejó marchar los sucesos sin imprimirles dirección; creó la confusión entre los políticos y el desorden en nuestra Hacienda» (23). Le admite ser poseedor de «más recursos», de «más audacia» y de «más empuje» (1861: 494) que Martínez de la Rosa y Toreno, aunque su programa fuese «vago, incoherente y contradictorio» (494), lleno de «promesas deslumbradoras, ilusorias esperanzas, puro charlatanismo» (518). Finalmente, Rico y Amat, el historiador consultado por don Benito más contrario a Mendizábal, observa en él elementos opuestos: «Moderado y progresista en cortos intervalos, monárquico y popular a la vez [...] por miedo a la revolución, se adhirió a ella dándole impulso en vez de refrenarla» (1862: 23-24). Y subraya una evidente «contradicción entre las ofertas y los hechos, entre la teoría del programa y la práctica de gobierno» (1861: 518). No obstante, no puede negarle, como sostenía la Historiografía más a favor del presidente ser, «osado y perseverante» (549), pero «impávido en sus reveses, engreído con sus triunfos» (1862: 24).

Para Fernández de los Ríos, Mendizábal, en su complicada época, «se necesitaba a la cabeza de los negocios públicos» (1879: 219). No deja de advertir que

«animado [...] tal vez con exageración, pero siempre con acendrado patriotismo [...] inició reformas atrevidas e indispensables» (221). Lo mismo piensa García Tejero que defiende no solo ese patriotismo, sino que don Juan de Dios era portador de «convicciones, de fe, porque él mismo creía poder cumplir fácilmente lo que ofrecía» (1858: 366). Sin embargo, Bermejo subraya que a la hora de gobernar prevalecieron «sus afectos y pasiones» sobre «la razón» (1871: 229), que «siempre obró por inclinación, jamás por razones de gobierno [...] sus deseos nacieron más de su corazón que de la política» (229). No le concede, además, «talento, condiciones de mando y juicio administrativo» (289).

Pero la madre del protagonista se apresta a decirle que Mendizábal «solo ha podido realizar una pequeña parte» (317) de sus ideas porque no le han dejado, con lo que viene a coincidir con Pedro Hillo —«no remata»— y con historiadores como García Tejero. Sin embargo, a pesar de esta exculpación, Pilar imputa al mandatario un error, auténtica causa de no alcanzar los objetivos que se había propuesto: el desconocimiento del país y de sus políticos por haber vivido mucho tiempo en el extranjero. Lo cual debe conectarse con algunas afirmaciones sobre el carácter del presidente de gobierno realizadas por García Tejero y Pirala, tales como: «tenía el corazón de un niño [...] podría obrar mal por ignorancia, por espíritu de partido, nunca por maldad» (García Tejero, 1858; 367); «engañábale su buen corazón, y se engañaba a sí mismo creyendo en imposibles juzgando a los demás por él propio» (1889: 835).

Lo cierto es que la percepción que el lector galdosiano tiene del «audaz» Mendizábal, tal como lo calificara Modesto Lafuente (1866: 451), es la de un personaje que goza de simpatía, aunque se le trasmita, sobre todo por su carácter, una clara ambigüedad, que no niega la investigación histórica más reciente en cuanto a su labor política.[12] Incluso, «se convierte en un ente de ficción creíble, en una creación artística lograda, gracias al complejo tejido en que las palabras y las ideas que se le atribuyen se entrelazan con las del narrador, con las de otros personajes y las de la *vox populi*» (Behiels, 2000: 173).

Así, pues, mediante el presente análisis, he querido acercarme al personaje galdosiano de don Juan Álvarez, paradójico como la novela histórica, nutrido de elementos facilitados por las fuentes historiográficas y de la capacidad fabuladora del escritor canario, para intentar descubrir los resortes que don Benito manejó para elaborarlo como criatura literaria de existencia real. En mi opinión, no es justo *Clarín* cuando escribe en su reseña al segundo episodio de la tercera serie: Mendizábal «no está mal dibujado» (2006: 322). La atenuación de la litotes merma la agudeza de Galdós quien, a mi entender, construye un personaje de poliédrica personalidad, que cae en contradicciones políticas constatadas por la Historia, y lo incardina sabiamente en la trama novelesca.

12. Pan-Montojo habla de «moderación y talante revolucionario [...] Esta contradictoria posición de conservador y revolucionario ya fue señalada por muchos de sus contemporáneos» (2000: 172).

Bibliografía

Adame de Heu, Wladimiro (1997), *Sobre los orígenes del liberalismo histórico consolidado en España (1835-1840)*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

Alas, Leopoldo (2006), «Revista literaria. *Mendizábal*, por Pérez Galdós», *Los Lunes de El Imparcial*, 3 de enero de 1899, en *Obras completas*, X, Y. Lissorgues y J.-F. Botrel (eds.), Oviedo, Nobel, 2006, pp. 222-324.

Alonso, Amado (1984), *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en «La gloria de don Ramiro»*, Madrid, Gredos.

Aristóteles (1974), *Poética*, ed. A. García Yebra, Madrid, Gredos.

Behiels, Lieve (2000), «La técnica narrativa y la configuración del personaje histórico: *Mendizábal*», en Y. Arencibia Santana (dir), R. Quintana Domínguez (coord.), *Homenaje s Alfonso Armas Ayala*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo Insular, pp. 159-173.

Bermejo, Ildefonso Antonio (1871), *La Estafeta de Palacio (Historia del último reinado): Cartas trascendentales dirigidas al rey Amadeo*, I, Madrid, Imprenta de R. Labajos.

Bobes Naves, M.ª del Carmen (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos.

— (1990), «*El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye*», en M. Mayoral (coord.), *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra / Ministerio de Cultura, pp. 43-68.

Bush, Peter (1981), «The Craftsmanship and Literary Value of The Third Series of *Episodios nacionales*», *Anales galdosianos*, 16, pp. 33-56.

Cardona, Rodolfo (1968), «Apostillas a los *Episodios nacionales* de B. P. G., de Hans Hinterhäuser», *Anales galdosianos*, 3, pp. 110-142.

Daspré, André (1975), «Le roman historique et l' histoire», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2-3, pp. 235: 244.

Fernández de los Ríos, Ángel (1879), «Regencia de Cristina y tercer ensayo de monarquía constitucional» y «La revolución en el poder», en *Estudio histórico de los hechos políticos en la España del siglo XIX*, I, Madrid, English y Gross, pp. 204-220 y 220-235, respectivamente.

Ferreras, Juan Ignacio (1976), *El triunfo del liberalismo y la novela histórica*, Madrid, Taurus.

García Tejero, Alfonso (1858), *Historia político-administrativa de Mendizábal. Dedicada al pueblo liberal español*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de J. A. Ortigosa, 2 vols.

Gómez de Baquero, Eduardo (1898), «Crónica literaria. La tercera serie de los *Episodios nacionales*, de D. Benito Pérez Galdós.- la vocación de la novela histórica en Galdós.- *Zumalacárregui*», *La España Moderna*, 115, julio, pp. 172-182.

González Fiol, Enrique (1910), «Nuestros grandes prestigios: Benito Pérez Galdós. Conclusión de las confesiones de su vida y de su obra», *Por esos mundos*, 186, pp. 27-55.

Greimas, Algirdas Julius (1971), «Reflexiones acerca de los modelos actanciales», en *Semántica estructural. Investigación metodológica*, Madrid, Gredos, pp. 263-293.

Gullón, Ricardo (1974), «*Episodios nacionales*: problemas de estructura. El folletín como pauta estructural», *Letras de Deusto*, 8, pp. 33-59.

Hamon, Philippe (1996), «La construcción del personaje» (1972), en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo xx*, ed. Sullà, Barcelona, Crítica, pp. 130-136.

Hinterhäuser, Hans (1963), *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

Lafuente Zamayoa, Modesto (1866), *Historia General de España*, xxix, Madrid, Imprenta del Banco industrial y Mercantil.

Martínez Ruiz, José (1971), *Clásicos y modernos*, Buenos Aires, Losada.

Molimó, Jean (1975), «Qu'est-ce le roman historique?», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2-3, pp. 195-234.

Montesinos, José F. (1973), *Galdós, III*, Valencia, Castalia.

Pan-Montojo, Juan (2000), «Juan Álvarez y Mendizábal (1790-1853). El burgués revolucionario», I. Burdiel y M. Pérez Ledesma (drs.), *Liberales y agitadores. Biografías heterodoxas del siglo xix*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 157-182.

Penas, Ermitas (2011), «Introducción» a Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Segunda serie, I*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, pp. xiii-lxxxvii.

— (2013), *La tercera serie de los «Episodios nacionales», de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Pérez Galdós, Benito (2007), *Mendizábal*, en *Episodios nacionales. Tercera serie*, D. Troncoso (ed.), Barcelona, Destino, pp. 159-304.

— (2009), *O'Donnell*, en *Episodios nacionales. Cuarta serie*, D. Troncoso (ed.), Barcelona, Destino, pp. 559-693.

Pirala, Antonio (1889), «Mendizábal», en *Historia de la guerra civil y de los partidos liberal y carlista*, I, Madrid, Felipe González Rojas, pp. 809-873.

Rico y Amat, Juan (1861), «Mendizábal y sus reformas» y «Desamortización eclesiástica», en *Historia política y parlamentaria de España (desde los tiempos más remotos hasta nuestros días)*, I, Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías, pp. 493-532 y 533-567 respectivamente.

— (1862), «Caída de Mendizábal», en *Historia política y parlamentaria de España (desde los tiempos más remotos hasta nuestros días)*, III; Madrid, Imprenta de las Escuelas Pías, pp. 5-24.

Regalado García, Antonio (1966), *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española: 1868-1912*, Madrid, Ínsula.

Urey, Diane F. (1989), *The Novel Histories of Galdós*, Princeton, Princeton University Press.

Las guerras carlistas en la obra de Antonio Trueba y en la tercera serie de los *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós

Begoña Regueiro Salgado
Universidad Complutense de Madrid

1. Introducción

Está claro que Benito Pérez Galdós es, a día de hoy, el novelista histórico por excelencia y que se ha erigido modelo principal de todos los autores del siglo xxi que, como Almudena Grandes, quieren novelar la historia.

Claro está también que las guerras carlistas fueron uno de los hitos principales en la historia del siglo xix, hasta el punto de haber sentado las bases de algunos de los hechos del siglo xx. Lo prueba, además, la gran cantidad de literatura que, en pluma de algunos de los autores más significativos del siglo, trata el conflicto bélico en alguna de sus facetas. Así, Larra, Baroja o Valle Inclán abordaron el tema, en artículos publicados en 1833, el primero, y en obras concretas los otros dos: *Paz en la guerra*, en el caso de Baroja (que se ocupa del tema antes que Galdós, en 1897) y, en el de Valle (a quien Rubén Darío ya veía como sucesor de Galdós en la novelización[1] de la historia), la inacabada serie que terminó siendo la trilogía de *La guerra carlista* (*Los cruzados de la causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*), publicada entre 1908 y 1909. Estos tres casos han sido debidamente estudiados y comparados con Galdós por Paloma Fanconi (caso de Larra), Geoffrey Ribbans (Unamuno) y Allen W. Philips (en lo que se refiere a Valle Inclán). Otros autores, como Wenceslao Ayguals de Izco (*El tigre del maestrazgo*, 1846-1849) o Francisco Brotóns (*Eduardo o la guerra civil en las provincias de Aragón y Valencia*) se acercaron también al tema y son mencionados en la introducción de la tercera serie de los *Episodios nacionales* de Salvador

1. «El viejo e ilustre Galdós debía haber hablado ya y decir quién viene después de él... Y conste que hoy yo amo y respeto a don Benito casi lapidariamente» (Rubén Darío, *apud* Philips, 2010).

García Castañeda en la edición de Dolores Troncoso (Destino, 2007). Sin embargo, existe un autor que alude al conflicto en prácticamente toda su obra y al que, no obstante, todavía no se ha prestado atención: Antonio Trueba, o «Antón el de los cantares». Este autor, representante del Segundo Romanticismo español y uno de los primeros recolectores e imitadores de la poesía popular, vivió en primera persona el enfrentamiento y, por ello y por las implicaciones que este tuvo en su vida, lo convirtió en uno de los temas recurrentes de su obra, bien como motivo principal o bien como escenario en el que se desarrollan los hechos ficcionales. Desde una vivencia completamente distinta del enfrentamiento militar, desde una ideología muy distante de la de Galdós y desde una ubicación geográfica que no es solo la de la capital de España sino la del propio País Vasco, es importante ver cómo Trueba llega a unas conclusiones muy semejantes a las de Galdós en lo que se refiere a la guerra en general y a las guerras carlistas en particular. Esto será lo que analizaremos a partir de ahora.

2. Los autores: Antonio Trueba *vs* Benito Pérez Galdós

Para empezar, hemos de señalar que las coordenadas espacio-temporales difieren absolutamente entre un autor y otro. Así, Antonio Trueba nace en Gadames (Vizcaya) el 24 de diciembre de 1819 y muere en Bilbao el 10 de marzo de 1889, mientras que Benito Pérez Galdós nace en Las Palmas de Gran Canaria, más de veinte años después que el vasco, en 1843, y muere en Madrid, treintaiún años después que Trueba, el 4 de enero de 1920. Esto no solo separa biográficamente a los autores, sino que separa enormemente las obras en las que ambos hablan de las guerras carlistas, pues, evidentemente, Trueba va escribiendo casi a la par que ocurren los acontecimientos, como testigo presencial, mientras que Galdós, que escribe la tercera serie cuando Trueba ha muerto ya (entre 1898 y 1900), en un contexto histórico-social igual de desolador, pero diferente, se acerca al tema como historiador, y aun así con reticencias, dada la cercanía cronológica de los sucesos, como señala al cerrar la segunda serie en el capítulo XXXI de *Un faccioso más y algunos frailes menos*: «Los años que siguen al 34 están demasiado cerca, nos tocan, nos codean, se familiarizan con nosotros...» .

Así pues, la intencionalidad de la obra es también distinta. Clara E. Lida (2005: 60) habla de Galdós como historiador del liberalismo y cronista de la clase media, y Geoffry Ribbans (1997: 600) en su estudio comparativo con Baroja, apunta que el acometido de Galdós es trazar el enfrentamiento entre el liberalismo y el absolutismo desde una perspectiva global y nacional que, si no podemos decir que sea objetiva, sí es suficientemente distante en el tiempo. En el caso de Trueba, igual que en el de Baroja, la narración de los hechos se hace desde lo vivencial y lo regional, con el dolor y el desgarro impregnado en cada una de las letras que escribe el primero, desde la rabia algunas veces y desde la necesidad que siente de defenderse a sí mismo y de defender al pueblo vasco, en otras. Así,

como Baroja, que habla del comercio bilbaíno como elemento modernizante frente al tradicionalismo, cuando Trueba describe las costumbres vascas lo hace con una intencionalidad claramente marcada y muy en línea con la recuperación del *Volksgeist* que impulsan los románticos alemanes y que enlaza con el Segundo Romanticismo español. Como señala Ereño Altuna:

> ...no sería difícil ver cómo su actividad de literatos e historiadores era, a la vez, una manera de influir políticamente [...]. No es difícil encontrar en la actitud y obra de Trueba, y de otros de sus contemporáneos, parecidas hipérboles y exageraciones a las empleadas, con mayor esplendor filosófico, por los pensadores alemanes. Fruto de sus conciencias heridas y desmoralizadas, sus escritos estaban destinados a confortar, a aportar a los vencidos razones para seguir aún esperando en la posibilidad de enderezar una situación desesperada... (Ereño Altuna, 1998: 159-160).

Por su parte, como ya se dijo, Galdós trata de reflejar la historia, lo cual no obsta para que trate de dibujar algunos aspectos del ambiente local, no solo en el caso de Bilbao, en *Luchana*, sino también respecto a Madrid, etc., en el resto de episodios de la serie. Así pues, quizá, como señala Fanconi (2009: 631) en relación a Larra, Trueba habla de política y Galdós habla de Historia.

Si retomamos el tono en el que estos episodios son narrados, es necesario insistir en que, si bien el pesimismo también habla en boca de Galdós (como se verá y se explicará detalladamente), en el caso de Trueba no es pesimismo, es dolor y desgarro que nace de la experiencia vital y que le afecta personalmente y como parte del pueblo vasco, al que pasó media vida defendiendo. En cuanto a los detalles biográficos, el mismo autor los describe detalladamente en *Cuentos del hogar* (1875):

> ...pero tú también sabes cuál ha sido mi vida y cuáles mis vicisitudes en estos últimos años, y aun desde que, casi niño, abandoné por primera vez los valles nativos, para que el bando carlista no me obligara a tomar las armas a su favor, cosa que nos repugnaba profundamente a mis padres y a mí; tú sabes que a pesar de ser necesario carecer de sentido común, o carecer de todo sentimiento de justicia para suponerme afiliado en el bando que pugnaba por convertir en charco de sangre y lágrimas mis amados valles nativos, hubo quien me ofendiera con aquella suposición y me atropellara en virtud de ella; tú sabes que el que ama como yo la tierra en que nací, y conoce como yo la historia y el derecho de aquella tierra, no puede menos de aborrecer a los malvados o bestias que la han inundado de sangre y lágrimas y han pisoteado su derecho; tú sabes, en fin, que de aquella tierra, después de haberme vejado y calumniado unos, me despidieron otros a balazos, ¡a mí, [...] que, sin temor a que se me acuse de vano y soberbio, puedo blasonar de que acaso soy entre todos sus hijos el que más servicios ha prestado con la pluma a la causa de Dios, y de la patria y de la familia, y acaso el primero que ha cantado su gloria, su honra y su hermosura en ambos mundos y en todos los idiomas cultos de Europa! (Trueba, 1905, VIII: 4-5)

El testimonio de Trueba viene a explicar por qué la pasión política «ha escapado de su pluma» (Trueba, 1905, VIII: 5), y prueba lo que se ha dicho, pero, si no con el autor, sí presenta cierto paralelismo con uno de los personajes que dibuja Galdós en *La campaña del Maestrazgo* en lo que se refiere al maltrato por parte de todos los bandos. Así, Tanasio Joreas, que comienza aceptando haber estado en el bando carlista, explica su deserción en los siguientes términos:

> ...aquí me tienen harto de desengaños, con más balazos en mi cuerpo que pelos en la cabeza, muerto de hambre, con mi casa y mi familia perdidas, porque una de mis masadas la arrasó el liberal, otra el legítimo...mis hijos muertos, todo hecho cenizas, y yo poco menos que cadavérico. [...] y al fin, cansado de pelear, y de sufrir, y de ver espantos, y de pisar tripas de cristianos, dije: «No más derechos legítimos ni no legítimos, no más, no más», y me escapé, y huyendo de la tremolina vengo por trochas y atajos en busca de un terreno donde *haiga* paz, donde los hombres sean cristianos, no carniceros... (Galdós, 2007: 622).

De esta forma, si el punto de partida en lo que se refiere a posición política del personaje y del escritor son muy distantes, el punto al que llegan es el mismo: el maltrato por ambos bandos y la separación ideológica de cualquiera de ellos. Y volvemos a Galdós, porque este distanciamiento ideológico o, más bien, este desprecio por todos los que han tramado la guerra desde arriba también afecta al creador de Tanasio. Más adelante, veremos de qué modo Galdós muestra en la tercera serie de los *Episodios nacionales* esta repudia a todos los políticos y convierte al pueblo en víctima de una contienda que, en ningún momento, ha sido cosa suya. No obstante, antes, conviene revisar la ideología de los dos autores que estudiamos, pues, a pesar de llegar a ideas comunes, sus planteamientos ideológicos están bastante alejados.

Si empezamos por Trueba, hemos de decir que se alineó con los liberales moderados que buscaban crear un liberalismo sensible a las tradiciones, fueros, y libertades existentes en España. Asimismo, se declaró abiertamente monárquico y, como tal, se opuso a la Revolución del 68 y trabajó por la Restauración borbónica en la figura de Alfonso XII (del que se sentiría profundamente defraudado cuando este disolviera las Juntas Generales de Vizcaya). Ya se vio de qué modo, en su niñez, fueron las guerras carlistas las que le hicieron abandonar su hogar para desplazarse a Madrid con el fin de evitar el reclutamiento forzoso, como volvería a ocurrir en la edad adulta cuando, habiendo regresado a su tierra se le había otorgado el puesto de archivero general, que tuvo que abandonar para volver a huir de la guerra. De ahí, podemos deducir su rechazo a la causa del pretendiente, a pesar de los cual, se le acusó de carlista a finales de agosto de 1867, según Ereño Altuna (1998: 41), por su defensa de valores como Dios, los fueros, la familia, la patria o el trabajo —valores no únicamente carlistas, pero en los que los carlistas insistían de modo especial— así como su defensa de los campesinos vascos, casi siempre carlistas, su amistad con miembros distinguidos

de esta facción o por haber colaborado con alguna revista de esta ideología. Cabe destacar, sin embargo, que también recibió palizas por parte de los carlistas, que le acusaban de liberal. Todo esto viene a probar el carácter mesurado de Trueba, su moderantismo, su antifanatismo y su incapacidad declarada de rechazar a aquellos que no pensaban como él:

> ...puede tal o cual opinión política serme más o menos antipática, pero no acierto a odiar a nadie solo por el hecho de no pensar en política como yo, y me horrorizo al pensar que se odia y se encarcela, y se extermina por política hasta a débiles mujeres e inocentes niños (Trueba, 1878: 98).

En lo que se refiere a Galdós, ya se ha estudiado mucho la evolución ideológica del autor y su posicionamiento a la hora de redactar las últimas series de los *Episodios nacionales.* Por ello, no es necesario detenerse mucho, solo lo suficiente para recordar que Galdós, como señala Clara E. Lida (2005: 60) es hijo de la Revolución del 68 y comparte plenamente los ideales vinculados a esta de liberalismo político y económico, fe en la educación y en el progreso material, antimilitarismo y anticlericalismo. Sin embargo, sus vinculaciones políticas y su hermanamiento con las distintas causas irá variando en función del devenir histórico y, como no podía ser de otro modo, se irá reflejando en sus diferentes obras. Esto explica las diferencias entre el posicionamiento de las primeras series y las últimas de los *Episodios nacionales*, aun teniendo en cuenta que cuando Galdós inicia la redacción de los *Episodios* está ya muy lejos del entusiasmo y la fe con la que había vivido la Revolución, decepcionado por los señoritos que habían llegado al poder y habían olvidado los ideales que la movieron. Probablemente es por eso por lo que, según Clara E. Lida: «los *Episodios nacionales* nacen con la historia de una derrota» (2005: 62). De forma resumida, podemos decir que, tras la Revolución del 68 y después de la abdicación de Amadeo de Saboya, Galdós muestra simpatía por la Restauración Borbónica (al igual que vimos en Trueba) y, de acuerdo con la ideología burguesa, desconfía de los movimientos radicales de origen popular y defiende el *statu quo*. Su comodidad con el nuevo sistema establecido se plasma en artículos como el publicado el 22 de mayo de 1886, «Un rey póstumo», en el que afirma: «Desde la Restauración acá no ha existido un período en que los derechos políticos hayan estado más firmemente garantizados» (en Lida, 2005: 67), por lo que no son necesarias más revoluciones, dado que «los derechos políticos se conquistaron de un modo definitivo en la revolución de 1868» (en Lida, 2005: 67). Sin embargo, esta confianza durará poco y, cuando acometa la tercera serie de los *Episodios nacionales*, poco quedará de ella, pues la Restauración ya se está desmoronando. Con los años, Galdós se hace más crítico y, tras alejarse del partido liberal (con el que había acudido a las Cortes previamente), se acerca a la juventud regeneracionista para rechazar la retórica hueca y la corrupción de los partidos políticos y unirse a la Conjunción Republicano-socialista.

Todo esto podemos verlo en su obra y, así, los primeros *Episodios*, según Lida, muestran la formación de la una burguesía que adquiere valores políticos en la lucha contra los franceses y se va convirtiendo en la clase hegemónica, mientras que las últimas series muestran la afirmación definitiva de la burguesía, pero como defensora de unos valores con los que Galdós cada vez se identifica menos. La tercera serie, que nos ocupa, se empieza a escribir en 1898, cuando la tranquilidad de la Restauración ya se está desmoronando y, por ello, asistimos a una visión tan desgarradora de la guerra, donde, como ya se dijo, es el pueblo el que se mata de forma brutal por un juego de tronos que no les corresponde.

Para terminar esta revisión, por último, es necesario que nos acerquemos a la visión que ambos autores tienen de la situación vasca. Por su parte, Galdós, desde la lejanía de Canarias, primero, y de Madrid, después, siente poca atracción por los republicanos federalistas y, aunque, llega a afirmar que la idea es hermosa, no tiene fe en ella (como explica J. L. Mora). En cuanto a Trueba, ya se ha dicho que él mismo se define como monárquico y lo seguirá haciendo incluso después de que el nuevo monarca Alfonso XII suprima los fueros vascos. Sin embargo, su preocupación por la causa vasca y la presencia de este tema en su obra es constante. En una primera etapa, la aproximación al tema se hace de forma sentimental, pues, desde la obligada estancia en Madrid, la tierra natal, identificada con la infancia y con el recuerdo de los padres, se añora y se idealiza, lo que desarrolla un intenso patriotismo en el autor. En este momento, especialmente plasmado en *El libro de los Cantares* (1852), la alabanza a la tierra vasca se hace con un tono alegre, solo tiznado, a veces, por el recuerdo de la guerra que lo apartó de allí. La segunda etapa comienza en 1862 con su regreso al País Vasco y su nombramiento como cronista y archivero general del Señorío. Este puesto le llevará a la realización de labores oficiales, como el estudio y redacción del *Bosquejo de la organización social de Vizcaya*, para la Exposición Universal de París, o como la redacción del escrito que se elevaría desde las provincias para abogar por el mantenimiento de los fueros frente a Alfonso XII, al que se pedía que no sancionase la ley de abolición. En este periodo, al enaltecimiento regionalista, se une una preocupación erudita asociada a la labor de investigación, y empiezan a aparecer el dolor, la indignación y el temor por el futuro de los fueros, que irá acentuándose hasta desembocar en una tercera etapa cuyo inicio podemos fijar en el mismo año de la llamada *Gloriosa*, 1868, y cuya culminación se produce en 1877, con la disolución de las Juntas Generales de Vizcaya. La amargura y desencanto producidos por este hecho, aun manteniendo los pasajes en los que su voz solo se alce para alabar la belleza de su tierra y para desarrollar su labor de cronista, harán que el tono dominante a partir de ahora sea el de la reivindicación, la protesta y la pesadumbre que se cubre de indignación en algunos fragmentos dando paso a la «musa airada». En ningún momento Trueba se cuestiona la identidad española, suya y del resto de los vascos, como muestra cuando en *El libro de las montañas*, se dirige a España como «Madre España» (1909: II: 54-56), pero, como señala Ereño Altuna:

> ...se sentía inclinado a ver España como una nación cultural plural hecha de diversas partes que tendrían derecho, en una óptica descentralizadora, a seguir siendo ellas mismas, a no renunciar por completo a las características que se habrían dado a través de una historia particular (Ereño Altuna, 1998: 168).

En cualquier caso, lo que más nos interesa de este tema es que, dado que una de las aparentes razones para la supresión de los fueros fue la participación vasca en la causa carlista, Trueba dedicará grandes cantidades de tinta a desmentir dicha implicación, cuestión en la que, a veces, entrará en contradicción con la visión de los hechos de Galdós.

3. El tratamiento de las guerras carlistas en la obra de Trueba y en la tercera serie de los *Episodios nacionales* de Galdós, *Cristinos y Carlistas*

Una vez contrastadas las diferentes coordinadas vitales e ideológicas de los autores, podemos entrar ya en los textos, en los que veremos que, salvo raras excepciones, casi siempre concernientes al tema vasco o a opiniones políticas explícitas, ambos autores coinciden en un marcado antimilitarismo, que es crítico con ambos bandos, a la vez que reconoce los valores positivos que también pueden aparecer en las personalidades de los dos frentes, y que incide en una visión negativa de la guerra, que se entiende como una tragedia para España.

En el caso de Trueba, por sus propias palabras sabemos que la alabanza y el deseo de la paz son propios de su talante, como explicita cuando, en *Cuentos del hogar* (1875), poco antes de explicar su dolor actual, afirma: «...sabes cuán moderado y tolerante he sido siempre en política, y cuán poca es mi afición a ocuparme de ella, y sobre todo a mezclarme en las parcialidades y escuelas en que el mundo político se divide» (Trueba, 1905, VIII: 4-5). En lo que concierne a Galdós, el antimilitarismo procede de su ideología liberal que le hace aborrecer todo aquello que signifique guerra o levantamiento armado. De cualquier modo, ambos coinciden en la condena a una guerra fratricida para la que no encuentran justificación alguna. Las citas de Trueba al respecto proliferan en toda su obra, cuando la guerra es la realidad que ve tras la ventana, pero también cuando es ya un recuerdo del dolor. Algunos de los títulos en los que podemos encontrarlas son: *Cuentos de color de rosa* (1859), *Capítulos de un libro, sentidos y pensados viajando por las Provincias Vascongadas* (1864), *El gabán y la chaqueta* (1872), *Mari-Santa* (1874), *Cuentos del hogar* (1875) y *Canciones primaverales* (1876). Veamos algunos ejemplos:

> La guerra, que Dios maldiga, y sobre todo civil, no tiene entrañas ni conoce la justicia, sea cual fuere la bandera que sustente (*Cuentos de color de rosa*, Trueba, 1905, IV: 7).

> La guerra, considerada solo como guerra, es un acto horrible e indigno de ser cantado: pertenece a lo feo, que es lo opuesto a lo poético (*Capítulos de un libro...*, Trueba, 1864: 79).
>
> Cuando se escribe este prólogo, el autor se asoma a su ventana y oye silbar las balas de la guerra civil, que Dios maldiga esa guerra de Caínes. ¡Ah!, ¡qué horrible es la defensa de la causa más santa andando a tiros con hermanos! (*El gabán y la chaqueta*, Trueba, 1872: 12).
>
> ...diré que algunas madres de familia tan piadosas, tan buenas, tan santas como la protagonista de este libro, dejé en Algorta, en Plencia [...] glorificando a Dios, honrando a su sexo y a su patria, alegrando su hogar y llevando el consuelo a los necesitados, y hoy los que llevan escrito el nombre de Dios en su bandera, las han arrancado de su hogar, las han encerrado en una prisión y les han dicho: «Por cada cañonazo que se dispare desde el mar a los pueblos de la costa, será fusilado uno de los rehenes de que formáis parte» (*Mari Santa*, Trueba, 1874: 254).

En este caso, me interesa especialmente notar que en dos de las citas se alude a Dios para que maldiga a los Caínes o para mostrar la falta de coherencia entre los que dicen actuar en nombre de Dios cuando arrancan a las mujeres de sus casas para amenazarlas de muerte. Del mismo modo, Galdós insiste repetidas veces en la desvinculación de Dios con cualquiera de las causas y lo hace desde la voz del narrador, pero también en la de algunos personajes que se cuestionan la legitimidad de sus actos en nombre de Dios. Así lo vemos, por ejemplo en *Zumalacárregui*, cuando un ermitaño exhorta a un grupo de guerreros carlistas que defienden su unión con la causa de Dios:

> Óiganme, señores míos [...]. Yo les digo que la guerra es pecado, el pecado mayor que se pueda cometer, y que el lugar más terrible de los infiernos está señalado para los generales que mandan tropas, para los armeros que fabrican espadas o fusiles, y para todos, todos los que llevan a los hombres a ese matadero con reglas. La gloria militar es la aureola de fuego con que el demonio adorna su cabeza. El que guerrea se condena, y no le vale decir que guerrea por la religión, pues la religión no necesita que nadie ande a trastazos por ella. ¿Es santa, es divina? Luego no entra con las espadas. La sangre que había que derramar por la verdad, ya la derramó Cristo, y era su sangre, no la de sus enemigos. ¿Quién es ese que llaman el enemigo? Pues es otro como yo mismo, el prójimo (Galdós, 2007: 75).

En el mismo episodio y esta vez en la voz del narrador, volvemos a leer:

> Pero aquel Dios, que muchos suponían tan calurosamente afecto a uno de los bandos, dispuso las cosas de distinta manera, y pasó lo que según unos no debió pasar, y según otros sí. Estas sorpresas, que nada tienen de sobrenaturales, obra de la divina imparcialidad, son tan comunes, que con ellas casi exclusivamente se forma ese tejido que llamamos Historia, expresando con esta voz la que escriben los hombres,

> pues la que deben tener escrita los ángeles no la conocemos ni por el forro (Galdós, 2007: 85).

La misma idea vuelve a aparecer en *Luchana* y en *Vergara*. Así, en el primero, leemos:

> ...de esta definición hubo de protestar Sabino, asentando que no había que mezclar a Dios en cosas de política. [...] nada de meter a Dios en estos líos, porque Él no era constitucional ni realista, sino Dios a secas, y su divina voluntad era que no se derramase tan locamente sangre de cristianos (Galdós, 2007: 533)

Por último, en *Vergara*, de nuevo en boca de uno de los personajes, en este caso, vicario castrense, volvemos a leer: «En el principio se dijo: "no matarás". Cristo Nuestro Señor nos ordenó perdonar las ofensas y hacer bien a nuestros enemigos. Al que me compagine esto con las guerras y la Ordenanza Militar, le regalo mi jerarquía vicarial castrense» (Galdós, 2007: 864).

En cuanto al absurdo de la guerra, el desprecio a esta, la desconfianza de todas las causas y la defensa abierta del pacifismo, encontramos varias citas en esta serie de los *Episodios nacionales.* Solo a modo de ejemplo, podemos encontrar las siguientes, una vez más, tanto en boca del narrador como en boca de los distintos personajes:

> En todos los países, la fuerza de una idea o la ambición de un hombre han determinado enormes sacrificios de la vida de nuestros semejantes; pero nunca, [...] se han visto la guerra y la política tan odiosa y estúpidamente confabuladas con la muerte (Galdós, 2007: 389).
>
> Yo emplearía las tres cuartas partes del presupuesto de guerra en fomentar la riqueza pública, y por cada fusil que suprimiera plantaría un árbol, y en vez de regimientos, pondría Sociedades de Amigos del País, y los cuarteles se convertirían en universidades, y las banderas servirían para adornar las imágenes en nuestros templos...en fin, poca fuerza y mucha ilustración (Galdós, 2007: 1015).
>
> Os digo que no derraméis más sangre de españoles. Guardad esta sangre para mejores y más altas empresas. No defendáis con tesón tan extraordinario derechos de `príncipes o princesas, pues voy entendiendo yo que tanto valen unos como otros, y que cuando la cuestión se dilucide y haya un vencedor definitivo, habréis desagarrado a vuestra patria, que es la legítima poseedora de todos los derechos. Mientras ponéis en claro, a tiros, cuál es el verídico dueño de la corona, negáis a la nación su derecho a la vida, porque le estáis matando todos sus hijos y le destruís sus ciudades y le arrasáis sus campos (Galdós, 2007: 713).

De esta última cita se deduce también que, como ya se dijo, ambos autores insisten de forma recurrente en que la guerra implica el retroceso de la nación y la autoliquidación y aniquilamiento del pueblo que, finalmente, es el único per-

judicado, sea cual sea el resultado final. Otro ejemplo de Galdós lo encontramos en *De Oñate a La Granja*, cuando el italiano Rapella dice:

> Falso es todo lo ves, carísimo, y en esta Corte no hallarás más verdad que en la grande Madrid; farsa es la religiosidad de la mayoría de estos cortesanos; hipócrita la creencia en el derecho divino de este pobre Rey de comedia; engañoso el entusiasmo de los que mangonean en el ejército y en las oficinas. Solo es verídico el pueblo en su ignorancia y candidez; por eso es el burro de las cargas. Él lo hace todo: él pelea, él paga los gastos de la campaña, él muere, él se pudre en la miseria, para que estos fantasmones vivan y satisfagan sus apetitos de mando y riqueza (Galdós, 2007: 381).

En el caso de Trueba, es en la obra *Madrid por fuera* (1873 y 1874) donde encontramos las referencias más explícitas.

> ¿Qué hemos visto en España durante estos últimos años? Hemos visto rodar por el suelo, hecho pedazos, el trono milenario de nuestros reyes; hemos visto los campos y las ciudades cubiertos de ceniza y sangre; hemos visto toda ley divina y humana pisoteada y escarnecida;[...]; hemos visto contraer en cinco años deudas nacionales que no se habían contraído en cinco siglos; hemos visto, o más bien, vemos, al Estado declararse poco menos que en quiebra, y, por último, ¡vemos que la guerra civil convierte en charcos de sangre y lágrimas y fuego, a casi toda España! (Trueba, 1878: 19).

En este caso, Trueba no solo alude a la guerra, sino también a la situación derivada de la Revolución del 68, pero a los desastres de la guerra ya había aludido previamente en *Cuentos del hogar*, escrito en 1875:

> Sin tener ninguna razón y creyendo todos tenerla, han disputado, se han odiado y han peleado como Caínes. Ellos han perdido, pero más han perdido los que ninguna culpa tenían... (*Cuentos del hogar*, Trueba, 1905, VIII: 21)

En lo que se refiere a alusiones directas a los bandos contendientes, ambos están de acuerdo con la crítica al carlismo, por su falta de legitimidad y por la arbitrariedad con la que ha comenzado una guerra, así como sus valores trasnochados, en el caso de Trueba, y en la pluma de Galdós, por su brutalidad, intransigencia y, a pesar de todo, candidez, y por su «ridículo simulacro de organización política y administrativa» (Galdós, 2007: 374). De acuerdo con esto, las críticas del poeta vasco son más generales y muchas veces aparecen en cuentos a modo de metáforas, mientras que Benito Pérez Galdós, a parte las críticas ya mencionadas a la brutalidad, carga sus tintas sobre el pretendiente, al que si bien acusa de «terquedad» y «fatalismo religioso, que ocupaba el lugar de sus ideas» (Galdós, 2007: 389), considera mejor que su hermano Fernando:

> ...grande era la diferencia entre Fernando y Carlos, pues la bajeza y sentimientos innobles de aquel no tuvieron imitación en su hermano, varón puro y honrado, con toda la probidad posible dentro de aquella artificial realeza y de la superstición de la soberanía providencial. Trasladados los dos a la vida privada, Fernando hubiera sido siempre un mal hombre; don Carlos un hombre de bien, sin pena ni gloria.

Si nos centramos ahora en Trueba, muchos de los ejemplos los encontramos en *Cuentos del hogar* (1875), donde leemos:

> ...sucedió que al subir o prepararse a subir al trono el heredero legítimo del último monarca, salió a la campaña para disputarle la corona un príncipe extranjero, que así tenía derecho a ella como yo a la mitra arzobispal de Toledo [...].
>
> El pretendiente era muy antipático a la nación, no tanto porque fuese extranjero y quisiera lo ajeno en contra de la voluntad de su dueño, como porque representaba ideas políticas del tiempo de Mari-Castaña, y la nación decía con muchísima razón que en un buen medio está la virtud [...] y además decía que desde los tiempos de Mari-Castaña ha andado el mundo mucho y con mucho trabajo, y no es cosa de desandarlo y echar como si dijéramos a la espuerta de la basura el fruto que se ha venido recogiendo en la jornada, sino ver si entre aquel fruto hay algo podrido o malo, y en caso de que lo haya, separarlo y guardar como oro en paño lo sano y lo bueno.
>
> Pero como en toda nación, aunque sea tan honrada y tan lista como aquella, que por lo visto se parecía mucho en esto y en lo otro y en lo de más allá a nuestra España, nunca faltan un atajo de bribones y un par de atajos de tontos, [...] sucedió que con bribones y tontos el pretendiente formó a modo de un ejército, y con su ayuda y la de otro atajo de qué sé yo cómo llamarles, aunque decían ser liberales hasta la pared de enfrente, encendió la guerra civil y logró campar por su respeto en un pedacillo de la nación... (Trueba, 1905, VIII: 97-98).

Si en lo que se refiere al carlismo, ambos autores están bastante de acuerdo, no sucede lo mismo en lo que tiene que ver con el liberalismo. En esta última cita de Trueba, ya puede verse que a los liberales el autor no sabe «cómo llamarles» y por poemas posteriores publicados en *El libro de los recuerdos* (1910), sabemos que el autor no era muy afín a sus principios, que consideraba incompatibles con lo que él consideraba libertad. Así, los ataca de no admitir juicios opuestos a los suyos, de no respetar las creencia religiosas, de no ser liberales con sus mujeres, de defender lo que consideran vida matando a otros, y de un largo etcétera que hace que, al final, el autor exclame: «si eso es ser liberal, no quiero serlo | si esa es la libertad, ¡maldita sea!» (Trueba, 1910, III: 112-115). Galdós, por su parte, ha perdido bastante fe en el liberalismo cuando escribe los *Episodios nacionales* y, como ya se ha visto, en general considera a los dos bandos igual de corruptos. Sin embargo, aún se le escapan en algún momento expresiones que muestran su mayor simpatía hacia ellos, como cuando, en *Vergara*, afirma: «Venció al fin el que tenía razón: Espartero fue dueño de Villareal» (Galdós, 2007: 982).

Por último, es necesario detenerse en lo que concierne a la implicación de los vascos en el conflicto militar, lo que, como se dijo, fue una de las mayores preocupaciones de Antonio Trueba, especialmente porque consideró que la supresión de los fueros era un castigo a esta vinculación. El autor empleó mucho esfuerzo y tesón en negar la cercanía ideológica de los vascos con la causa carlista para lo que, no solo evidenció la adscripción que el pretendiente había conseguido en otras provincias, sino que adujo que los éuskaros alistados en la facción habían sido obligados a ello. Así, por ejemplo, leemos:

> Las provincias vasco-navarras no se pueden calificar de rebeldes, porque la representación de toda provincia son sus autoridades legítimas, y estas han permanecido fieles en las vasco-navarras. Por razón idéntica no se puede llamar ni se llama rebeldes a las provincias catalanas y valencianas, donde el número de carlistas armados ha sido tan grande como en aquellas, con la diferencia de que el noventa por cierto de los rebeldes vasco-navarros han sido forzosos, y la totalidad de las otras provincias han sido voluntarios. [...] Castíguese a los rebeldes, como se ha hecho siempre que han ocurrido en España rebeliones; pero no se castigue a un mismo tiempo a los leales y los rebeldes (Trueba, 1905, VIII: 366).
>
> No parece sino que el resto de España está completamente virgen de toda rebelión, al ver la indignación y el escándalo universal con que se ha visto el que a las provincias vasco-navarras [...] se propagase la rebelión carlista, más de un año después de aparecer en las provincias del interior, y de verse el país vasco-navarro hacía dos años desamparado de toda protección por parte del gobierno central (Trueba, 1905, VIII: 367).

Por su lado, Galdós no muestra una preocupación tan grande con este tema y no lo vive de forma personal, por lo que lo aborda desde la objetividad y, si bien, en algunos casos afirma la mayor participación vasca en el ejército de D. Carlos, en otras ocasiones alaba la fortaleza de los liberales bilbaínos en la defensa de la ciudad (tema principal de todo el episodio *Luchana*) o menciona a otros caciques carlistas de la zona del Maestrazgo o cualquier otra parte de España. Con todo, sí que encontramos referencias explícitas al carácter vasco (del que se suelen resaltar las características positivas), a la participación de los vascos en la campaña bélica carlista, sobre todo, e, incluso, al tema de los fueros.

En relación a la defensa del pretendiente por parte de los habitantes del País Vasco, leemos, por ejemplo:

> Lo peor de aquella tremenda jornada era que los cristinos no encontraban ningún apoyo en el país: el vecindario huía de los pueblos, poniéndose al amparo de la facción; [...] nadie sabía nada; había que esperar a los hechos [...] por lo cual el verdadero director de la campaña era Zumalacárregui como jefe de su ejército, dueño absoluto del país en que operaba y de todo el paisaje navarro (Galdós, 2007: 130).

Probablemente, el testimonio más duro respecto a los vascos es el que encontramos en *Montes de Oca*, donde el narrador, ya no en relación a la facción carlista sino al gusto por la guerra, afirma lo siguiente sobre ellos:

> Álava, con Navarra, Guipúzcoa y Vizcaya, es la tierra que podríamos llamar del martirio español [...]. Allí las cañas han sido siempre espadas, los corazones hornos de coraje, la fraternidad emulación, y las vidas muertes. Allí las generaciones han jugado a la guerra civil, movidas de ideales vanos, y se han desgarrado las carnes y se han partido los huesos, no menos ilusos que los niños jugando a la tropa con gorros de papel y bayonetas de junco. Pues allí, en una de las cabeceas del territorio éuskaro, [...] aparece el melancólico galán de la causa de María Cristina [...]. Ya tenemos en campaña otra guerra fratricida (Galdós, 2007: 1083-1084).

En lo que se refiere a los fueros, la primera mención se hace en el séptimo de los episodios, *Vergara*, aunque la primera vez se menciona solo en boca de uno de los bilbaínos que se defiende de la acusación de desertor alegando su no obligación «conforme a fuero» (Galdós, 2007: 869) de permanecer en las filas de la reina fuera del territorio vizcaíno. Todavía en *Vergara*, sin embargo, volvemos a encontrar otra referencia a los fueros mucho más esclarecedora, a la par que objetiva:

> La magna cuestión de los fueros trajo el desacuerdo de los conferenciantes, porque los carlistas pedían que se reconociese el régimen foral en toda su pureza, y Espartero no quería comprometerse a tanto, dejando el grave asunto a la resolución de las Cortes. Manifestose Linaje contrario a los fueros, sosteniendo que el fanatismo había sido el único móvil del levantamiento carlista; cruzáronse agrias contestaciones [...]. Al cabo, de tanto discutir, se separaron en desacuerdo. No había paz, no podía España disfrutar de este inmenso bien (Galdós, 2007: 987).

Y, si no resuelto, el tema se zanjará con el engaño de Maroto: «los soldados y oficialidad carlistas descansaban en el engaño de que el pacto reconocía los fueros en toda su integridad, y que así se declaraba de una manera explícita. Maroto les tenía en esta persuasión» (Galdós, 2007: 991).

Para terminar, en *Montes de Oca*, se menciona los fueros como la causa de que los vascos vuelvan a las armas al lado de Manuel Montes de Oca:

> Para mayor gloria de esta [la religión], se levantaban en armas cuatro caballeros, hijos de la política [...] y por dar mayor fuerza a su audaz aventura, agregaban a su bandera el programita de restablecimiento de fueros, cebo magnífico para llevarse consigo a toda la población éuskara, pisoteando el convenio de Vergara (Galdós, 2007: 1084).

Así pues, podemos ver, desde la distancia y objetividad de Galdós, cómo se desarrolla el problema que tanto temía Trueba y sobre el que tantas veces advirtió.

> Abolir los fueros, equivaldría a enarbolar una constante bandera de rebelión a que se acogieran todos los rebeldes, blancos o negros, sembrando promesas y esperanzas que diesen amargo fruto a la patria (Trueba, 1905, VIII: 368-369).

4. Conclusiones

Distancia temporal y espacial. Más de veinte años de diferencia y vidas que se desarrollan con distintas circunstancias y marcos. Uno de ellos entre Canarias y Madrid, de donde ya no se marcha; el otro, entre Madrid y el País Vasco, de donde se ve obligado a marchar y al que vuelve siempre que puede. Para uno, la desconfianza en las revoluciones, en las guerras y en el partidismo son características que vienen de serie, el otro lo aprende del liberalismo y, después, la misma historia le enseñará a desconfiar de los partidos en los que creyó. Sin embargo, las ideas son comunes: las guerras organizadas desde arriba solo supusieron la desolación del pueblo y el retraso de una España que se vio de nuevo, según el propio Galdós, en el oscurantismo de la Edad Media. La falta de legitimidad de la guerra y la oposición de todo acto violento al deseo divino son ideas que se repiten en la obra de ambos autores.

Solo una diferencia sustancial existe entre ellos y esta es debida a ese marco geográfico que los rodea. Para Galdós, la cuestión vasca es un tema lejano que puede juzgar con cierta objetividad desde sus consecuencias históricas, mientras que para Trueba es un tema personal que marca su biografía desde el principio y que le preocupará y dolerá hasta el final de sus días. Así, Galdós, junto a los elogios al pueblo vasco, reconoce su implicación en la causa carlista, mientras que Trueba se negará siempre a aceptarla. En cualquier caso, ambos coinciden en algo más: las consecuencias nefastas que tuvo la abolición de los fueros para la paz de España.

Autores distantes, biografías distantes, y, sin embargo, conclusiones semejantes. Muchos son los que han hablado de la forma en que la literatura nos permite observar la otra cara de la historia. En este caso, tenemos un ejemplo claro de la cara más dolorosa y humana de las guerras civiles que asolaron la España del siglo XIX.

Bibliografía

Correa, Gustavo (1977), *Realidad, ficción y símbolo en las novelas de Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

Ereño Altuna, José Antonio (1998), *Antonio de Trueba, literatura, historia, política*, Bilbao, A.G. Rontegui.

Fanconi Villar, Paloma (2009), «La visión del carlismo en Larra y Galdós», en Yolanda Arencibia y Rosa María Quintana (eds.), *Galdós y la gran novela del siglo XIX*,

Gran Canaria, Casa Museo Pérez Galdós, pp. 627-633. Disponible en http://prueba.grancanariajoven.es/index.php/cig/article/view/2130/2642 (1 de septiembre de 2014).

García Castañeda, Salvador (2007), *Introducción a Episodios nacionales, Tercera serie*, en Dolores Troncoso (ed.), Barcelona, Destino.

Lida, Clara E. (2005), «Galdós y los *Episodios nacionales*: una historia del liberalismo español, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, edición digital a partir de *Anales galdosianos*, año III (1968), pp. 61-73. Disponible en www.cervantesvirtual.com/obra/galdos-y-los-episodios-nacionales--una-historia-del-liberalismo-espaol-0/ (7 de septiembre de 2014).

Mora, José Luis (1993), «La imagen de España en el último Galdós» en *Actas del quinto congreso internacional de estudios galdosianos (1992)*, vol. II, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 243-255. Disponible en http://prueba.grancanariajoven.es/index.php/cig/article/view/1763/1971 (1 de septiembre de 2014).

Philips, Allen W. (2010), «Galdós y Valle-Inclán: A propósito de un texto olvidado». Disponible en Biblioteca Virtual Universal, Editorial del Cardo, en www.biblioteca.org.ar/libros/154735.pdf (9 de septiembre de 2014).

Pérez Galdós, Benito (2007), *Episodios nacionales, Tercera serie*, Dolores Troncoso (ed.), Barcelona, Destino.

Regueiro Salgado, Begoña (2010), *La Poética del Segundo Romanticismo español*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Ribbans, Geoffry (1997), «Galdós y Unamuno como novelistas históricos de las Guerras Carlistas», en Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana (eds.), *VI Congreso Internacional Galdosiano (1997)*, Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 598-605. Disponible en http://prueba.grancanariajoven.es/index.php/cig/article/view/1859/2111 (1 de septiembre de 2014).

Trueba, Antonio (1864), *Capítulos de un libro sentidos y pensados viajando por las provincias vascongadas*, Madrid, Centro General de Administración.

— (1872), *El gabán y la chaqueta*, Madrid, Imprenta de T. Fortanet.

— (1874), *Mari-Santa, cuadros de un hogar y sus contornos*, Madrid, A. de Carlos e hijo editores.

— (1878), *Madrid por fuera*, Madrid, Agustín Jubera.

— (s.a), *Cuentos de madres e hijos*, Barcelona, Biblioteca Ibero Americana, Perelló y Vergés editores.

— (1907), *Obras I*, *El libro de los cantares; Canciones primaverales*, Madrid, Antonino Romero.

— (1909), *Obras II*, *El libro de las montañas; Arte de hacer versos al alcance de todo el que sepa leer*, Madrid, Antonino Romero.

— (1910), *Obras III*, *El libro de los recuerdos (inédito); Fábulas de la educación*, Madrid, Antonino Romero.

— (1905): *Obras IV*: *Cuentos de color de rosa*, Madrid, Antonino Romero.

— (1905): *Obras V*: *Cuentos campesinos*, Madrid, Antonino Romero.

— (1905): *Obras VI*: *Cuentos populares*, Madrid, Antonino Romero.

— (1909) *Obras VII*: *Cuentos de vivos y muertos*, Madrid, Antonino Romero.

— (1905) *Obras VIII*: *Cuentos del hogar*, Madrid, Antonino Romero.
— (1905) *Obras IX*: *Nuevos cuentos populares*, Madrid, Antonino Romero.
— (1905) *Obras X*: *Cuentos populares de Vizcaya*, Madrid, Antonino Romero.

La figura del guerrillero carlista en *Un faccioso más y algunos frailes menos* (1879) de Benito Pérez Galdós

Blanca Ripoll Sintes
Universitat de Barcelona

Es este un trabajo de aproximación al análisis de la figura del guerrillero en la segunda serie de *Episodios nacionales* de Benito Pérez Galdós, que esperamos poder acometer con mayor complejidad en futuros estudios. Bien es cierto que esta tipología de personajes cobra especial relevancia en las tres últimas novelas: *Un voluntario realista* (1878), *Los apostólicos* y *Un faccioso más y algunos frailes menos* (ambas de 1879); sin embargo, es en el último episodio de esta segunda serie cuando el escritor canario manifiesta de forma más tajante su consideración acerca de los guerrilleros, que, ya en 1832 (año en que se inicia la acción de dicha novela), pueden ser llamados carlistas o «carlinos», y no apostólicos como en las novelas precedentes.

Que nos centremos en *Un faccioso más...* no impedirá que se hagan las calas oportunas en otras novelas de esta serie, para apoyar algún argumento o esclarecer determinada cuestión. De hecho, es de gran interés observar cómo Pérez Galdós se sirve de la presencia de los guerrilleros desde la Guerra de la Independencia hasta el origen del primer conflicto carlista, a lo largo del devenir histórico nacional, para exponer las incongruencias ideológicas de ciertos sectores políticos o para poner de manifiesto una cuestión que, según la crítica, protagonizará la tercera serie galdosiana: el profundo y radical antibelicismo del gran novelista de Madrid (Penas, 2013: 25).

Asimismo, debemos precisar que no se estudiará a los personajes apostólicos, conservadores, después carlistas, pertenecientes a la esfera política y cortesana (como, por ejemplo, las figuras de Carlos M. Isidro, Calomarde, etc.), que protagonizan episodios de localización urbana. El propósito de este capítulo será observar el tratamiento literario de los guerrilleros apostólicos, que tras la muerte de Fernando VII se pasarían a la causa carlista y que estarán localizados, mayoritariamente, en ambientes rurales o de pequeñas ciudades de provincia.

No es tampoco la finalidad de este acercamiento glosar las reflexiones teóricas que ha suscitado la obra galdosiana de los *Episodios* en torno a la dicotomía ficción-realidad y en cuanto a la recreación literaria de la historia por parte del novelista canario (y remitimos al lector, para ello, a bibliografía específica: Aren-

cibia, 1989: 291-302; Bly, 1988; Cardona, 1968: 119-142; Dendle, 1992; Gullón, 1970: 23-35; Penas, 2011a: xiii-xcviii y 2011b: xiii-xci; Ribbans, 1993; Troncoso, 2006: 7-16; Troncoso *et al.*, 2012; Whiston, 1991: 1-13). A pesar de ello, nos parece indispensable partir de la concepción historiográfica que subyace bajo la creación narrativa de Pérez Galdós y que condiciona la configuración de sus personajes literarios, bien ficticios, bien históricos.

La profesora Penas señala la raigambre ilustrada de erigir la historia pasada como modelo (a imitar o a evitar) para mejorar la situación presente y futura del individuo y la sociedad y aleja la presencia de materia histórica en la narrativa galdosiana de «planteamientos propios de la tendencia historiográfica positivista, de raíz erudita, que acopia y establece una sucesión de hechos históricos» (Penas, 2011a: xvii). En este mismo sentido, había afirmado el profesor Sotelo:

> [...] es Galdós, con su doble vocación de historiador y educador (quizás sintetizada en su voluntad de regenerador de la vida nacional) modelada en su irrenunciable condición de novelista, quien forja la novela histórica como novela realista y nacional, en el sentido que tenía para Dickens y para el propio novelista canario, fascinado lector, traductor y crítico del novelista inglés (Sotelo, 2001: 113).

La propuesta del autor de *La familia de León Roch* ofrece una visión mucho más moderna de la historia nacional, pues combina y anivela hechos comprobables, de verdad histórica, con la encarnación en sus criaturas de ficción de la vida intrahistórica de la España decimonónica: «tan importante, o incluso más que ese relato de acontecimientos es la "historia menuda" en feliz expresión de Montesinos (1868: 166)» (Penas, 2011a: xvii). Y así lo aseveraría el mismo escritor en el prólogo a la edición de los *Episodios* de 1885:

> Lo que comúnmente se llama *Historia*, es decir, los abultados libros en que solo se trata de casamientos de reyes y príncipes, de tratados y alianzas, de las campañas de mar y tierra, dejando en olvido todo lo demás que constituye la existencia de los pueblos, no bastaba para fundamento de estas relaciones, que o no son nada, o son el vivir, el sentir y hasta el respirar de la gente (Pérez Galdós, 2011b: 1100-1101).

En consecuencia, podemos establecer que Pérez Galdós se erige en heredero de una concepción romántica, hegeliana, de la historia, que busca vislumbrar las relaciones dialécticas que los diversos acontecimientos políticos, socioeconómicos y/o culturales desarrollan y qué efectos tendrán dichos hechos en el devenir futuro de la historia nacional. Así lo asevera, aunque a propósito de la tercera serie de *Episodios*, la profesora Penas, pues señala la huella de Hegel en el «carácter dialéctico de la realidad individual que se define por su vinculación con la realidad total, con el todo, a que remite cada realidad particular; o que ese todo esté regido por las contradicciones y constituido por contrarios que se oponen en un proceso de cambio» (Penas, 2013: 20-21).

La finalidad didáctica que late en la recreación histórica provoca que en la lectura de los *Episodios* el lector realice el movimiento de vaivén que va del pasado al presente coetáneo (Penas, 2011a: XVIII-XIX). Así, estando todavía activa la tercera guerra carlista cuando se publican los primeros episodios de la segunda serie, el lector de 1875 podía reconocer en los héroes patrios de la guerra de la Independencia a los generales carlistas que décadas después se rebelarían contra los descendientes del rey por quien habían arriesgado su vida y la de sus soldados.

Esta conexión pasado-presente tiene su mejor encarnación en los personajes de los guerrilleros «patriotas» al principio y ya carlistas en la última novela. Si se contempla globalmente la segunda serie, puede aseverarse cómo Galdós señala en cierta medida a estos guerrilleros como uno de los principales acicates de la mayoría de conflictos que, prácticamente, acabaron convertidos en auténticos enfrentamientos fratricidas. Bien es cierto que el fanatismo y la ignorancia que un Galdós ya desengañado (Penas, 2011a: XXI) observa en el sector liberal se erigen, a ojos del lector, en otros agentes implicados (fanatismo que, por ejemplo, se encarna en el personaje de Patricio Sarmiento). La ideología liberal de la mirada del autor es del todo evidente, pero se matizan suficientemente los personajes de ambos sectores como para que la interpretación histórica pueda considerarse, si no objetiva, sí de una decidida ecuanimidad.

La reflexión histórica que Galdós materializa en los argumentos de los *Episodios* concluye que, en el fondo de los diversos conflictos que asolaron España durante la primera mitad del XIX, latía un choque profundo entre dos formas de entender el mundo: el conservadurismo reaccionario y el liberalismo (Montesinos, 1968: 120; Penas, 2011a: XXII; Troncoso, 2012: 27). Lucha ideológica que resulta irreconciliable, como irreconciliable será la relación entre los dos personajes ficticios que representan ambos bandos políticos: Carlos Navarro, «Garrote», y Salvador Monsalud (protagonista, en verdad, de la segunda serie). El suyo será un enfrentamiento con tintes de tragedia clásica, pues la mutua persecución, el reconocimiento de la valía del rival, la anagnórisis final por la que Salvador reconoce en Carlos a su hermanastro y la imposibilidad del perdón por parte de un Navarro moribundo nos lleva a pensar en el asedio de un destino fatal y conflictivo a la esencia histórica de España.

En este sentido podemos afirmar que la reflexión que emana de la creación literaria explica de un modo mucho más complejo y completo la historia del país y que, por tanto y glosando a Ermitas Penas, verdad poética y verdad histórica se acercan (Penas, 2011a: XXV), cuando la primera no supera, en ocasiones, a la segunda.

Por otro lado, cabe advertir que la continuidad cervantina y balzaquiana de los personajes novelescos de Galdós a lo largo de la segunda serie permite reseguir la configuración de la tipología del guerrillero, que llegará al lector a retazos, hasta una mayor presencia en los tres episodios finales.

En el primero, *El equipaje del rey José*, Pérez Galdós contrapone la consideración popular de los guerrilleros, enteramente positiva y que los erige en garan-

tes de la libertad y la independencia de la patria, así como del trono de Fernando VII, y la de los afrancesados, que los tratan en numerosas ocasiones de «salteadores de caminos» y «mercenarios», de modo que se logra así una visión matizada y que cuestionaba los tópicos preestablecidos a propósito de los luchadores patriotas.

Asimismo y como anticipábamos, la figura del guerrillero le servirá al autor para plantear las incongruencias de la historia: mientras durante la guerra de la Independencia luchaban contra los franceses, al final del Trienio Liberal les abrirán las puertas del Pirineo a los «Cien Mil Hijos de San Luis» para restaurar el absolutismo.[1] Y todavía en el primer *episodio*, el escritor señala cómo tras la Guerra contra el francés, los guerrilleros ascenderán jerárquicamente en el seno del ejército, cuestión que, como se observa en *Un voluntario realista*, será flagrante e irónicamente revelada en el caso de Josep Bussoms, alias «Jep dels Estanys» (que pasa de contrabandista a militar de graduación por sus hazañas durante la Guerra de la Independencia).

En consecuencia, los personajes de guerrilleros apostólicos, después carlistas, que aparecerán en la última novela, no pueden comprenderse en toda su complejidad si no se atiende al tipo del guerrillero surgido a raíz de la literatura propagandística escrita durante la guerra de la Independencia y a raíz de la representación de dicho conflicto bélico en la literatura escrita con posterioridad. En ese sentido, es notable la humanización, la matización que lleva a cabo Benito Pérez Galdós de un personaje literario que había adquirido visos míticos, de un heroísmo incuestionable[2] y muestra ante los ojos del lector una galería suficiente de personajes (reales y ficticios, respondiendo a la visión dialéctica de Historia e intrahistoria, o historia menuda) entre los que podemos hallar ejemplos de heroísmo y bravura, como Carlos Navarro «Garrote» o tantos hombres rudos y valientes del Norte de España, y ejemplos de oportunismo y violencia injustificada, como Pepet Armengol «Tilín» o Josep Bussoms «Jep dels Estanys».

En la última novela de la serie que nos ocupa, *Un faccioso más y algunos frailes menos*, escrita entre noviembre y diciembre de 1879 y publicada por La Guirnalda en ese mismo año, el narrador perfila, de forma definitiva, la visión que Pérez Galdós tendrá de los guerrilleros como agentes de desorden y de caos, de destrucción de la vida cotidiana del país. Para ello, no es gratuito que en este *episodio* sitúe a estos personajes en las tierras navarras, pues como asevera Santos Escribano «en Navarra, escenario de las guerras civiles del siglo XIX, el carlismo

1. Con gran eficacia narrativa, Benito Pérez Galdós pone en boca de un furioso Fernando VII las paradojas entre aquellos voluntarios que habían luchado por la restitución de su corona tras la invasión napoleónica y que ahora se rebelaban contra su sucesora (en *Un faccioso más y algunos frailes menos*): «Adivino de su próxima muerte, el rey veía arrebatado a su sucesión directa aquel trono que quiso asegurar con el absolutismo. ¡Y era el absolutismo quien le destronaba! ¡La fiera a quien había alimentado con carne humana, para que le ayudara a dominar, se le tragaba a él, después de bien harta!» (Pérez Galdós, 2011b: 977).

2. La profesora Ana M.ª Freire ha estudiado rigurosamente el tratamiento del guerrillero patriota en el teatro lírico posterior a la guerra de la Independencia (2008: 294).

forma parte del devenir histórico, y marca en muchos sentidos el tiempo en su historia» (2001: 21). El novelista entrevé, ya conocedor de las consecuencias de la primera guerra carlista, los nocivos efectos para la economía navarra que tendría el conflicto, que atraería a sus filas a un elevado porcentaje de campesinos no propietarios, que a la altura de la década de los treinta del XIX se hallaba en la absoluta miseria y buscaba modos alternativos de ganarse el sustento (Santos Escribano, 2001: 44). Pérez Galdós dibuja un campo navarro vacío de brazos fuertes («escaseaban los hombres, hasta el punto de que las faenas más rudas eran desempeñadas por niños y mujeres» – 2011b: 1039).[3]

Despojados de sus rutinas habituales y confinados en territorios agrestes, el narrador nos presenta a un ejército de hombres valientes, pero animalizados, bárbaros y salvajes:

> Una noche del mes de Julio las facciones se presentaron en Elizondo. Bajaban por aquellos cerros, como bestias hambrientas, y sus gestos, sus pisadas, la viveza de su andar, el estrépito de las armas ponían miedo en el corazón más esforzado. Por todas las entradas del valle aparecían cuadrillas de facciosos, vestidos de zamarra, cubiertos con la boina blanca o azul y calzados con alpargatas o zapatos rotos. Al anochecer, Elizondo estaba lleno, y aún entraban más. La ferocidad pintada en los semblantes no excluía la expresión de sufrimiento por las privaciones y trabajos; pero estaban alegres, cantaban, reían y se las prometían muy felices. En las filas se codeaban los muchachos con los viejos, y al lado del niño, precoz guerrero lleno de ilusiones de gloria, estaba el veterano que se había batido en las campañas heroicas del año 8. Las estaturas eran tan desacordes, que la bayoneta del enano tocaba los doblados hombros del gigante. Por la desigualdad, por la irregularidad, por el valor ciego y salvaje, por la fe estúpida y la sobriedad inverosímil, a ningún ejército conocido podrían compararse, como no fuera a los ejércitos de Mahoma (2011b: 1039-1040).

El matiz redondea siempre el retrato expresionista: frente a la ferocidad, el padecimiento por una vida muy dura; frente a una fe irracional, la dignidad y el coraje de los soldados. Pérez Galdós culmina el retrato de las hordas guerrilleras con la ascensión final a las montañas navarras, escena en la que los personajes aparecen completamente animalizados, alienados por la circunstancia de la guerra:

> A la mañana siguiente salieron muchos para Urdax. Los demás tomaron posiciones en las alturas. Se les veía subir como gatos, escalando los empinados cerros con agilidad increíble. El calor les hacía tan poca impresión como les había hecho el frío. Tenían cara de pergamino, músculos de acero, corazón de piedra y sesos de algodón, que ni el sol derretía ni el pensamiento inflamaba jamás. La guerra había llegado a

3. A partir de este momento, se citará siempre a partir de la misma edición de la profesora Ermitas Penas, con las únicas especificaciones del año (2011a y 2011b) y la página.

> ser en ellos fenómeno de costumbre, un estado normal, admirablemente conformado con su naturaleza agreste, dura, sufrida, refractaria a las fatigas como a las ideas, y con especialidad inclinada al movimiento. Si no hubiera habido montañas, las habrían hecho para subir y esconderse en ellas (2011b: 1040).

Frente a esta configuración más global, los guerrilleros apostólicos y realistas se concretan en un grupo de personajes históricos y de ficción. A excepción del general Zumalacárregui, la preferencia del novelista canario por los personajes intrahistóricos, ficticios, es clara en este último *episodio* de la segunda serie, si bien la información histórica salpica los diálogos entre los personajes galdosianos. En busca de su hermanastro Carlos Navarro, Salvador Monsalud se encuentra en Estella con su antiguo amigo, el coronel Seudoquis, momento en que el narrador aprovecha para explicar:

> Aquella misma tarde recibiose el aviso de que don Santos Ladrón, el atrevido guerrillero riojano, venía sobre Estella con quinientos voluntarios, al grito de *España por Carlos V*. [...] Al día siguiente se tuvo noticia del combate de los Arcos, en que fueron destrozados los voluntarios de Ladrón y éste hecho prisionero (2011b: 1013).

Efectivamente, Santos Ladrón había lanzado el primer grito en favor de Carlos V en Tricio (La Rioja) y el virrey de Navarra, Antonio Solá había enviado una columna al mando del general Manuel Lorenzo. El 10 de octubre Ladrón fue derrotado en la batalla de Los Arcos y hecho prisionero por Lorenzo, y el 14 del mismo mes sería ajusticiado en el cuartel militar de Pamplona (Bullón de Mendoza, 1992: 218), como puntualmente informa el narrador galdosiano: «Al día siguiente fue pasado por las armas en el foso de las fortificaciones don Santos Ladrón, que murió valiente como español y resignado como cristiano» (2011b: 1018).

El avance de la sublevación carlista sigue llegando a oídos de Monsalud a partir de noticias indirectas y con él, los nombres propios de los cabecillas de la insurrección:

> En Oñate se echaba al campo Alzaá, en Salvatierra Uranga, en Toranzo Bárcena, Balmaseda en Fuentecén, y en Navarra, que era el centro de aquel motín seminacional fraguado por el absolutismo con la bandera de Cristo, se habían alzado Goñi y Eraso, Iturralde y el cura de Irañeta. Eraso tenía por suyo a Roncesvalles, Goñi la Borunda, y el párroco asolaba la parte llana. Era un bravo soldado el de Irañeta y podía ocupar lugar excelso en esos extraños fastos eclesiástico-militares, donde están escritas con horribles letras negras las hazañas de Merino, Antón Coll y el Trapense (2011b: 1019).

Hábilmente, el novelista engarza la lista de altos mandos carlistas que protagonizaron las primeras semanas de octubre de aquel 1833: Joaquín Julián de Alzaá y Gomendio, que día ocho proclamaba a don Carlos rey de España en Oña-

te; José Ignacio de Uranga Azcune, quien el día anterior lo había hecho en Salvatierra (Bullón de Mendoza, 1992: 303); «Bárcena», pueblo cántabro donde había nacido el general Fulgencio de Carasa y Naveda; Juan Manuel Martín de Balmaseda, compañero del Cura Merino (Madariaga Deus, 2012: 93-102); y los antecesores de Zumalacárregui al frente del Ejército del Norte, José Goñi, Francisco Benito Eraso y Francisco Iturralde (Bullón de Mendoza, 1992: 217-219); y a continuación sitúa al personaje «el cura de Irañeta», junto a otros famosos curas guerrilleros, tipología de personaje que nos ocupará más adelante, como el cura Merino, Antón Coll y Fray Antonio Marañón, «el Trapense».[4] Cabe recordar que bajo el sintagma del cura o párroco de Irañeta se esconde el personaje histórico de Pedro Miguel Irañeta, sacerdote en la población de Huarte Araquil que ayudó a escapar a Zumalacárregui desde Pamplona.[5]

El personaje intrahistórico de mayor relieve vinculado a la guerrilla que aparece en *Un faccioso más...*, es sin duda el general, héroe de la guerra de la Independencia, Carlos Navarro, tratado en todo momento como «guerrillero» en este *episodio*. A su análisis seguirán los de Zugarramurdi y Oricaín, y el del cura guerrillero, el padre Zorraquín.

El personaje de Carlos Navarro, antagonista de Salvador Monsalud, su hermanastro, hijo de Fernando Navarro y heredero de su mismo apodo, «Garrote», reaparece en esta última novela, después de que Benito Pérez Galdós lo haya perfilado en la mente del lector desde el primer *episodio* de la segunda serie. Para ello, el creador utilizaría mecanismos de configuración de personajes que eclosionarían en 1881 con la publicación de *La desheredada*, pues, como señala Navascués, la creación del mundo interior de las criaturas de ficción en la segunda serie de *Episodios nacionales* constituye una «prefiguración de la novelística posterior de Galdós» (Navascués, 1986: 174).

Entre dichos mecanismos destacan: el perspectivismo tan lúcidamente aprendido de Cervantes, es decir, conocer indirectamente a un personaje a través del relato y del retrato que otros personajes nos refieren de él;[6] o la base tainiana

4. Es clarificador el párrafo del episodio *7 de julio* sobre la visión del escritor canario a propósito de estos sacerdotes transformados en soldados: «No había tierra ni llano donde no apareciesen partidas, fruta natural de la anarquía en nuestro suelo. En Cataluña dos célebres guerrilleros de estado eclesiástico, Mosén Antón Coll y Fran Antonio Marañón, *el Trapense*, arrastraban a los campesinos a la guerra santa. El segundo con Crucifijo en la mano izquierda y un látigo en la derecha, conquistaba pueblo tras pueblo, y al apoderarse de la Seo de Urgel, asesinaba con ferocidad salvaje a los defensores prisioneros. En Cervera los capuchinos hacían fuego a la tropa. En Navarra imperaba Quesada, y no lejos de allí Juanito y D. Santos Ladrón. Había aparecido en Castilla D. Saturnino Albuín, el célebre Manco, a quien en otro lugar conocimos, y en Cataluña despuntó, como brillante aurora, un nuevo héroe, joven, lleno de bríos que empezaba con grande aprovechamiento la carrera. Era Jep dels Estanys. En Murcia empezaba a descollar otro gran caudillo legendario, Jaime el Barbudo, que iba de lugar en lugar destrozando lápidas de la Constitución» (2011a: 854-855).

5. Así lo identifican en la *Galería militar contemporánea. Historia de la guerra civil en el Norte y Cataluña* (1846, I: 280).

6. Así, por ejemplo, en uno de los primeros diálogos amorosos entre Monsalud y Genara en *El equipaje del rey José* (2011a: 64-65).

en la forja del carácter del personaje y de su actitud frente al mundo. En ese sentido, cuando ya ha fijado en el interior del lector la figura y el carácter de Carlos Navarro, Pérez Galdós lleva a cabo una analepsis a partir de un personaje secundario, el padre, Fernando «Garrote», para contextualizar y justificar las razones que convirtieron a Carlos en el hombre que es. Así, a través del padre conocemos la prehistoria del hijo, natural como Monsalud, pero reconocido «con solemnidad» (2011a: 77) y entendemos, por una parte, la condición de gran fortaleza física y una tendencia natural al arte militar, heredadas de su progenitor; y, por otra, el rechazo del «galanteo frívolo» al que era dado don Fernando. Esta reacción de oposición frente al modelo paterno llevará a Carlos a refugiarse en la religión católica. Navarro amará a una sola mujer toda su vida —Genara—, por quien llegará a enloquecer prácticamente de celos.

Y, por otro lado, Pérez Galdós dotaría a Carlos Navarro de características más cercanas al folletín, siempre matizadas por la visión de contraste de otros personajes: un halo sobrenatural que incide en la épica del guerrillero y, a su vez, en el carácter extremo de «Garrote». Las dimensiones épicas del soldado de la patria y la religión se acentúan con la utilización de epítetos propios de los romances heroicos, como el de «guerrillero de Andía y la Borunda» (2011a: 67). Una dignidad militar que tiene mucho de unción religiosa, pues en palabras del propio personaje se nos dice: «Y luego con expresión de orgullo que Monsalud no acertaba a explicarse, añadió: —Soy guerrillero—. | Dijo esto como si dijera: "Soy Dios"» (2011a: 70).

El respeto, junto con la dignidad, el valor y la nobleza, será un valor que aparezca con recurrencia en las descripciones del personaje. El novelista desnuda al guerrero ante los ojos del lector hacia el final del primer *episodio* de la serie, roto de dolor por la muerte de su padre. El abatimiento emocional del Carlos familiar contrasta, en el capítulo XXV de la misma novela, con el plano victorioso del militar en el campo de batalla, de modo que se humaniza al personaje.

La furia y la violencia son el reverso de la nobleza y la autenticidad de Carlos, características estas últimas que se manifiestan asimismo en su repugnancia por las intrigas y dobles morales de la vida en la Corte (cuestión que observa sorprendido y sarcástico, Juan Bragas en sus picarescas memorias). El devenir de los acontecimientos, tanto de la historia nacional como de la historia íntima de los personajes de ficción, provocará que se acentúen cada vez más los aspectos negativos del carácter de Navarro: su agresividad y brusquedad, sus celos y sus odios irracionales, su sed de venganza.

Cinco episodios más adelante, el narrador explicará desde la fisiología y desde una ironía muy cervantina, este carácter agresivo de Garrote:

> [...] D. Carlos Garrote (y jamás pudo en su gloriosa vida de insurrecciones por la Fe quitarse nombre tan duro) estaba en su alojamiento de la calle de San Francisco acometido de un mal que con frecuencia padecía, y que en los últimos años se le había recrudecido bastante: este mal era la cólera. Mostraba su dolencia hiriendo el suelo

> con el pie, golpeando con la mano una mesa harto desvencijada, y con tales caricias iba en camino de no servir más que para leña, y finalmente, soltando de su boca en nutrida descarga, venablo tras venablo (2011b: 353).

Así, el mal de la cólera, que según la teoría de los humores procede de la bilis, irá vinculado durante los cuatro últimos episodios a una dolencia del hígado cada vez más fuerte. En una conversación entre Felicísimo Carnicero y Salvador Monsalud, en *Un faccioso más y algunos frailes menos*, Carnicero le informa:

> —[...] prevengo a usted también que el Sr. D. Carlos está enfermo del hígado. Ya se ve, ¡ha trabajado tanto! Es un incansable campeón de las buenas doctrinas. Anoche se quejaba de atroces dolores, y, cosa rara en un hombre tan religioso, ji, ji, más invocaba a los demonios que a la Santísima Virgen (2011b: 880).

La ira de Carlos Navarro se verá acrecentada por tres factores principales, en aumento progresivo hacia el final de la serie: su odio pertinaz hacia su mujer Genara (se observa tanto en el capítulo XXIV de *El terror de 1824*, como en la novela final que nos ocupa, en su proposición a Monsalud para que se venguen de ella asesinándola – 2011b: 896); su incapacidad de perdonar y reconciliarse con Salvador; y el desengaño para con la causa de Fernando VII que, al final de la «guerra dels malcontents» lo empujará definitivamente hacia la causa de Carlos M. Isidro.

La última novela de la segunda serie describe el enloquecimiento del personaje y la recuperación final de la cordura, en un paralelismo quijotesco evidente (Cardona, 2007: 213), que, no obstante, no concederá la reconciliación final entre ambos hermanos. En ella, el lector se reencuentra con un Carlos enfermo, que vive con las hermanas Porreño en una habitación que es, en el fondo, una proyección de la personalidad del personaje: «más que gabinete, parecía capilla, o mejor un abreviado trasunto de la corte celestial, pues todo en ella era santicos pintados y de bulto, reliquias, estampas de santuarios y monasterios, corazones bordados, palmitos, y un altar completo con sus candeleros de estaño [...]» y en un mismo clavo pendían «un niño Jesús bordado en cañamazo» y «una enorme espada» (2011b: 884).

Navarro aparece totalmente desfigurado en este ambiente: su fortaleza física ha trasmudado en una palidez verdosa en el rostro; unos ojos amarillentos que hacen recordar la dolencia del hígado ya apuntada; pelo ya cano; y una constitución nerviosa que «recordaban la mano que D. Quijote enseñó a Maritornes cuando lo colgaron del tragaluz de la venta» (2011b: 885). Es inevitable recurrir al símil cervantino para analizar el final del personaje de Carlos Navarro, que pasará las horas muertas leyendo, como el hidalgo manchego y que, también como él, padecerá de insomnio.

En su encuentro, Salvador intentará reconciliarse con Navarro a partir de la revelación de su condición de medio hermanos. El orgullo y la ira impedirán que

Carlos ceda ante la petición de Monsalud y llegará a proponer a Salvador que se venguen ambos de Genara, origen y causa de todos sus males. Ante tal petición, Monsalud se convierte en vocero del mensaje pacifista e ideológicamente desengañado de Pérez Galdós, conminando a su antiguo rival a que «renuncie a toda idea de violencia y asesinato», pues está «demasiado embebido en los hábitos y en las ideas del guerrillero para pensar razonablemente» (2011b: 896).

Después de una violenta discusión con otros huéspedes de las Porreño, Carlos partirá con Zugarramurdi y Oricaín hacia Navarra y el País Vasco, «con su indignación crónica y su incurable soberbia, siempre enfermo, gruñón siempre» (2011b: 968). Esta huida hacia adelante será descrita por el narrador con el vislumbre de un futuro aciago:

> Aquel carácter tétrico, compuesto de orgullo y tenacidad, endurecido más por el tedio, la desconfianza y la lesión hepática, necesitaba manifestarse en una acción propia y libre. La disciplina había concluido para él. Sonaba en la historia la trompeta lúgubre de las guerrillas. El feroz soldado de partidas la oía resonar en su alma solitaria y sombría, y marchaba sin saber adonde ni por donde. Solo aquel eco podía despertar en aquella alma el amor a la vida, evocar la fe, o infundirle el ardor de un trabajo glorioso. Como estos soldados misántropos de corazón entenebrecido son más dignos de lástima que te odio, y como tienen, en medio de sus graves errores, cierta nobleza y lealtad que infunde simpatías, saludamos con respeto al fugitivo guerrillero, diciéndole: «Dios vaya contigo, salvaje» (2011b: 969).

Del mismo modo que la andante caballería despertaba en don Quijote las ganas de vivir, la guerrilla lo hacía en Carlos Navarro. Vaticinada ya la locura del personaje, Garrote termina sus días preso del coronel liberal Seudoquis en Estella. Allí lo va a buscar, infatigable, Salvador y lo halla como «a D. Quijote cuando lo llevaban encantado desde la venta a su aldea» (2011b: 1014). Y del mismo modo que el héroe cervantino, Carlos Navarro suplanta su personalidad con otra ficticia, basada en el principio renacentista de imitación de los mejores modelos, en su caso, de Zumalacárregui:

> —¿Ves lo que hace Zumalacárregui? Pues eso debía haberlo hecho yo. ¿No te dije que era necesario que un jefe militar se pusiese al frente de esta sagrada insurrección para organizarla? Pues ese jefe debía ser yo, yo. ¿Qué hace Zumalacárregui? Lo mismo que habría hecho yo. Su papel es el mío, sus laureles los míos, su triunfo mi triunfo. Si yo no estuviera en esta aborrecida cama, estaría donde él está ahora, y lo que él piensa hacer y hará de seguro, ya estaría hecho... ¡Qué desesperación, Dios de Dios! (2011b: 1021)

Finalmente, en el capítulo XXI de *Un faccioso más...*, se produce el intercambio total de personalidades en el cerebro del personaje. La debilidad de Navarro va a derivar en un final similar al que le concede Cervantes a su protagonista. Carlos

recupera la cordura como Alonso Quijano el Bueno también lo hace antes de morir: «[...] pasa el tiempo y yo me muero, porque seguramente esta vuelta mía a la razón es, como en D. Quijote, señal de muerte próxima» (2011b: 1044).

La teatral escena que vincula al personaje de Carlos con los dos guerrilleros que analizaremos a continuación es, en el último capítulo de *La segunda casaca*, la del juramento romano, con el brazo derecho alzado, que ante una imagen sagrada realizan por petición del moribundo Miguel de Barahona y según el cual prometen defender la patria, el trono y la religión (2011a: 584-586).[7] Los dos amigos, secuaces de Navarro, van a aparecer en toda la serie únicamente nombrados por sus apellidos: Zugarramurdi y Oricaín. Esta simple cuestión puede hacernos pensar en la poca entidad de estos dos personajes, que existen únicamente por su relación con el antagonista principal, Carlos. Asimismo, puede revelar la condición simbólica de ambos nombres.

Bien es cierto que existió un militar navarro, llamado Ramón Zugarramurdi Arozarena, que participó en la guerrilla antinapoleónica a las órdenes de Espoz y Mina y que rindió en 1837 el fuerte de Elizondo a los carlistas, si bien fue absuelto por la autoridad gubernamental tras demostrar haber resistido tenazmente.[8] Sin embargo, consideramos que el apellido Zugarramurdi responde, como en el caso de su compañero Oricaín, a enclaves geográficos propios del área de influencia carlista. Así, Zugarramurdi fue el paso por el Pirineo que utilizó Carlos M. Isidro para reunirse por primera vez con sus tropas, capitaneadas ya por Zumalacárregui; y Oricaín podría ser un homenaje anacrónico a la batalla epónima, sucedida el 24 de noviembre de 1875 y, por tanto, próxima a la composición y publicación de esta segunda serie galdosiana.

Más allá de estas cuestiones, importa especialmente observar cómo, frente a la autoridad moral de Carlos Navarro, sus dos compañeros de luchas y fatigas aparecen como dos personajes oscuros, caricaturizados en muchas ocasiones, símbolo de la peor cara de la guerrilla. En su primera aparición, serán descritos como «dos guerrilleros barbudos, dos salvajes de voz dura y miradas terribles y cuerpos y voluntades de acero» (2011a: 502).

La naturaleza brusca y bárbara será la tónica definitoria del personaje de Zugarramurdi («el más bruto» – 2011a: 547; «bárbaro» – 2011b: 884; o «hombre prehistórico embutido en sus feroces barbas» – 2011b: 885), quien calificará el espectáculo de la ópera —no olvidemos la faceta melómana del novelista canario— como «una sandez, qué sé yo» (2011a: 548). También en *La segunda casaca* aparece el retrato del personaje en su encuentro con Monsalud:

7. Escena que no puede sino recordarnos la obra de Jacques-Louis David, realizada en 1784, el *Juramento de los Horacios* (*Le Serment des Horaces*), que permitiría claros paralelismos con la imagen galdosiana: el padre Horacio sería el moribundo Barahona; los tres Horacios, Carlos, Zugarramurdi y Oricaín; y Genara llorando podría ser el eco de Camila Horacio, en la obra *Horacio* de Corneille prometida a un Curiacio y en la novela galdosiana casada con Carlos Garrote pero enamorada de su enemigo mortal, Salvador Monsalud.

8. Como se apunta en la *Enciclopedia general ilustrada del País Vasco* (2008, LVIII: 166).

> [...], el señor Zugarramurdi, que era un hombrazo corpulento, de espesa barba rubia, frente estrecha y miembros poderosos, se acercaba a Salvador Monsalud en la antesala, y dejando caer sobre el hombro de este una de sus gruesas manoplas, le decía con voz áspera y cavernosa:
>
> —¿Sabes quién soy?
>
> —Sí —repuso Salvador mirándole con desprecio—. Ya sé que eres un bruto (2011a: 574-575)

El atributo de la barba será la característica física común a la mayoría de guerrilleros y que defina con frecuencia, de forma metonímica y quevedesca[9] a Zugarramurdi: «Apareció en la puerta una enorme barba a la cual estaba pegado un hombre. De entre aquel enorme vellón castaño salió una voz seca y desabrida [...]» (2011b: 884). Asimismo, asistiremos a la animalización fiera del ser de ficción («rugió destempladamente el que llamaban Zugarramurdi» — 2011a: 573).

Frente a la talla enorme de Zugarramurdi, la sanchopancesca figura de Oricaín: «pequeño, regordete, de ojos negros, cubiertos por una sola ceja pobladísima y corrida de sien a sien, guardaba la puerta» (2011a: 575); o «el formidable oso navarro» que «perdía mucho en belleza, porque la máscara de alambre disimulaba su fealdad» (2011b: 885). De este personaje conoceremos también su tendencia innata para la violencia, pero apenas se nos proporcionan características psicológicas de mayor relieve. La oscuridad y escasa moral de los dos personajes culmina en el último *episodio* cuando el narrador nos descubre que ambos han abandonado a Carlos Navarro cuando este cae prisionero del coronel Seudoquis (2011b: 1045).

La escasez de espacio nos obliga a abandonar la idea de analizar los personajes de Tilín, Mañas o Crispí de Tortellá; o el recorrido de guerrilleros históricos a lo largo de toda la segunda serie galdosiana (Mosén Antón Coll, Fray Antonio Marañón «el Trapense», Saturnino Albuín «el Manco» o Josep Bussons «Jep dels Estanys», entre otros). El personaje del sacristán guerrillero, que adopta el alias primero cariñoso y después lóbrego de «Tilín», merecería un estudio detenido por sí mismo, debido al riguroso análisis que Pérez Galdós realiza de su intricada psicología (Navascués, 1986: 177-178; 1987: 507-508). No obstante, contamos con un último personaje intrahistórico en *Un faccioso más y algunos frailes menos* que nos permitirá establecer un breve marco de análisis para una tipología particular del guerrillero galdosiano: el cura guerrillero[10] en que se convierte el padre Zorraquín.

Este personaje aparece en el capítulo XX de nuestra novela, cuando Salvador ha conseguido trasladar al enfermo Carlos desde el hospital militar hasta una

9. La influencia de Quevedo como rasgo estilístico de Benito Pérez Galdós en *Un faccioso más y algunos frailes menos* está excelentemente estudiada por el profesor Cardona (2007: 209-210).

10. Para establecer las necesarias conexiones entre estos personajes de ficción y los sacerdotes guerrilleros históricos, *véase* Pascual, 2000: 12-64.

casa en la misma Pamplona, para poderle cuidar con tranquilidad y así intentar alejarle de la demencia que parece asediarle. Además de una ama antibelicista como doña Hermenegilda, Salvador se preocupa por buscar a un padre espiritual que hable con su medio hermano:

> No tenía igual seguridad de acierto en la elección del padre Zorraquín para acompañante y amigo espiritual del enfermo, porque si bien en ocasiones podría tenerse al tal clérigo por la persona más bondadosa y mansa del mundo, en otras parecía un si es no es levantisco y ambicioso. Era Zorraquín capellán de unas monjas pobres y no podía ocultar sus febriles ganas de llegar a otra posición eclesiástica más elevada. Ya no era joven el capellán y había dejado trascurrir lo más florido de su existencia sin hacer valer los méritos que creía poseer (2011b: 1023).

El autor de *Doña Perfecta* dibuja magistralmente la psicología de un personaje que va a hallar en la guerrilla carlista el mejor cauce para desarrollar esa ambición no colmada (del mismo modo sucede con el personaje del sacerdote Respaldiza en *El equipaje del rey José*: el narrador presenta a hombres que, al poseer un arma entre las manos, se sienten investidos de un poder mucho mayor del que acostumbraban a tener en sus púlpitos). En este sentido, quedan claramente contrapuestos los que aprovecharían la guerrilla para su beneficio personal, frente a otra tipología de guerrilleros, encabezados por Zumalacárregui, radicales y agresivos, pero nobles y valientes. En *Un faccioso más...*, Pérez Galdós consigue un personaje intermedio gracias al padre Zorraquín: alguien «bondadoso» y «manso» pero con ansias de acción[11] y de un poder mayor del que dispone siendo capellán de monjas pobres.

Como si de una escena cinematográfica se tratara, el escritor plasma el proceso de acercamiento y admiración que lleva a cabo el sacerdote respecto a la guerrilla carlista:

> Entró a la sazón el padre Zorraquín muerto de frío y se sentó a horcajadas en una silla. [...] Doña Hermenegilda hacía media con ligereza suma. Aquella noche necesitó devanar madejas de hilo, y como no tenía devanadera, prestose, como otras veces, a suplirla el bendito padre Zorraquín. Era hombre amabilísimo. El cura charla que charla, y la dueña devana que devana, parecía que de los labios de aquel salía la palabra, como de la madeja de sus manos el hilo, y que doña Hermenegilda iba envolviendo el interminable discurso, haciendo de él un corpulento ovillo, que bien podría pasar por abultado libro. El cura hablaba, moviendo brazos y manos con lenta oscilación para que saliese la hebra, el ovillo crecía, pasando de nuez a manzana, de manzana a calabaza, y los dos hermanos oían y callaban, [...].

11. El anhelo de acción, el «espíritu aventurero e inquieto» es, según Anthony Gooch, uno de los rasgos característicos del guerrillero galdosiano (Gooch, 1980: 195-196).

> ¿Qué contaba Zorraquín? Las hazañas de Zumalacárregui, que era el asunto obligado en Pamplona y en toda Navarra. La prolijidad del buen cura no es para imitada aquí, pues él se había propuesto ser en lo futuro historiador de aquella gran guerra, y apuntaba todas las noticias para reunir materiales. Aprovechándolo todo, lo mismo lo cierto que lo dudoso, y utilizando lo histórico así como lo anecdótico, allegaba elementos para un colosal almacén literario que, por fortuna, pereció en un incendio años adelante (2011b: 1028-1029).

Además de proporcionarnos información sobre la psicología del personaje (como su bondadosa charlatanería), Galdós culmina el segundo párrafo de nuestra cita con una eficaz caricatura del historiador incapaz de jerarquizar y de otorgar una perspectiva científica a su estudio,[12] que continúa con símiles irónicos entre el sacerdote y Tito Livio (2011b: 1029).

El proceso de transformación desde el «capellán de monjas» que era Zorraquín hasta el cura guerrillero que acaba siendo se gesta durante la búsqueda que emprenden él y Salvador Monsalud, en pos de un Carlos Navarro completamente enloquecido que se cree ya Zumalacárregui. Tras perder su gorro negro con borla y rasgarse su capa con un espino, un oficial carlista le ofrece una zamarra de piel:

> [...] púsosela nuestro cura y se encontró tan bien, tan ágil, tan a gusto con aquella prenda, propia para abrigar sin impedir los movimientos, que gustosísimo la tuvo por suya y prometió llevarla siempre de allí en adelante. Como le crecía la barba, y no había querido afeitarse, ya no parecía tal cura sino un capitán de malhechores, jefe de guerrilla o cosa así. Él se reía, se reía y estaba cada vez más contento (2011b: 1034).

Barba, zamarra de piel y, acto seguido, se provee al padre Zorraquín de un sable y dos pistolas: «Cuando se vio con tales arreos el capellán, a quien ya no conocería ni la Iglesia ni la madre que le parió, soltó tan gran carcajada, que las gentes salían al camino para verle. El mismo Salvador, que había asistido a su lenta transformación, casi no le reconocía bien» (2011b: 1034). Y finalmente, el personaje asume el destino que la providencia parece haberle deparado y se despide de Salvador, con ánimo para la lucha pero con humana contención, pues «si bien siento en mí cierto ardorcillo, no puedo menos de asustarme cuando oigo muy de cerca los tiros...» (2011b: 1035).

Ya moribundo Carlos Navarro, hacia el final de la novela, reaparece el sacerdote: «Salvador le buscó por todo el pueblo y al fin halló al cura historiador y guerrero en una taberna, escanciando con marcial donaire una azumbre de vino,

12. La profesora Lieve Behiels apunta esta misma crítica galdosiana a la incapacidad de jerarquizar el conocimiento en: «Los distintos modos de practicar la historia: Walter Scott y Galdós sobre los "anticuarios"», incluido en este volumen.

ganada al juego de las damas la noche antes» (2011b: 1045). Su naturaleza bondadosa continúa impertérrita, si bien el personaje se halla completamente transformado en un guerrillero carlista:

> La cara de Zorraquín, que rapada era bondadosa, desaparecía ya entre un vellón áspero, negro y erizado, como bala de lana sin cardar. Los ojos pequeños, la nariz agarbanzada y la desabrida sonrisa del capellán apenas se abrían paso por tan enmarañado bosque de pelos. La boina blanca caída de un lado parecía impedir con su peso que el cabello, no menos áspero que la barba, tomase la dirección del techo, como un escobillón que se cree ciprés. En la zamarreta del cura veíanse diversos cintajos que manifestaban sus grados y condecoraciones. El sable le arrastraba por el suelo, sonando a pandereta. Las botas desaparecían bajo salpicaduras de fango; las pistolas eran negras como la zamarra, y las manos de color de hierro viejo. Por donde quiera que iba el guerrero, difundía en torno suyo un complejo olor a pólvora, a cuadra y a vino (2011b: 1045).

Y si bien su afecto hacia Carlos Navarro perdura, el ardor guerrero del capellán va a crear una de las escenas más cómicas de este *episodio*: «Garrote» confesándose con inusitada prolijidad, mientras el pobre sacerdote, que había hallado «en su espíritu cierta dificultad para retrotraerse a su antiguo oficio» (II: 1046), sufre al ver que sus compañeros de armas están a punto de salir de Elizondo sin él, hasta que «dijo *ego te absolvo*; hizo la señal de la cruz como quien da bofetadas en el aire, y echó a correr, arrastrando el sable y tropezando contra todo lo que se hallaba a su paso. Parecía una bestia recién escapada de la jaula, que busca su libertad entre la muchedumbre» (2011b: 1047).

Con toda profusión de detalles, el gran escritor que es Benito Pérez Galdós nos brinda el proceso de embrutecimiento moral, de animalización, que la guerra provoca en una persona de natural bondadoso a partir de este cura guerrillero, el padre Zorraquín; cuestión que confirma la tesis que se apuntaba al principio de esta breve aproximación: más allá de una lectura ideológica de la historia española, el novelista canario ofrece una defensa a ultranza de la paz y la concordia social. Por boca de su protagonista Monsalud, Pérez Galdós rechaza:

> [...] un país que abandona en masa hogares, trabajo, campo y familia por conquistar una soberanía que no es la suya y una corona que no ha de aumentar sus derechos; ríos de sangre derramados diariamente entre hombres de una misma nación; clérigos que esgrimen espadas, moribundos que se confiesan con capitanes, villas pobladas por mujeres y chiquillos; cerros erizados de frailes y poblados de hombres lobos, que deliran con la matanza y el pillaje [...] (2011b: 1049).

Llegados a este punto y conscientes de todo lo que queda por hacer, nos atrevemos a aventurar algunas conclusiones provisionales. En primer lugar, que la arquitectura narrativa de los *Episodios* usa de la convivencia de personajes de

ficción y personajes históricos para enarbolar una visión dialéctica de la historia, de raigambre romántica y que anticipará la defensa unamuniana de intrahistoria en su preferencia por la «historia menuda» encarnada en los seres de ficción. En segundo lugar, que la tipología particular del personaje del guerrillero no solo responde a una cuestión histórica, sino que servirá al novelista como argumento para forjar su interpretación moral de la historia colectiva (interpretación que nace del desengaño político[13] y del pacifismo galdosianos). Asimismo, podemos sostener que, del mismo modo que defiende la nobleza y el valor de muchos de los integrantes de la guerrilla, Galdós muestra su salvajismo y propensión a la violencia y la barbarie, así como la no legitimidad de la causa carlista a la que se adhieren al final de la segunda serie.

La poca sustantividad de los personajes históricos en estos *Episodios* nos llevan a querer profundizar en los personajes de ficción, que nos han permitido trazar las líneas maestras de la configuración galdosiana del personaje literario: una visión matizada, de psicología compleja (en los personajes de mayor peso), con una base de determinismo tainiano y una atención a la fisiología del personaje que nos hace pensar en el Naturalismo incipiente de las letras españolas del XIX. Y, por último, cabe señalar el quijotismo como elemento vertebrador de los episodios que no solo afectará a la configuración narrativa sino también en la construcción de los personajes literarios.

Bibliografía

Arencibia, Yolanda (1989), «Galdós: sus visiones personales ante la historia», *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas, Cabildo Insular, pp. 291-302.

AA. VV. (2008), *Enciclopedia general ilustrada del País Vasco*, cuerpo A, vol. LVIII, San Sebastián, Auñamendi.

Bly, Peter A. (ed.) (1988), *Galdós y la historia*, Otawa, Dovehouse Canada.

Cardona, Rodolfo (1968), «Apostillas a los *Episodios nacionales* de B. P. G., de Hans Hinterhäuser», *Anales galdosianos*, n.º 3, pp. 119-142.

— (2007), «*Un faccioso más y algunos frailes menos*: fin de una etapa», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, año 83, pp. 201-215.

Dendle, Bryan J. (1992), *Galdós y la novela histórica*, Otawa, Dovehouse Canada.

Fuentes, Víctor (1982), *Galdós demócrata y republicano (escritos y discursos 1907-1913)*, Santa Cruz de Tenerife, Cabildo Insular de Gran Canaria – Universidad de La Laguna.

13. Desengaño que en palabras de Víctor Fuentes se transforman en «desprecio de la clase política», actitud que eclosiona en su participación activa como candidato a Diputado a Cortes por Madrid en 1907, como republicano, tras enviar la famosa carta a Vicenti, director del *Liberal* (Fuentes, 1982: 22-23).

Freire, Ana María (2008), «La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)», en: Miranda Rubio, Francisco (coord.), *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, vol. I, Pamplona, Universidad Pública de Navarra – Gobierno de Navarra, 2008, pp. 283-304.

— (1846) *Galería militar contemporánea. Historia de la guerra civil en el Norte y Cataluña*, Madrid, Sociedad Tipográfica de Hortelano y Compañía, tomo I.

Gooch, Anthony (1980), «La psicología traviesa del guerrillero y su coincidencia con la del piloto de combate y con la del cazador (vislumbres de Galdós, Baroja, Valle-Inclán, Ortega, Unamuno y otros)», *Actas del II Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, II, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, pp. 195-210.

Gullón, Ricardo (1970), «La historia como materia novelable», *Anales galdosianos*, n.º 5, pp. 23-35.

Krow-Lucal, Marta G. (1978), «*Un faccioso más* y *León Roch*: fin y un nuevo comienzo», *Actas del III Congreso Galdosiano*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, pp. 170-180.

Madariaga Deus, Patricia (2012), «Juan Manuel Martín de Balmaseda», *ASCAGEN: Revista de la Asociación Cántabra de Genealogía*, n.º 8, pp. 93-102.

Navascués, Miguel (1986), «El mundo moral en la segunda serie de *Episodios nacionales*», *INTI. Revista Hispánica de Literatura*, n.º 24, pp. 172-179.

— (1987), «Liberales y absolutistas: personajes novelescos en la segunda serie de los *Episodios nacionales*», *Revista de Literatura*, n.º 49, pp. 491-510.

Pascual, Pedro (2000), *Curas y frailes guerrilleros en la Guerra de la Independencia*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Penas Varela, Ermitas (2013), *La tercera serie de los Episodios nacionales de Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Pérez Galdós, Benito (2011a), *Episodios nacionales. Segunda serie, I: El equipaje del rey José, Memorias de un cortesano de 1815, La segunda casaca, El Grande Oriente, 7 de julio* (ed. de Ermitas Penas Varela, pp. xiii-xcviii), Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro.

— (2011b), *Episodios nacionales. Segunda serie, II: Los Cien mil hijos de San Luis, Un voluntario realista, El terror de 1824, Los apostólicos, Un faccioso más y algunos frailes menos* (ed. de Ermitas Penas Varela, pp. xiii-xci), Madrid, Biblioteca Castro-Fundación José Antonio de Castro.

Ribbans, Geoffrey (1993), *History and fiction in Galdós' narratives*, Oxford, Oxford University Press.

Santos Escribano, Francisco (2001), *Miseria, hambre y represión. El trasfondo de la Primera Guerra Carlista en Navarra. 1833-1839*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra.

Sotelo Vázquez, Adolfo (2001), *Perfiles de «Clarín»*, Barcelona, Ariel.

Troncoso, Dolores (2006), «Introducción» a Benito Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Segunda serie. La España de Fernando VII*, Barcelona, Destino, pp. 7-16.

Troncoso, Dolores; García Castañeda, Salvador; y Luna, Carmen (2012), *La historia de España en Galdós. Análisis y proceso de elaboración de los Episodios nacionales*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.

Troncoso, Dolores y García Castañeda, Salvador (2012), «Benito Pérez Galdós y los *Episodios nacionales*», en Troncoso, Dolores *et al.* (2012), *op. cit.*, pp. 11-16.

Troncoso, Dolores (2012), «La segunda serie», en Troncoso, Dolores *et al.* (2012), *op. cit.*, pp. 25-39.

Whiston, James (1991), «"Ficción verosímil" and "realidad documentada" in the Second Series of Galdós' *Episodios nacionales*», en: A. H. Clarke y E. Rogers (eds.), *Galdos' House of Fiction: papers given at Birmingham Galdós Colloquium*, Llangrannog, Dolphin, pp. 1-13.

El tipo del neo en la obra de Galdós

Isabel Román Román
Universidad de Extremadura

Cuando Santiaguito Ibero en el episodio *Prim* llega a la capital tras escapar de la casa familiar de Nájera, observa que en una de las tertulias de jóvenes a la que es presentado embroman así a uno de los asistentes: «Le motejaban por *neo*; así lo entendió Iberito, sin llegar a penetrar claramente el sentido de esta palabreja, nueva para él». Y es que, en efecto, el joven ignoraba las novedades del Madrid de 1862, y «no acababa de desentrañar el significado de los vocablos *neo* y *neísmo*» (Pérez Galdós, 1986a: 878).

El «Neo-católico» que representaba en la década de los sesenta la confusión de política y religión que se venía dando desde comienzos del siglo, pasó a ser llamado burlonamente *neo* por los liberales, si bien el apócope solía ser usado orgullosamente también por quienes declaraban su opción política como «católico-monárquica». Ello incluía a los carlistas, sobre todo cuando en 1868 su partido se funde con neocatólicos e integristas. Las denominaciones se hacen confusas a partir de la Restauración, con términos como *neo-católicos*, *católicos rancios*, *católicos íntegros*, *ultramontanos*, *mestizos* o *transaccionistas* (Hibbs-Lissorgues, 1993: 85-90).

El uso del término *neo* renace con las corrientes anticlericales afines al regeneracionismo. En 1901, las reseñas que siguieron al estreno de *Electra* son muy ilustrativas: el famoso número que *El País* dedicó casi monográficamente a la obra el 31 de enero de 1901 dejaba claro que los testigos del ensayo final y del estreno de la obra vieron en el personaje de Salvador Pantoja al *neo*. Y un tal «Pío Quinto» (pseudónimo que para algunos encubre a Baroja) narraba en el artículo «Los neos» del citado número su peregrinación por los lugares de reunión de estos tipos, con el fin de escuchar y transcribir las reacciones furibundas de esos círculos ante *Electra*.[1]

1. A 1905 y 1906 pertenecen dos interesantes cartas de Jacinto Octavio Picón a Galdós. En la primera, de 25 de septiembre de 1905, le pide el voto para la candidatura de Francisco Rodríguez Marín a una vacante en la RAE: «Aparte lo mucho que vale Rodríguez Marín, no es neo. Y ya comprenderá usted la importancia que esto tiene». Más adelante, el 12 de octubre de 1906, solicita su voto para Ramos Carrión, para otro puesto va-

Los neos, con sus ideas, sus comportamientos y, sobre todo, sus modos expresivos y su retórica a base de frases hechas y de fórmulas, recorren toda la obra galdosiana, desde los primeros artículos en *La Nación* (1865-1868) hasta obras escritas en el siglo xx, como *Electra* (1901) y los *Episodios nacionales*, cuya quinta serie en especial, recupera y acentúa el sarcasmo con el que el tipo del neo era tratado por Galdós ya en 1865.

Un factor común será siempre el abundante estilo directo que se concede al tipo —sea en la oralidad o en sus supuestos escritos en la prensa— recurso esencial de Galdós para señalar, desenmascarar y ridiculizar los resortes mentales del neo, caracterizado como insufrible tipo perorante. Sin embargo, hay muchos grados de distancia entre la mera reproducción de la oratoria doméstica, y el ejercicio burlesco, interesado y consciente por parte de algunos personajes como Juan Bragas de Pipaón y, sobre todo, el Tito Liviano de la quinta serie de los episodios.

Las obras de ficción, tanto episodios como novelas, que tienen como marco los años previos a la revolución del 68, son terreno seguro en el que las discusiones entre personajes de ideologías opuestas reproducen las ideas y formas expresivas de los neos, glosadas y ridiculizadas por los narradores o por otros agudos personajes. Solo podemos destacar una excepción, la de don Juan de Lantigua en *Gloria*, cuyo primer diseño caricaturesco como neo se fue suavizando en las sucesivas etapas creativas de la novela (Pattison, 1979: 374). En la peculiar semblanza que contiene el capítulo iv de la parte I de la novela, bajo el título «El Sr. de Lantigua. Sus ideas», el narrador resume la formación del padre de Gloria, su evolución cada vez más radical, y cómo llegó a la convicción de que la fe religiosa debe dirigir todas las facetas de la vida humana. Se indica someramente que llegó a intervenir en la vida política como orador y como escritor, con discursos apasionados a favor de la autoridad y contra las novedades revolucionarias. Parte esencial de esta semblanza la constituye la referencia a cómo eran su oratoria y el estilo de sus escritos, pero no se reproducen directamente ejemplos de ambos, en contra de la práctica galdosiana por lo que respecta al tipo del neo, tipo que siempre se muestra y desautoriza por sí solo y desde sus propias palabras.

En el caso de don Juan los resúmenes de sus ideas suavizan el efecto de ridiculización, tal vez porque, como Pattison sospechaba, Galdós tomó como modelos vivos a Pereda y otros amigos cántabros. La evolución de la figura de don Juan de Lantigua, desde los dos manuscritos preliminares de *Gloria* a su edición en 1876, confirma la voluntad de evitar la caricatura del personaje: desaparecen de la 1.ª versión su suscripción, lecturas y comentarios del periódico neo *La Esperanza*; su discurso de añoranza de la antigua vida de su villa y de miedo al «li-

---

cante en la misma institución, con el fin de lograr que «las letras se defiendan de la política» (De La Nuez y Schaibman, 1967: 173-174).

beralismo y la llamada civilización moderna» se desplaza en la versión 2.ª al doctor Sedeño, y ya por fin en el manuscrito final, un segundo desplazamiento de tal discurso lo situará definitivamente en boca del cura (Pattison, 1979: 21). Será el sacerdote quien en la versión definitiva de la novela clame contra la pérdida de la religiosidad y el avance del mal en el capítulo IX, que con el título «Recepción, discurso, presentación», se dedica a la bienvenida pública al obispo. Es evidente que Galdós tenía decidido desde el principio incluir una pieza oratoria ridiculizadora de los discursos neos, pero dudó sobre a qué personaje atribuir tal pieza.

Un Galdós joven periodista había mostrado ya su alerta y su aversión a los neos (Estébanez Calderón, 1982: 7-10), y en efecto, en dos años de su colaboración en el periódico liberal *La Nación*, 1865 y 1868, encontramos hasta 23 aportaciones en las que los neos aparecen, bien como tema central o bien asociados a otros tipos o situaciones. Son objeto de sarcasmos continuos, además del tipo, la prensa que le sirve de altavoz, y los políticos y escritores que difunden su ideario: Cándido Nocedal, Gabino Tejado, José de Selgas, entre otros.

En 1865 es recurrente la burla de Galdós ante la movilización de los absolutistas religiosos contra la unificación de Italia, entendida por ellos como un cruel agravio anticatólico al Papa. Recordemos que las posiciones en pro y en contra de la unidad de Italia forman parte de muchas conversaciones en el episodio *Prim*, donde también se comentan las colectas a favor del Papa promovidas por *El Pensamiento Español*, que Galdós periodista había reseñado en *La Nación* en su «Revista de la semana» correspondiente al 6 de agosto de 1865 (Shoemaker, 1972: 114).

Entre agosto y octubre del 65, Galdós arremete contra los «diarios sacristanescos» que difunden la «blasfemia» de que la llegada del cólera a España es un castigo divino. La réplica de Galdós da la vuelta a ese léxico y abre una línea creativa de índole pre-regeneracionista, que irá desarrollando en adelante: la del diagnóstico de las plagas nacionales, entre las cuales descuella «la plaga nea que hoy invade, corroe, apolilla, destruye, pudre, descompone las sociedades donde inocula como la culebra su mortífero veneno», según expresa en su «Revista de la semana» del 15 de noviembre de 1865 (Shoemaker, 1972: 169). En la «Revista de Madrid» de 10 de diciembre del mismo año, el joven periodista Galdós advierte del peligro que supone el gran número de neos particulares escondidos en la vida social, una verdadera plaga nea que «vive en sitios oscuros, en los rincones de las sacristías, en los conventos ocultos; vive sorda, escondida, subterránea como la hipocresía, pero extendida por todas y ramificada hasta el extremo como la epidemia [...]» (Shoemaker, 1972: 238-239).

El concepto de *plaga* o epidemia se despliega en diversos lugares, hasta llegar al artículo que cierra 1865. Se trata de la «Revista del año», que para resumir los más importantes acontecimientos del año que se despide, se articula desarrollando figuradamente las siete plagas que habían asolado Madrid: la séptima y última plaga es la de los neos, expuesta en alegoría semejante a la de Larra sobre

los carlistas en «La planta nueva o el faccioso», sin que falte la sugerencia de que habría que inventar «alguna máquina de combustión formidable» para liquidar la temible plaga nea.

La publicación de la *Letanía Lauretana* en honor de la Virgen Inmaculada en diversas publicaciones durante el mes de diciembre de 1865 fue otro hecho que impactó al joven periodista, quien ridiculizó tanto la intención como el melifluo estilo de la misma. En las letanías publicadas en *La Esperanz*a y otros periódicos neos, tanto particulares como asociaciones y jerarquías eclesiásticas pedían a la Virgen todo tipo de favores, unos personales y otros, lo que era más preocupante, de tipo político: «Uno le dice que extermine a los liberales («*monstruum* LIBERALISMO *pelle*» —cita Galdós— otro le dice que aplaste la cabeza de los herejes; otro que confunda a los que reconozcan al reino de Italia»; Shoemaker, 1972: 250 y 257).

Por las mismas fechas, tres años después, nada había cambiado. Como cada año por la Inmaculada, reaparecía la *Letanía Lauretana* con sus mezclas espúreas de política y creencias religiosas. La realidad parece superar a la propia parodia, cuando encontramos que en la Letanía de *La Esperanza*, cuatro personas reales de 1868, «uno de San Pedro de Toselló y tres de San Baudillo de Llanos», dicen devotamente a la Virgen, en la advocación de *Mater Amabilis*: «¡Oh Madre amabilísima, qué contentos estamos de pertenecer al número de los neos y antiliberales hasta la muerte!»

No es extraño entonces que el 12 de enero de 1868 Galdós vuelva a aplicar su sarcasmo contra la estupidez, fealdad e irreverencia de esta devoción, a la que llama «descarga de metralla en forma de letanía» (Shoemaker, 1972: 384). También es comprensible que como algunas de las peticiones de los fieles estaban en latín, textos burlones en latín macarrónico forman parte de las parodias que Galdós realiza sobre la prensa y la oratoria neas.

> En el año 1868 las colaboraciones galdosianas acerca de los neos se extienden por vez primera al ámbito de la ficción, con dos aportaciones: el 8 de marzo, en la serie «Manicomio político-social. Soliloquios de algunos dementes encerrados en él. JAULA PRIMERA.-EL NEO» y el 12 de abril, «La conjuración de las palabras». El primero recoge en la forma de ficción de un soliloquio, muchos de los estilos de parodia bíblica que habían aparecido antes en los artículos de Galdós sobre los neos. El loco se convierte en víctima grotesca de la función «iluminadora» de la prensa nea. Se suman los contextos parodiados, esta vez en la propia voz del loco: el estilo bíblico al modo del *Cantar de los Cantares* y de un sermón de Fray Luis de Granada, la refactura de la parábola del hijo pródigo, el latín eclesiástico usado al modo macarrónico, etc. El inicio de su «conversión» se asemeja grotescamente a la conversión de San Agustín, contada por el doctor de la iglesia en el cap. VIII de sus *Confesiones*: también el loco galdosiano escuchó una voz que le decía «*Tolle, lege*», e interpretó que debía dedicarse a la lectura de diarios neos como *La Lealtad*, *El Pensamiento*, *La Esperanza*, *La Regeneración* y *La Constancia*, que propician su conversión (Shoemaker, 1972: 447-449).

Menos de un mes después aparecía «La conjuración de las palabras», subtitulado «Cuento alegórico»,[2] donde el autor ridiculiza las intersecciones entre política y religión que caracterizan a los neos. En el humorístico cuento, dentro de los enfrentamientos entre palabras está el de los vocablos *Religión* y *Política*, iniciado cuando *Religión* se quejó de que *Política* le había usurpado el nombre «para ocultar en el mundo sus socaliñas y gatuperios». Tercia también *Hipocresía*, que llama a Neo hermano: «Déjelas que se arañen, hermano, dijo la *Hipocresía*, que estaba rezando el rosario en una sarta de puntos suspensivos; déjelas que se arañen, que ya sabe vuestra señoría que rabian de verse juntas. Entendámonos nosotros, y dejémoslas a ellas».

El sustantivo *Neo* —que en la edición de 1889, en época del gobierno de Sagasta, es sustituido por «Gobierno» (Smith, 1992: p. 55)— se ve obligado a intervenir en la riña: «—Basta de alusiones personales, dijo el sustantivo *Neo*, que todo tiznado de negro se presentó para poner paz en el asunto» (Shoemaker, 1972: 489-493).

Por lo que respecta a las obras narrativas largas, novelas y episodios, hemos de recordar la frecuencia con que aparece el estilo bíblico y sermonario imitado en su discurso oral por beatos y beatas, y en cuya parodia Galdós parece deleitarse (Román Román, 1990: 355-362). Este estilo mantiene puntos tangentes con los modos expresivos de los neos, si bien en estos se añade como elemento distintivo el hecho de que las citas bíblicas y los sermones se ponen al servicio de la argumentación de ideas políticas y sociales.

Graciosas son las admoniciones retóricas y redundantes de Paulita Porreño en *La Fontana de Oro*, o el estilo almibarado del Padre Paoletti, comentado con dureza por el narrador en *La Familia de León Roch*. También las amplias peroratas místicas del Juan de Dios de *La batalla de los Arapiles*, muy parecidas a las de la ermitaña Marcela que enloquece a causa de la campaña carlista en Aragón en 1837, y que se expresa en un pastiche bíblico de efectos sumamente cómicos en *La campaña del Maestrazgo*, episodio escrito en abril y mayo de 1899.

Se trata de beatos extremos, y hasta de locos, a veces más tipos o caricaturas que personajes, cuya comicidad casi entremesil combina con momentos climáticos en episodios y novelas.

En el caso de *La Fontana de Oro*, la beata Paulita Porreño trata de adoctrinar a Lázaro, influida por sus lecturas místicas. Pero el peligro lo representa, lógicamente, el integrismo absolutista de la siniestra figura de Don Elías, integrismo

2. También en el periódico *Gil Blas* encontramos tiempo después ciertos textos que comparten el espíritu satírico galdosiano; entre ellos, el artículo «El sueño de un neo», publicado el 4 de abril de 1869 con caricatura de Ortego. Las mezclas indeseables de religión y política inspiran muchas caricaturas gráficas en *Gil Blas* y en *El siglo Ilustrado* entre 1868 y 1869. Por ejemplo, «El nuevo quemadero», publicado en *Gil Blas* el 16 de mayo de 1869), representa cómo los curas celebran la quema de la libertad. Proliferan los artículos contra la injerencia de la iglesia en la política, escritos por los redactores de *Gil Blas*. Un buen ejemplo es la colaboración de Luis Rivera «El fantasma», aparecida el 25 de octubre de 1868.

que persistía en 1870, cuando se edita la novela. La nota que Galdós antepuso en diciembre de 1870, explicaba que la turbación política iniciada en España en 1812 no tenía visos de terminar aún en 1870, y justificaba la oportunidad de publicar *La Fontana* en «la semejanza que la crisis actual tiene con el memorable período de 1820-23. Esta es la principal de las razones que me han inducido a publicarlo» (Pérez Galdós, 1986b: 10).

Digno de mención es también el caso de don Fernando Navarro o *Garrote*, que arrepentido de una vida pecadora se convierte en su ancianidad en defensor de los sacrosantos principios del servicio a la patria y la religión en *El equipaje del rey José*, cuyo capítulo XIV especialmente alberga una amplia pieza oratoria del carlista, con todos los tópicos previsibles acompañados de la maliciosa glosa que hace el narrador sobre la pragmática oratoria (dicción, tono, gestos), que ridiculizan aún más al tipo:

> —Señores —dijo Garrote con hueca voz y un poco del tonillo pedantesco de los oradores modernos—, toda mi vida la he consagrado al servicio del Rey, de la patria, de la religión [...] ¡En servicio de Dios! A eso iba —prosiguió Garrote acompañando sus palabras con una enérgica acción del dedo índice—. Quería decir que siempre fui ferviente cristiano y una vez reventé a palos a dos contrabandistas porque hablaron mal de la santidad de Pío VI. Señores, en mis campañas gloriosas, o por mejor decir, en toda mi vida, he tenido por norte la honra del Rey, la honra de la nación y sobre todos los nortes y sures, el norte de la religión que es mi guía, mi faro, mi luz del cielo (Pérez Galdós, 1986c: 183-186).

La parodia de artículos de prensa y oraciones de falsa devoción tiene un buen ejemplo en el personaje del cínico Juan Bragas de Pipaón en *Memorias de un cortesano de 1815*, episodio de 1875 cuyo primer capítulo se organiza como la transcripción de un artículo de periodicucho compuesto por él interesadamente, a modo de grotesca plegaria que mezcla lo religioso con la devoción fernandina por el rey absoluto, a modo de anticipo de lo que sería, décadas más tarde, el neísmo integrista.

Muy lejano de este es el marco histórico de 1863 y 1864 en *El doctor Centeno*. Pero la oratoria doméstica de don Florencio Morales ante Felipe y los estudiantes reproduce el apego a las esencias nacionales, aguijado ahora por las pasadas tormentas revolucionarias europeas y la «cuestión de Italia» tan polémica a la sazón, y que, como hemos indicado, formó parte de los artículos críticos de Galdós en *La Nación* entre 1865 y 1868. La mentalidad y la retórica neas que aparecían en la forma de artículos de opinión en los periódicos católicos por aquellas fechas, se incorporan a la diégesis narrativa, puestas en boca de personajes en las ficciones galdosianas, como el citado don Florencio de *El doctor Centeno*:

> ¿Qué nos traen las ideas extranjeras? El ateísmo, la demagogia y todos los males que padecen los países que no han querido o no saben hermanar la libertad con la reli-

> gión. ¿Qué dicen por allá? Pues dicen: «Fuera Papa, fuera religión y venga república; hacer cada uno lo que le da la gana» [...]. Cuando D. Florencio puso punto final en su recitado, que a Felipe le pareció discurso por lo elocuente, sermón por lo largo [...] (Pérez Galdós, 2008: 419-420).

Tito Liviano en la quinta serie de episodios reconoce expresamente su tendencia a imitar el sermón religioso, e incluso para referirse a la oratoria de las Cortes emplea moldes sermonarios. Un buen ejemplo es este de *La primera República*: «Y heme ahora, lectores amados, feligreses píos en estos oficios que la Historia (y ya veis que imito al obispo cismático y saladísimo) heme aquí, repito, aunque sean cargantes tantos hemes...» (Pérez Galdós, 1986d: 367), mientras que en el capítulo 11 de *Amadeo I*, declara Tito algo que el lector tiene bien comprobado, su capacidad proteica de adaptar el estilo de su prosa política al periódico que le pague, a las alturas de 1872: «Escribo en republicano, escribo en conservador y hasta en neo si fuera menester» (Pérez Galdós, 1986e: 273), lo que no significa que renuncie a sus ideas progresistas.

El caso más extenso y emblemático de la oratoria nea corresponde al largo discurso dado como exhibición por el personaje narrador Tito a instancias de su padre en Durango en *Amadeo I*, aguda burla del papanatismo de sus oyentes, en el que Tito lleva al extremo del absurdo la ideología carlista de su familia, completamente contraria a la suya. Finge ser un convertido al que la voz de Dios «iluminó el alma», y convence a su ultraconservador auditorio vizcaíno de que han sido seleccionados por Dios para la redención y salvamento de España. En su dislocado arbitrio, pieza oratoria que constituye todo el capítulo XVII, hace burla y prueba el extremismo de sus oyentes, que van aceptando enardecidos sus propuestas. La ridiculización de la famosa «cuestión de Italia», asunto esencial para los neos, llega a su extremo en esta gran pieza oratoria: la idea principal, «la idea de mi República Hispano-Pontificia», como enuncia Tito, es que España desagravie al Papa por la pérdida de sus estados en Italia, convirtiéndose en una República con el Papa como gobernante. El desarrollo concreto de esta propuesta es esperpéntico y por ello, más disparatada aún la reacción entusiasta del auditorio: el Papa podría venirse a vivir a la ciudad de España que escogiese como capital, los ministros serían elegidos entre arzobispos y abades de las congregaciones, el parlamento sería sustituido por un concilio con obispos, miembros de la compañía de Jesús y otros eclesiásticos, se restablecería la inquisición, etc. Los efectos cómicos de la situación son indudables, por el fanatismo de los vascos que se entusiasman hasta el delirio ante sus propuestas, y las toman tan en serio que una dama llega a preguntar: «Solo me han quedado dudas en un punto. ¿En la nueva República, los militares vestirán el uniforme que hoy usan, o un traje como los caballeros de Calatrava y Santiago, con birrete y manto blanco?» (Pérez Galdós, 1986e: 300).

Los discursos de los neos auténticos, no fingidos y burlones como Tito, suelen ser igualmente grotescos, aunque de forma involuntaria para el personaje.

Así, las parrafadas de Mendizábal en *Miau* son cómicas en sí, pero no lo es tanto el origen de su discurso. En este caso, como en otros, Galdós se ocupa de aclarar el punto de partida, la fuente de las ideas que el personaje se limita a repetir. El lector conocerá siempre que la lectura de la prensa nea, a las alturas del año 1878 en el que se ambienta la novela, sigue siendo el peligroso punto de partida, la fuente de las fórmulas que el personaje memoriza y repite:

> —Ya no hay cristiandad en las familias —dijo Mendizábal grave y sentenciosamente—. Ya no hay más que suposición [...].
> —Suposición de suposiciones... Consecuencias funestas del materialismo —dijo Mendizábal, que solía repetir las frases del periódico a que estaba suscrito—.

Malignamente, en esta y otras muchas situaciones, «castigará» Galdós a su personaje a no ser capaz de completar su espuria parrafada: «¿Qué se hizo de aquella pobreza honrada, de aquella (no recordando lo demás) de aquella pues... como quien dice... ?» (Pérez Galdós, 1991: 74-75).

«Es más neo que Dios», «es más neo que Judas y más borracho que Noé», son insultos frecuentes por parte de los liberales en las obras galdosianas, pero finalizaremos este recorrido con la inolvidable despedida de don Ramón Villaamil en *Miau*, y su liberación verbal ante quienes la amargaban la vida, neo Mendizábal incluido:

> Sé yo más que tú, monstruo, feo, más feo que el hambre, y más neo que Judas. Ya sabes que siempre he sido liberal, y que antes moriré que soportar el despotismo. Vete al cuerno, grandísimo reaccionario, que lo que es a mí no me encadenas tú... Me futro en tu absolutismo y en tu inquisición. Jeríngate, animal, carca y liberticida, que yo soy libre y liberal y demócrata, y anarquista y petrolero, y hago mi santísima voluntad...
>
> [...] Abur, lechuzo, sicario del fanatismo y opresor de los pueblos... ¡Miren qué facha, qué brazos y qué cuerpo! No andas a cuatro pies por milagro de Dios. Joróbate y búscame, y date tono con doña Pura, diciéndole que me viste... Zángano, neo, salvaje, los demonios carguen contigo (Pérez Galdós, 1991: 386).

Bibliografía

De la Nuez, Sebastián y Schraibman, José (1967), *Cartas del archivo de Galdós*, Madrid, Taurus.

Estébanez Calderón, Demetrio (1982), «Evolución política de Galdós y su repercusión en la obra literaria», *Anales Galdosianos*, año xvii, pp. 7-22.

Hibbs-Lissorgues, Solange (1993), «La prensa católica catalana de 1868 a 1900», *Anales de Literatura Española*, n.º 9, pp. 85-101.

Pattison, Walter T., (1979), *Benito Pérez Galdós. Etapas preliminares de Gloria*, Barcelona, Pubill.

Pérez Galdós, Benito (1986a), *Prim* en *Obras completas, Episodios nacionales*, Cuarta Serie, Madrid, Aguilar.

— (1986b), *La Fontana de Oro*, en *Obras completas, Novelas 1*, Madrid, Aguilar.

— (1986c), *El equipaje del Rey José*, en *Obras completas, Episodios nacionales*, Segunda serie, Madrid, Aguilar.

— (1986d), *La Primera República*, en *Obras completas, Episodios nacionales*, Quinta serie, Madrid, Aguilar.

— (1986e), *Amadeo I*, en *Obras completas, Episodios nacionales*, Quinta serie, Madrid, Aguilar.

— (1991), *Miau*, ed. de Robert Weber, Barcelona, Labor.

— (2008), *El doctor Centeno*, Isabel Román (ed.), Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, colección TextosUex.

Román Román, Isabel (1990), «Galdós y la parodia del estilo bíblico», *Anuario de Estudios Filológicos*, vol. 13, pp. 355-362.

Shoemaker, William H. (1972), *Los artículos de Galdós en «La Nación»*, Madrid, Ínsula.

Smith, Alan E. (1992), *Los cuentos inverosímiles de Galdós en el contexto de su obra*, Barcelona, Anthropos.

La campaña del Maestrazgo: historia y novela[1]

Marisa Sotelo Vázquez
Universitat de Barcelona, Grupo de Estudios Galdosianos (GREGAL)

Los pueblos que tienen historia tienen literatura.
Francisco Giner

1. Galdós y la filosofía de la historia

En un país, como el nuestro, que no ha tenido filósofos de la historia en la línea de Hipólite Taine, para quien la literatura y el arte era el resultado de la interacción de tres factores, la raza, el medio y el momento histórico,[2] Galdós desempeñará hasta cierto punto esa función a través de los *Episodios nacionales*, donde no solo se novela la historia y la intrahistoria en un espacio y un tiempo concretos, sino que a la vez indirectamente se analiza el carácter español y se reflexiona sobre el curso ininterrumpido de la historia integral, tal como se proponía el autor de *La campaña del Maestrazgo*. Porque Galdós, de acuerdo con los krausistas y los regeneracionistas, singularmente Giner y Altamira,[3] considera que la historia es la maestra del presente y la guía necesaria del futuro.

Es bien sabido que don Francisco Giner había llamado la atención en sus *Ensayos* y, más específicamente en «Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna» (1866),[4] sobre el valor de la literatura como instrumento para explorar los verdaderos caracteres de un pueblo y el camino más firme para entender su historia. Si la historia tiene que descubrirnos el espíritu de los pueblos tiene necesariamente que buscar sus fuentes donde este espíritu se manifiesta de manera más auténtica y viva, que no es sino en la esfera del arte y de la literatura:

1. Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación interuniversitario «Edición y estudios críticos de la obra literaria de Benito Pérez Galdós», financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (FFI 2013-40766-P).

2. Véase Taine, 1964.

3. Véase en este sentido los imprescindible trabajos de M.ª Ángeles Ayala, «Rafael Altamira y los *Episodios nacionales* de Galdós» (2012a) y «Altamira, Galdós y la Historia de España» (2012b).

4. La primera versión de este trabajo se publicó en la *Revista Meridional* de Granada en 1862 y fue recogida posteriormente por Giner en *Estudios Literarios* (Madrid, 1866).

> Suprímase la literatura de un pueblo y en vano se apelará para reconstruir su pasado a la historia política, muda armazón de sucesos, esqueleto que no reviste la virilidad de la musculatura, ni anima el vivificante calor de la sangre; estúdiese aquella, y los más remotos tiempos y las generaciones más olvidadas se nos presentarán con toda la pompa de sus grandezas, con todas sus miserias, con todas sus aspiraciones, con todos sus extravíos. Sin ella, nos fuera imposible penetrar de qué modo se preparan y fermentan en el fondo de las sociedades los múltiples elementos que han de concurrir en una época dada a mudar su constitución (Giner, 1919: 163).

De las palabras del maestro krausista se deduce que las bellas letras son la carne y la sangre de la historia (López Morillas, 1966: 39). A la luz de estas palabras, la interdependencia entre historia y literatura resulta evidente, porque, en definitiva, para don Francisco Giner «los pueblos que tienen historia, tienen literatura» (Giner, 1919: 169). Galdós, familiarizado desde sus años universitarios con la filosofía krausista a través de sus maestros Camus y Fernando de Castro,[5] asimiló muy bien la lección gineriana sobre el valor de la historia en la literatura y viceversa. Por ello en el epílogo a la edición ilustrada de las dos primeras series de *Episodios nacionales* con manifiesto ademán tainiano escribía:

> En los tipos presentados en las dos series y que pasan de quinientos, traté de buscar la configuración, los rasgos y aun los mohines de la fisonomía nacional, mirando mucho los semblantes de hoy para aprender en ellos la verdad de los pasados. Y la diferencia entre unos y otros, o no existe o es muy débil. Si en el orden material las transformaciones de nuestro país han sido tan grandes y rápidas que apenas se conoce ya lo que fue, en el orden espiritual la raza defiende del tiempo sus acentuados caracteres con la tenacidad que pone siempre en sus defensas [...]. No es difícil, pues, encontrar el español de ayer a poco que se observe el que tenemos delante (Galdós, 1885).

Desde estas premisas cabe preguntarse: ¿de qué período histórico hablamos en la tercera serie de los *Episodios nacionales*? Más aún, ¿cuál es el tiempo de la historia y cuál el del autor del discurso? Y, más concretamente, ¿cuál es la visión, el peso de la historia en *La campaña del Maestrazgo* (1899)? Teniendo en cuenta en primer lugar el contexto en que empezó a escribirse esta tercera serie, precisamente un año después de la crisis del 98 y diecinueve años después de finalizada

5. El joven Galdós dedicó un artículo a su admirado maestro Fernando de Castro en *La Nación* (16-II-1868), en la serie «Galería de figuras de cera», en él abordaba el retrato intelectual del maestro krausista en estos elogiosos términos: «una vida ejemplar, laboriosa, consagrada al estudio, al noble cultivo de la ciencia y a la mayor perfección posible del espíritu; esta vida de sabio ilustre y de cristiano fervoroso, ¿no es conocida de todo el mundo? Pero otro fin ocupa también su actividad benéfica y generosa. No basta estudiar y orar, perfeccionarse intelectual y espiritualmente; es preciso mirar un poco hacia el pobre prójimo [...] es preciso practicar la más noble misión del apóstol y del sabio; es preciso descender del razonamiento y de la contemplación para ocuparse en la enseñanza; y ninguno practica con más entusiasmo y fervor este caritativo sacerdocio» (en Shoemaker, 1972: 428).

la segunda serie, aunque, como sostiene Ermitas Penas,[6] Galdós la tenía muy pensada y configurada en su mente desde bastantes años antes. Galdós, atendiendo a la evolución de los movimientos literarios, cambia de perspectiva (Llorens, 1970-1971 y Cardona, 1968), y a juicio de algún crítico incluso cambia de técnica literaria para acercarse al modernismo finisecular (Coffey, 2001: 187). Además, a la altura del fin de siglo, Galdós es indiscutiblemente un novelista consagrado, no solo por las dos primeras series de episodios, sino también por el éxito de las novelas de tesis (década de 1870 a 1880) y, sobre todo, de la serie de novelas contemporáneas o naturalistas que inaugura *La desheredada* (1881) y se cierra, aunque con algunas estribaciones que se prolongan algunos años más allá, con *Fortunata y Jacinta* (1887). Hasta aquí sus modelos literarios han sido Balzac, Dickens y, sobre todo, Cervantes; Taine, su guía filosófico, tamizado por el magisterio y la influencia directa de Giner; un más que posible modelo histórico, Macalay,[7] y Zola el fermento literario de la serie naturalista. Sin embargo, la literatura finisecular ha cambiado mucho con respecto al realismo imperante en la segunda mitad siglo y Galdós no será ajeno —como no lo fue nunca— a esos cambios de rumbo que anuncian el modernismo con un fuerte sustrato romántico, aunque este resurgir del romanticismo finisecular adoptará en el autor de *Fortunata* caracteres algo distintos del romanticismo de la primera mitad del siglo (Penas, 2014; M. Sotelo, 2014), además de una más que palpable influencia de la novela rusa, singularmente de Tolstoi (Regalado, 1966: 298).

La campaña del Maestrazgo, sobre la primera guerra carlista (1833-1840), uno de los mejores episodios de la tercera serie[8] según el propio autor, posibilita el análisis de varias cuestiones interrelacionadas entre sí que permiten entender qué valor concedía Galdós a la historia y hasta qué punto la reflexión sobre unos hechos históricos concretos del pasado le permitían analizar y establecer incluso paralelismos con la realidad presente de 1898-1900 a la vez que profundizar en los rasgos distintivos de la psicología nacional, tal como sostendrá Altamira cuando escribe que en las *Episodios nacionales* está «España con toda su individualidad y originalidad de nuestra manera de ser, de nuestra psicología colectiva. Allí está nuestra alma moderna, reflejada en nuestros hechos» (Altamira,

6. Sostiene Ermitas Penas que más allá de los diferentes motivos (económicos, vocación de novelista histórico, interés del público...) Galdós cuando empieza a escribir la tercera serie en abril de 1898 «debía tenerla suficientemente configurada en su mente. Prueba de ello es que da en las palabras que lo anteceden los títulos de las diez novelas: *Zumalacárregui*, *Mendizábal*, *De Oñate a la Granja*, *Luchana*, *La campaña del Maestrazgo*, *La estafeta romántica*, *Vergara*, *Montes de Oca*, *Los Ayacuchos* y *Bodas reales*. [...] de ahí la reconocida celeridad con que redacta, pues los había madurado suficientemente» (Penas Varela, 2013: 15).

7. La profesora M.ª Ángeles Ayala en su trabajo sobre «Altamira, Galdós y la historia de España» menciona la influencia sobre los *Episodios nacionales* de Macalay y su *Historia de Inglaterra*, obra que Galdós tenía en su biblioteca. Destaca la capacidad del historiador inglés para transmitir en sus obras «sensación de realidad y de vida», cualidades que sobresalen también en los *Episodios* galdosianos (Ayala, 2012: 408).

8. Elaborada diecinueve años después de que el autor terminase la segunda serie. El primero de sus episodios *es Zumalacárregui*, que comienza a escribirse en vísperas del desastre del 98, y el último *Bodas reales* que se redacta en el año inicial del nuevo siglo.

1907: 27-28). Como en las anteriores, esta serie la componen dos elementos básicos: el cuadro histórico y la intriga novelesca. En el episodio que nos ocupa, el peso de la historia es manifiesto, sin olvidar tampoco los aspectos novelescos como la recreación del quijotesco episodio de Crisóstomo y Marcela de cuyo estudio me he ocupado en otro lugar.[9] Para la construcción de *La campaña del Maestrazgo* Galdós se valió de un amplio abanico de fuentes.

2. Fuentes históricas

Entre las fuentes que Galdós con toda seguridad manejó para la escritura del *episodio nacional* que aquí analizamos sobresalen las librescas: libros, folletos políticos, estudios de costumbres, tal como señaló Gómez Baquero (1899) con especial atención a las biografías del general Cabrera,[10] que el autor pudo consultar, además de que con toda seguridad se sirvió también del fondo del general San Román, «historiador puntualísimo de las campañas del Maestrazgo» (Seco, 1970-1: 259). Probable influencia también de la prensa de la época, con especial atención al *Diario de avisos* y al *Diario Noticioso* (Rubio Cremades, 2010: 15), e incluso influencia decisiva de la pintura histórica para documentar algunas escenas, como la bacanal de las tropas del general Cabrera en Burjasot gracias a la obra *Orgía de Cabrera y los suyos en Burjasot* de Manuel Miranda o el magnífico retrato del general Cabrera pintado por W. Kilburn.[11]

3. Tiempo y espacio de los hechos históricos

Dos planos históricos temporales conviven en el episodio: el de los hechos históricos y el del autor. Y si aceptamos que los episodios solo pueden ser entendidos si partimos de la situación desde la que Galdós los concibe, en este caso debemos situarnos a finales del convulso siglo XIX, con un narrador en tercera persona que relata con gran lujo de detalles la primera guerra carlista y los avatares de los dos bandos contendientes, cristinos y carlistas. No hay sectarismo en las descripciones de ambos bandos. Un Galdós un tanto desengañado

9. Véase «La quijotesca historia de Crisóstomo y Marcela, hipotexto de *La campaña del Maestrazgo* de Galdós» (Sotelo Vázquez, 2013).

10. C. Calbo Rochina, *Historia de Cabrera y de la guerra civil en Aragón, Valencia y Murcia*, (1845); Pastor Díaz y F. Cárdenas, *Galería de españoles célebres contemporáneos (1841-1845)* (1841); T. Wisdom, *Zumalacárregui y Cabrera* (1890).

11. Tal como señaló Hinterhäuser es muy «verosímil la posibilidad de una inspiración pictórica en la obra de Galdós, en primer lugar, por el constante interés que demostró por la pintura a lo largo de su vida y las dotes que desde sus años juveniles manifestó para el dibujo y la acuarela. Parece que durante sus primeros años de estudiante en Madrid, cuando frecuentaba el Café Universal gozaba de cierta fama como caricaturista» (Hinterhäuser, 1963: 80).

de las posibilidades de transformación de la sociedad española a través de la clase media —tal como se desprende de su discurso de ingreso en la Real Academia, «La sociedad presente como materia novelable»— se enfrenta con cierta objetividad, distancia y desapasionamiento a la contienda, que Alas definía como:

> los días vergonzosos de la primera guerra civil. Primera... del pleito carlista. ¡Cuánta estupidez y cuánta crueldad! Esto hay que pensar a cada momento al repasar los incidentes de aquella locura sangrienta, de aquella necedad que se baña en sangre con un atavismo salvaje, que llega hasta resucitar los orígenes de fiera que podamos tener (Alas, 2006: 438-9).

También es justo precisar, aún a costa de contradecir a Baroja,[12] que Galdós no solo es veraz en el manejo del tiempo de la historia, sino que se documenta abundantemente sobre la geografía y los escenarios del levante español donde iban a tener lugar algunas de las campañas carlistas más cruentas, probablemente gracias a la *Historia general de España* de Modesto Lafuente,[13] muy popular por aquellos años, que fue libro de cabecera para toda la serie y, más específicamente en este caso, a través también de la *Historia de Cabrera y de la Guerra Civil en Aragón, Valencia y Murcia* (1845), obra de Calbo y Rochina, que contiene un buen número de grabados y planos de las poblaciones en las que se desarrollaron las principales batallas y que pudieron servir de cañamazo orientativo a las detenidas descripciones espaciales y de ambiente de los episodios.

Importa igualmente subrayar la fidelidad de Galdós a la cronología de los hechos históricos. En las páginas iniciales de *La campaña del Maestrazgo* se sitúa la acción en un espacio y tiempo concretos, la población de Julióbriga cerca de Fuentes de Ebro y en el mes de «febrerillo loco» del «año 37», definido como «año de confusión y trapisondas» (Galdós, 2007: 615-6). Como las campañas del Maestrazgo consistieron en un tomar y dejar posiciones y en un continuo perseguirse y sorprenderse de las partidas carlistas, anárquicas pero muy valerosas y esforzadas, frente a un ejército bien organizado de cristinos, se precisa continuamente la toma de posiciones e incluso la disposición de los dos bandos contendientes en el campo de batalla. Buñol, Rubielos, Puxet, Burjasot, Cherta, Chiva, Vinaroz y Morella, son algunas de las posiciones ampliamente descritas.

12. Pío Baroja al explicar en *Páginas escogidas* (1918) la génesis de sus *Memorias de un hombre de acción* hacía una valoración muy injusta de los *Episodios* galdosianos, pues consideraba que «Galdós pinta a España como un feudo aparte [...] y como investigador ha hecho poco o nada: ha tomado la historia hecha en libros; en este sentido yo he trabajado algo más, he buscado en los archivos y he recorrido los lugares de acción de mis novelas, intentando reconstruir el pasado» (en Llorens, 1970-1971).

13. Véase en este mismo volumen el trabajo de Mónica Fuertes Arboix, «Mito, realidad e historia de España en los escritos de Modesto Lafuente».

Y en algunos casos se precisa con detalle la orografía del terreno, las montañas que lo circundan o la entrada en el pueblo, como en el caso de Morella.

4. Personajes históricos e intrahistóricos en igualdad

Galdós se coloca a cierta distancia del conflicto que describe y trata a todos los personajes por igual, con serena contemplación artística para lograr el efecto de historia integral, que perseguía incansablemente en los episodios. Y antes de entrar en el análisis de los principales protagonistas conviene señalar que «los personajes galdosianos, desde el primero al último, participan en los acontecimientos históricos y juzgan dichos hechos desde sus peculiares circunstancias biográficas y desde su propia ideología» (Ayala, 2012b: 407). El general Cabrera frente al noble Urdaneta, es decir, los personajes ficticios, concebidos con dimensión histórica formando el profundo mar de la intrahistoria, historia viva, o anónima, y los históricos, vistos en sus lances y hazañas singulares pero también a través del prisma de sus vidas privadas, inmersos todos en el marasmo de la realidad cotidiana. De modo que para el lector de entonces y el de hoy no tiene más realidad el general Cabrera que Urdaneta; el escarmentado Joreas; el romántico Nelet o la monja andariega Marcela. Además, muchos de los personajes secundarios e intrahistóricos tienen un rasgo común muy cervantino-quijotesco, son a la vez que personajes narradores de historias y aventuras dentro del episodio, y a menudo, como en *El Quijote*, reciben el nombre de «historiadores» (Galdós, 2007: 617). El principal héroe novelesco —intrahistórico— es don Beltrán de Urdaneta, mientras que el héroe histórico es Ramón Cabrera.

4.1. El general Cabrera: la figura histórica más relevante

El general Ramón Cabrera (Tortosa, 27 de diciembre de 1806 - Wentworth, 24 de mayo de 1877), caracterizado como «travieso bigardón de Tortosa» (Galdós, 2007: 631), «Napoleón de montaña» (Galdós, 2007: 632), y apodado el *Tigre del Maestrazgo* es, como hemos dicho, el personaje histórico principal. Galdós se documentó sobre los datos biográficos del personaje desde el momento en que huyó a la sierra para organizar las partidas carlistas que se enfrentarían sin tregua al ejército cristino. Incluso alude en un momento a la adolescencia de Cabrera en el seminario de Tortosa, donde ya había dado sobradas muestras de su carácter inquieto y rebelde, motivo por el que el obispo de dicha población no quiso ordenarlo sacerdote y le aconsejó que colgara los hábitos para dedicarse a la milicia. Es en esta última faceta en la que nos lo presenta el autor, como un joven guerrillero intrépido, valiente, ambicioso, a la vez que enérgico y cruel, y dotado de cualidades extraordinarias como estratega y verdadero caudillo militar, que consiguió hacer de unas partidas anárquicas, reclutadas entre los hom-

bres de las pequeñas poblaciones del levante, un verdadero ejército bien organizado y disciplinado, dispuesto siempre a combatir:

> Para abrirse camino el travieso bigardón de Tortosa y pasar en breve tiempo de seminarista pendenciero a caudillo y gobernador de hombres en los campos de batalla, no podía menos de emplear como resorte de dominio, el terror, la fiereza y la brutalidad. No se había formado dentro de un organismo, sino que tenía que sacar el organismo del caos social, y esto no se hace sino desplegando desde los primeros momentos un genio implacable, aterrador, extraordinaria viveza para aplicar justicias rápidas, de moral severa y primitiva; haciendo sentir el peso de su mano antes de que pudiera discutirse el derecho con que la levantaba. En las guerras civiles, los hombres culminantes nacen así, o no nacen nunca (Galdós, 2007: 632).

La crueldad casi innata del personaje se justifica en el relato a través del multiperspectivismo, que Galdós aprendió muy bien de Cervantes, es decir, por boca de otros personajes que la juzgan lógica consecuencia del asesinato de su madre María Griñó, que había sido hecha prisionera sin ningún motivo por Gaspar Blanco, gobernador liberal de Tortosa. Muerte que fue vengada por su hijo de acuerdo con la aplicación más estricta de la ley del Talión con el inmediato fusilamiento de cuatro mujeres también inocentes, que habían hecho prisioneras entre los cristinos. Estas muertes recrudecieron las batallas a campo abierto de los dos bandos contendientes, culminando en la bacanal de muerte de las tropas carlistas en Burjasot, de la que hay testimonios pictóricos como la *Orgía de Cabrera y los suyos en Burjasot* de Manuel Miranda. Precisamente esta actitud vengativa y extremadamente cruel es la que llevó a Clarín a pronunciarse con extrema dureza sobre la catadura moral del general Cabrera en su reseña de *Los Lunes de El Imparcial* (17 de julio de 1899), cuando escribe:

> Cabrera, en resumen, es repugnante. No es un salvaje de una pieza; es complicado, como también lo fue Nerón, casi artista. En buena hora el historiador, y el novelista, especialmente, se complazcan en ser a un tiempo artistas y justicieros analizando el carácter y los hechos de Cabrera que ofrecen muchos matices, no todos oscuros. Dígase todo, lo bueno y lo malo; pero lo que sobresale es el verdugo. Cuando Cabrera debía hacerse perdonar a fuerza de merecer lástima, cuando le fusilan a su madre, se porta de manera que nuestra compasión busca a quien volverse, porque el *hijo* no la merece [...] La madre de Cabrera, ¡víctima sublime!; pero el hijo, ¡qué miserable! (Alas, 2006: 439).

Las certeras palabras de Clarín, en muy breves líneas, ofrecen un retrato completo de la compleja psicología del general Cabrera, atendiendo a un suceso crucial de su vida, el asesinato de su inocente madre. Pero, volvamos al episodio, tras la bacanal de Burjasot y dejar como escarmiento intacta la pila de muertos amontonados en dicha población para que los enterraran los vecinos, Galdós vuelve a incidir en otras ocasiones en la crueldad del general faccioso que, a jui-

cio del autor no era gratuita como la del depravado cura Lorente, sino sumamente pragmática e impulsada por sus inconmensurables ansias de dominio, pues se trataba de doblegar a los pueblos por el terror y la muerte:

> Contentábase Cabrera con aumentar su hueste, con organizar y darle hábitos y educación de ejército poderoso; sus crueldades no eran el nefando goce del mal, como en el depravado Lorente: eran los resortes de una infernal política, pues en su conocimiento del país y de los hombres, el *leopardo* no veía más camino que la fascinación terrorífica para domar los pueblos. Destruyendo media España, aseguraba el imperio sobre la otra media (Galdós, 2007: 673).

El retrato físico del personaje o prosografía también es dibujada con detalle por Galdós. Cabera, personaje literario, guarda extraordinario parecido con los retratos pictóricos que de aquel se han conservado, especialmente con el ejecutado por W. Kilburn, que nos muestra a un hombre joven, apuesto, moreno casi cetrino, de mirada incisiva, penetrante y felina, que gustaba de vestir el uniforme y envolverse en una ostentosa capa blanca, y así es como lo describe Galdós, quien en aras de la verosimilitud incluso le hace hablar en valenciano arengando a sus hombres:

> De pronto vieron venir un gran tumulto, muchos jinetes que no corrían, volaban, los ágiles corceles saltando zanjas y cercas, desmandados, locos. Frente a ellos, en un caballo blanco, venía un hombre vestido de colorines. Al pasar el jinete junto a la impedimenta, vieron los que allí estaban su rostro, harto parecido al de un gato, los ojos flamígeros, la color verdosa, henchida la nariz, como si las ventanillas de ella quisieran rasgarse para dar paso al aliento. Su capa blanca con vueltas rojas sujeta al cuello, ondeaba como una bandera. En la mano blandía la espada; se le oía claramente gritar:
>
> —*Per así, fills meus... Seguidme... Els destrosarem... ¡Viva Carlos V! ¡Mueran eixos pillos, cobards!...* (Galdós, 2007: 661).

Y en otro momento, en conversación con el noble de factura pre-valleinclanesca don Beltrán de Urdaneta, a quien han hecho prisionero los carlistas y piensan ejecutar en venganza por la muerte del hermano del conde de Catí —en una renovada aplicación de la ley del Talión, es decir, noble por noble—, el retrato físico de Cabrera desde la óptica de Urdaneta se completa y matiza todavía con más detalles:

> También don Beltrán contempló a sus anchas al afamado guerrillero, a quien vió por primera vez en el campo de Buñol, pasando como un rayo al frente de infernal cabalgata. Reconoció en él la cara de soberbio gato, que ya había visto, y quedó grabada en su memoria: cara triangular, de pómulos salientes, ojos grandísimos y negros con la ceja corrida, la nariz de mala forma con las ventanillas siempre palpitantes. Vestía con elegancia y cierta presunción de originalidad, no escaseando en su

ropa los dorados y relumbrones; la capa blanca con forro encarnado completaba su típica figura (Galdós, 2007: 666).

Hasta aquí el retrato literario del general Cabrera en el que etopeya y prosografía se complementan y al que hay que añadir en algunos momentos referentes histórico-culturales como el símil de «Napoleón de la montaña» (Galdós, 2007: 632), en alusión a sus extraordinarias dotes organizativas y estratégicas en el campo de batalla. Y para que no fuese un personaje perverso o cruel sin matices también le vemos en algunos momentos mostrando cierto grado de compasión y generosidad con su prisionero Urdaneta,[14] rasgo que, sin duda, humaniza notablemente y hace más verosímil al personaje de Cabrera, aunque aparezca siempre con una dimensión épica y envuelto en un aire de leyenda[15] que casa bien con el tono heroico de todo el episodio.

Completan el plano histórico una serie de personajes secundarios también históricos de los que no podremos ocuparnos aquí, tales como Forcadell, lugarteniente de Cabrera; Carnicer, el Serrador, el general Nogueras y Espoz y Mina, a la sazón capitán general de Cataluña.

5. La lección moral de *La campaña del Maestrazgo*: Urdaneta vocero de Galdós

A lo largo de todo el episodio abundan las reflexiones sobre la deriva histórica del pueblo español: todos los lances narrados vienen a ser como «toques y bosquejos fugaces del carácter nacional» (Hinterhäuser, 1963: 71), y de manera muy específica son frecuentes las reflexiones sobre el fanatismo y la absurda crueldad de aquella guerra fratricida. Sin olvidar que guerra y religión se aúnan en este episodio a través de las múltiples referencias a los curas que compartían el frente con las partidas carlistas, que confesaban sin ningún signo de compasión a los

14. Uno de esos rasgos puntuales de generosidad y compasión del general Cabrera para con el noble Urdaneta se produce cuando le regala unas botas al contemplar el aspecto miserable y paupérrimo de las de don Beltrán. También en otra ocasión ordena que no solo le administren los restos de la comida como a los demás prisioneros, sino que le traten con cierta largueza dada su condición noble, e incluso se presta a conversar con él en algunos momentos, interesado por conocer que mueve al anciano don Beltrán en su peregrinaje por el Maestrazgo. Todos estos signos de magnanimidad contribuyen a humanizar al personaje y a hacer su retrato más verosímil.

15. Esa leyenda, sin embargo no impide que Clarín lo juzgue con severidad al concluir su reseña del episodio con estas palabras: «*La campaña del Maestrazgo*, quinto episodio de la tercera serie, llega a la narración de lo más negro en la historia de nuestro siglo. El diletantismo del asesinato, eso representa aquella guerra del Este, con su héroe Cabrera en primera línea, que no tiene la atenuante de la estupidez, como otros asesinos *colectivos*; pues era el famoso leopardo o tigre [...] hombre muy avisado y hasta capaz de comprender la imbecilidad del ídolo fenicio que defendía, como lo demostró muchos años después, cuando todos le conocimos liberal, a su modo, y hasta con su barniz de modernismo inglés» (Alas, 2006: 439). Una vez más, el juicio de Clarín resulta muy certero al aludir a la evolución ideológica de Cabrera hacia el liberalismo y a los años finales de su vida cuando residía en Inglaterra, donde murió.

condenados a muerte, o que incluso ejercían ellos mismo la violencia y la crueldad más depravada, tal fue el caso del temido y sanguinario cura Lorente.

En medio de esta reconstrucción histórica de lo que fue la primera campaña carlista, la ficción y, sobre todo, un personaje de ficción, don Beltrán de Urdaneta se erige en testigo de la historia y en vocero de las ideas de Galdós. El personaje elegido no es uno cualquiera, pues representa la continuidad balzaquiana a lo largo de la tercera serie. Había aparecido en *Luchana*, adquiere singular relieve en *La campaña del Maestrazgo* y le veremos en otros episodios posteriores como *La estafeta romántica*. Urdaneta, como el Galdós finisecular, es una «psicología desengañada y ligeramente irónica», en certera definición del crítico Gómez Baquero en *La España Moderna* (1899), para añadir corroborando nuestra tesis de que Galdós a través de sus personajes va formulando una verdadera filosofía de la historia:

> Sin vacilación pueden calificarse de las mejores páginas del libro las pláticas de D. Beltrán cuando, puesto en capilla para servir de víctima de unas bárbaras represalias, se cree próximo al último trance, y traza casi una filosofía de la historia de España en los consejos y advertencias que dirige a los que le consuelan y asisten en aquel instante. En estos pasajes, D. Beltrán se nos presenta como una figura *tolstoiana*, no porque Galdós plagie al gran escritor y moralista ruso, sino porque expresa su personaje las mismas ideas de aversión a la violencia y al derramamiento de sangre, de repulsión hacia la barbarie secular de la guerra, que con tanta elocuencia y convicción tan profunda ha sabido manifestar el autor de *Ana Karenina*, hasta el punto de ser sus escritos el prototipo de esta tendencia (Gómez Baquero, 1899: 133-4).

El antibelicismo galdosiano se encarna fundamentalmente en este personaje de ficción —verdadero alter-ego de su autor—, que acaba por tener tanta o más realidad que el histórico general Cabrera. Sin embargo, es preciso constatar que la primera vez que Galdós se pronuncia en este episodio sobre la crueldad absurda de la guerra lo hace por boca del escarmentado Joreas, que se confiesa ante don Beltrán profundamente arrepentido de las carnicerías cometidas en los dos bandos y de las que ha sido obligado testigo:

> Pero aquí me tienen harto de desengaños, con más balazos en mi cuerpo que pelos en la cabeza, muerto de hambre, con mi casa y familia perdidas, porque una de mis masadas la arrasó el liberal, otra el legítimo.... [...] Lo que no me ha quitado el neto me lo ha quitado la usurpadora; y al fin cansado de pelear y de sufrir, y de ver espantos, y de pisar tripas de cristianos, dije: «No más derechos legítimos ni no legítimos, no más, no más» y me escapé [...] en busca de un terreno donde *haiga* paz, donde los hombres sean cristianos no carniceros... Yo he sido malo, yo he sido, como tantos [...] faccioso y peleador [...] pero ya he tomado asco al matadero. Me llamo *Joreas el escarmentado*, y voy a Zaragoza en busca de un pedazo de pan que yo pueda meter

> en la boca sin que al mascarlo, me parezca que lo han amasado con sangre (Galdós, 2007: 622).

A esta lúcida reflexión de Joreas en el II capítulo, se le añade la de Estercuel en VII, en la que describe minuciosamente la brutalidad del asesinado de María Griñó, madre de Cabera, del que había sido obligado testigo y cuya muerte le había dejado una impresión tan honda que le impedía apartar de su mente la mirada inocente de doña María ante el pelotón de fusilamiento. Estercuel, en un relato luctuoso de los hechos históricos a Urdaneta, reflexiona sobre la ausencia de ideales nobles en cualquier guerra y en cualquiera de los dos bandos contendientes:

> Yo me doy a pensar en esto, y digo: «¿Por qué combatimos?». Ahondando en el asunto, encuentro que no hay razón para esta carnicería ¡La libertad, la religión!... ¡Si de una y otra tenemos dosis sobrada! ¿No le parece a usted?... ¡Los derechos de la Reina, los de don Carlos! Cuando me pongo a desentrañar la filosofía de esta guerra, no puedo menos que echarme a reír... y riéndome y pensando, acabo por convencerme de que todos estamos locos. ¿Cree usted que a Cabrera le importan algo los derechos de Su Majestad varón? ¿Y a los de acá los derechos de su Majestad hembra?... Creo que se lucha por la dominación, y nada más, por el mando, por el mangoneo, por ver quién reparte el pedazo de pan, el puñado de garbanzos y el medio vaso de vino que corresponde a cada español (Galdós, 2007: 641).

A partir de aquí será siempre el noble aragonés don Beltrán de Urdaneta el que se erija en vocero del autor de los *Episodios* para insistir una y otra vez en lo absurdo de una guerra civil en la que los dos bandos contendientes se retan cada vez a mayor grado de barbarie y crueldad. Tras el relato de uno de los múltiples fusilamientos —cómo no pensar en los horrores de los sucesivos enfrentamientos que puntean nuestra historia hasta la guerra civil del 36, cuando parece que el destino de los españoles es repetir una y otra vez los mismos errores— leemos:

> Terrible duelo y consternación produjo a don Beltrán la vista de los diez y seis cadáveres ya desnudos, rígidos en sus violentas contorsiones [...] Eran jóvenes, lozanas existencias destruidas bárbaramente en la plenitud del vigor [...] ¡Pobres muchachos! ¿Por qué se les ha quitado la vida? España se desangra, España se aniquila. Asisto al suicidio de una nación. Sepultémosla en su propia tierra... (Galdós, 2007: 660).

Palabras tristemente proféticas de Urdaneta sobre el trágico destino de España. Porque en aquella guerra —como en las demás que se sucedieron años más tarde— no se combatía sino que bárbaramente se mataba a gusto y satisfacción de unos y otros. Y esta locura que iba recorriendo los diferentes escenarios del frente del Maestrazgo halla su cénit en Burjasot, donde las tropas carlistas al mando de Cabrera, en medio de la bacanal en que la soldadesca se entregaba sin

freno a la gula y el vino, siguen fusilando cuerdas de soldados cristinos en una escena dantesca que Galdós describe con tintes verdaderamente esperpénticos:

> Mientras traían otra cuerda del cercano corral donde los desnudaban, en la explanada vaciaron más pellejos. Los vacíos yacían en el suelo como cuerpos despanzurrados, sanguinolentos. En algunos grupos, donde con la borrachera se había perdido hasta el último destello de razón, gritaban: «Más, más». ¿Qué pedían? ¿Más bebida o más muertes? Las dos cosas (Galdós, 2007: 671).

Y para cerrar este apartado es preciso analizar los consejos y reflexiones de don Beltrán, cuando condenado a muerte, después de haber presenciado múltiples episodios de salvajismo y barbarie, se dirige a los que le rodean y pronuncia un largo parlamento a modo de testamento vital e ideológico, en el que afloran explícitamente las ideas antibelicistas de Galdós contra el derramamiento inútil de sangre inocente en nombre del trono o del altar. Sin sectarismo de ninguna clase, con ecuanimidad, se dirige a los dos bandos contendientes para pedirles que cese el derramamiento inútil de sangre inocente:

> Sin vituperar esta causa ni la otra, sin enaltecer a ninguna de las dos, os digo que no derraméis más sangre de españoles. Guardad esta sangre para mejores y más altas empresas. No defendáis con tesón tan extraordinarios derechos de príncipes o princesas, pues voy entendiendo yo que tanto valen unos como otros, y que cuando la cuestión se dilucide y haya un vencedor definitivo, habréis desgarrado a vuestra patria, que es la legítima poseedora de todos los derechos. Mientras ponéis en claro, a tiros, cuál es el verídico dueño de la corona, negáis a la nación el derecho a la vida, porque le estáis matando todos sus hijos, y le destruís sus ciudades y le arrasáis sus campos. Será muy triste que cuando de sus querellas salgan triunfantes un trono y un altar, no tengáis suelo firme en que ponerlos (Galdós, 2007: 713).

Porque para Galdós, imbuido de los ideales regeneracionistas de Giner, solo era posible reconstruir el país desangrado por tan largas contiendas bélicas a base de trabajo y esfuerzo constante para evitar que siguiera vigente, además de la barbarie, el favor y la holgazanería en todas sus bajas manifestaciones. La actualidad y vigencia de tales consejos nos anima a reproducir el largo fragmento que, como todo el parlamento, tiene claros tintes didácticos y regeneracionistas[16]:

16. Pues tal como señala Lida: «Galdós, como hijo natural de la Revolución del 68, comparte con los krausistas y progresistas de su época los ideales de libertad, su fe en la educación, en el progreso material, en la justicia, así como un claro sentimiento antimilitarista y anticlerical» (Lida, 1968), de ahí que Altamira «recibiese, independientemente del acierto estético, una motivación última, siempre latente, que empuja a Galdós a redactar sus primeros episodios: su patriotismo, el deseo de despertar el sentimiento patriótico de sus lectores» (Ayala, 2012b: 411).

> Allanad y afirmad el suelo ante todo, y esto lo haréis con las artes de la paz, no con guerras y trapisondas. Haced un país donde haya todo lo contrario de lo que unos y otros, a quienes no sé si llamar guerreros o bandidos, representáis; haced un país donde sea verdad la justicia, donde sea efectiva la propiedad, eficaz el mérito, fecundo el trabajo, y dejaos de quitar y poner tronos... Lo que va a resultar es que, cualquiera que sea el resultado, estáis fabricando una nación de bandolerismo, que en mucho tiempo, gane quien ganare, ha de seguir siendo bandolera, es decir, tendrá por leyes la violencia, la injusticia, el favor, la holgazanería, el pillaje y la desvergüenza. En un pueblo a que dais tal educación, cualquier trono que pongáis será un trono figurado, de cuatro tablas frágiles y cuatro mal pintados lienzos (Galdós, 2007: 713).

No se puede hablar con más clarividencia y valentía. Para la construcción de una verdadera nación aboga Galdós por la justicia y por el trabajo en las artes liberales, en lo posible no dependiente del paraguas protector del Estado, haciendo hincapié, como en tantas de sus novelas, en la lacra de los parásitos que aspiraban a vivir a costa del erario público sin producir nada:

> Y ya no me queda que deciros sino que seáis trabajadores, que os procuréis un modo de vivir independiente del Estado, ya en la labranza de tanta tierra inculta, ya en cualquiera ocupación de artes liberales, oficios o comercio, pues si así no lo hacéis y os dedicáis todos a figurar, no formaréis una nación, sino una plaga, y acabaréis por tener que devoraros los unos a los otros en guerras y revoluciones sin fin (Galdós, 2007: 713).

La lección moral no puede ser más explícita y diáfana, con razón pudo decir don Marcelino Menéndez Pelayo en su contestación al discurso de ingreso de Galdós en la Academia que los *Episodios nacionales* «han enseñado verdadera historia a muchos que no la sabían» (1897: 68). Mayormente porque *La campaña del Maestrazgo* nos enseña no solo una verdadera lección de antibelicismo y una profunda reflexión sobre la crueldad y la ambición desmedida, aunque atemperada por cierto grado de generosidad y nobleza encarnadas en el general Cabrera —capaz de perdonar en última instancia la vida a Urdaneta—, sino, sobre todo, los *Episodios nacionales* son una lección de filosofía de la historia en torno a cómo interpretar el verdadero y profundo sentido de aquella (Unamuno *avant la lettre*), así en *El equipaje del rey José*, en la segunda serie, había escrito Galdós algo que sigue siendo a finales de siglo XIX y también ahora, rebasado el siglo XX, muy pertinente y actual:

> ¡Si en la historia no hubiera más que batallas; si sus únicos actores fueran las celebridades personales, ¡cuán pequeña sería! [la Historia] Está en el vivir lento y casi siempre doloroso de la sociedad, en lo que hacen todos y en lo que hace cada uno. En ella nada es indigno de la narración, así como en la Naturaleza no es menos dig-

> no de estudio el olvidado insecto que la inconmensurable arquitectura de los mundos. Los libros que forman la capa papirácea de este siglo, como dijo un sabio, nos vuelven locos con su mucho hablar acerca de los grandes hombres, de si hicieron esto o lo otro, o dijeron tal o cual cosa. Sabemos por ellos las acciones culminantes, que siempre son batallas, carnicerías horrendas, o empalagosos cuentos de reyes y dinastías, que preocupan al mundo con sus riñas o con sus casamientos; y entretanto la vida interna permanece oscura, olvidada, sepultada. Reposa la sociedad en el inmenso osario sin letreros ni cruces ni signo alguno: de las personas no hay memoria, y solo tienen estatuas y cenotafios los vanos personajes... Pero la posteridad quiere registrarlo todo: excava, revuelve, escudriña, interroga los olvidados huesos sin nombre; no se contenta con saber de memoria todas las picardías de los inmortales desde César hasta Napoleón; y deseando ahondar lo pasado quiere hacer revivir ante sí a otros grandes actores del drama de la vida, a aquellos para quienes todas las lenguas tienen un vago nombre, y la nuestra llama *Fulano y Mengano* (Galdós, 2011: 39-40).

Bibliografía

Acosta Peña, A. (2000), «Análisis de nuevas estrategias narrativas galdosianas en *La campaña del Maestrazgo* (1899)», *Actas del VI Congreso Internacional Galdosiano (1997)*, Yolanda Arencibia, María del Prado Escobar y Rosa María Quintana, (eds.), Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.

Alas, Leopoldo (2006), «Revista literaria», *Los Lunes de El Imparcial*, 17 de julio de 1899, en *Obras completas*, X, ed. de Y. Lissorgues y J. F. Botrel, Oviedo, Nobel, pp. 438-441.

Altamira y Crevea, Rafael (1893), *La Enseñanza de la Historia*, Madrid, Fortanet, 3.ª ed.

— (1902a), «La literatura durante la Regencia», *Nuestro Tiempo*, núm. 19, pp. 19-32.

— (1902b), «Galdós y la historia de España», *El Noroeste. Diario democrático independiente*, año VI, n.º 2100 (22 de diciembre de 1902).

— (1905), «Galdós y la historia de España», *Psicología y Literatura*, Barcelona, Henrich y Cía, pp. 192-198.

— (1920), «Galdós y la historia de España», en *Arte y Realidad*, Barcelona, Cervantes, pp. 65-67.

Ayala Aracil, M.ª Ángeles (2012a), «Rafael Altamira y los *Episodios nacionales* galdosianos», *El modo de mirar. Estudios sobre Rafael Altamira*, en M.ª Ángeles Ayala, José M.ª Ferri, Eva M.ª Valero (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, pp. 33-45.

— (2012b), «Altamira, Galdós y la historia de España», en *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, en Ángeles Ezama, Marta Marina, Antonio Martín, Rosa Pellicer, Jesús Rubio y Enrique Serrano (coords.), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 405-414.

Baquero Escudero, Ana (2013), *La intercalación de historias en la narrativa de Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Berkowitz, H. Chonon (1951), *La biblioteca de Benito Pérez Galdós. Catálogo razonado precedido de un estudio*, Las Palmas, El Museo Canario.

Calbo y Rochina, Dámaso (1845), *Historia de Cabrera y de la guerra civil en Aragón, Valencia y Murcia*, Madrid, Frontis.

Cardona, Rodolfo (1968), «Apostillas a los *Episodios nacionales* de Galdós de Hinterhäuser, *Anales Galdosianos*, iii, pp.119-142.

— (2004), *Del heroísmo a la caquexia. Los «Episodios nacionales» de Galdós*, Universidad de Minnesota, Ediciones del Orto.

Carr, Raimon (1993), *Spain 1808-1975*, Oxford, Clarendon Press.

Casalduero, Joaquín (1951), *Vida y obra de Galdós*, Madrid, Gredos.

Ciplijauskaité, Biruté (1978), «Galdós y los noventayochistas frente a la historia», *Papeles de Son Armadans*, n.º 264, pp. 197-223.

Coffey, Mary (2001), «¿Un episodio proto-modernista?: *La Campaña del Maestrazgo*», *Actas del VII Congreso Internacional galdosiano*, Cabildo Insular Gran Canarias, Las Palmas, pp. 187-196.

Farreras, Juan Ignacio (1998), *Benito Pérez Galdós y la invención de la novela histórica nacional*, Madrid, Endymion.

Fernández Montesinos, José (1980), *Galdós*, tomo iii, Madrid, Castalia.

Giner de los Ríos, Francisco (1969), «Arte y Literatura», *Ensayos*, ed. de López Morillas, Madrid, Alianza.

— (1919), *Obras completas* (1919), tomo iii, Madrid, Espasa.

Gómez Baquero, Eduardo (1899), «Crónica literaria: *La campaña del Maestrazgo* y *La estafeta romántica* por Benito Pérez Galdós», *La España Moderna*, n.º 132, diciembre de 1889, pp. 128-136.

Hinterhäuser, Hans (1963), *Los «Episodios nacionales» de Benito Pérez Galdós*, Madrid, Gredos.

Lida, C. E. (1968), «Los *Episodios nacionales.* Una historia del liberalismo español», *Anales Galdosianos*, iii, pp. 61-77.

López Morillas, Juan (1966), «Las ideas literarias de Giner de los Ríos», *Revista de Occidente*, n.º 34, pp. 32-57.

— (1986), «Galdós y la historia: Los últimos años», *Anales Galdosianos*, xxi, pp. 53-61.

Llorens, Vicente, (1970-1971), «Historia y novela en Galdós», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252, pp. 73-82.

Menéndez Pelayo, Marcelino (1897), «Contestación del Excmo. Señor D. M. Menéndez y Pelayo», en Menéndez y Pelayo, Pereda y Pérez Galdós, *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de la Viuda e Hijos de Tello, pp. 33-96

Nuez, Sebastián de la (1990), *Biblioteca y Archivo de la Casa Museo Pérez Galdós*, Madrid, Cabildo Insular de Gran Canaria.

Pastor Díaz, Nicomedes y Cárdenas, F. (1841), *Galería de españoles célebres contemporáneos (1841-1845). Biografías y retratos*, Madrid, Imprenta Sanchiz.

Penas Varela, Ermitas (2013), *La tercera serie de los «Episodios nacionales»* de *Benito Pérez Galdós: Quijotismo y Romanticismo*, Vigo, Academia del Hispanismo.

— (2014),«Reconsideraciones sobre el Romanticismo en la tercera serie de los *Episodios nacionales*», *Estética y estilos en la literatura española del siglo XIX*, en Marisa Sotelo, Enrique Rubio, Virginia Trueba, Marta Cristina, Blanca Ripoll y Jessica Cáliz (eds.), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 327-347.

Pérez Galdós, Benito (2007), *Episodios nacionales. Tercera serie. Cristinos y carlistas*, ed. de Dolores Troncoso, Introducción de Salvador García Castañeda, Barcelona, Destino.

— (2011), *Episodios nacionales, Segunda serie*, tomo I, ed. de Ermitas Penas, Madrid, Biblioteca Castro.

Regalado García, Antonio (1966), *Benito Pérez Galdós y la novela histórica española*, Madrid, Ínsula.

Romano, Julio (1936), *Cabrera, El tigre del Maestrazgo*, Madrid, Imprenta de Juan Pueyo.

Rubio Cremades, Enrique (2010) «Prólogo» a B. Pérez Galdós, *Episodios nacionales. Tercera serie*, tomo I, ed. de Y. Arencibia, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, pp. 9-29.

Seco Serrano, Carlos (1970-1971) «Los *Episodios nacionales* como fuente histórica», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 250-252, pp. 256-284.

Shoemaker, William H. (1972), *Los artículos de Galdós en «La Nación», 1865-1866, 1868*, Madrid, Ínsula.

Sotelo Vázquez, Marisa (2013), «La quijotesca historia de Crisóstomo y Marcela, hipotexto de *La campaña del Maestrazgo* de Galdós», en *Recreaciones quijotescas y cervantinas en la narrativa*, Carlos Mata Induráin (ed.), Navarra, Eunsa, pp. 313-324.

— (2014), «La visión irónica de la estética romántica en *La estafeta romántica* de Galdós», *Estética y estilos en la literatura española del siglo XIX*, Marisa Sotelo, Enrique Rubio, Virginia Trueba, Marta Cristina, Blanca Ripoll y Jessica Cáliz (eds.), Barcelona, Publicacions de la Universitat de Barcelona, pp. 503-511.

Taine, Hipólito (1964), *Introducción a La historia de la literatura inglesa*, Madrid, Aguilar.

Urcelay, J. (2006), *Cabrera, el Tigre del Maestrazgo*, Barcelona, Ariel.

Urey, D. F. (1989), *The Novel Histories of Galdós*, Princeton, Princeton University Press.

Wisdom, T. (1890), *Zumalacárregui y Cabrera*, Madrid, Biblioteca de Fernando Fe.

Construcciones de la historia. Prensa, ideología y literatura

Sobre héroes y guerras en la literatura periodística del último tercio del XIX. Del romance histórico al cuento militar

Cecilio Alonso
Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED (Alzira-Valencia)

Decía Galdós en su prólogo a la edición póstuma de los cuentos de *Fernanflor* (1904: V-VII), que, en su juventud, los espacios literarios de los periódicos se fabricaban con argamasa de odas o cantos épicos y con apelmazadas revistas de teatro o de costumbres. Pero que, en los primeros años de la Restauración, de la mano reformadora de Isidoro Fernández-Flórez «nacieron la viveza, la gracia y brevedad de las formas literarias aplicadas al periódico» para adaptarse a la limitada paciencia de un público cada día más adicto a «la multiplicidad de las lecturas» y a «la intensidad de las impresiones». Así se produjo el «triunfo de la concisión» y el interés sobre las «estiradas retóricas»: «La Prensa se había convertido de linfática en sanguínea, y de adiposa en muscular».

Al hilo de estas reflexiones me pareció interesante examinar algunos textos de dicha secuencia temporal relativos a la gama heroica española —mitos y guerras— para observar en qué medida respondían a las fases del proceso literario-periodístico enunciado por Galdós. Rastreando en zonas no canónicas, he aislado aleatoriamente algunas muestras sucesivas, aunque no correlativas, que quizás permitan ilustrar aspectos poco frecuentados de la percepción e instrumentalización ideológica de la Historia desde la práctica literaria.

1. Romances históricos «de argamasa» en *La Ilustración Popular Económica*

Como es bien sabido, la Iglesia española aceptó a regañadientes la libertad de imprenta declarada en octubre de 1868 por el Gobierno Provisional, pero —ante el hecho consumado del cambio político— aceptó concurrir en plano de igualdad jurídica con la profusa prensa democrática y republicana cuyas invectivas anticlericales avivaban su victimismo. La jerarquía eclesiástica —que transigía con la «libertad del error» propiciada por la Revolución para salvaguardar su

propia «libertad de defender la verdad católica»— promovió nuevos periódicos confesionales para combatir el librepensamiento, como ya había aconsejado Pío IX—.[1] Uno de los primeros fue *La Ilustración Popular Económica* (en adelante *LIPE*), decenario católico valenciano con respaldo arzobispal,[2] cuya salida (agosto de 1869) precedió en más de un año a la barcelonesa *Revista Popular* de Félix Salvá y Salvany (1871). Esta, sin embargo, ha merecido mayor atención historiográfica (Hibbs, 1995: 89-114; Hernández Cano, 2014: 150-151), por su larga duración y por la personalidad combativa de su director.

LIPE declaraba una tirada inicial de veintidós mil ejemplares, dato probablemente inflado, con suscripción en toda la geografía peninsular al módico coste de real y medio mensual. Su abundante contenido literario lo propiciaba un grupo de redactores en el que había jóvenes universitarios[3] que marcaron pautas para la neutralización de las «malas lecturas» mediante una publicación mixta de revista de actualidad y de cuadernillos coleccionables que, bajo el marbete de *Biblioteca moral*, daba un mínimo de tres entregas mensuales de doce páginas de 21 × 30 cms., que llegaban al suscriptor encartadas en las dos hojas del periódico propiamente dicho.[4] Este pliego «informativo», con paginación continua bianual, ofrecía un sumario de lectura variada: instrucción religiosa, textos literarios líricos, narrativos, históricos o epistolares y versos satíricos. Las entregas monográficas encuadernables tuvieron su periodo más intenso entre 1869 y 1874, dando lugar a decenas de volúmenes entre los que figuraron un *Álbum histórico ilustrado del Concilio Ecuménico del Vaticano* (1870); *Los mártires* y *El Genio del cristianismo* (Chateaubriand); *La Ciudad de Dios* (San Agustín), *Las tardes de la Granja* (Ducray-Duminil); *Introducción a la Sabiduría* (Vives); *Discurso sobre la Historia Universal* (Bossuet); sendas historias de la Revolución en Francia e Inglaterra; *Historia General de la Iglesia* (Berault-Bercastel y Henrion); *La Mística Ciudad de Dios* (Sor M.ª de Agreda); *Cuadros de costumbres* (Fernán Caballero); *Apéndice a Fábulas puestas en verso castellano* (Hartzenbusch); *Novelas* del jesuita Juan José Franco y *Símiles morales* en verso del presbítero Manuel Martínez Bondía.

En tal contexto editorial, se ideó como antídoto literario y moral contra las relaciones callejeras de los ciegos, una colección de romances impresos en plie-

1. En su encíclica *Nostis et nobiscum* (8-12-1849) recomendaba atajar el «contagio» de los malos libros con publicaciones edificantes para «la saludable instrucción del pueblo». En la *Syllabus* (8-12-1864) descartaba que la libertad de expresión condujera necesariamente a la corrupción de las costumbres (Ruiz Sánchez, 2002: 36-37).

2. Su primer director fue Agustín Lóbez, sustituido a fines de 1870 por Juan Rodríguez Guzmán. En 1875 el impresor Carlos Verdejo y Salvador M.ª de Fábregues trataron de potenciar el sesgo científico-literario, pero en 1877 el presbítero Miguel Esteban Ruiz la consagró al Corazón de Jesús. Adherida a la Comunión Tradicionalista desapareció en 1886.

3. La mayor parte de ellos se asociaron a «La Juventud católica» (*LIPE*, 56, 10-3-1871, pp. 223-224).

4. Esta parte informativa de paginación continua componía tomos bianuales, de unas trescientas páginas, distribuidas en secciones religiosa, recreativa, instructiva de variedades y una «mesa revuelta» final.

gos, o medios pliegos (de ocho y cuatro páginas en 4.º, entre 250 y 500 versos respectivamente), que comenzó a publicarse el 1 de mayo de 1870 y llegó al menos hasta 1874, alcanzando 36 entregas numeradas con paginación propia. La serie se presentaba bajo el marbete de «romances populares» pero, en realidad, se trataba de romances cultos, muy elaborados, firmados —con nombres, iniciales o seudónimos— por versificadores de diversa relevancia y origen geográfico, nacidos entre 1823 y 1850, entre ellos algunos nombres de alcance peninsular como Narciso Serra (1830-1877), Pilar Sinués (1835-1893) y Ángela Grassi (1823-1883).[5]

No cabe extenderse aquí en detalles biográficos de los oscuros promotores de la serie,[6] pero quizás sea de interés saber que parte de los firmantes valencianos acabaron en el sector conservador de *Lo Rat Penat*, lo que permite deducir que en las afinidades ideológicas forjadas en *LIPE* bajo expresión castellana en defensa de la «Patria española», ya se incubaba la compatibilidad con el futuro *renaixement llemosí* destinado a exaltar la «Patria valenciana» que se manifestó en los primeros años de la Restauración (Llombart, 1879: 612-617 y 767-769; Martínez Sanchis, 2010: 45).

Primer fundamento conceptual de la serie, a fines de 1869, fue un artículo sobre literatura popular del redactor Enrique García Bravo que desarrollaba los motivos por los que convenía combatir editorialmente la degradación de los romances de ciego, plagados de «crímenes espantosos e historias deshonestas», y de paso acabar con la infiltración de doctrinas subversivas en los pliegos callejeros que —en su opinión— trastornaban el orden de los pueblos.[7] En mayo de 1870, el director Agustín Lóbez[8] presentaba aquella colección de pliegos edifi-

5. Entre otros colaboradores foráneos se encontraban el destacado poeta balear Pedro de Alcántara Peña (1823-1906), el cronista de Tortosa Eduardo de Arévalo (1830-1892), el madrileño Narciso Serra (1830-1877), el joven arqueólogo alcarreño, fundador de la integrista Unión Católica en 1881 y director de *La Ilustración Católica* Manuel Pérez de Villamil (1849-1917) (Hibbs, 1995: 154-155), el granadino Miguel Gutiérrez Giménez (1848-1913), Pedro Huguet y Campañá (1849-1929), de Sarriá, autor del famoso prontuario jurídico *El abogado popular*, y el mallorquín Jaime Subirá y Nicolau (n. 1850) desde 1881 catedrático de Agricultura, Historia natural e higiene en los institutos de Baeza y de Santiago de Compostela. Aunque no firmaron romances, en las páginas de la revista aparecen poemas de Selgas, Coll y Vehí, Gómez de Avellaneda, Narciso Campillo y Fernández Grilo.

6. Junto al primer director Agustín Lóbez «Cándido» y al redactor Enrique García Bravo, participaron en la redacción y promoción de estos romances el joven médico J. B. Pastor Aicart y un elusivo colaborador apellidado Brugada que firmaba con el seudónimo de «Lisardo».

7. «Dos palabras sobre literatura popular» (*LIPE*, 11. 10-12-1869, p. 41).

8. «Contraveneno», 1-5-1870 (*LIPE*, 25, 1-5-1870, pp. 98-99). Para favorecer la distribución del producto más allá de la suscripción, se vendían en sacristías, librerías religiosas y por pedido directo a la administración a uno y dos cuartos, según la extensión del pliego. La dispersión consiguiente viene propiciando hasta nuestros días la aparición de ejemplares sueltos en colecciones privadas de diversas zonas peninsulares que provocan errores de identificación y contradicciones valorativas (Vázquez Soto, 1992: IX-X). En la colección andaluza publicada en facsímil por este último se incluyen tres romances históricos de *LIPE —La Peña de Martos*, *Guzmán el Bueno* y *Agustina de Aragón*— arbitrariamente despojados del número de serie, del pie de imprenta y, dos de ellos, incluso de la firma. La catalogación descontextualizada de colecciones particulares de romances afecta también al estudio de Inmaculada Casas Delgado (2012: 71-75 y 131) en su estimable esfuerzo por in-

cantes como «contraveneno» de los «asquerosos papeluchos, mal llamados romances, en que ciertos inverosímiles poetas desfiguran nuestras glorias nacionales al hacer mención de algunos hechos en unas apellidadas historias».[9] El antídoto consistía en la entrega mensual de ocho páginas de romances «saturados con el grato perfume de la religión y la virtud» con «el fin moral» de formar el gusto del pueblo.

Desde una perspectiva editorial, la empresa pretendía destruir una cadena tradicional de producción y consumo bien asentada —la de los pliegos vulgares—, pero sorprende que no entregaran sus productos a los cantantes callejeros para introducirlos en los canales de la tradición oral. Desde la vertiente popularista, los autores de estos romances cargados de erudición y excursos meta literarios, tropezaban con serias dificultades para asumir con naturalidad los modelos tradicionales. A veces parecían seducidos por las formas folclóricas que sin duda conocían bien gracias al *Romancero* de Durán (1849-1851) pero, encastillados en postulados paternalistas de élite y en fundamentalismos apologéticos, se perdían en su afán de rectificar factores sedimentados a lo largo de una tradición secular. Con tales limitaciones, autores con dispar dominio de métrica y de retórica trataron de establecer un mini-canon populista de fábulas religiosas, mitos patrióticos y héroes nacionales, cuyas fuentes estaban tanto en el romancero, como en las viejas crónicas, en la tragedia ilustrada y en las leyendas románticas, aunando patriotismo y religión, con el discurso accidental de una España cuyos «valores eternos» estaban siendo ultrajados por la revolución democrática, con la esperanza de que no tardarían en ser restablecidos.

Circunscribiéndonos a los aspectos heroicos de la historia española objeto central de nuestra atención, aproximadamente la mitad de los treinta y seis romances publicados se autodenominaban históricos y constituían un exiguo pero indicativo sistema de referencias, a modo de macrotexto, que tipificaba y sublimaba rasgos tópicos de la personalidad española. Algunos de los asuntos tenían largo recorrido en la tradición vulgar castellana desde el romancero viejo: *La batalla de Guadalete*, *Don Pelayo en Covadonga*, *Guzmán el Bueno*, *La Peña de Martos* (los Carvajales y Fernando IV),[10] *El triunfo del Ave María* (el «doncel»

terpretar los pliegos valencianos presentes en el Fondo Hazañas de la Biblioteca de Humanidades de la Universidad de Sevilla, pese a su falta de «acento andaluz». Los pliegos de *LIPE* presentaban notables diferencias tipográficas con los vulgares tanto en la fundición como en el soporte utilizado —papel prensa de escaso gramaje— similar al de la revista matriz y en las viñetas finas polivalentes de aplicación ornamental, tomadas a discreción de los cajetines de la imprenta, en lugar de los característicos tacos xilográficos tradicionales.

9. Respondiendo a incitaciones de Nocedal o de Balmes contra «la venenosa ponzoña» del folletinismo periodístico (Comellas, 2010: XXVIII-XXIX), pueden rastrearse precedentes similares a la propuesta de *LIPE* en el campo de la prosa narrativa: el editor sevillano Francisco Álvarez puso en circulación *El antídoto, colección de novelas cristianas*, de la que sacó a la luz nueve tomos (1860-1862). La propia Pilar Sinués definía su novela *El cetro de flores* (Madrid 1865, I, X) como antídoto saludable «de esas monstruosas novelas [...] que ocultan bajo una capa de miel el más nauseabundo acíbar».

10. Uno de los más antiguos romances noticieros con crédito historiográfico recogido por la *Crónica* de Juan Alonso de Benavides hacia 1340 (Menéndez Pidal, 1953: 310).

Garcilaso y el moro Tarfe en la guerra de Granada). *La Batalla de Lepanto* (n.º 9)[11] amplifica pasajes de un pliego anónimo de aquellos años, impreso por Marés[12] (Caro Baroja, 1966: 192-193). En cambio *El duque de Benavente* está calcado del modelo romántico culto del duque de Rivas (*Un castellano leal*). Los hay de asunto local —*La conquista de Valencia* por Jaime I, o la llegada a dicha ciudad del *Santísimo Cristo del Salvador*—; de eruditísima elaboración como *La muerte del moro Zafra* por Pedro Manrique, y no faltan muestras biográficas de héroes nacionales incomprendidos o infortunados como el «loco» *Cristóbal Colón* a quien solo la «Historia» hizo justicia, maltratado por sus contemporáneos. El retrato de *Cervantes* por Narciso Serra es un vaivén antitético de epítetos al modo épico: «valeroso soldado», «generoso cautivo», «valiente extraordinario» pero «pretendiente sin dicha», «injustamente preso», «falsamente acusado». La evocación de *San Ignacio de Loyola* se convierte en apología de la perseguida Compañía —«del cristianismo vanguardia»— blanco de los ataques anticlericales en 1871: «¡Ay de ti! pueblo infeliz, ay de ti mi amada patria | si no llamas a esos hombres | y te postras a sus plantas». La decadencia de los Austrias y la ilustración borbónica no despertaron el interés de los redactores. En cambio, los asuntos históricos renacen con el rebrote nacional-patriótico de la Guerra de Independencia —*Agustina de Aragón*[13] y *El Tambor del Bruch*—, aproximándose a la actualidad con una visión paternalista de *Los labriegos valencianos* durante el pronunciamiento republicano de 1869.

En conjunto estos romances eran una contribución de calculado idealismo al invento de un pasado legendario, con la pretensión de consolidarlo como acervo histórico nacional. Pero, estos trovadores áulicos no pretendían volver a la sencilla rudeza del romance viejo sino que añadían hojarasca retórica «al aparato facticio» de los pliegos vulgares que ya adolecían, como había observado Durán (1945, II, 317), de «una mal dirigida fantasía, que cree hallar la belleza en la exageración de los medios poéticos y en los colorines que adornan cuadros mal e

11. La entrega de este romance con el número 40 de *LIPE*, el 1.º de octubre se hizo coincidir con el 299 aniversario de la batalla de Lepanto. Asunto recurrente reapareció un año después al cumplirse el tercer centenario en un comentario conmemorativo (*LIPE*, 10-10-1871, n.º 77, p. 302) donde se ponderaba «la horrible carnicería» de soldados turcos, «insigne victoria, legítima gloria a nuestra patria» que preservó a Europa y «abatió para siempre el orgulloso poder de la media luna». No faltaron en las páginas de *LIPE* otros versos patrióticos conmemorativos de hechos históricos: el 1-5-1870, coincidiendo con la primera entrega de la colección de romances, se insertó una extensa composición de raíz romántica —80 octavas agudas en alejandrinos trocaicos— dedicada a «El 2 de Mayo» por J. B. Pastor Aicart, y un soneto firmado por Lóbez que rememoraba la victoria de El Callao en 1866.

12. *Versión vulgar* de Marés: «Año de mil y quinientos | setenta y uno corría; | a los quince de Setiembre | se salían de Mesina, | de pífanos y tambores | retumba la melodía...». (*Versión LIPE*): «Ya el año mil y quinientos | setenta y uno marchaba | hacia su fin; y en el puerto | de Mesina ya se hallaban | por aquel tiempo reunidas | casi todas las escuadras. [...] | Por fin a la mar se dieron | al comenzar la mañana | del diez y seis de Setiembre, | en medio de la algazara | de las músicas sonoras | y el vuelo de las campanas».

13. En este romance, fruto de la infatigable publicista aragonesa Pilar Sinués, puede verse un laborioso ejemplo de mixtificación biográfica que realza factores ejemplarizantes de domesticidad femenina.

incorrectamente dibujados». La historicidad de este intencionado romancero no hay que buscarla en la mecánica fijación de las marcas espacio-temporales: inserción de fechas en fórmulas de iniciación o de secuenciación; declaración de fuentes, incluso con llamadas a pie de página; expeditivos argumentos de autoridad incorporados al texto a veces con palmaria ingenuidad. Más bien, diría yo, que su valor histórico se manifiesta en el juego pendular entre la épica del pasado y los intereses del presente, de modo que la lejanía temporal del asunto, base de toda mitificación (Lukács, 1966: 302) se compensa ideológicamente con la actualidad de la intención fruto de la experiencia social de los emisores condicionada en este caso por su doctrinarismo religioso. La subjetividad del planteamiento reducía a humo retórico toda garantía de verismo histórico. Uno de los autores, el arqueólogo alcarreño Pérez de Villamil, autor de *La muerte del moro Zafra* (vs. 15-18), reconocía que estos romances mezclaban «con los hechos de la historia / las ficciones de la fábula», al tiempo que se enorgullecía de sus fuentes archivísticas sin ocultar la motivación ideológica y el juego dialéctico presente-pasado que articulaban la serie.[14]

Los hechos históricos se manipulaban en estructuras didascálicas cerradas, con uno o más núcleos de acción, enmarcados en su mayor parte entre vehementes preludios apostróficos —súplicas, exordios, advertencias— y conclusiones aleccionadoras, especie de sermones amanerados, con un fervor patriótico muy superior al de los pliegos vulgares que solían comenzar *in medias res* y desembocar en finales sobrios, formularios y, a veces, socarrones.[15]

Excede nuestro objeto la descripción del amplísimo repertorio retórico. Tampoco cabe ahondar aquí en la porfiada tendencia maniquea cuyas notas predominantes son la exaltación del héroe cristiano y la resistencia militar contra fuerzas invasoras islámicas o napoleónicas, con la sublimación indulgente de la violencia propia y la satanización de la ajena. Ejemplo: D. Juan de Austria era «fulgor de la guerra», «genio de las batallas», «general invicto» mientras que su adversario Mohamed Siroko era «astuto cual la serpiente | que por el suelo se arrastra». Los mismos vates que condenaban las truculencias de los romances

14. «...Yo que en el seno | de las edades pasadas | rico manantial de gloria | me alimento con hazañas, | altos hechos, grandes triunfos, | maravillas de arrogancia | alcanzadas por la fe; | con mi lira destemplada, | de los viejos cronicones | joyas extraigo olvidadas, | para hacer que las tinieblas | del vicio y de la ignorancia | se disipen a su brillo, | y luzca para mi patria, | que otros infieles persiguen | y otros rencores desgarran, | la hermosa luz que difunde | la aurora de la esperanza» (n.º 26, *La muerte del moro Zafra*, vv. 81-98).

15. Ejemplo de *invocación:* «A ti Patria me dirijo, | a ti mi querida patria; | oye mi pobre romance, | óyeme, pueblo de España: | óyeme, sí, que hoy mi lira | de laurel engalanada, | las glorias va a recordarte | que en otro tiempo alcanzaras» (n.º 9, *La batalla de Lepanto*, vv. 1-8). Ejemplo de *exordio* exaltando la aristocracia militar: «Pueblo valiente de España | de otros muchos el modelo | en lealtad e hidalguía; | hoy con inspirado plectro, | de tus antiguos señores | quiero referirte un hecho | que retrata la nobleza | de aquellos bravos guerreros | que al herirles en su honra | se consideraban muertos» (n.º 6, *El conde de Benavente*, vv. 1-10). Ejemplo de *conclusión*: «Ya ves, pueblo de mi España, | si estar puedes orgulloso | cuando ves que si pretende | alguien cubrirte de oprobio | y tus creencias cristianas | a escarnecer osa loco, | tus niños saben vengarte | y valientes y hazañosos | llegan siempre con su espada | a donde ponen sus ojos» (n.º 8, *El triunfo del Ave María*, vv. 325-334).

vulgares jaleaban al «animoso doncel» Garcilaso llevando en su mano «el sangriento despojo fronterizo de la cabeza de Tarfe» (n.º 8, *El triunfo del Ave María*). Representaciones ideales (alegóricas) del hecho bélico se condensan en imágenes hiperbólicas de los elementos naturales desatados —«horrísonos truenos» y huracanes «que rebraman»— sin que falten descripciones tremendistas en octosílabos encabalgados: «La sangre en vapores rojos | por las galeras rodaba | [...] Todo confusión y muerte | era allí; sus negras alas | tendió sobre las galeras | la fea y horrible parca [...] | cuadro de terror y espanto | que de luto llena el alma». El cuadro, en efecto, resultaba espeluznante y el versificador acababa refugiándose en la evasiva de la inefabilidad estética: «No hay pintores, no hay poetas» | [...] | que aquella lucha terrible, | tan cruda y tan sanguinaria | no la describe la pluma, | ningún pincel la retrata» (*Lepanto*, n.º 9). El mismo recurso vemos en el n.º 3, *Los labriegos valencianos*: «Cuadro triste que mi pluma | a pintar ¡ay! se me niega».

Contra la suposición de que pudiera fomentar «la conciencia de clase obrera entre las masas populares» (Casas Delgado, 2012: 131), este romance «noticiero» se relaciona con la controvertida presencia en la capital valenciana de una columna formada por doscientos torrentinos reclutados por el monárquico Joaquín Gimeno Porta para hacer frente a la insurrección republicana en octubre de 1869 (Ocón, 1869: 22-23). Como fuente testimonial primaria filtra la actualidad mediante la forma de un pretencioso reportaje dividido en sucesivas secuencias con protagonistas anónimos, prototipos de un sumiso heroísmo de clase. La engolada invocación con que arranca la composición —setenta y dos versos dedicados a la *Madre-Valencia* «jardín copiado del cielo / paraíso de la tierra»— se atenúa con la sublimada reivindicación de los «honrados» campesinos que cobijan filialmente en sus masías y barracas a los propietarios de las tierras que trabajaban. Se consuma así la ilusión ideológica de la comunión entre el patriciado urbano y el *intherland* agrario que lo sostiene, mediante varias escenas probatorias, cuya veracidad avala el autor con «*trova verdadera*» y ejemplarizante, como informador de la actualidad y testigo fehaciente de la Historia.

2. «El triunfo de la concisión». Los cuentos militares de Federico Urrecha

Mientras se esculpían estos romances lapidarios, un superviviente del romanticismo como Antonio Ros de Olano, en las páginas de la *Revista de España*, enfocaba el heroísmo y la guerra descendiendo de las abstractas dimensiones de la historia mítica al minimalismo intrahistórico de los gestos cotidianos de la tropa. De sus confesiones intimistas sobre las guerras civiles, recogidas en sus *Episodios militares* (1884), ha dado cumplida cuenta el profesor Jaume Pont (2011: 374) al precisar que el protagonismo de sus relatos corresponde «a la niebla melancólica que envuelve el destino individual de tantos y tantos *héroes anónimos*

condenados a la sinrazón de la guerra». En Ros de Olano no hay sublimación del heroísmo sino compendio de lo grotesco en una visión comprensiva de hechos triviales o anecdóticos enmarcados en dilatadas reflexiones metahistóricas y metaliterarias que expresan un sombrío escepticismo filosófico y un humor de raíz quevedesca. Desde lo más alto de la jerarquía castrense, Ros (1884: 59-60) escudriña el fondo de la escala socio-militar para captar imágenes de simples soldados rasos «que no alcanzarían un renglón en la historia» con el orgullo de sentirse pionero en enaltecer a los «héroes anónimos de las batallas». El cambio de sensibilidad que anticipaba fue prendiendo en la prensa durante los años 1870, mientras el cuento literario se adaptaba a las exigencias formales de los periódicos: brevedad —entre seis y nueve mil caracteres en los diarios— y conexiones temáticas con la actualidad.

La tercera guerra civil, que desató tan gran oferta gráfica de imágenes militares en las «crónicas ilustradas» firmadas por José Luis Pellicer, no produjo tráfico comparable de representaciones literarias en la prensa. En *La Ilustración Española y Americana*, entre 1871 y 1876, apenas hay una quincena de cuentos, apellidados «populares» de Antonio de Trueba, «estrafalarios» o «inverosímiles» de José Fernández Bremón, Carlos Coello y Fernando Costa, o navideños como «La mula y el buey» de Galdós. Algunos tan extensos que era preciso fragmentarlos en varios números, pero ninguno de ellos de asunto bélico-heroico, ni alusivo a la contigua guerra carlista, que tampoco tuvo presencia en los —¡solo!— nueve publicados en *Los Lunes de El Imparcial*, entre 1874 y 1876, firmados por Ramón de Navarrete, Florencio Moreno Godino o Pedro María Barrera. Sí la tuvo, en cambio, en algunas de las crónicas epistolares de actualidad, firmadas precisamente por *Fernanflor* los fines de semana en dicho diario.[16] Escritos «lejos de los campamentos», desprendían una mezcla de ansiedad, tristeza y temor que no le impedía producir imágenes beligerantes —el «humo de la pólvora y el vapor de la sangre subiendo al cielo como una tromba de rencores y maldiciones»—, ni ocultar su ideal progresista de perfección humana, ni justificar que frente a «las guerras malditas» se hiciesen inevitables las «guerras de civilización» contra el absolutismo, «purificadoras» como «la tempestad contra la peste» («Esperando el combate», 24-3-1874). En una de estas crónicas, muy próxima a la condensación argumental del cuento moderno, «Historia de flores y lágrimas» (5-4-1874), asomaba el paradigma de la espera, tan reiterado en los cuentos de guerra hasta los conflictos coloniales del fin de siglo. El lirismo deriva

16. Me refiero a sus dos series de *Cartas a mi tío* (1874-75) que se reeditaron prologadas por Echegaray (Madrid, M. Romero, impr., 1903). Respecto a sus cuentos, Baquero Goyanes (1992: 130-136) observaba su interés por la menudencia y por los objetos, convertidos a veces en *deus ex machina* de los relatos, entre los que abundan los finales sorpresa, pero en general el crítico asturiano los encontraba envejecidos, entre elegantes y cursis, pese a ver «en alguno de ellos cierta ajada belleza». A la memoria de *Fernanflor* le perjudicó la caricatura póstuma que le endilgó Valle-Inclán en el prólogo a *Corte de Amor* (1908), pero su extensa labor como cuentista merece revisión, en especial su serie de «Cuentos madrileños» publicada en «Entre Páginas» de *El Liberal* (1885), coleccionados en *Cuentos rápidos* (Barcelona: Ramón Molinas, 1886).

en tragedia íntima, cuando la tensa expectativa de la prometida —«hecha de luz y de niebla»— se rompe con la carta que anuncia la muerte heroica de su amado en San Pedro de Abanto. El autor, desde el extremo ideológico opuesto al de los vates de *LIPE*, pone en boca de un personaje secundario la oblicua condena de aquella guerra: «¿Qué quieren esos tigres que gritan viva España al destruir el país, y viva la religión al matar cristianos?».

La irrupción del cuento de asunto contemporáneo en la prensa diaria en detrimento de la leyenda tradicional, se produjo a partir de 1879, al imponer Ortega Munilla su modelo literario realista en *Los Lunes de El Imparcial*, cultivado después en las «Entre Páginas» de *El Liberal* (1880-1885).[17] Pero solo a partir de 1883 comenzaron a menudear relatos de asunto bélico que tendían miradas compasivas sobre el triste destino de los héroes anónimos de tropa, maltratados por la incuria institucional. Algunos de sus autores eran militares en ejercicio, de escasas dotes literarias pero con un alto sentido del patriotismo y orgullosa conciencia castrense. Uno de los históricos *Bocetos militares* del teniente coronel Arturo Cotarelo se reprodujo en «Entre Páginas» (13-8-1883), y el comandante de Ingenieros Castor Ami y Abadía, con estilo bastante artificioso, abordó el sugestivo asunto de «El desencanto de un héroe» en un relato publicado en *Los Lunes de El Imparcial* (4-2-1884), sobre un soldado, gravemente herido, cuya muerte se acelera por la tristeza de ver la fascinación que la cogida de un torero famoso ejerce en la prensa y en la opinión mientras su oscuro sacrificio es ignorado. Con mayor causticidad y distanciamiento, el historiador Antonio Pérez Rioja[18] simbolizaba en su cuento «Palomo» (*Los Lunes de El Imparcial*, 13-3-1983) la imposible la neutralidad de un pacífico propietario guipuzcoano, que padece la guerra entre dos fuegos, extorsionado por partidas carlistas y por tropas liberales que lo acusan de espía o de agente enemigo alternativamente, para acabar, entre unos y otros, con su caserío destruido.

Pero el impulso más destacado para asentar el cuento militar en la modernidad periodística se debió al navarro Federico Urrecha (1855-1930).[19] Funcio-

17. En este periodo se publicaron alrededor de doscientos cuentos en 287 números de *Los Lunes de El Imparcial*, y más de ciento treinta en 337 «Entre Páginas» de *El Liberal* (Alonso: 2009: 55).

18. Redactor de *La Sociedad* (1868) y de *El Bazar* (1874).

19. La colaboración más antigua de Federico Urrecha de la que tengo noticia, publicada a sus dieciocho años, se titulaba «Los recuerdos». Apareció en la segunda quincena de febrero de 1873 en el n.º 5 del semanario *Las hijas del sol*, órgano de la logia masónica femenina del mismo nombre. En dicho número firmaban también Robustiana Armiño, Catalina Rando de Bonsingault, Octavio Ferré, Gaspar Bono Serrano, la baronesa de Wilson y S. M. de F. (*Diario de Avisos de Madrid*, 20-2-1873). Durante la 1.ª República parece haber frecuentado círculos de La Juventud Católica, si se trata del mismo Urrecha que asistió a una sesión en honor de Cervantes en la Academia Científico-literaria de Madrid de la que informó *La Correspondencia de España* (28-4-1973). Aquel mismo año obtuvo plaza por oposición en el Cuerpo de Aduanas («La verdad en su punto», *Don Quijote*, 4-12-1892). Funcionario civil doblado de corresponsal de guerra (*La Ilustración artística*, 2-5-1892) se hallaba en noviembre de 1873 en Miranda de Ebro, sede del cuartel general del cuerpo de ejército que mandaba Zavala. Allí, muy cerca de la línea de fuego, pasó unos meses que le permitieron conocer los horrores de la contienda «entre el ir y venir de las tropas, haciendo por necesidad vida de guarnición y campaña sin ser

nario de Aduanas, periodista y uno de los primeros traductores españoles de Maupassant, comenzó a cultivar este subgénero narrativo en *Los Lunes de El Imparcial* con su relato «La última noche» (28-7-1884) donde evocaba la ejecución de un sargento condenado por homicidio de un oficial a causa de un absurdo malentendido. Treinta y uno de estos cuentos, precedidos por una introducción contextual en la que el autor evocaba su primera visión directa de la guerra en 1873, fueron coleccionados en el libro *Cuentos del vivac* (1892). Carlos Mata Induráin (1998: 44), autor de un detallado análisis de estos relatos, ha observado que la indefinición temporal con que están tratados impide precisar con exactitud los referentes históricos, aunque el grueso de los mismos corresponde a la guerra carlista del decenio anterior. Claro es que cualquier hipótesis sobre la estructura y concepción unitaria de este volumen pasa por la localización de sus ante-textos periodísticos. Al menos veinticuatro de ellos vieron la luz entre 1884 y 1891, dieciocho en *Los Lunes de El Imparcial*; tres en *La Semana Cómica* de Barcelona y los restantes en *Los Madriles*, *Madrid Cómico* y *La España Moderna.* Urrecha no agotó en este libro su repertorio de bocetos militares, sino que aún recogió algunos más procedentes de *El Heraldo de Madrid* y de otras publicaciones en *Agua pasada* (1897).[20]

---

militar, y viendo pasar por delante de mí, unas veces el espectáculo de la victoria, y otras la tristeza de la derrota» («Toque de atención», *Cuentos del vivac*, pp. 7-8). En enero de 1882 fue ascendido a oficial de 5.ª clase con destino a la Aduana de Sanlúcar de Guadiana (*El Día*, 16-1-1982). Un año después lo encontramos en Madrid, donde *El Liberal* registró su asistencia a un banquete en homenaje a Galdós el 27 de marzo de 1883. Poco antes, Antonio Sánchez Pérez había dado noticia suya en la crónica «La Gente nueva» (*La Ilustración Ibérica*, 1883, p. 42): «No puede realmente decirse, para hablar con exactitud, que *Federico Urrecha* sea desconocido como escritor; pero sí como novelista, como narrador, y hasta como poeta (que poeta es en algunos de sus cuentos)...». Como autor de cuentos debutó con «El fondo de la risa» en *Los Lunes de El Imparcial* (20-8-1883) y como novelista alcanzó cierta notoriedad al obtener un premio convocado por dicho diario en 1885 con su novela *El corazón y la cabeza* (Mata, 1998: 41) publicada en el folletín del mismo periódico bajo el seudónimo *F. Romancier*. En 1884 publicó la novela «Drama en prosa» con el subtítulo de «Relación contemporánea» que había acuñado Ortega Munilla. En 1886 *La Época* incluyó en sus folletines dos nuevas novelas suyas: *Después del combate*, que editó en libro Manuel Rosado con prólogo del propio Munilla, y *La hija de Miracielos* (*La Época*, 10-6 y 28-12-1886). Aquel mismo año ingresó en la redacción de *El Imparcial*, donde contó con la confianza del director de *Los Lunes*, a quien sustituyó como cronista de actualidad y como coordinador del suplemento literario durante sus ausencias de Madrid a principios de los años 1890. En 1889 estuvo en París como cronista de la Exposición Universal, y en abril de 1894 viajó a Roma acompañando a la Peregrinación Obrera que celebraba el Jubileo de León XII y la beatificación de Juan de Ávila y Diego de Cádiz, de la que resultó su libro *Veinte días en Italia* (1896). En 1895 se incorporó a la redacción de *El Heraldo de Madrid*, donde firmó una crónica dominical y una breve sección de actualidad diaria —«Bocetos madrileños»— bajo el seudónimo de *Amaniel*. Posteriormente se trasladó a Barcelona y en 1903 ejercía la crítica teatral en *El Diluvio*. La bibliografía básica en lo concerniente a su obra narrativa breve es la siguiente: *La estatua. Cuentos del Lunes*. Madrid, La España Editorial, 1890, 282 p.; *Cuentos del vivac (Bocetos militares)*, Madrid, Manuel F. Lasanta, 1892, 287 p.; *Cuentos del Lunes*. Madrid, Biblioteca ilustrada de Autores contemporáneos, 1894, 156 p.; *Siguiendo al muerto*, Barcelona, A. López, 1895; 183 p.; *Agua pasada. Cuentos – Bocetos – Semblanzas*. Barcelona, Juan Gili, col. Elzevir ilustrada, 1897, 214 p.

20. La escasa recepción crítica de los cuentos militares de Urrecha en el siglo xx suele prescindir de su raíz periodística (Baquero Goyanes, 1949: 282; 1992: 161-162). Incluso, quien más reciente atención ha prestado a *Cuentos del vivac* (Mata, 1998: 42), al ordenar su producción cuentística sin la verificación material de to-

La crítica de 1892 no acertó a interpretar los aspectos más novedosos de aquellos relatos —que, por su levedad periodística, hubo quien no se decidía a llamar cuentos sino artículos—. Solo doña Emilia Pardo Bazán (*Nuevo Teatro Crítico*, 17, mayo de 1892, pp. 95-96) advirtió en ellos con rotundidad una nota sentimental y una ternura insólitas en las letras españolas. Su «emoción elegiaca», su «finura modernista y nerviosa» los hacía «dignos de figurar al lado de la patética y dolorosa» literatura francesa de asunto militar representada por Daudet, Coppée, Lemonnier y los autores de las *Veladas de Médan*.

Diversos reseñistas definieron *Los cuentos del vivac* por su extrema brevedad, por su dramatismo, por su capacidad para conmover y hacer pensar, por prescindir de la propaganda política, por la objetividad descriptiva de la acción, por su neutralidad ideológica —aunque el ojo de la cámara se situara en campo liberal y evidenciara la crueldad de un adversario desdibujado —«los otros», «la línea enemiga»— y psicológicamente plano. No faltó comentarista, como *Zeda* (*La Época*, 22-5-1892), que juzgara como defecto la «monotonía» causada por la reiteración de esquemas narrativos, es decir, por la adopción de un relato-marco que daba cohesión al conjunto, justamente una de sus cualidades literarias más apreciables (Mata, 1998: 60-61). El mismo Fernández Villegas desbarraba al interpretar en clave patriótica la implícita reivindicación del héroe anónimo, reducido a «carne de cañón», que Urrecha presentaba bajo la discreta neutralidad de su naturalismo moderado. En realidad, nada más lejos de su concepto literario que el tópico, cultivado por *Zeda*, de un *Juan Soldado* que, en todo tiempo y lugar, había recorrido el mundo cosechando glorias para la patria, «lo mismo con el uniforme de los antiguos tercios que bajo el poncho o el capote modernos, lo mismo en Flandes que en Italia, lo mismo en África que en los campos españoles».

Ortega Munilla, que conocía bien los resortes creativos del autor, observaba —en su reseña de *El Imparcial* (29-4-1892)— que el cuento militar tal y como lo concebía Urrecha se desviaba de la literatura «histórica» normativa de los Erckmann-Chatrian o de Friedrich Wilhelm Hacklander,[21] porque los referentes históricos concretos quedaban diluidos, sin fechas, ni cifras, ni nombres de altos personajes, ni grandes hechos militares. Quizás sus *Cuentos del vivac* no constituyeran un género nuevo pero sí eran «de un novísimo estilo, diferente en todo de las producciones similares». Como si recordara la prescripción tolstoiana (*Guerra y Paz*, 8.ª, II) de que las leyes de la historia había que buscarlas en los

---

dos los volúmenes, concluye erróneamente que la edición de *Cuentos del lunes* (1894) es anterior a la de *La estatua. Cuentos del lunes* (1890), porque aquella tiene menos páginas que esta. *La estatua...* incluía ocho cuentos procedentes de *El Imparcial*, de los que solo la mitad se conservaron entre los catorce que contenía la edición posterior de *Cuentos del Lunes*. No es necesario insistir en que el rigor bibliográfico, además de inexcusable para la crítica textual, puede ser clave para legitimar la historicidad de una interpretación crítica por nimia que esta sea.

21. Autor de *La vida militar en Prusia*, libro traducido al español en 1885.

elementos comunes infinitamente pequeños que guían a las masas, no en reyes, ministros y generales, Ortega aseguraba que las preciosas figuritas de Urrecha, en su reducido escenario, interesaban tanto como Napoleón en el grandioso panorama marcial de Austerlitz.

Ciertamente, en *Cuentos del vivac* los héroes pierden su aureola gloriosa para quedar reducidos a víctimas irrelevantes del absurdo de las guerras del siglo, preferentemente las civiles, con alguna incursión en la de 1808 o en las barricadas madrileñas de los años 1860. La democratización del heroísmo anónimo se formaliza a escala mínima en esculpidas miniaturas, fragmentos de serena mirada en medio del caos. Héroes improvisados por su temeridad («La redención de Baticola», *Madrid Cómico*, 25-2-1888; *La Semana Cómica*, 29-10-1891), por cumplir decisiones arriesgadas del mando, por el impulso de un excéntrico quijotismo como en «El fin de Muérdago» (*Los Lunes de El Imparcial*, 25-3-1887), o víctimas insólitas de su inocente curiosidad como la pareja de adolescentes enamorados que presencian el combate desde la locomotora de una mina abandonada, hasta encontrar amor y muerte en un mismo trance («El idilio de la pólvora», *Los Lunes de El Imparcial*, 27-12-1886). En los cuentos de Urrecha la preeminencia del narrador se diluye al apoyarse en testigos intradiégeticos que dotan de autonomía a unos relatos en los que las fuerzas actanciales se jerarquizan por su propia incidencia en la acción, no por la imposición de los prejuicios unilaterales de la omnisciencia narrativa. Sustentado en una especie de oralidad participativa, sostenida en narradores auxiliares, el conjunto adquiere calidad coral.

Urrecha potencia el mundo interior de sus narradores, mostrándolo con la naturalidad de una enunciación perspectivista. Su anonimia intimista difumina los símbolos colectivos de identidad. Su concepto del patriotismo ficcionaliza las fuentes y no condena irrevocablemente al adversario. Sus relatos vienen a ser receta estética cauterizadora para conciencias mesocráticas acomodadas a una coyuntura histórica ambigua y pactista como era la Restauración. Los hechos de guerra se narran a media voz, como ecos coloquiales de un fuego de campamento en la vaga inmediatez del frente. El tiempo es impreciso, la geografía responde habitualmente a lugares menores imaginarios: Aldealeda, Campoterrones, Humaredas, Tenebreda, Tiznabueyes, Villacobriza, Villagusana, Villahendida... A tono con la insignificancia patronímica de los personajes —Hormigosa, Muérdago, Recajo, Retaña, Santurrias...—, la solemnidad histórica se diluye rectificada por el testimonio íntimo de fuentes orales que no constan «ni en papeles viejos del regimiento, ni en archivo alguno militar» («El artículo 118», *Los Lunes de El Imparcial*, 11-7-1887), sustraídas ficticiamente a la descripción de los historiadores. La trágica abnegación de «Rubín» (*Los Madriles*, 5-1-1889; *La Semana Cómica*, 15-5-1891) —¿guiño a la progenie galdosiana?— capturado al cruzar las líneas enemigas para llevar un mensaje «no está en las historias». En «El mudo», el teniente Máximo Célula, en misión de correo confidencial, protagonizó «uno de los más grandes hechos de la guerra que hayan quedado ignorados» (*Agua pa-*

sada, p. 20). De la insólita aventura, con suspense hasta la última línea, del bravo Pablito *Centímetro* «no conservan rastro las historias de los grandes hechos» («El portapliegos», *Agua pasada*, p. 50). El recurso al manuscrito hallado reintegra a la «Historia» una hazaña ignorada atribuida a un dependiente de bollería, en 1808, aunque «no dicen los papeles» su heroica lucha con los dragones franceses que acabó con su fusilamiento en la Moncloa («Dos de mayo», *Agua pasada*, p. 75-76 y 80). Urrecha, burlando la retórica imperante en las conmemoraciones históricas en el contexto del IV Centenario del Descubrimiento (1892), aporta fantasía al motivo de la infancia del héroe con el cuento «Cristobalillo» (*Agua pasada*, 101-106), divertimento donde el sueño premonitorio de un Colón-niño auguraba alegóricamente su destino de descubridor. Como también hizo *Clarín*,[22] el narrador ironizaba sobre los fastos del Centenario al decir que ningún archivo colombino conservaba memoria de aquel «hallazgo» onírico ignorado por los estudiosos. Urrecha desafiaba blandamente a la Historia a través de la sugestión poética, entendida como superior categoría artística, bajo estructuras naturalistas que combinaban objetividad y emoción, basculando entre el verismo de la mímesis y la fruitiva confianza en el ejercicio de la ficción.

Hasta aquí el arbitrario contraste de algunas muestras de literatura periodística que exaltan o interiorizan sentimientos patrióticos relativos a la historia nacional que, si bien en el aspecto ideológico no se excluyen y pueden concurrir en la celebración de idénticos mitos patrióticos, en el estético ofrecen notables discordancias respecto a la modernidad literaria, a la que decididamente aspiraban *Fernanflor* o Federico Urrecha. Esta literatura de prensa, efímera en apariencia pero persistente por las huellas que deja en la cadena literaria, intentaba rectificar la Historia, por carta de más o de menos, entre la exaltada sublimación alegórica de los pliegos católicos y el escepticismo implícito en la visión intimista de la épica contemporánea, despojada de énfasis retórico. En ambos casos, la Historia sufría las rectificaciones de la ficción. En abono de las atinadas observaciones de Galdós sobre el cambio de estilo literario y la depuración expresiva en la prensa de su tiempo, podría decirse que la grandilocuencia del heroísmo legendario retrocedía en la medida en que se iba extendiendo la llaneza de una épica intimista sometida a la «concisión» del periódico. Al acecho estaba el eclecticismo absorbente de la «retaguardia literaria», una de cuyas funciones había de ser la de procesar los despojos de la Historia para ficcionalizar intensamente el armazón ideológico nacional en los últimos años del siglo.

22. Recuérdese que también *Clarín* satirizaba la pedantería conmemorativa del Centenario en «Colón y compañía» (*El Día*, 11-7-1892): «Para ver lo que estamos viendo por culpa del Centenario de Colón, más vale decir: ¿Colón dio un mundo a España? Bueno; pues devolvérselo». En otro tono, Julio Burell reclamaba dignidad para lo nimio y lo marginal en su artículo «El olvidado» (*El Heraldo de Madrid*, 13-10-1892) discrepando de la que llamaba «obsesión del grande hombre y de su obra providencial».

Bibliografía

Alonso, Cecilio (2009), «La consolidación del modelo literario en los suplementos de la prensa diaria de la Restauración. La aportación de *El Liberal* (1879-1885)», en Javier Serrano Alonso y Amparo de Juan Bolufer (coords.), *Actas del primer Congreso Internacional de Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931). Lugo, 2008*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 17-62.

Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo xix*, Madrid, CSIC.

— (1992), *El cuento español: del romanticismo al realismo*, ed. de Ana L. Baquero Escudero, Madrid, CSIC.

Caro Baroja, Julio (1966), *Romances de ciego (Antología)*, Madrid, Taurus

Casas Delgado, Inmaculada (2012), *Romances con acento andaluz: el éxito de la prensa popular (1780-1850)*, Sevilla, Junta de Andalucía, Centro de Estudios andaluces.

Comellas, Mercedes (2010), «Introducción» a Fernán Caballero, *Obras escogidas*, Sevilla, Fundación José M. Lara.

Durán, Agustín (1945), *Romancero general o Colección de romances castellanos, anteriores al siglo xviii*, Madrid, Atlas, 2 vols., reimpr. de BAE, 1849-1851.

Hernández Cano, Eduardo (2014), «Notes sur la collection littéraire dans l'édition catholique en Espagne (1842-1939)», en Christine Rivalan Guégo et Miriam Nicoli (dirs.), *La Collection essor et affirmation d'un objet editorial*, Rennes, Presses Universitaires, pp. 145-161.

Hibbs-Lissorgues, Solange (1995), *Iglesia, Prensa y sociedad en España (1868-1904)*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert y Diputación de Alicante.

Llombart, Constantí (1879), *Los fills de la Morta-viva*, Valencia, Emili Pasqual.

López Delgado, Juan Antonio (1993-1997), *El general Ros de Olano: ensayo biográfico y crítico*, Murcia, J. A. López (ed.), 2 vols.

Lukács, Georg (1966), *La novela histórica*, México, Era.

Martínez Sanchis, Josep (2012), *Joan B. Pastor Aicart: més enllà de la poesía*, València, PUV.

Mata Induráin, Carlos (1998), «Los cuentos del vivac de Federico Urrecha», *Lucanor. Revista del cuento literario*, n.º 15, pp. 41-66.

Menéndez Pidal, Ramón (1953), *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí. Teoría e historia. I*, Madrid, Espasa-Calpe.

Ocón, Juan Domingo (1869), *Apuntes sobre los últimos sucesos políticos de Valencia... Marsella*, *1869*, Barcelona, Librería Española de I. López, editor.

Pont, Jaume (2011), «La tragicomedia de la guerra: Memoria y claroscuro existencial en los relatos de la *Guerra de los siete años* (1833-1840) de Antonio Ros de Olano», en Lola González Martínez (ed.), *Miscelánea filológica dedicada a Alberto Porqueras Mayo*, Lleida, Milenio, pp. 373-394.

Ros de Olano, Antonio (1884), *Episodios militares*, Madrid, Impr. de Miguel Ginesta.

Ruiz Sánchez, José-Leonardo (2002), *Prensa y propaganda católica (1932-1965)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.

Vázquez Soto, José M. (1992), *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*, Sevilla, Muñoz Moya y Contraveta.

La ficcionalización de la historia en las narraciones de Ángel Gálvez publicadas en el *Observatorio Pintoresco*

María José Alonso Seoane
Universidad Complutense de Madrid

1. Ángel Gálvez y el *Observatorio Pintoresco*

Aunque Ángel Gálvez es escritor poco conocido, no deja de ser un autor apreciable por alguna de sus creaciones literarias y por su labor en el *Observatorio Pintoresco* (1837) que promovió junto con Basilio Sebastián Castellanos. El *Observatorio Pintoresco*, siempre citado por su contribución a la prensa literaria del Romanticismo, ha sido objeto de investigación modernamente del estudio pionero de Salvador García Castañeda (1965) y de distintos trabajos en los que se toma en consideración, como los de Francisco Calvo Serraller y Ángel González García (1981), Enrique Rubio Cremades (1995), Cecilio Alonso (1999), o Borja Rodríguez Gutiérrez (2001), entre otros, aunque la breve vida del *Observatorio* y la desigual calidad de su contenido lo mantengan por lo general en un plano secundario. Por razones de espacio no podré tratar algunos aspectos de interés sobre el *Observatorio Pintoresco* y sobre Ángel Gálvez que publicaré en breve, apuntando aquí solamente algunos datos esenciales antes de estudiar las narraciones de ficción histórica de Gálvez para conocer mejor su trabajo en la revista.

Ángel Gálvez publicó en el *Observatorio Pintoresco* un número considerable de colaboraciones firmadas habitualmente con sus iniciales [«A. G.»], entre las que se encuentran poesías y textos en prosa de diferente carácter: un cuento, «Un pensamiento malo» (1/13: 97-98), artículos biográficos, como «Juan de Padilla» (1/13: 98-99) o «Cervantes» (1/8: 58-59), y un artículo sobre actualidad cultural, «Liceos» (1/10: 79-80), así como una serie de relatos de ficción histórica que constituyen el objeto de este trabajo. Probablemente escribió sin firmar otros artículos y traducciones, sobre todo en un primer momento de la revista en que prácticamente todo lo hacen Castellanos y él, desde su inicio hasta finales de junio de 1837.[1]

1. Aunque en otro lugar podré extenderme al respecto, considero el 30 de abril de 1837 como fecha de inicio de la revista. Como haré en adelante, en las citas del *Observatorio Pintoresco*, indico solamente la serie y el n.º de la revista seguido de la indicación de página, así como, en este caso, la fecha de publicación. Actua-

Sin embargo, el alcance de su papel en el *Observatorio Pintoresco* tiene otra dimensión hasta ahora desconocida. El misterioso «Editor responsable», Rohisindo Solá, cuyo nombre completo aparece en una nota a propósito del cumpleaños de la reina (2/8: 57), es el propio Ángel Gálvez. Según la partida de bautismo, que se conserva en su expediente de jubilación (AHN, FC-Mº- Hacienda, 2641/1531), Rohisindo Solá no es otro que el mismo Ángel Gálvez, desdoblado seguramente para aumentar la exigua nómina de personas del *Observatorio Pintoresco*, usando su propio nombre y apellidos, Rohisindo Ángel Gálvez Solá, que utiliza distribuyéndolos equitativamente. No existe, pues, Rohisindo Solá, como persona distinta: es el mismo Ángel Gálvez, el factótum del *Observatorio Pintoresco*, quizá todavía más que Castellanos, ocupado en otras tareas, aunque este tuviera más renombre. Por lo demás, dejando aparte la afición por la literatura y sus trabajos ocasionales como fotógrafo y actor teatral, Ángel Gálvez, nacido en Huesca el 1.º de marzo de 1810, inicia una trayectoria de funcionario de Hacienda en Madrid desde 1829 hasta su jubilación en 1866, con una larga cesantía entre 1844 y 1854. Sus últimos años los pasa en Madrid, donde fallece, en 1871.[2]

En el *Observatorio Pintoresco* se encuentra lo más interesante de la actividad literaria de Ángel Gálvez como escritor y editor. En cuanto a su labor editorial, lo poco que deja verse en la superficie —avisos, notas de «El Editor» y, en la ocasión señalada, con su nombre completo—, transparenta su diligencia, relaciones e intereses, el entusiasmo por la revista y por la difusión de la literatura y la historia en el marco del Romanticismo. Sobre su creatividad literaria, el terreno en que Gálvez obtiene obras de mayor calidad es en la serie de narraciones de ficción histórica o histórica-legendaria de momentos del pasado de España que, desde la primera entrega, forman una parte esencial de la revista.[3] Como muestra de su relevancia, las narraciones de Gálvez ocupan normalmente un lugar privilegiado dentro de la revista, al comienzo de cada entrega, de manera que constituyen una seña de identidad del *Observatorio Pintoresco*, dentro de la importancia general de la historia en las publicaciones románticas. También, por las ilustraciones que acompañan los textos; fundamentalmente de Augusto Ferrán que, junto con Calixto Ortega y Félix Batanero, suponen un empeño especial del *Observatorio*, en que Gálvez, como editor, está particularmente implicado.

---

lizo en ortografía y puntuación en los textos de época. En cuanto a las fuentes que pudo utilizar Gálvez, citaré por las ediciones más cercanas. El presente trabajo se enmarca en el Proyecto FFI2013-43241-R.

2. El primer nombre en algún caso ha dejado otras huellas, como en una de las publicaciones posteriores de Gálvez, la loa alegórica *España y Libertad*, «Por R. Ángel Gálvez» (Madrid, Impr. de Cruz González, 1939) que fue representada en una función patriótica (*Diario de Avisos de Madrid*, 21/7/1839).

3. La historia de España era una prioridad tanto para Castellanos como para Gálvez pero, si bien Castellanos, al igual que en sus artículos de costumbres, permanece ajeno a la ficcionalización (Peñas 2014: 165-6) —y puede suponerse que desea lo mismo para los relatos históricos, como lo expresará en *El Bibliotecario y El Trovador español* (1841: 80)—, Gálvez entra de lleno en la ficción prescindiendo en ocasiones de los datos que transmiten las fuentes que utiliza.

Todos los textos, diez en total, están articulados en breves apartados numerados y tienen un título que hace referencia exclusivamente a la época de la historia de España en que se sitúa el episodio. Son los siguientes, por orden de publicación: «Siglo XIV» (1/1: 1-3); «Siglo XII» (1/2: 9-11); «Siglo XV» (1/3: 17-18); «Año de 1028» (1/5: 33-34); «Año de 1212» (1/6: 42-44); «Siglo XI» (1/7: 49-50); «Año 956» (1/10: 75-77); «1519» (1/11: 81-83); «1096» (2/5: 33-34); «704» (2/11: 81-83).[4]

Gálvez ha leído con seguridad las narraciones sobre temas históricos que habían aparecido en publicaciones españolas como *El Artista* o el *Semanario Pintoresco español*; pero en el *Observatorio Pintoresco* también se siguieron directamente, con gran sintonía, modelos extranjeros como el *Musée des familles*, traduciendo textos y trasladando el interés por la historia patria al caso de España. Gálvez pudo aprender mucho de ellas, así como de otros textos de ficción histórica, particularmente, las novelas ya traducidas de Walter Scott. En concreto, Gálvez imita uno de los aspectos característicos de las narraciones históricas del *Musée des familles*, el de titularlas con cifras que hacen alusión a la época en que transcurren. Este procedimiento que excepcionalmente había utilizado Salas y Quiroga en *El Artista*, con su relato «1534» (t. 3: 117-8; publicado de nuevo en *No me olvides*, n.º 18: 6-8), lo adopta Gálvez en el *Observatorio* de manera sistemática. También, el epígrafe «Estudio histórico», que aparece en los textos de Gálvez publicados en la 2.ª serie de la revista, «1096» y «704», corresponde a uno de los epígrafes utilizados por el *Musée des familles*, «Études historiques»; de los que uno de ellos, sobre la reina Fredegonda, fue publicado en el *Observatorio Pintoresco*: «La última noche de una reina. Año 597» (1/17: 129-32); traducción abreviada de «Études historiques. La dernière nuit d'une reine. 597», de Félix Davin (*Musée des familles*, IV, 1836-7 [Novembre 1836]: 33-38). Aunque las narraciones de Gálvez, mucho más ligeras y creativas, no se corresponden con este tipo de ensayos narrativizados de información histórica; Gálvez parece emplear la expresión «Estudio histórico» más bien en el sentido de «un estudio» en arte.

Los textos de Gálvez sobre distintas épocas de la Edad Media —con la excepción de «1519» según nuestros parámetros—, no siguen un orden cronológico sino que parece haberse dejado llevar por la inspiración del momento; si acaso, alternando las épocas para mayor amenidad. Los episodios están tratados desde un punto de vista original, sin que haya dependencia con respecto a otros autores contemporáneos que tocan los mismos temas, como Telesforo de Trueba

4. Muchos de los textos entrarían a formar parte del punto en que las leyendas y cuentos legendarios se mezclan con los históricos, difíciles de diferenciar como ya había señalado Baquero Goyanes (1949: 265) en un espacio fronterizo entre las narraciones históricas y las legendarias, aunque no tengan cabida los elementos fantásticos; con distintas perspectivas en la recreación del pasado (Valcárcel 2006: 24), como puede verse en la variedad de cuentos de este carácter que se recogen en el proyecto dirigido por Montserrat Amores GICESXIX «El cuento en la prensa del siglo XIX» http://gicesxix.uab.es/.

y Cosío en el caso de los hermanos Carvajales y de Fernán González, que improbablemente hubiera podido conocer en su primera edición (*The Romance of history of Spain*, London, 1830) pero quizá en la traducción francesa de Ch.-A. Defauconpret (*L'Espagne romantique*, Paris, 1832) con un tono y enfoque completamente distintos; al igual que el relato «Siglo XII» (1/2, 9-11) con *El conde de Candespina* de Patricio de la Escosura (Madrid, 1832). También se diferencia de otras narraciones puramente ficticias en que aparecen personajes históricos, como «Los dos artistas», de José Bermúdez de Castro (*El Artista* 1/24, 281-286), en cuanto que en Gálvez siempre permanece la relación fundamental con los datos transmitidos por la historia.

Desde el punto de vista formal, hay también variación aunque los textos pueden agruparse en aquellos en que predomina el carácter informativo de la historia y aquellos en los que interesa más la ficción. En cualquier caso, siempre se trata de narraciones basadas en la tradición histórico-legendaria, recurriendo fundamentalmente, como tantos románticos, a la *Historia general de España* del P. Mariana y a otras fuentes asequibles; también al romancero, en los tomos publicados por Durán que tan útiles resultarían, como se ha señalado en ocasiones (recientemente, Ferri Coll, 2014: 42). Gálvez intenta hacer una recreación histórica eficaz en cada episodio siguiendo el principio romántico de la reviviscencia del pasado, que ya Lista encontraba definitivo como separación de anteriores modelos en la novela histórica de Walter Scott, como ha señalado acertadamente Ana L. Baquero (2011: 174 y, en este mismo volumen, «La novela histórica en el pensamiento literario de la época romántica»). Todas las narraciones son de un intenso tono romántico; de un romanticismo sin reticencias aunque contenido y poético, con la presencia obligada de amor, gloria y honor, patriotismo y libertad. Un enfoque ciertamente ingenuo pero de mayor agrado que otras narraciones de la época secas y morbosas. Gálvez presenta sus evocaciones históricas en breves cuadros, con un arranque directo, una trama coherente por lo general, viveza en los diálogos y atención a la búsqueda del colorido de la época en la descripción de ambientes; aunque con tópicos retóricos inevitables, pero menos de los que se podría temer.

2. Los relatos de ficción histórica de Ángel Gálvez en el *Observatorio Pintoresco*

La serie se abre con el relato titulado «Siglo XIV» (1/1: 1-3), que evoca el episodio de los hermanos Carvajales y Don Fernando el Emplazado [Fernando IV de Castilla], en agosto de 1312, en Martos (Jaén); tema que sugestionó a tantos escritores y artistas que lo trataron desde entonces. Gálvez centra su relato en las últimas horas de los hermanos: primero, en un calabozo ominosamente lóbrego; en la 2.ª parte, yendo hacia el suplicio que se consuma, no sin que emplacen al rey ante el tribunal divino. Gálvez crea una versión original del episodio, alejada

de los detalles truculentos del romancero, añadiendo elementos ficcionales, aunque recoge la tradición esencial sobre el tema tal como se habían ido decantando hasta la *Historia general de España*, que deja huellas en el texto de Gálvez, especialmente en el anticlímax del cierre final (Mariana 1828 3: 520).

Las dos partes del relato se establecen con una fuerte localización espacial: dentro, el calabozo, en que domina la oscuridad para mayor angustia de los hermanos aherrojados violentamente: «parecía el reino de las tinieblas, el conjunto de la oscuridad, el caos. Aunque iluminada por una pequeña lámpara [...] apenas se veían los escaños en que estaban sentados los caballeros; la extensión de aquel recinto, las espesas paredes se perdían en la oscuridad» (1/1: 2). Fuera, al día siguiente, en que se les conduce al suplicio, en la claridad del verano de Andalucía. Los hermanos juran su inocencia y emplazan al rey. El verdugo interrumpe su discurso empujándoles al precipicio en una escena de gran efectismo:

> [...] morimos inocentes, inocentes. En este tiempo una mano brutal y desapiadada precipitó a los desgraciados: aun repetía el eco la palabra «inocentes, inocentes», cuando sus cráneos se magullaban contra las piedras y sus miembros saltaban en la falda del precipicio. Un grito de horror resonó en todos aquellos contornos (1/1: 3).

La 2.ª entrega del *Observatorio Pintoresco* se abre con un relato de Gálvez titulado «Siglo XII» (1/2: 9-11). De la complicada vida de doña Urraca, Gálvez selecciona algunos pasajes de su relación con Gómez González, conde de Candespina, que perderá la vida por su lealtad y amor a la reina. Va encabezado por una xilografía de C. Ortega/ F. Batanero que muestra a la reina recibiendo la noticia de la derrota de los castellanos. El P. Mariana, al que sigue, habla con extraordinaria dureza de la reina en el capítulo dedicado a Doña Urraca (1828, 2: 522-533); lo que no hace el caballeroso Gálvez aunque deja entrever algunas sombras. En tres cuadros, Gálvez secuencia el proceso del amor trágico de Gómez González con un esmerado dibujo del estado anímico de los protagonistas y la recreación imaginativa del ambiente de época, tanto en las costumbres como en el aspecto externo de la decoración y el vestido.

El primer cuadro se inicia la víspera del día en que doña Urraca, poseída de una profunda melancolía, deberá casarse con don Alonso de Aragón [Alfonso I el Batallador], perdiendo la esperanza de hacerlo con Gómez González. Al día siguiente, el cortejo acude a la Iglesia. Su prometido esposo, Don Alonso, iba «cubierto de lucientes armas, adornadas de clavos y labores de oro» (1/2: 9); entre la comitiva de hombres armados «se distinguía uno, el conde de Candespina, mas que por sus joyas y bordados, por su aire abatido y melancólico» (1/2: 9). El segundo cuadro se inicia tiempo después, con un discurso de González a favor de la libertad de la reina, prisionera en Castellar. Finalmente, el rey de Aragón prepara una gran batalla en que los castellanos son derrotados. En ella, el conde de Lara, que también ama a la reina, huye, y González muere (Mariana, 2: 529). En el texto (1/2: 11), se lee la escena que recoge el grabado, en que la reina, acom-

pañada de su fiel camarera, recibe a un caballero —el conde de Lara— seguido de un paje que lleva su yelmo. Lara apenas encubre su alegría por la muerte de su rival. La reina llora y maldice a los traidores; después abdica en su hijo, con gran aceptación de los súbditos. «Doña Urraca sobrevivió algunos años a su desgracia y murió el año 1126» (1/2: 11).

En el siguiente relato titulado, «Siglo xv» (1/3: 17-18), Gálvez hace un gran esfuerzo para sintetizar dos episodios especialmente turbulentos del reinado de Enrique IV de Castilla: el intento de secuestro del Rey por parte de don Juan Pacheco, marqués de Villena, y la tradicionalmente conocida como «farsa de Ávila». Se trata de una narración fundamentalmente informativa aunque la ficcionalización siempre está presente. En el primer episodio, don Lope de Barrientos, obispo de Cuenca, detiene a los amotinados; es el momento que recoge la litografía de Ferrán, con la leyenda: «El obispo de Cuenca impide a Pacheco forzar las puertas de la cámara del Rey».

En el segundo apartado se recoge la acción en que la nobleza sublevada contra Enrique IV, le despoja en efigie y proclama rey a su medio hermano Alfonso. En el texto se advierte la consulta de Mariana (1828: 5, 271), pero Gálvez selecciona algunos elementos del aspecto del rey que corresponden al comienzo de la *Crónica de Enrique IV* y los acopla a la efigie del rey logrando una mayor impresión en el efecto. En el tablado, estaba colocada la estatua de don Enrique «copiada al vivo su semejanza, la cabeza grande, su frente ancha, los ojos garzos, y narices romas, su cabello castaño, su color rojo y moreno, y hasta el mismo ademán severo de D. Enrique, parecían que se los habían robado al original» (1/3: 18).[5]

«Año de 1028» (1/5: 33-34) presenta un episodio de fuerte contenido literario sobre el asesinato del conde don García que Gálvez ficcionaliza todavía más, en un relato bien construido y expresado. El texto va encabezado por una xilografía que recoge el momento en que doña Sancha tiene en sus brazos a su prometido esposo, don García, que acaba de ser asesinado. Entre las distintas versiones del episodio, Gálvez sigue de cerca el texto del P. Mariana aunque acude a otras fuentes para algún aspecto determinado como el de los nombres de los tres hijos del conde Vela (*Sumario de los reyes de España*, 1781: 17). Por otra parte, en contra de las versiones existentes del caso, Gálvez hace morir a doña Sancha —piadosamente, si se tiene en cuenta la posterior venganza salvaje que se le atribuye en el romancero—.

Don García se había separado de sus hombres de armas para acercarse a León a conocer a doña Sancha antes de la boda. Como Gálvez, convencido liberal, expresa, «El conde D. García era demasiado virtuoso, demasiado confiado para ser rey. *No era tirano*. Jamás llegó a dudar del amor de sus vasallos; por lo

5. En el texto de la *Crónica*: «Era persona de larga estatura y espeso en el cuerpo, y de fuertes miembros: tenía las manos grandes, y los dedos largos y recios, el aspecto feroz [...]; las narices romas e muy llanas: no que así naciese, mas porque en su niñez recibió lisión en ellas: los ojos garzos [...]; el tez de la cara entre rojo y moreno [...]» (Enríquez del Castillo, 1787: 6, 5).

tanto, comúnmente se le veía por las calles solo y sin escolta» (1/5: 34).[6] Al ir a misa, los hermanos Vela lo asesinan en el umbral de la iglesia. Doña Sancha acude con dolor extremo, en una escena de gran efecto poético que recuerda enormemente el drama de Hartzenbuch, *Los amantes de Teruel*, estrenado pocos meses antes (el 19 de enero de 1837). Cuando la infausta noticia llegó a oídos de Doña Sancha:

> inmediatamente, sin que bastara nadie a contenerla, corrió al sitio regado con la sangre de su prometido. Fuera de sí y frenética con el amor que le profesaba, se abrazó al cuerpo frío y exánime de D. García, besó mil veces su lívido rostro, y sus gritos desesperados llenaron todo el espacio [...]. Un beso de amor, un beso de desesperación fue la última de sus acciones. La misma losa sepulcral cubrió a la vez los restos de D. García y Doña Sancha (1/5: 34).

En la siguiente narración, titulada «Año de 1212» (1/6: 42-44), se recrea la batalla de las Navas de Tolosa. Una vez más se contraponen la luz y el entusiasmo del día, en que el ejército sale de Toledo, con el desánimo del campamento cristiano en la oscuridad de la noche; y, de nuevo, el día y la completa victoria. El primer apartado es totalmente ficticio: Gálvez recrea la salida de Toledo de las huestes cristianas con tonos cercanos a lo que será el modernismo. Después, se describe el proceso de la batalla siguiendo a Mariana (1828 3 103-118), con la providencial solución del pastor que muestra el camino desconocido. Gálvez comienza por un magnífico cuadro de la salida del ejército cristiano:

> El sol de junio reverberaba sus ardientes rayos sobre los brillantes petos y rodelas, sobre los yelmos adornados de vistosos penachos. En todas partes se veían dalmáticas blancas, verdes y rojas [...]. De un momento a otro se espera una señal [...]. El clarín se escucha en todos los ángulos de Toledo, el clarín anunciaba que había llegado la hora de partir y de trocar los placeres que ofrecía la corte de D. Alonso por las penalidades de la guerra (1/6: 42).

En el siguiente cuadro Gálvez recoge el reverso de la situación ante la imposibilidad de enfrentarse con el enemigo que domina el puerto de la Losa. Se presenta el anciano, que Gálvez caracteriza como cristiano oculto, lo que da verosimilitud al relato.[7] El tercer y último apartado, ya de día, recoge la sorpresa de

6. Mariana insiste en la actitud confiada del conde «como quien iba a fiestas y regocijos sin sospecha de trama semejante»; era «por su edad de sencillo corazón» (Mariana 1828: 2, 351 y 352). En la realidad histórica, el asesinato tenía más trascendencia que una simple venganza, al ser don García último de la descendencia masculina de los condes de Castilla.

7. En Mariana: «Un cierto villano, que tenía grande noticia de aquellos lugares por haber en ellos largo tiempo pastoreado sus ganados (algunos creyeron ser ángel, movidos de que mostrado que hobo el camino, no se vio mas) [...]» (Mariana, 1828: 3, 111).

Mahomad [Abú ʻAbd Alláh Muhammad al-Násir]. «El guión de la fe ondeaba casi a su vista. Los rayos del sol reflejados sobre las brillantes armaduras de los adalides cristianos, y las innumerables picas deslumbraban sus ojos» (1/6: 43). La batalla se describe brevemente. En el anticlímax, se cierra el texto con la enumeración de los fuertes conquistados en el camino de Andalucía.

«Siglo XI» (1/7: 49-50) trata del matrimonio de una infanta cristiana, Teresa, con un árabe, Abdalla, supuesto rey de Toledo. En la cabecera del texto aparece un grabado en madera que representa el momento crítico en que Abdalla entra en la habitación de doña Teresa, reflexionando unos instantes ante doña Teresa recostada en unos almohadones. Don Alonso [Alfonso V], rey de León, ha dado a su hermana en matrimonio a Abdalla, que ha accedido a ser bautizado. Con esa esperanza, doña Teresa acude alegre a las bodas pero Abdalla no tiene en cuenta su promesa y la fuerza; sin embargo, tanto el texto como la xilografía suavizan el relato tal como lo transmiten otras fuentes. Tampoco se recoge un supuesto voto de doña Teresa ni el inmediato castigo sobrenatural de Abdalla, sino que, en la versión de Gálvez, dos servidores de doña Teresa se vengan en secreto dándole a Abdalla un tósigo de acción lenta. En cualquier caso, Abdalla deja irse a su esposa, con muchos regalos como muestra de aprecio; esta volvió a León, donde tomó el hábito en el monasterio de Pelagio.[8] En la versión del caso en crónicas y romances se insiste en el rechazo de doña Teresa ante la idea de casarse con Abdalla. En el relato de Gálvez, siguiendo a que considera que la doncella iba engañada por la promesa de conversión (Mariana 1828: 2, 263-4), doña Teresa va contenta a las bodas y, a pesar de la violencia innegable de Abdalla, no habrá odio entre los esposos.[9]

Precedida de una viñeta de A. Ferrán / F. Batanero que representa un trovador en la entrega anterior, aparece en el n.º 10 del *Observatorio* la narración titulada «Año 956» (1/10: 75-77). De los encarcelamientos del conde Fernán González por el rey de Navarra García Sánchez [García Sánchez I de Pamplona] y su legendaria doble liberación por la hermana del rey, Sancha Sánchez, primero prometida y después su esposa, hay abundantes versiones en crónicas y romances, además del correspondiente relato en la *Historia general de España* del P. Mariana (1828: 2, 306-9). Pero de estas fuentes Gálvez apenas toma nada sino que compone un texto romántico muy ficcionalizado, a veces difícil de seguir; una poética historia de amor, de ventura y desventura en breve espacio de tiempo. Como en el episodio de don García, los hechos se producen en el contexto

8. Aunque muchos de estos aspectos no tienen realidad histórica, sí la tiene la existencia de doña Teresa, hija de los reyes Bermudo II y Elvira, hija del conde García Fernández, así como que profesó como religiosa en el monasterio de San Pelayo de Oviedo.

9. Gregorio Romero Larrañaga publica el mismo episodio como novela corta, *La Biblia y el Alcorán* en *Mil y una noches españolas* (Madrid, 1845, I, 11-121). Hay edición reciente, por Pilar María Vega Rodríguez, [León] Instituto Leonés de Cultura [2008]. Posteriormente, Manuel Torrijos publicó una novela histórica sobre el tema: *La infanta Doña Teresa*, Madrid, Impr. de Ginés Hernández y Artés, 1857.

de una boda, al ir Fernán González a casarse con doña Sancha y ser hecho prisionero a traición. Doña Sancha se ingeniará para liberarlo. También en este relato se da una licencia poética, haciendo morir violentamente al que llama rey don Sancho al término de la primera prisión del conde. El texto se desarrolla en cinco pequeños capítulos, comenzando por la presentación del trovador, de noche, en una calle de la ciudad medieval desierta:

> Una larga sombra cubría toda la superficie de la tierra, la oscuridad estaba acompañada del silencio, el búho y la lechuza silbaban alternativamente sobre las elevadas cúpulas de la vecina y desmoronada torre, los ladridos de un mastín leal resonaban en una de las calles de León (1/10: 75).

El joven entona «una trova» en fabla, que constituye el 2.º capitulillo del texto, totalmente en verso. En el tercero se nos desvela el nombre del trovador, Fernán González y, también, que su vida está amenazada. El siguiente apartado se abrirá con una melancólica reflexión establecida en términos, inseparables, de luz y oscuridad. Fernán González ha pasado de las habitaciones de su amada a encontrarse en lóbrego calabozo, con la consiguiente sospecha de la traición de la dama. Pero, de manera que recuerda la entrada de Laura en el panteón, precedida del ruido de una llave, en el segundo acto de *La conjuración de Venecia, año de 1310* de Martínez de la Rosa, doña Sancha acude a libertarle: «Suenan los cerrojos de su prisión, la puerta gira y se abre, pero sigue reinando la misma lobreguez y oscuridad. Tal vez fiero sayón viene á ensangrentar su feroz cuchilla; pero no, las pisadas indican temor» (1/9: 77). El final, en el último apartado, muy breve, es un tanto enigmático —quizá, confuso—; la luz seguida de la sombra: a los juramentos de amor sucede la muerte del rey, que cierra la narración.

En el siguiente texto, «1519» (1/11: 81-83), Gálvez trata una época favorita también de los románticos, en un episodio situado en territorio americano, en concreto, Méjico. No le acompaña ninguna ilustración; en la 2.ª serie hay una lámina con la leyenda «Hernán Cortés después de la derrota en la laguna de Méjico» que no corresponde a este relato. El texto ficcionaliza el episodio de la batalla de Cholula, en octubre de 1519, focalizado en una joven noble, Elmira, que, en la narración de Gálvez, asume el papel que las crónicas atribuyen a Doña Marina (Malintzin o La Malinche) en cuanto al descubrimiento casual, a través de una india anciana, del golpe preparado contra los españoles, además de ficcionalizar uno de los elementos transmitidos por los cronistas sobre el sacrificio de niños previo a las batallas. La situación se recrea en tres momentos. En el inicio, Elmira se entera del ataque que se prepara contra los españoles y de que su hijo es uno de los niños destinados al sacrificio. En el segundo cuadro, un español quiere saber la causa del llanto de la joven, de quien se muestra enamorado. La joven le descubre el secreto. En la parte final del texto se mezcla la descripción de la batalla con la reacción de la joven india que decide matar al español en el momento en que este le trae vivo a su hijo.

Gálvez sigue la relación histórica de los hechos, con el cambio fundamental de la invención de Elmira como protagonista de la desactivación del golpe.[10] Hay varios detalles de las crónicas que aparecen en el texto bien entretejidos, en algún caso, con frases literales como los soldados introducidos «a la deshilada», o el sacrificio de los diez niños sobre el que Gálvez hará depender la trama completamente ficcional (Solís 1783: 332-3). En el relato, un sacerdote comunica la información a Elmira:

> Sí, mañana: ninguno de esos extranjeros dejará de morir [...]; la mayor parte de las calles están minadas, en sus zanjas hay multitud de maderos clavados y bien agudos donde se inutilizarán los esfuerzos de sus caballos; todas las casas estaban llenas de soldados valerosos que á la deshilada se han introducido en la ciudad [...]. Mañana, en tanto que millares de jóvenes magullarán enardecidos con sus tremendas mazas los viles cráneos de esos advenedizos, los ancianos reunidos en el templo [...] ofrecerán á las llamas y al cuchillo sacerdotal diez niños escogidos entre los nobles (1/11: 81).[11]

La siguiente narración de Gálvez, «Estudio histórico. 1096» (2/5: 33-34), trata de las hijas del Cid y la afrenta de Corpes. La narración va precedida de una lámina en que aparecen las hijas del Cid medio desvanecidas, caritativamente tapadas por el labrador que las contempla.[12] En el texto se describe una velada de una noche de invierno de 1096 en que un anciano accede a contar su experiencia del descubrimiento de la afrenta, enmarcándola en lo que quiere ser una recreación del mundo rural de la Edad Media. En lo que se refiere a las hijas del Cid, la narración sigue aspectos de los romances que Gálvez pudo leer en Durán; aunque hay una discordancia en lo que se refiere al joven que sigue a las hijas del

10. Con el nombre de Elmira parece Gálvez evocar, por un lado, la obra de Voltaire *Alzire au les Americains* que, en la versión de Juan Pisón y Vargas ha cambiado en Elmira (*Elmira o La americana*). Aunque en la traducción de Bernardo M.ª de la Calzada, *El triunfo de la moral cristiana o Los amer*icanos (Madrid, 1788) la protagonista conserva el nombre de Alzira, se cambia en Elmira en la obra de Pisón y Vargas (Mexico, 1788) que Gálvez pudo conocer en la edición de Valencia, Impr. de Domingo y Mompié, 1820. Quizá también se cruzaría el nombre de Elvira con el que fueron bautizadas algunas de las jóvenes indias en época de Cortés y sus circunstancias: «la hija o sobrina de Mase Escaci se puso nombre Doña Elvira, y era muy hermosa; y paréceme que la dio a Juan Velázquez de León» (Díaz del Castillo, 1795: 1, 346).

11. En la segunda parte la imaginación de Gálvez se dispara recreando al amante español desde una óptica romántica: «un hombre cubierto de acero de pies á cabeza, apoyando su mano izquierda sobre el pomo de su ancha espada toledana. Su yelmo está adornado de matizadas plumas, negro bigote cubre sus encendidos labios, una banda roja atraviesa su luciente armadura, varios joyeles penden de sus hombros y calza doradas espuelas [...]» (1/11: 82).

12. En el n.º anterior (2/4) de «N [«N» en sentido inverso, en espejo]. J./ D. Y G.» [«Dibujó y Grabó»] el desconocido autor del que no he podido encontrar datos; con la leyenda, tomada del texto: «y cruzando las manos sobre el pecho, no pude menos de compadecer la perversidad de los hombres, y de implorar la misericordia del Eterno».

Cid, al que una de ellas llama «Peláez», mientras que su nombre es Ordoño en romances recogidos por Durán y otros lugares (Mariana 1828: 2, 502).[13]

Lo más interesante desde el punto de vista literario es la estructura del relato dentro de relato que presenta la narración.[14] En este caso, los campesinos esperan que el anciano, que en la ficción asume el papel de Ordoño en aspectos como ser el primero que ve a las jóvenes, se decida a hablar: «Todos, al escuchar el acento majestuoso y grave del anciano [...] se aproximaron a él y fijaron en él sus ojos y él continuó. —Era una tarde fresca y apacible del mes de setiembre [...]» (2/5: 33). El anciano describe el contraste del terror que surge en medio de una jornada festiva; terror sobrenatural también. El día había sido alegre, con zampoñas, pandero, tamboril, castañuelas y la anacrónica idea de realizar, como despedida, un «antiguo baile nacional». Cuando cae el sol, un repentino contraste, silencio y miedo. Voces de súplica y otras roncas, irónicas, aterradoras, infernales. Nadie se atreve a ir a ver lo sucedido salvo el anciano, que descubre a las jóvenes malheridas.[15] El relato enmarcado se cierra, volviendo a la situación inicial de los campesinos en torno al anciano, con un final ingenioso. Como en otras ocasiones, es inevitable pensar en la iconografía y en textos modernistas posteriores aunque no traten de la misma manera el tema: «—¿Pero quiénes eran esas doncellas? —preguntaron todos. | —¿No lo he dicho? Doña Sol y Doña Elvira, las hijas del Cid. | —¡¡Las hijas del Cid!!» (2/5: 37).

El siguiente texto de Gálvez, «Estudio histórico. 704» (2/11: 81-83), formado exclusivamente por breves soliloquios y diálogos, se sitúa en el «desbaratado y torpe» reinado de Witiza (Mariana, 1828: 2, 106), recogiendo su crueldad y otros aspectos de su depravación en un texto de ficción desarrollado a partir de algunos detalles tomados de la historia —quizá inspirado, en cuanto a la elección del asunto, en el relato sobre la reina Fredegonda publicado poco antes en el *Observatorio* (1/17: 129-32)—. De acuerdo con los nuevos alicientes gráficos de la 2.ª serie del *Observatorio*, tanto este texto como el anterior se abren con una letra

13. Si bien podría ser un error o una errata por Félez [Muñoz] como lo consideré en otra ocasión, pensando en que sigue el *Cantar de Mio Cid* (Alonso Seoane et al., 2004: 337), pensamos ahora que se trata más bien de una señal de Gálvez como signo de ficcionalización propia, como ocurre en ocasiones. Quizá lo emplea como nombre plausible en cuanto que Martín Peláez aparece en romances cercanos, en distinto contexto.

14. Aunque distinto en otros aspectos, recuerda el texto de «Muerte de Isabel, reina de Inglaterra» que aparece dos números después (2/7 5/10/1837) en el *Observatorio Pintoresco*; traducción de una narración recientemente publicada en el *Musée des familles*, «Comment tombe le chêne du Liban» (t. 4, 1836-1837 [Juin 1837]: 346-349); un relato enmarcado en que un anciano cuenta a un grupo de jóvenes sus recuerdos de los últimos días de la Isabel I, que constituye el relato principal.

15. Uno de los romances coleccionados por Durán recoge el terror que inspiran los gritos de las jóvenes en el bosque cerrado y que refleja con cambios el texto de Gálvez: «Tal fuerza tiene consigo | La verdad y la razón, | Que hallan en los montes gentes, | Y en las fieras compasión. | A los lamentos que hacen | Por allí pasó un pastor, |Por donde no puso pie | Cosa humana, si ahora non. | Danle voces que se acerque, | Y él no osa de pavor, | Que son hijos de ignorancia | El empacho y el temor [...]. | Estando en estas palabras | El buen Ordoño llegó [...]» (Romancero, 1832: 143). En otro romance Ordoño escucha el llanto y busca ayuda que encuentra en el honrado labrador. También expresa el deseo de ir a Valencia para que el padre vengue la injuria mientras que Gálvez presenta una venganza y un final inmediato para los Infantes.

capital dibujada por Ferrán. Viene acompañado de una xilografía en una lámina con la leyenda «Infeliz... He aquí tu triunfo», en que Witiza, en pie, con corona puntiaguda y la mano derecha cerrada en puño, amenaza a Favila, que ya ha recibido el golpe mortal y está en el suelo, en la postura de la estatua del «Gálata moribundo» de los Museos Capitolinos.[16]

En el texto, Witiza quiere apropiarse de Luz, esposa de su protospatario de quien nunca se dice el nombre (oportunamente, una nota explicativa aclara que «protospatario» se refiere a un «empleo equivalente en aquella época a capitán de guardias»).[17] Gálvez combina los hechos al recrear literariamente la perversidad de Witiza, de manera que el innominado protospatario evita las pretensiones de Witiza matando él mismo previamente a su esposa. En la primera parte del texto, Witiza, a quien Luz ha resistido, expresa su frustración:

> ¡¡Nunca, palabra cruel y aterradora término de mi esperanza, nunca!! ¿Lo dices tú? ¿Tú? ¿Y yo, qué podré añadir a ese nunca? ¿A ese nunca tan fatal y tan desabridamente pronunciado? A ese nunca debería yo dar un decreto de muerte, debería hacer separar tu cabeza de tus hombros. ¡Tu cabeza! Pero tu cabeza tiene tantos atractivos, tanta belleza [...]. ¡Nunca! No lo puedo recordar sin sentir un estremecimiento general, una furia domina mi espíritu, no soy dueño de mí ni... (2/11: 81).

El protospatario, que había sido enviado seis días antes a Toledo, llega entonces a Tuy. Witiza, un héroe de tintes byronianos, que recuerda a Sancho Saldaña, el protagonista de la novela de Espronceda, le manda que aquella noche acuda con Luz a cenar a palacio y, de paso, que ciegue antes con sus manos al duque Favila que está en prisión. El protospatario intenta disuadir al rey, en un diálogo que recuerda el episodio del rey David y Urías, el hitita. También, un drama de honor calderoniano, en que el protospatario ofrece al rey su espada (se supone que sus bienes y su vida) pero no su honor, que no está dispuesto a perder llevando a su esposa a la cena de palacio. En el segundo apartado, el protospatario acude solo a dar cuenta al rey de su encargo con Favila, cosa a la que el rey apenas atiende porque solo piensa en Luz. Cuando el rey es consciente de que el protospatario ha matado a su esposa le golpea. El protospatario muere, en un final teatral quizá no demasiado afortunado.

16. Tomado probablemente de alguna publicación puesto que está en sentido inverso como ocurre en otras ocasiones («La última noche de una reina» 1/17 - 30/8/1837) cuando se copia un grabado. En el *Magasin Pittoresque*, revista de la que hay traducciones en el *Observatorio Pintoresco*, aparece un grabado con la reproducción de la estatua «Rome.- Le Gladiateur mourant» (1835, t. 3: 329). Por otra parte, Witiza no lleva el palo o la maza indispensable para la muerte del protospatario.

17. También lo indica Mariana. Gálvez no le da nombre propio posiblemente porque no concordaría con las fuentes; sí coincide con ellas el nombre de Luz. En Mariana, el protospatario es Favila, duque de Cantabria o Vizcaya. «Matóle a tuerto Witiza con un golpe que le dio de un bastón, y aun algunos sospechan para gozar más libremente de su mujer en quien tenía puestos los ojos. [...]» (1828: 2, 109). Posteriormente, señala que Witiza mandó cegar al hermano de Favila, Teodofredo.

> Que despejan inmediatamente ese aposento, que cese ese canto que me fastidia y atormenta, que se apaguen esas lámparas cuyo brillo ofuscan mis ojos, dejadme solo. ¡Cien mujeres! Todas ellas hermosas [...] y sin embargo, en medio de ellas yo he estado triste, desazonado, inquieto. Los vinos y licores han perdido su delicioso sabor esta noche para mí, y al probarlos parecía que libaban mis labios una copa de acíbar. ¿Y por qué? Ha faltado Luz, a ella solo buscaban mis ojos en la festiva orgía [...] pero ¿quién se acerca? es el Protospatario ¡y viene solo! ¡Solo...! Infeliz (2/11: 82).

«704» es el último texto de creación de Ángel Gálvez en el *Observatorio Pintoresco*, que finalizaría su publicación en la entrega siguiente, el 30 de octubre de 1837. Aunque Gálvez no volvió a escribir en el género para el que estaba más dotado —quizá no dio importancia a sus ficciones, como los literatos del Siglo de Oro que, con el cuento tradicional, no se dieron cuenta del «tesoro que llevan entre sus manos por no conocerlo» (Chevalier, 1999: 14), circunstancia a la que hace referencia Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo (2003: 33)—. Sin embargo, las breves narraciones en que intenta revivir el mundo del pasado, en el *Observatorio Pintoresco*, constituyen una aportación estimable en el camino de la ficción breve histórico-legendaria, digna de ser tenida en cuenta para una mejor comprensión de la historia de la literatura y de la prensa literaria del Romanticismo en España.

Bibliografía

Alonso, Cecilio (1999), «La formación de la conciencia nacional en las primeras revistas ilustradas españolas (1836-1854)», en Alberto Gil Novales (ed.), *La Revolución Liberal*, Madrid, Ediciones del Orto, pp. 611- 633.

Alonso Seoane, María José *et al.* (2004), *Artículo literario y narrativa breve del Romanticismo español*, Madrid, Castalia.

Baquero Escudero, Ana Luisa (2011), «El doncel de Don Enrique el Doliente, ¿entre romance y novela?», en Enrique Rubio Cremades, Joaquín Alvarez Barrientos, José María Ferri Coll (eds.), *Larra en el mundo: la misión de un escritor moderno*, Alicante, Universidad de Alicante, pp. 173-184.

Baquero Goyanes, Mariano (1949), *El cuento español en el siglo xix*, Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Calvo Serraller, Francisco y Ángel González García (1981), «Estudio preliminar», en *El Artista, Madrid, 1835-1836*, Madrid, Turner.

Chevalier, Maxime (1999), «Prólogo general», en M.ª Jesús Lacarra (ed.), *Cuento y novela corta en España. I. Edad Media*, Barcelona, Crítica, pp. 7-24.

Díaz del Castillo, Bernal (1796), *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, t. II, Madrid, Impr. de Benito Cano.

Durán, Agustín (ed.) (1832), *Romancero de romances caballerescos e históricos anteriores al siglo xviii*, parte ii, Madrid, Impr. de Eusebio Aguado.

Enríquez del Castillo (1787), *Crónica del rey D. Enrique el Quarto* [...], Madrid, Impr. de Antonio de Sancha.

Ferri Coll, José María (2014), «La poesía española romántica entre lo nacional y lo europeo», en José María Ferri Coll, Enrique Rubio Cremades (eds.), *La península romántica: el Romanticismo europeo y las letras españolas del xix*, Genueve [Palma de Mallorca, etc.], pp. 31-47.

García Castañeda, Salvador (1964), «Una revista romántica: El «Observatorio pintoresco» de 1837», *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, xl, pp. 337-57.

Gutiérrez Díaz-Bernardo, Esteban (2003), *El cuento español del siglo xix*, Madrid, Ediciones del Laberinto.

Mariana, Juan de (1828), *Historia general de España*, Madrid, Hijos de Catalina Piñuela.

Peñas Ruiz, Ana (2014), *El artículo de costumbres en España (1830-1850)*, Vigo, Academia del Hispanismo.

Rodríguez Gutiérrez, Borja (2001), «La narración breve en tres revistas románticas: *Observatorio pintoresco* (1837), *El Panorama* (1838-1841), *La Alhambra* (1839-1843)», *Philologia Hispalensis*, n.º 15, pp. 189-208.

Rubio Cremades, Enrique (1995), *Periodismo y literatura: Ramón de Mesonero Romanos y el «Semanario Pintoresco Español»*, Alicante, Institut Juan Gil-Albert.

Solís, Antonio de (1783) *Historia de la conquista de México*, I, Madrid, Impr. de Antonio de Sancha.

Sumario de los Reyes de España [Juan Rodríguez de Cuenca] [...] publicado por [...] Eugenio de Llaguno Amírola (1781), Madrid, Impr. de Antonio de Sancha.

Valcárcel, Carmen (ed.) (2006), *Los ojos de la novia y otros cuentos del romanticismo español*, Madrid, Eneida.

Naturalismo y nostalgia imperial en el ciclo americano de López Bago: *Carne importada* (1891) y *El separatista* (1895)

Luis Álvarez Castro
University of Florida

Apenas existe consenso crítico a la hora de caracterizar la narrativa naturalista española de finales del siglo XIX. Entendida ya bien como una evolución orgánica de la novela realista o bien como una tendencia literaria de identidad propia, dicha narrativa se ha interpretado desde diversas perspectivas estéticas, retóricas e ideológicas (a veces concebidas como contrapuestas), sin olvidar la opinión de quienes simplemente han negado su existencia. En cualquier caso, una idea sí parece escapar a la disensión, y es la del naturalismo como modalidad narrativa esencialmente contemporánea; es decir, como un discurso literario sin vocación histórica y fundamentalmente preocupado por temáticas y conflictos correspondientes al presente de los novelistas y sus lectores coetáneos. En las próximas páginas quisiera plantear la presencia explícita y latente de un contenido histórico en dos novelas de Eduardo López Bago: *Carne importada* (1891) y *El separatista* (1895). No es mi intención entrar a valorar el llamado naturalismo radical con que tradicionalmente se asocia a este novelista, para lo cual remito a los excelentes estudios de Pura Fernández, pero sí analizar la dimensión histórica, diacrónica, si se quiere, de las dos novelas citadas. Más específicamente, mi interés se centra en la manera en que estos textos se configuran en puntos de negociación de una identidad nacional en crisis, al contemplar con nostalgia un pasado histórico desde un presente marcado por la disolución final del imperio español en América.

Estas novelas son las únicas que López Bago llegó a escribir, hasta donde sabemos, durante su prolongada estancia en Hispanoamérica. La primera de ellas, *Carne importada* (subtitulada *Costumbres de Buenos Aires* y publicada en la capital rioplatense en 1891), se publicitó como la primera parte de una serie sobre «La trata de blancos» que quedó interrumpida. Fiel a su costumbre de convertir cada uno de sus libros en un anuncio de los ya publicados así como los aún por publicar, la solapa posterior de la novela menciona como en prensa a *Un vencido (costumbres de Buenos Aires y Montevideo)*, pero no hay constancia de que llegara a escribirla. Con respecto a la segunda de las novelas objeto de nuestro estudio, *El separatista*, se publicó en La Habana en 1895 y tanto en su portada como en el prefacio se presenta como la primera parte de una tetralogía sobre la guerra de Cuba que tampo-

co tuvo continuación. Según informa el autor en el prefacio, los títulos de las novelas restantes habrían sido *El Bandolero*, *La Gente de Color* y *El Gobernador General*.

Como ya han estudiado Yvan Lissorgues, Pura Fernández y Francisco Gutiérrez Carbajo («Introducción»), del periplo americano de López Bago se conocen muy pocos detalles más allá de los datos que él mismo proporciona en los paratextos de sus novelas. En el «Apéndice» de *El separatista* informa de que su «emigración voluntaria y viajes por las repúblicas hispano-americanas» (1997: 295) comenzaron siete años atrás, es decir en 1888. En la prensa española de la época he podido encontrar noticias que avalan su declaración. Por ejemplo, el 1 de diciembre de 1888 aparece la siguiente nota en *El Día*: «Se encuentra en Montevideo el escritor español D. Eduardo López Bago. Un periódico de aquella capital anuncia que entrará a formar parte de la redacción de *El Censor*» (3). En cuanto a la motivación de su viaje, no hay duda de que aprovechó la ocasión para velar por los rendimientos editoriales de sus obras, según indica en el mencionado apéndice, pero también puede que existieran otras consideraciones de índole judicial, tal como hace sospechar la noticia publicada en *La Época* el 10 de marzo de ese mismo año:

> El conocido novelista D. Eduardo López Bago, célebre por la especialidad de los títulos con que ha bautizado sus últimas obras, fue detenido anoche en el despacho del Sr. Gobernador civil, donde se presentó en demanda de contestación a una carta que había dirigido a dicha autoridad.
>
> La causa de la detención fue el estar reclamado por el juez del distrito del Centro (3).

Por lo que hace a la duración de su estancia americana, gracias igualmente al estudio de la prensa he podido fijar su regreso a la Península a comienzos de 1914. El 28 de febrero de ese año, la sección «Banquetes» de la conocida revista argentina *Caras y Caretas* incluye una fotografía con el siguiente pie: «Demostración ofrecida al conocido escritor y periodista español don Eduardo López Bago, quien, después de muchos años de residencia en el país, emprendió un viaje a España» (48). Por otra parte, la revista española *Mundo Gráfico* publica el 23 de septiembre de ese año una fotografía de López Bago acompañada del siguiente pie: «Ilustre literato español, que, habiendo residido durante muchos años en América haciendo una intensa labor periodística, ha regresado a España, donde continuará colaborando con sus admirables crónicas en el *Diario Español*, de Buenos Aires» (3). Antes de esa fecha existe constancia de al menos una visita temporal en España, un viaje que se produjo en el contexto de las repatriaciones masivas de españoles al término de la guerra de Cuba.[1] Pura Fernández ha documentado cómo en 1896 circularon noticias de la muerte de López Bago en Cienfuegos (Cuba)

1. En su edición de *El separatista*, Gutiérrez Carbajo llama la atención sobre la fecha con que López Bago firma el ejemplar de la novela conservada en la Biblioteca Nacional de Madrid: La Habana, 10 de agosto de 1898 (López Bago, 1997: 58, nota 112).

a consecuencia de un duelo, noticias que resultaron ser falsas (1995: 59). Ahora bien, su travesía posterior bien pudo haberle costado la muerte debido a un brote de fiebre amarilla, según informa *El Heraldo de Madrid* el 17 de octubre de 1898:

> [Coruña.] Procedente de Veracruz, Nueva Orleans y la Habana, ha fondeado en este puerto el vapor Pío IX, habiendo invertido en la travesía diez y siete días.
>
> Durante ella fallecieron cuatro pasajeros de enfermedades comunes.
>
> Conduce 170 pasajeros, de ellos 100 para la Coruña.
>
> El buque trae patente sucia expedida por el cónsul francés en Nueva Orleans, por lo que ha sido enviado al lazareto, donde cumplirá diez días de cuarentena.
>
> [...]
>
> Entre los pasajeros que quedaron en Coruña figuran varios marineros de la armada, el conocido escritor D. Eduardo López Bago y el abogado de la Audiencia de la Habana D. Modesto González.
>
> Según el parte del cónsul francés el estado sanitario a bordo no es satisfactorio, habiéndose registrado algunos casos de fiebre amarilla en Nueva Orleans y otros puntos del Estado de Mississipi (1).

Por otras noticias publicadas en los años siguientes, inferimos que López Bago regresó a Buenos Aires y residió allí hasta su retorno definitivo a la Península apenas unos meses antes del estallido de la Primera Guerra Mundial. El 20 de noviembre de 1912, por ejemplo, *Mundo Gráfico* se hace eco con una fotografía del acto inaugural del Ateneo Hispano-Americano de Buenos Aires, al que asistió Rubén Darío. López Bago, que aparece en la imagen, era uno de los vicepresidentes de la sociedad (5). Cabe mencionar que Vicente Blasco Ibáñez, a la sazón embarcado en su propia aventura americana (sus colonias agrícolas en la Patagonia), también participó en dicho acto.

Más allá de los datos aportados por Pura Fernández (ver bibliografía final), está aún por reconstruir la actividad periodística de López Bago en Hispanoamérica, una labor dificultada por la ausencia de fondos digitalizados en las hemerotecas correspondientes. Al margen de las colaboraciones aludidas en las citas previas, hay constancia de que sus empresas literarias arrancaron en Montevideo ya que ahí se publica en 1888 su folleto titulado «Campaña crítica: Don Carlos María Ramírez como autor de *Los amores de Marta*». Junto a Uruguay y Argentina, parece que Chile fue también escenario de sus actividades: en su Biblioteca Nacional se conserva un ejemplar de *Carne importada*, y además en 1893 apareció en Santiago de Chile una reimpresión de su novela *¡Usted no es un hombre!* (original de 1888). A esos países habría que añadir México —donde protagoniza en 1894 una campaña a favor del naturalismo teatral junto a Federico Gamboa— y por supuesto la

todavía provincia española de Cuba, en la que escribe y publica su última novela.[2]

La publicación de *Carne Importada* en Buenos Aires en 1891 se produce en un punto álgido de la polémica crítica en torno al naturalismo argentino, que a su vez supone para muchos autores el nacimiento de la novela nacional.[3] Desde ese punto de vista, a López Bago se le ha considerado como uno de los fundadores del género novelístico en el Río de la Plata, al tiempo que otros críticos censuran su importación de las corrupciones tanto estéticas como morales asociadas al naturalismo francés.[4] Lo cierto es que *Carne importada* es un texto pionero en las letras argentinas en la representación de una lacra social especialmente relevante en el Buenos Aires de la época y que alcanzaría gran repercusión literaria en los años siguientes: los manejos de las redes internacionales de trata de blancas. Similar temática había sido tratada ya en España por Eugenio Antonio Flores, cuya novela *Trata de blancas* (1889) está protagonizada por una joven aragonesa quien tras ejercer la prostitución en Zaragoza y Barcelona termina sus días en La Habana víctima de la sífilis. López Bago, por otro lado, incluye en su novela referencias a otras temáticas de suma actualidad en el momento y que ya habían sido abordadas por los naturalistas argentinos en obras hoy consideradas clásicas: la radical transformación de Buenos Aires y la pérdida de los valores tradicionales de su sociedad remiten a *La gran aldea* (1884), de Lucio Vicente López; el impacto socioeconómico y moral de la inmigración masiva ya había inspirado *Inocentes y culpables* (1884), de Antonio Argerich, y *En la sangre* (1887), de Eugenio Cambaceres; por último, la crítica a la insaciable especulación financiera, responsable de una aguda crisis económica que desembocó en la revolución de 1890, guarda relación con *La Bolsa* (1891), de Julián Martel.[5]

Pasemos ya al comentario de *Carne importada*. Su argumento puede resumirse así: una joven huérfana viaja desde Madrid a Buenos Aires para labrarse un futuro profesional como institutriz, pero durante la travesía es captada por un traficante que mediante diversas artimañas vende su virginidad a un rico porteño y seguidamente la interna en un prostíbulo de su propiedad. Anonadada por su deshonra, la mujer cae en un *shock* nervioso del que no se recupera hasta su muerte, a pesar de que los padres del joven que la violó la habían rescatado del burdel y recogido en su casa. A pesar de la sencillez de esta trama, *Carne importada* presenta una tupida red de referencias tanto simbólicas como explícitas a las relaciones entre género y nación, o más concretamente entre prostitución e

2. Hay menciones a la actividad de López Bago como crítico teatral en México en la edición de Yolanda Baches Cortés de las crónicas de Vallejo Nájera (2001: 337, 339 y 377).

3. La novela se imprimió sin fecha, aunque se acepta el año de 1891 a partir de referencias contenidas en una «Advertencia» final a las recientes publicaciones de *Su único hijo*, de Clarín, y *Pequeñeces*, del padre Coloma, así como al también reciente fallecimiento de Alarcón, que se produjo el 19 de julio de dicho año.

4. Véase al respecto los trabajos de Pagés Larraya (1946: 264), Barbagelata (1947: 70), Rojas (1948: 383) y Arrieta (1959: 397, nota 10).

5. Seudónimo de José María Miró.

imperialismo. Dicha red es esencial en la caracterización de la protagonista, cuya voz, por cierto, apenas se escucha en el relato en beneficio de la del narrador omnisciente. Su nombre es Agustina, de claras resonancias a la épica nacionalista española. Su padre era un coronel retirado, de quien nos informa el narrador: «más de una vez en los campos de batalla, había aumentado con la sangre de sus heridas el brillo de las dos franjas rojas, partidas como por un rayo de sol con la amarilla, en la gloriosa enseña de nuestros ejércitos, en África y en Cuba» (López Bago, 1891: 126). Estas alusiones a las gestas coloniales se complementan con un detalle de la decoración de su casa en Madrid, en cuyo despacho había «un busto en bronce de Hernán Cortés» (52). No obstante, el presente resulta mucho menos heroico. El «bizarro coronel español», tal como se describe al padre de Agustina, es un viudo que ha rechazado unas segundas nupcias pero no el trato sexual, que satisface con las prostitutas que rondan el club social donde entretiene sus prolongados ocios (50). Por otro lado, su muerte no se produce en el campo de batalla sino en un duelo (56), un acto de orgullo que provoca la desgracia de su hija y en última instancia su muerte.

La trágica ironía en la historia de Agustina es que decide viajar a Argentina «en busca de trabajo como refugio y amparo de su virtud» (57), lo que implica que su supervivencia en Madrid pasaba por el ejercicio de la prostitución. Este destino, del que conscientemente procuraba escapar, le espera igualmente en Buenos Aires, ciudad que el narrador describe como espacio privilegiado para «el vicio y la degradación de costumbres» (158). En alusión a esta novela, Gutiérrez Carbajo sostiene que López Bago «muestra una actitud de repulsa hacia la antigua metrópoli, a la que responsabiliza de las lamentables condiciones en las que viven sus colonias» (1997: 62). En cambio, Rafael Arrieta señala en su *Historia de la literatura argentina* cómo en la novela del español domina un «ánimo manifiestamente despreciativo de la Argentina» (1959: 397, nota 10). Lo cierto es que ambos críticos tienen parte de razón, pues las ansiedades nacionalistas que se detectan en los discursos del narrador, los personajes y la ideología del autor implícito, dan lugar a aparentes contradicciones. Por un lado, la decadencia moral que el narrador atribuye a la moderna Buenos Aires no se presenta como una consecuencia de su herencia hispana sino, antes al contrario, como resultado de la traición de sus gentes al legado colonial español.[6] No es casual en este sentido que el narrador aluda al origen de la bandera argentina, «de colores españoles, la bandera del regimiento de Murcia, donde sirvieron algunos héroes de la emancipación» (López Bago, 1891: 150). Dicho rechazo al pasado colo-

6. Pura Fernández llama la atención en este sentido al cambio de tenor ideológico que se aprecia en el autor implícito en relación con la novelística previa de López Bago: «Las preocupaciones de índole literaria o científica que asaltaban al autor en la redacción del resto de sus obras ceden el paso, en *Carne Importada* a un continuo alarde de patriotismo, que le lleva a censurar la conducta de los habitantes de las repúblicas sudamericanas con los emigrantes españoles, así como la andadura política seguida por estos países tras la independencia de la metrópoli» (1995: 57).

nial, que se aprecia primero en el uso del idioma —«La pureza del habla de Cervantes, violada primero, prostituida después, por gentes venidas de todas partes» (41)—, se transmite seguidamente al propio tejido social, cuyo mestizaje se describe igualmente en términos de degeneración:

> Los que nacieron hijos de españoles, tuvieron a orgullo afrancesarse, renegar de la severa y hermosa majestad del vocablo castizo, de la honradez de las rancias costumbres, de la sana herencia de fuerza y de lealtad que les dieran navarros, vascos, gallegos, astures y catalanes y dejaron depravar su organismo y emporcar la sangre.
>
> Vióse entonces aparecer el tipo criollo, [...] ridículamente vestido a la moda francesa o inglesa, afeminándose hasta el punto de usar la seda, como mujerzuelas, para la ropa interior (93-94).

Desde esta perspectiva, la contraposición nada sutil que plantea el narrador entre el violador de Agustina, un joven disoluto criado en Buenos Aires, y los padres de aquel, venerables ancianos procedentes del campo, representa mucho más que el acostumbrado menosprecio de corte y alabanza de aldea para convertirse en una doble acusación. Cuando el narrador afirma: «aquel Domínguez Álvaro y sus padres, formaban un contraste análogo al que existe entre el pasado y el presente de la República Argentina» (144-145), su crítica se dirige a Argentina por haber abandonado el regazo cultural y moral de la madre patria una vez consumada su independencia, pero no en menor medida se dirige también a España por no haberlo impedido. El resultado de esa doble traición se encarna en el joven libertino y en la ciudad que es teatro de sus vicios, marcados ambos por la «neurosis de fin de siglo» y la «decadencia latina» (147).

Este simbolismo patriótico que es evidente en el caso de los personajes criollos, resulta mucho más velado en lo tocante a la emigrante española, aunque por ello mismo ofrece mayor interés. En consonancia con las teorías sobre determinismo ambiental tan en boga en la época, el clima se señala como responsable no solo de la inmoralidad que azota Buenos Aires sino también de la seducción de que es objeto Agustina. La española no tarda en comprobar cómo «todo aquello, excitaba el instinto sexual con poderíos irresistibles» (118), hasta el punto de que en el estado de delirio melancólico en que se sume tras su violación y encierro en el burdel, se acusa a sí misma de todo lo ocurrido (275-276). Del mismo modo, el autor implícito parece justificar el pasado y el presente tanto de Argentina como de España con una confesión que, paradójicamente, se pone en boca del proxeneta —un judío alemán— que había raptado a Agustina: «es Vd. española, de aquella tierra de hidalguía... que envió a estos países americanos lo peor de cada casa, que se purgó de aventureros y rufianes en tiempos de la conquista» (139). Finalmente, Agustina logra salir de su estupor y muere en relativa paz cuando escucha desde su cama una jota española interpretada por un grupo de músicos callejeros, cuyas melodías «la transportaban a la hermosa tierra donde vivió desde el nacer» (281). El narrador con-

cluye entonces su relato con estas palabras: «Contar la verdad no es escribir cuentos *divertidos*» (283).

En rigor, en la novela de López Bago hay mucho de «cuento» en el sentido de que puede integrarse en una corriente literaria, por más que le quepa en ella el honor de precursora.[7] Ahora bien, a pesar del estilo folletinesco del relato —tan habitual en el peculiar naturalismo de López Bago—, *Carne importada* también posee un innegable sentido histórico: la conciencia del presente decadente de España en contraste con su pasado imperial. Interpretada así, la novela no supone tanto una denuncia de la trata de blancas ni tan siquiera una advertencia contra el espejismo de la emigración, cuanto una exposición de complejos y traumas nacionales. Hasta cierto punto, el hecho de que Agustina caiga en las redes de un proxeneta es casi anecdótico, pues la narración da a entender que su verdadero infortunio consiste en haberse visto obligada a abandonar su nación para morir en otra extraña, engañada como tantos otros emigrantes por el sueño de «hacer las Américas».[8] En sintonía con los juicios de algunos autores regeneracionistas, dicho sueño se concibe como un accidente histórico generado por una errada política imperial. De nuevo, es el *caften* judío quien expresa esta idea: «España, se hizo daño, y nos hizo daño a todos los europeos, el día en que salieron del puerto de Palos aquellas carabelas, mandadas por un loco» (64). Andando el tiempo, se han vuelto las tornas y es la antigua colonia la que explota la riqueza humana de la ex-metrópoli: «es la trata, la trata de blancos completa, absoluta; brazos musculosos para las estancias, para las colonias, para el campo, para la tierra; brazos mórbidos y blancos para las bacanales, para la ciudad, para las alcobas» (141).

La reflexión sobre el pasado imperial de España, que en *Carne importada* adopta un estilo alegórico de ambientación lupanaria, se hace más explícita en *El separatista* debido a la temática política de esta novela, la última que escribiera López Bago. Para el resumen de su argumento recurro a las palabras de Pura Fernández:

> La trama maniquea de la novela se desarrolla a lo largo de catorce capítulos, de los cuales los siete primeros trazan la evolución de un furibundo separatista, Lico Godínez, cuyo pensamiento erróneo —desde la perspectiva del autor— le arroja a una

7. Tal como indica Yvette Trochon, «[l]as sagas de las "*jóvenes vírgenes*" arrancadas de su hogar por la fuerza o las tortuosas astucias de hombres malvados» (9) se popularizaron en la prensa de entresiglos, pasaron a la literatura y en último término fueron apropiadas por sociólogos y legisladores sin que se reparara en las muchas exageraciones y licencias poéticas que contenían.

8. Explica Pura Fernández en relación con la temática migratoria: «La pretensión de la novela citada asemeja una suerte de aviso de navegantes similar al publicado por A. Llanos y Alcaraz en 1876, *No vengáis a América. Libro dedicado a los pueblos europeos*, intento de destrucción de la falacia americana, del espejismo paradisíaco que proyectan las repúblicas de habla hispana hacia los incautos emigrantes del viejo continente» (1995: 217). Y concluye la misma autora: «No parece sino que el propio novelista se siente víctima del mismo engaño que denuncia, víctima de la misma desazón nostálgica que invade a su protagonista» (1995: 218).

> senda de autodestrucción moral y física —trasunto de la singladura de la propia isla caribeña— hasta que el personaje de la española Solita media en su destino y le aporta el equilibrio y la razón necesarios para enderezar su vida y su pensamiento, trama de los siete restantes capítulos (1995: 224).

En el «Apéndice» de la novela, inspirada en la reanudación de la guerra de Cuba que tiene lugar en 1895, el autor se lamenta: «¡Desdichada casta española que tuvo de regalo un mundo, lo que no ha tenido casta alguna y que lo perdió como ninguna casta lo perdiera!» (López Bago, 1997: 296). Estas palabras no se refieren al independentismo cubano sino a las independencias ya consumadas de otras repúblicas hispanas, materia ya abordada en *Carne importada*. Ahora bien, en *El separatista*, que en cierto modo constituye una segunda parte de aquella novela, el frustrado proyecto imperial español deja paso a una defensa vehemente de sus últimas manifestaciones. Para ello, tanto el autor real como el autor implícito esgrimen uno de los tópicos asociados al imperialismo occidental: su supuesta función civilizadora. Concretamente, afirma López Bago en el «Apéndice»:

> En toda la América independiente de España no tiene garantías ningún derecho ni estímulo el cumplimiento del deber. [...]
>
> En toda América solo hay unas islas donde se desarrolle con vida normal el estado social y político. Las islas de Cuba y Puerto Rico que no gozan de tristes independencias sino de todas las alegrías de la libertad (1997: 297).

El tenor de estos juicios es resultado directo de las propias experiencias adquiridas por el autor en sus viajes, según él mismo admite al rememorar con dolorido acento patriótico los ataques infligidos contra España por quienes eran hasta hace poco españoles:

> Yo los he visto en Méjico insultando la memoria de Hernán Cortés y levantando estatuas a Guatemoc; en la República Argentina cantando himnos nacionales cuyas estrofas son otros tantos denuestos a España; en todas partes odiando el descubrimiento con tales ardimientos como si de ayer fuera la conquista; renegando de su raza y recibiendo como la justa maldición de los pueblos que tal hacen el castigo de su deforme vida política, de su nacionalidad viciosa y mal conformada (1997: 296-297).

Ataques no solo dirigidos contra la madre patria sino de manera más concreta contra su propia persona: «Mal me trataban en estas repúblicas, peor que al lenguaje, que es cuanto se puede exagerar, y como a mí siguen tratando a cuanto escritor español llega a las costas de tales países» (304).

Con comentarios así es fácil suponer que la novela incumple la pretensión de objetividad documentalista tradicionalmente asociada al naturalismo. En efec-

to, así sucede. El relato viene precedido de una nota «Al lector» donde el autor advierte de las intenciones y estilo de la obra:

> Me propongo estudiar la sociedad cubana, con el detenimiento que merece y que, según veo, nadie en la Península ni aquí ha querido consagrar a este análisis cada vez más necesario.
>
> Batalla no doy ninguna. No ataco ni defiendo. Exposición de hechos, observación y experimento. [...]
>
> En ninguno de estos libros ha de encontrarse mía ni siquiera una deducción y mucho menos un comentario. Hablarán los personajes (83).

No obstante, el lector tarda poco en detectar que tales pretensiones se incumplen en la práctica narrativa, pues lejos de la imparcialidad proclamada en el prólogo, el autor implícito altera los términos del debate colonial hasta hacer desaparecer toda noción de hostilidad entre metrópoli y colonia. Para ello recurrirá a dos estrategias retóricas, fundamentadas respectivamente en los discursos de raza y enfermedad.

Tras varios intentos parciales, como el decreto de «libertad de vientres» de 1868, la esclavitud había sido definitivamente abolida en Cuba en 1886; es decir, solo nueve años antes de la llegada a la isla de López Bago. En la novela se apela a la ansiedad que provocaron estos cambios legales para convertir el conflicto colonial en una guerra de razas como la que había puesto fin al dominio francés sobre Haití a comienzos del siglo. Sobre el protagonista, un cubano idealista que aspira a preservar la causa separatista de toda corrupción, comenta el narrador:

> Él no quería bandoleros, como tampoco quería hombres de color en las filas de los insurrectos. Desconfiaba de estos últimos que ahora se prestaban a combatir con los cubanos para la expulsión de los españoles pero que luego se volverían quizás contra todos para hacer la guerra de raza, que odiaban igualmente a unos y otros porque jamás perdonarían la esclavitud en que tuvieron a sus padres (163).

En términos similares reflexiona la amante de Lico, la española Soledad Valiente —nombre claramente simbólico—, una viuda de militar cuyo único anhelo es regresar a la Península para reunirse con su madre:

> [...] francamente, eso de que los cubanos no quisieran ser españoles, siéndolo desde sabe Dios cuánto, no le cabía en la cabeza [...]. Ahí tiene usted, los negros se comprende que odien a los blancos. [...] Pero, por eso, los del mismo color, la misma raza y hasta la misma sangre no debían pelearse sino unirse (200).

La segunda estrategia que emplea el autor implícito para deslegitimar el movimiento independentista es su «patologización» (no en vano, la obra se subtitula «novela médico-social», como es habitual en las novelas de López Bago). Ya

en el primer capítulo, el narrador se refiere a sus personajes como «revolucionarios por pasión, que obraban obedeciendo a los altruismos histero-epilépticos, a los mandatos de la raza, del clima, de la presión barométrica» (97). La idea se repite a lo largo del texto, con la intención de convencer al lector de que la guerra de Cuba es más un producto del calor y la humedad que de la opresión ejercida por la metrópoli sobre esta colonia. La identidad ideológica entre narrador, autor implícito y autor real queda demostrada cuando al cierre del «Apéndice», López Bago menciona «el aspecto de locura pasional que hace de los separatistas otros tantos enfermos» (312). En suma, por obra y milagro de una mentalidad imperialista que trata de esconderse tras un discurso pseudo-científico, la guerra de Cuba queda en esta novela des-colonizada, por un lado, mientras que aquellos factores que supuestamente motivan la insurgencia (raza y medio), se presentan de tal modo que justifican una intensificación del control de la metrópoli sobre la isla.

La degeneración como resultado del rechazo de los valores tradicionales españoles reaparece en *El separatista* encarnada en Pepe Martín, amigo de Lico y a quien se presenta como «arquetipo del hispano-americano» (174). Hijo de español, desprecia España, y su afición por todo lo francés se traduce en costumbres inmorales y rasgos afeminados. Por el contrario, a Soledad Valiente no solo se la representa como una patriota sino que el simbolismo de su nombre le convierte en encarnación de la patria misma, una patria que arrostra en solitario la misión civilizadora de defender a Cuba de la degeneración en que han incurrido otras repúblicas tras su independencia de España (según se apreciaba en la Argentina de *Carne importada*). Precisamente ese peligro que acecha a la isla se manifiesta en un sueño de Solita en el que la virgen de los Trópicos sufre el asalto de dos monstruos llegados del mar: «uno era negro, mal oliente y el otro rubio de color de oro» (283). El sentido de esa imagen es obvio: Cuba está amenazada por la revolución de los antiguos esclavos y por el imperialismo yanqui, frente a los cuales solo España puede ofrecerle refugio.

Para concluir, podría decirse que el rasgo más sobresaliente de la mentalidad imperialista que alienta en estas dos novelas es la naturalidad —la invisibilidad, podría decirse— de dicha mentalidad para el propio autor implícito de los textos. Incluso para su autor real, como queda de manifiesto en el «Apéndice» de *El separatista*, donde López Bago afirma con rotundidad: «En Cuba se han sublevado contra el sentido común», mientras que unas líneas más adelante había advertido a los futuros críticos de su tetralogía sobre la guerra independentista:

> [...] no ha de extrañar mi franca declaración de hallarme satisfecho por considerar cumplidos los méritos de sinceridad y de criterio no solo imparcial sino indiferente que hube de anunciar como únicas inspiraciones para todas ellas. La opinión mía acerca del separatismo, sea cual fuere no aparece (299).

Si un lector se acercara a estas dos novelas de López Bago libre de prejuicios críticos o historiográficos, no sería inverosímil que situara a su autor junto a figuras como Ángel Ganivet en las filas de los precursores del noventayochismo. Nada más lejos de mi intención que reemplazar una etiqueta problemática —la naturalista— por otra aún más controvertida —la de la supuesta generación del 98—, pero sí me parece importante llamar la atención sobre el contenido histórico y las implicaciones ideológicas de unos textos que han sido doblemente relegados por no avenirse bien con la casilla de «naturalismo radical», ya de por sí marginal, en que se ha situado la narrativa de López Bago a partir de sus propias declaraciones, no siempre consecuentes con la praxis literaria de sus obras. En definitiva, cuando críticos como Alda Blanco sostienen que «la desintegración del imperio, el colonialismo y, finalmente, la pérdida del imperio, constituyen uno de los más extraordinarios silencios en la producción literaria no solamente a finales de siglo, sino a lo largo de todo el siglo XIX» (Blanco, 2003: 6), podría argüirse que dicho «silencio» es solo un espejismo generado por el canon; un canon que aún nos fuerza a buscar la respuesta a ciertos interrogantes en los textos equivocados. De hecho, la misma autora afirma en otro lugar que «la noción de "imperio" estaba imbricada en la identidad de la nación a lo largo del siglo XIX y hasta bien entrado el XX» (Blanco, 2012: 26). En lo relativo a la impronta literaria del nacionalismo decimonónico español y más en concreto de la mentalidad imperial finisecular, las últimas novelas de López Bago, por no citar otros textos no canónicos como los relatos de ciencia ficción de Nilo María Fabra, son terreno fértil para el análisis a la espera todavía de una adecuada atención crítica.

Bibliografía

Arrieta, Rafael Alberto (dir.) (1959), *Historia de la literatura argentina*, vol. 3, Buenos Aires, Peuser.

Barbagelata, Hugo D. (1947), *La novela y el cuento en Hispanoamérica*, Montevideo, Enrique Míguez.

Blanco, Alda (2012), *Cultura y conciencia imperial en la España del siglo XIX*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València.

— (2003), «El fin del imperio español y la generación del 98: nuevas aproximaciones», *Hispanic Research Journal*, 4, 1, pp. 3-18.

Fernández, Pura (1995), *Eduardo López Bago y el naturalismo radical: La novela y el mercado literario en el siglo XIX*, Amsterdam, Rodopi.

— (2005), «Introducción», en Eduardo López Bago, *La prostituta*, Sevilla, Renacimiento, pp. 19-108.

— (2007), «López Bago y Peñalver, Eduardo (1853-1931)», en Frank Baasner y Francisco Acero Yus (dirs.), *Doscientos críticos literarios en la España del siglo XIX. Diccionario biobibliográfico*, Madrid, CSIC, pp. 501-505.

— (2008), *Mujer pública y vida privada: Del arte eunuco a la novela lupanaria*, Londres, Tamesis.

Flores, Eugenio A. (2014), *Trata de blancas*, ed. de Luis Álvarez Castro, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.

Gutiérrez Carbajo, Francisco (2000), «España/Cuba. El problema colonial en la narrativa de la época: *El separatista* de Eduardo López Bago», en *1898: Entre la crisi d'identitat i la modernització. Actes del Congrés Internacional celebrat a Barcelona, 20-24 d'abril de 1998*, vol. 1, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 137-148.

— (1997), «Introducción biográfica y crítica» en Eduardo López Bago, *El separatista*, Madrid, Castalia (7-70).

Lissorgues, Yvan (1988), «El "naturalismo radical": Eduardo López Bago (y Alejandro Sawa)», en Yvan Lissorgues (ed.), *Realismo y naturalismo en España en la segunda mitad del siglo xix*, Barcelona, Anthropos, pp. 237-253.

López Bago, Eduardo (1891), *Carne importada*, Buenos Aires, La maravilla literaria.

— (1997), *El separatista*, ed. de Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Castalia.

Pagés Larraya, Antonio (1946), «Buenos Aires en la novela», *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 4, 2, pp. 253-275.

Rojas, Ricardo (1948), *Historia de la literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata*, vol. 8, *Cuarta parte: Los modernos II*, Buenos Aires, Losada.

Trochon, Yvette (2006), *Las rutas de Eros: la trata de blancas en el Atlántico Sur. Argentina, Brasil y Uruguay (1880-1932)*, Montevideo, Taurus.

Vallejo Nájera, Manuel (2001), *Obras VIII. Crónicas y artículos sobre teatro VI (1893-1895)*, ed. de Yolanda Baches Cortés, México, DF, UNAM.

La historia literaria española según John Bowring: «Observations on the state of religion and literature in Spain» (1819), «Poetical Literature of Spain» (1821-1822) y *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824)

Mercedes Comellas
Universidad de Sevilla

El hispanismo inglés de los años románticos tiene entre sus personajes más singulares a John Bowring (1792-1872), hombre de letras y de negocios políticos, fabuloso políglota al que se le atribuía el conocimiento de más de cien lenguas (sin que pueda confirmarse hasta qué punto su inmodestia contribuyó a forjar ese récord triunfal) (Rosen, 1993: 24-25), de entre las que durante muchos años prefirió la española. De otras publicó antologías poéticas por él traducidas (*Specimens of the Russian Poets*, 1821-1823; *Batavian Anthology, or Specimens of the Dutch Poets*, 1824; *Specimens of the Polish Poets*, 1827; *Servian Popular Poetry*, 1827; *Poetry of the Magyars*, 1830; *Cheskian Anthology*, 1832; *Manuscripts of the Queen's Court: a collection of old Bohemian Lyrico-Epic songs*, 1843, etc.) que tuvieron una amplia difusión, como sus traducciones del alemán (fue el primer traductor al inglés de *Peter Schlemihl*) y del húngaro (dio a conocer a Sándor Petőfi a los lectores ingleses). En 1830 era ya uno de los traductores más reputados en los círculos intelectuales, según afirma *The Edinburgh Review* en 1830, que dedica un elogioso artículo («Dr. Bowring's Poetical Translations») al ya afamado políglota. Fue además autor de varios trabajos sobre la lengua y literatura árabe, la persa o las lenguas orientales, que conoció a lo largo de una carrera diplomática por la que llegaría a ser cónsul británico en Cantón y el cuarto gobernador de Hong Kong (1854-1859), sin olvidar su más exótica encomienda: ministro plenipotenciario y enviado especial del gobierno hawaiano en Europa. De aquellos años y viajes orientales salieron sus libros *The Kingdom and People of Siam* (1857) y *A visit to the Philippine Islands* (1859). Tuvo tiempo para la creación propia y se estrenó como poeta hímnico (*Hymns*, 1825) a la nueva moda (la reseña de *The Monthly Review* lo acusa de ser «a translation from the German» y tener por modelos «some vapid German and Swedish parodies of the old monkish rhymes», *The Monthly Review*, 1825: 146). Fue capaz de hacer compatible este derroche de actividad intelectual con negocios para diferentes empresas, en-

tre ellas diversas comisiones comerciales del gobierno británico en Portugal, Francia, Suiza, Italia, los estados alemanes, Siria y los lejanos reinos de Siam. Todo ello, a lo que se añadía su vinculación y estrechos contactos con independentistas griegos, liberales italianos y españoles, le labró fama de espía del gobierno británico (Philip Bowring, 2014: 29-30). En su reseña biográfica de poetas decimonónicos, Miles cuenta que

> In 1822 he was arrested at Calais, and thrown into prison, for bearing despatches to the Portuguese ministers, informing them of the intended invasion of the Peninsular by the Bourbon Government of France. After a fortnight's solitary confinement he was liberated at the instance of Canning, who was then Foreign Minister; but he was condemned to perpetual exile from France. Eight years later he was [...] the first Englishman received by Louis Philippe after his recognition by the British Government (Miles, 1907: 147-149).

Las actividades de Bowring y en particular las que tienen que ver con su hispanismo, sobre las que enseguida daremos cuenta, no pueden desligarse de sus posiciones políticas como seguidor —y editor— de Bentham, con quien contactó ya en su juventud y del que, si no estrictamente un discípulo (pues las ideas de Bowring son perfectamente compatibles con las doctrinas del unitarismo cristiano, según Rosen, 1993: 20-21 y 27), sí puede considerarse deudor en sus ideas utilitarias y en el principio de la alegría en la acción moral. Llegó a ser en 1825 editor de la publicación benthamita *Westminster Review*, desde la que fue uno de los pioneros en la defensa del librecambismo, mientras que en su condición de parlamentario defendió el liberalismo progresista y la educación pública. Fue probablemente ese utilitarismo benthamita el que le permitió compaginar sus actividades comerciales y literarias. Ambas le condujeron hasta territorio español en sus años juveniles: en 1811 entró al servicio de Milford & Co., casa suministradora de las tropas británicas y que valorando sus conocimientos de español le envió en 1812 a la Península Ibérica, en plena Guerra de Independencia. Fue su primer viaje español, en el que recorrió buena parte del país. Volvería a pasar una larga temporada en 1813-1814, de nuevo en 1819 —también para una estancia prolongada que coincidió con el alzamiento de Riego y durante la que viajó mucho por toda la península— y por fin en 1821-1822, última visita a España, pues se le declaró *persona non grata* tras la restauración monárquica (Philip Bowring, 2014: 29).

En ese tiempo trabó intenso contacto con la lengua (en las *Autobiographical Recollections* presume de ser conocido como *el español inglés* porque su español era tan bueno como el de los nativos) y la literatura españolas, conoció a los más importantes hombres del mundo literario y político —en aquellos años en que ambos convivieron intensamente—, y escribió también diversas obras en las que merece la pena detenerse. La que menos interesa a nuestros propósitos fue incluso publicada en la imprenta madrileña de León Amarita en 1821 y demuestra su filiación

benthamita: *Contestación a las observaciones de D. Juan Bernardo O'Gavan sobre la suerte de los negros de África, y reclamación tras el tratado celebrado con los ingleses en 1817*.[1]

Sus textos sobre literatura española interesan por varias razones. En primer lugar, porque en la fecha en que Bowring publica sus observaciones sobre la historia literaria española habían aparecido en inglés solo las de los Schlegel (las *Vorlesungen* de August Wilhelm Schlegel tuvieron traducción inglesa en 1815 y fueron reseñadas en muchas revistas; la *Geschichte der alten und neuen Literatur* de Friedrich Schlegel se tradujo en 1818), pero aún no las de Bouterweck (Thomasina Ross lo traduce en la *History of Spanish and portuguese literature*) y Sismondi (que Thomas Roscoe traslada en la *Historical view of the literature of the south of Europe*), ambas de 1823, año en el que también comenzarán a llegar los exiliados españoles con sus noticias y textos. Bowring conoce ya la reputación y los escritos de los primeros grandes estudios románticos de la historia literaria española y los menciona, aunque criticando sus noticias («imperfec in the extreme») en lo que se refiere al drama español para el caso de Bouterweck (y por ende de Sismondi, que le sigue), y quedando descontento de Schlegel (Bowring, 1822: 21).[2] Como veremos, su visión mantiene cierto parentesco y algún que otro débito con la hasta entonces breve historiografía hispanista en lengua inglesa, que había dado escasos frutos. Entre los más estimables, las *Letters from an English traveler in Spain, in 1778: on the origin and progress of poetry in that Kingdom*, de John Talbot Dillon (1781), a su vez deudora, entre otras fuentes españolas (López de Sedano, Sarmiento), de los *Orígenes de la poesía castellana* (1754) de Velázquez de Velasco, a quien sigue en la periodización y en parte en la valoración de cada época literaria. No puede olvidarse que estas *Letters* de Dillon tuvieron una versión francesa en el anónimo *Essai sur la Litterature Espagnole* (1810), de tan importante recorrido y difusión. Aunque hasta hoy se ha solido mantener para el texto francés la atribución mayormente aceptada a Malmontais (Álvarez, 2007: 99-102; Romero Tobar, 1996: 162, n. 26), Thomasina Ross denunciaba ya en el prefacio a su traducción inglesa de Bouterweck que el *Essai sur la Litterature Espagnole* publicado en París en 1810 y muy bien recibido del público francés

1. O'Gavan había sacado meses antes un opúsculo a través del cual justificaba la esclavitud y apoyaba la continuación de la trata de esclavos: *Observaciones sobre la suerte de los negros del África, considerados en su propia patria, y transplantados a las Antillas españolas; y reclamación contra el tratado celebrado con los ingleses el año de 1817*. Bowring continuará la polémica con *Some Account of the State of the Prisons in Spain and Portugal*, un panfleto que se publicó en Londres en 1822, el mismo año que le encarcelaron en Boulogne. Manuel Barcia (2011), «"Un coloso sobre la arena": definiendo el camino hacia la plantación esclavista en Cuba, 1792-1825», *Revista de Indias* LXXI, 251,53-76.

2. Sobre todo le disgusta que olviden a grandes dramaturgos, entre ellos a Tirso, merecedor de «be fixed as star of the first magnitude in the histrionic heaven» (Bowring, 1822: 21). El comentario de Bowring remite a la presencia del *Burlador* en la Inglaterra romántica, sobre todo tras el éxito del poema de Byron (con cuya amistad presume Bowring en las *Autobiographical Recollections*), probablemente la más afamada de las obras del poeta, cuyos dos primeros cantos se publicaron en 1819.

> is a gross plagiarism. It is, with some slight additions, merely the translation of an anonymous English work, entitled *Letter from an English traveler in Spain*. [...] This book was written by Mr. Dillon, author of *Travels through Spain*, *History of Peter the Cruel*, &c (Bouterwek, 1823: 7).

Más breve y desordenada era la visión que ofrecían otras cartas famosas: las *Letters written during a short Residence in Spain and Portugal in 1795 and 1796, with some account of Spanish and Portugueze Poetry* (1797) de Robert Southey, que contenían el breve «Essay on the Poetry of Spain and Portugal». En sus páginas ambas literaturas quedaban identificadas porque, a diferencia de lo ocurrido en todas las demás naciones, donde «the æra of Genius has preceded that of Taste», en las de la Península, «never attained to æra of Taste» (Southey, 1797: 125). Además en ambos países el efecto de la persecución inquisitorial tuvo consecuencias literarias, como lo tiene siempre la religión en la lírica de cada nación, piensa Southey.

Tanto la insistencia en la intolerancia religiosa como la conjunta observación de las tradiciones literarias hispánica y lusa (que también pone en relación Dillon en su carta VII) vuelven a observarse en otro breve trabajo que también precede a los de Bowring: un artículo publicado en el mismo número de la *Quarterly Review* en el que Robert Southey sacó la «Chronicle of the Cid Rodrigo Dias de Bevar, the Campeador, from the Spanish», titulado «Portugueze Literature» y atribuido por Wiffen a John Hookham Frere, embajador primero en Portugal y después en la corte de Carlos IV, de 1802 a 1804, y de nuevo durante el año 1808. A dichas páginas remite el propio Wiffen en el «Preface» de su traducción al inglés de Garcilaso, como fuente para el estudio de la literatura española antigua, junto a los trabajos publicados por Mr. Bowring, respectivamente «in the *Quarterly* and *Retrospective Reviews*» (Wiffen, 1823: XI-XII). Bowring le correspondió haciendo mención de «his most interesting volumen on Garcilaso de la Vega» en uno de sus artículos sobre «Spanish Romances» (Bowring, 1823b: 163).

También antecedió a los escritos de Bowring el volumen de Ángel Anaya: *An Essay on Spanish Literature [...] from the commencement of the Twelfth Century to the present time, with an Account of the best writers*, Londres, 1818. Sus diferentes secciones presentan resúmenes sucintos de los géneros literarios, con los nombres de los principales autores españoles, obras y algunas referencias biográficas; el apéndice sobre métrica y versificación, acompañado de ejemplos y «muestras de lenguaje y estilo», debió servir como introducción a los estudios literarios españoles e incluso al aprendizaje de la lengua.

El conjunto de escritos presentados, de distinta naturaleza, valor e intereses, recurría en general a fuentes españolas: los *Orígenes de la poesía castellan*a de Velázquez de Velasco, la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de Tomás Antonio Sánchez, el *Parnaso español* de López de Sedano, las *Memorias para la Historia de la poesía y poetas españoles* de Sarmiento y otros ensayos que conformaban el conjunto de fuentes eruditas hasta entonces disponibles.

Unas y otras se copian y traducen a veces directamente (como hizo el autor del *Essai sur la Litterature Espagnole* con las *Letters from an English traveler in Spain* de Dillon) o en ocasiones se aliñan con glosas, comentarios y añadidos sacados de otras fuentes, dejando poco espacio a lo propio, según censuró Ticknor a las *Letters* de Dillon (Metford, 1952: 40). Si, según ha explicado Leonardo Romero (1996: 159), las identidades literarias nacionales se fueron forjando de manera comparatista, la coincidencia de las fuentes con que se trabajaba, traídas y llevadas en traducciones e imitaciones diversas, contribuyó a esa red de lugares comunes y afirmaciones eruditas cuyos idearios iban confirmándose y ganando en peso a base de repeticiones y copias.

Las fuentes de Bowring, en las que se incluyen todas las anteriores, se ampliaron en sus viajes a España y con el conocimiento directo de la realidad cultural y literaria del país y de sus protagonistas. De todo ello trata en el primero de sus escritos sobre la literatura española, las «Observations on the state of religion and literature in Spain, made during a Journey through the Peninsula in 1819».

1. «Observations on the state of religion and literature in Spain» (1819)

> Lord Holland at that time wrote to me, requesting I would furnish the *Edinburgh Review* with an article on the Spanish position and prospects. I did so, but it was found too radical for the Whig organ and was never inserted (Bowring, 1877: 101).

Rechazadas por la *Edinburgh Review*, las «Observations» saldrían en la *Monthly Magazine* de junio de 1820. La mitad de sus páginas están dedicadas a acusar enérgicamente a la iglesia española de los males endémicos del país. La intolerancia, exhibida con toda su acritud en la expulsión de moros y judíos, se presenta como causa de los problemas históricos de España y de la decadencia cultural que ha tenido como consecuencia el declive literario (que ahora parece empezar a superarse con las transformaciones políticas). Las opiniones y observaciones literarias de Bowring están subordinadas y puestas al servicio de las religiosas y políticas, que definen sus gustos poéticos: elige unos versos de la Oda «El fanatismo» de Meléndez para lamentarse de que «Marina, Quintana, Argüelles, Gallego, and other estimable men, occupy the hopeless dungeons to which tyranny has consigned them» (Bowring, 1820: 391). El hispanismo inglés, a diferencia del germánico, insistió siempre en este aspecto, que se hizo lugar común en los años románticos con las *Letters* de Southey: entre los españoles

> superstition is presented in all its splendor and in all its terrors, discussion is prohibited, and enquiry rendered almost impossible [...]. The effect of these systems on

> the mind is like that of those poisons on the body that produce death by a flow but certain operation. [...] These circumstances are all of them unfavorable to Poetry. To form the real Poet enthusiasm is necessary, and a consciousness of the dignity of his own nature; the one cannot exist in the bigot (Southey, 1797: 128-9).

Todavía en 1850 el repaso por los historiadores y las historias de la literatura española que se realiza en la reseña de la *Fraser's Magazine* a la obra de Ticknor, insiste en las persecuciones y problemas de los eruditos y poetas españoles, desde Meléndez, muerto en la miseria en Francia, a Moratín, que languidecía en París. Los nombres de estas y otras víctimas de la intolerancia (Clemencín, Navarrete, Marina,...) son los mismos que se nombraban treinta años antes en las de «Observations» de Bowring.

La tesis que defendía la relación entre las condiciones y circunstancias históricas del país —en este caso el peso de la intolerancia religiosa— y su literatura —entendida de manera general como cultura literaria—, no era extraña ni nueva. Corresponde a una tradición intelectual a la que Bowring pertenece por familia (su abuelo, tenido por «heretic by churchmen» y dueño de una importante biblioteca, tuvo una importante influencia sobre él; Rosen, 1993: 20) e ideología política. Fue esta la que le amistó, según cuenta en las *Autobiographical Recollections*, con Moratín y Gorostiza, José Joaquín de Mora o Alcalá Galiano —de cuya honestidad política no tiene buena opinión—, Martínez de la Rosa, el conde de Toreno, Istúriz o Espoz y Mina, con quien mantuvo gran amistad hasta la muerte del guerrillero (son suculentas las anécdotas que de él cuenta en las *Autobiographical Recollections*). También tuvo trato con Garrido, el autor de sátiras, con el historiador Fernández de Navarrete, que por aquellos años publicó una *Vida de Miguel de Cervantes* (1819), con Orchell y Ferrer, catedrático de hebreo de los Reales Estudios de San Isidro, con Francisco Martínez Marina, autor de la *Teoría de las Cortes o Grandes Juntas Nacionales* (1813), y con muchos otros «patriots of the day». Según escribe a Bentham, prefiere sin dudarlo los contactos literarios y políticos a los comerciales (Philip Bowring, 2014: 20ss.).

Bentham, a quien también interesaba mucho la política española (y que apoyó y aconsejó a los liberales),[3] tuvo en Bowring su mejor contacto en tierras peninsulares. En esos años el interés por los asuntos españoles era grande en Euro-

3. Entre finales de 1820 y durante 1821 remitió varias cartas al conde de Toreno criticando los proyectos de reforma del Código Penal. José M.ª Calatrava le respondió asumiendo algunas de las objeciones en la sesión de Cortes del 16 de diciembre de 1821 y loando el «amor por la humanidad» del pensador británico. Este reflejó a su vez su reacción en un apéndice de sus cartas a Toreno: «On the Liberty of the Press, and Public Discussion and other Legal and Political Writings for Spain and Portugal», *The Collected Works of Jeremy Bentham*, Oxford, Clarendon Press, 2012, 272. Bowring intermedió en la correspondencia epistolar entre el conde de Toreno en París y Bentham en Londres; debió ser el traductor de las cartas, así como de varios panfletos escritos en español y publicados en Londres en 1822, 1824 y 1825: *Propuesta de código dirigida por Jeremías Bentham a todas las naciones que profesan opiniones liberales*, Londres, 1822; *Principios que deben servir de guía*

pa, especialmente en Gran Bretaña; pero incluso en ese contexto, la implicación de Bentham en aquellos debates resulta particularmente significativa: su pensamiento «sirvió al primer liberalismo español para ofrecer a sus detractores una cara reformista y no revolucionaria de la transformación política» y «dejó un rastro imborrable en el liberalismo español en estos años del Trienio, rastro que retornaría tras la muerte de Fernando VII acompañando a los liberales que volvían del exilio» (Sánchez García, 2007: 128). Sintiendo que el triunfo liberal le ofrecía la oportunidad de extender su influencia por España, redactó unos *Consejos que dirige a las Cortes y al pueblo español*, que José Joaquín de Mora traduce y presenta en el Ateneo de Madrid en 1821. Otro de sus opúsculos españoles (*Observations on the Restrictive and Prohibitory Commercial System; especially with a Reference to the Decrees of the Spanish Cortes of July 1820*) fueron prologadas por Bowring, a cuya redacción había contribuido.

Los asuntos políticos se combinaban con los estudios literarios. Edward Blaquiere, el amigo de Bowring que le puso en contacto con Bentham, le recomendaba «not [...] to abandon the more important walks of legislation and political economy» en su entusiasmo por la investigación poética, aunque «I should be sorry to imagine that the fruits of his researches in Spanish poetry were not sent forth in a more voluminous form» (Blaquiere, 1822: 515-6). En su *Historical Review of the Spanish Revolution*, *Including Some Account of Religion, Manners and Literature* de 1822, Blaquiere vuelve a tratar de Bowring en numerosas ocasiones y hace mención de su extenso conocimiento de la poesía española desde sus orígenes, de la que, señala, ha tratado en varios artículos de la *Retrospective Review.*

Las «Observations» de Bowring, anteriores a aquellos, proponen las bases políticas de su tesis histórico-literaria: las diferencias internas de España hacen imposible cualquier poder centralista; este implicaría negar la diversidad intrínseca del país que él ha podido comprobar sobre el terreno y que tiene en los diversos fueros y estatutos una tradición política y en el multilingüismo península una expresión lingüística y literaria. Años después, en las *Autobiographical Recollections* afirmaba todavía que «there is more of provinciality than of nationality in Spain, and the Castilian has not superseded the local languages. Catalan is universally spoken in Catalonia, Valencian in Valencia, Galician in Galicia, and Euscarra or Biscayan in Biscay» (Bowring, 1877: 102). Por eso, defiende, «there is no abstract Spain, as every Spaniard is prouder of his province than of his country – the provincialities were the true elements of freedom, and should habe been carefully and cautiously watched», porque «among the different races of Spain there is much jealousy, hatred and hostility». En su opinión «the great error committed by the patriots was the attempt at centralization», pues la Constitución no quiso tener en cuenta la diversidad provincial

---

en la formación de un código constitucional para un estado, Londres, 1824; *Plan de provisión de empleos que es el cap. IX del Código Constitucional*, Londres, 1825 (Hitchcock, 1993: 46 y 52).

(Bowring, 1877: 108 y 101).[4] Sin embargo y a pesar de esa pluralidad, «national character is more strongly marked in Spain than in any country with which I am acquainted», un carácter amasado por el orgullo del pasado y la fuerza literaria, pues hay algo que une a toda España: «It is everywhere the land of romance» (Bowring, 1877: 101).

Los gustos literarios de Bowring lo conectan en parte todavía con las doctrinas del buen gusto, tal vez por su amistad con afrancesados y liberales que aún no habían contactado con las novedades literarias que conocerán muy poco después en los años del exilio. Debió de participar con ellos en los debates de la *querella calderoniana* entre Böhl y Mora a la que hace referencia y que viene salpicada de los argumentos comunes en la época sobre nuestro teatro. La naturaleza y Shakespeare se enfrentan al Arte y las reglas de los franceses:

> The Spanish drama had been in a progressive state of decay from the death of Candamo, till Moratin's attempts to introduce the regularity and unity of the Parisian theatre were crowned with complete success. It is a different, and will be considered as a lower order of merit, by all who place Nature and Shakespeare above Art and the French drama. If, however, Calderón and Lope, Moreto and Montalbán, Solís and Candamo, seldom occupy the Spanish stage, it is because the national taste, or the national indifference, has chosen to sanction or permit the puerile trifles imported from the other side of the Pyrenees, so much more honorably filled by native genius. An active controversy is going on as to the respective merits of the French and Spanish theatres; but it does not seem to excite much interest beyond the immediate circle of combatants (Bowring, 1820: 391-2).

2. «Poetical Literature of Spain» (1821-1822)

Sin abandonar estas bases políticas e ideológicas, Bowring escribe una serie de artículos para la *Retrospective Review* que fueron publicados entre 1821 y 1822 y que con el título de «Poetical Literature of Spain» constituyen «the first three chapters of the earliest history of Spanish literature in English» (Hitchcock,

4. En general la opinión política inglesa no tenía en gran estima a la Constitución de 1812: Blanco White se había expresado con dureza en *El Español* (escribió que la Constitución reunía todas las «drogas venenosas francesas») y la mayor parte de la clase política británica compartía sus juicios, tanto tories como whigs, con lord Holland a la cabeza. Wellington decía que se había elaborado con el sentido decorativo de quien pinta un cuadro y Lord Liverpool, siendo jefe de Gobierno, afirmó en la Cámara de los Lores que «la facilidad con que el ejército francés entró en España y la forma en que fue recibido prueban que una sorprendente gran mayoría de españoles odiaba la Constitución» (traducción de la cita inglesa, recogida en Nadyezdha Cosores, «England and the Spanish Revolution of 1820-1823», en *Trienio, Ilustración y Liberalismo*, 9 (1987), 39-132, p. 82). El propio Bentham expresó su disconformidad con aquel texto, al que llegó a llamar «tejido de inconsecuencias» o «mezcla de azúcar y arsénico» (Pedro J. Ramírez, *La desventura de la libertad: José María Calatrava y la caída del régimen constitucional español en 1823*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2014, 977-9).

1993: 46). A pesar de ello se encuentran referencias escasísimas en la bibliografía española —no aparecen tampoco en la muy completa relación de Fermín de los Reyes (2010)—, aunque sí en la inglesa de los últimos años románticos, lo que demuestra su difusión y relevancia.

Los trabajos se alejan de los modelos anteriores (Dillon, Southey, Frere) por su voluntad erudita y analítica de nuevo orden, desde la que se pretende dar una interpretación de la historia literaria española asentada en sus textos y en autorizadas fuentes de estudio, que se relacionan rigurosamente al comienzo de cada entrega: la *Bibliotheca Hispana Vetus* de Nicolás Antonio, la *Biblioteca Española* de Rodríguez de Castro, la *Bibliotheca Arabico-Hispana Escurialensis* de Casiri, los *Orígenes de la poesía castellana* de Velázquez de Velasco, la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de Tomás Antonio Sánchez, sin mencionar las muchas autoridades que se citan a propósito de diferentes asuntos.

La secuencia no sigue solo el orden cronológico, sino también, y en relación con lo ya planteado en las «Observations», de las culturas y lenguas que han ido conformando lo español: en el primer artículo se trata desde los orígenes hasta los árabes, cuya cultura presenta y en los que se centra, junto a los judíos, el segundo artículo. En él cabe también la poesía trovadoresca y de cancionero, que Bowring distingue como una de las dos bases complementaria de la tradición hispánica, que son «the Moorish or Arabic [...] and the poetry founded in the Troubadour compositions», sostenida a su vez «by the classical models of antiquity and most especially by the study of the bards of Italy» (Bowring, 1822: 21). El tercer trabajo se concentra en la literatura castellana y de hecho tiene por fuente principal la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* de Tomas Antonio Sánchez. Comienza pues sólo con esta última entrega a tratar el Cid, después a Berceo y el Arcipreste, con cuya obra se cierra el trabajo.

El conjunto de los tres artículos insiste en la relación que ata los destinos políticos y literarios en la historia española. De hecho, cuando Bowring se refiera a estos trabajos dos años después, en el prefacio a su colección de *Ancient Poetry and Romances of Spain*, lo hace afirmando que en él «I [...] had endeavored to trace the changes which extraordinary political vicissitudes had produced upon the literature of that interesting country» (Bowring, 1824: v).

La «Poetical Literature of Spain» merece un comentario más extenso del que cabe en los límites de este trabajo (preparo sobre ella un estudio que me propongo presentar en breve). Puede considerarse la obra más valiosa del hispanismo de Bowring, que en años sucesivos concentrará su interés en la poesía tradicional y el romancero.

3. *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824)

Para entonces, los romances se habían convertido en la especie literaria por excelencia del «genio español» y «testimonio concluyente para la *literatura nacio-*

nal» (Romero, 2008: 482-485), a la que —según las voces románticas— alimentaron de su espíritu antes de la llegada del drama del Siglo de Oro.

> ¿Cuál pues [...] es nuestra verdadera literatura? La de Lope de Vega y Calderón en la parte dramática, que antes de ellos principiaron a fundar Lope de Rueda y otros: finalmente la de nuestros romanceros de los siglos XV, XVI y XVII. Ese es el verdadero *romanticismo*; porque en los romances de aquella época está nuestro carácter nacional, nuestra verdadera poesía, nuestro idioma sin mezcla de nada extraño» (Valdelomar y Pineda, 1838: 147).

Quince años antes de que se publicaran en la revista *El Cisne* estas palabras, el interés de Bowring por la identidad literaria española que persiguió en «Poetical Literature of Spain» le había conducido a explorar el género del romance (al que, según se vio, consideraba único garante del carácter nacional), igual que también quiso hacerlo con la segunda especie literaria depositaria de esa marca nacional, el drama: una carta de Johann Nikolaus Böhl von Faber a su amigo Julius refiere los esfuerzos del inglés por hacerse con una buena biblioteca de textos dramáticos del Siglo de Oro, pues prepara una edición de *Teatro Español* (Pitollet, 1909: XX). Como después veremos, también recurre a Böhl (directamente a su *Floresta*) para buscar esos materiales en el caso de la lírica popular.

Sin voluntad de entrar en la extensísima bibliografía sobre el romance en la Europa romántica, baste con recordar a lo que ahora concierne (el contexto y referentes de Bowring) que el entusiasmo por esta especie literaria tiene su origen más allá de nuestras fronteras: puede perseguirse desde el primer tercio del XVIII entre los autores franceses y llega a Alemania e Inglaterra hacia mediados de siglo (Staub, 1970; Brinkmann Scheihing, 1975; Von Zimmerman, 1997; Buceta, 1933; Peers, 1973 II: 476). No lo hace solo como objeto de estudio o traducción, sino de imitación. Los imitadores de romances españoles (Gleim, Cronegk, Weiβe, Löwens, Schinks, Gotters) fueron estímulo y origen para toda una serie de formas lírico-narrativas que pronto inundarán la poesía europea y que siguieron teniendo extraordinarios representantes en Alemania: Tieck, Eichendorff, Brentano y Uhland. Simultáneamente proliferaban las traducciones: Meinhart (*Deutsches Museum*, 1777), Herder (*Volkslieder*, 1778-79), Beruch (*Magazin der Spanischen und Portugiesischen Literatur*, 1780), A. W. Schlegel (*Göttinger Musenalmanach*, 1792) y más cercanas a Bowring las conocidas colecciones de Grimm (*Silva de viejos romances*, 1815), Depping (*Sammlung der besten Alten Spanischen Historischen, Ritter und Maurischen Romanzen*, 1817), Diez (*Altspanische Romanzenk*, 1818), Huber, (*Sammlung spanischer Romanzen aus der frühen Zeit*, 1821), y Böhl von Faber (*Floresta de rimas antiguas castellanas*), cuyo primer volumen, de 1821, había recibido una reseña muy favorable —con traducción al inglés de dos poemas— en la misma *Monthly Review* que criticó duramente los *Hymns* de Bowring (*Monthly Review*, 1821, XCVI, 473-477). Este conoció bien el volumen,

> but although he [Bowring] scrupulously quotes Böhl's sources, he nowhere reveals that he used Böhl at all. The impression is thus given that Bowring was familiar with all the anthologies and sources employed by Böhl. He did use at least one source not used by Böhl for some of the ballads though whether at first hand or through another intermediary (Hitchcock, 1993:50).

A pesar de haber recurrido a él en búsqueda de fuentes, Bowring no menciona a Böhl en el relato que hace de su viaje de Madrid a Cádiz en las *Autobiographical Recollections*. En distintos pasajes de su obra se observa una voluntad de distanciarse del hispanismo alemán, que probablemente le hizo preferir ocultar su deuda con la colección del cónsul hanseático. En este caso, sin embargo, no puede dejar de mencionar su colección, de la que hace breve observación en el tercer artículo de los «Spanish Romances»: alaba la *Floresta* («collection of uncommon value»), pero marcando distancia con «his critical remarks», en los que encuentra «a taint of mystical and superstitious feeling, with which it is difficult to sympathize» (Bowring, 1823a: 605).

El entusiasmo germánico por el género había tenido ya su contagio inglés para cuando se publican en 1823 y 1824 las primeras traducciones de Bowring en la *London Magazine*. Sin la profusión, abundancia y erudición alemanas, los romances habían ido haciendo su aparición en volúmenes diversos: Thomas Percy incluye dos ejemplos en sus *Reliques of Ancient English Poetry* de 1765, aunque nunca llegó a publicar el proyectado volumen de *Ancient Songs, chiefly on Moorish subjects* (Peers, 1973 II: 476). Sin embargo la noticia de su proyecto sirve para notar cómo la tradición inglesa asoció pronto el romance al sustrato árabe y a la España exótica y oriental que fascinaba a los ingleses, mientras en Alemania la «Nachricht» de los *Romanzen* de Gleim (1776) vincula ya romance con caballería (Gleim, 1969: 71), según una asociación que tendrá repercusión extraordinaria en la configuración de la identidad literaria española.

Después de aquellos inicios, fueron apareciendo romances insertos en distintas obras inglesas, pero no es hasta los años veinte del siglo XIX que comienzan a publicarse colecciones (Buceta, 1824; Peers, 1973 II: 477). La de Bowring vino precedida por los ocho artículos ya mencionados que fue publicando en *The London Magazine*, titulados «Spanish Romances». La traducción al inglés venía acompañada de las versiones originales y de comentarios cuyo interés supo apreciar Erasmo Buceta —aunque nunca escribiese o diera a luz el trabajo que les destinaba (*Opiniones inglesas sobre el Romancero en el primer tercio del siglo XIX*) (Buceta, 1933: 66). Bowring, que debió ser el encargado de las contribuciones sobre la literatura española de la revista desde su fundación en 1820 (Hitchcock, 1993: 46; Riga y Prance, 1978: 179 y 253), demostró en estas páginas la pasión por los romances visible en distintos pasajes de su obra y de las que no está ausente el entusiasmo político que ya le conocemos (de hecho tradujo al inglés algunos de aquellos romances políticos, que se publicaron en

libro en 1822,[5] y en la misma *London Magazine* había escrito sobre el *Romancero de Riego* que «In these poems the autor has initiated the lofty tone of the old romances in a very skilful and successful manner» (Hitchcock, 1993: 47).

Su interpretación y valoración del género le permite considerar a los romances expresión de lo español en los términos en los que él —y cierta tradición inglesa— lo concebía. Pues si para los alemanes, siguiendo a Gleim, eran lo caballeresco y lo sentimental los ingredientes del romance —y por ende de lo español—, para los ingleses era la convivencia con lo exótico, la capacidad de aunar oriente y occidente, la expresión de la unidad en la variedad lo que significaba el romance y caracterizaba la literatura española. Por eso, cuando trate del «national carácter» y la singularidad de su «peculiar energy», lo concentrará en ese aliento antiguo, «of the olden time», que ha llegado hasta hoy perfectamente vivo en las canciones del pueblo, un aliento que «is romantic, spiritual, omnipresent. It is the soul of song, of song the universal element in Spain» (Bowring, 1823a: 509). Las tesis de Herder se ponen al servicio del romance como instrumento de definición de la única posible unidad española. Lo reafirma pocos años después su compatriota George Moir en el ensayo que sobre «Early Narrative and Lyrical Poetry of Spain» publica en *The Edinburgh Review*: «Its excellence [of Spanish poetry] consists, not in insulated beauties, but in that noble national spirit, which, like a great connecting principle, pervades and harmonizes the whole» (Moir, 1824: 394).[6] Y el romance, defendió Bowring, es la máxima expresión de esa capacidad para conectar y armonizar lo más diverso. Con esa idea comienza el primero de sus artículos sobre los «Spanish Romances», en un tono emotivo y apasionado:

> if the influence of song is still omnipresent and omnipotent; if the strains of wisdom and eloquence often fall from the lips of the untutored, and the volumes of history appear familiar to the meanest villager; if a spirit of joy and harmony is spread over mountain and valley, these, and more than these, have been produced by those beautiful and touching compositions, which, grafted on an oriental stock, have been conveyed from tongue to tongue, and have served to transfer from generation to generation, in all their strength, and all their freshness, the events, as well as the sympathies, of other days (Bowring, 1823a: 405).

El romance comunica con energía y belleza una verdad genuina depositada en la gente sencilla, y que Bowring opone a la de los poderes despóticos y a «all the chronicles of the convents or of the palace» (Bowring, 1823a: 405). Los ro-

5. Bowring también aparece como uno de los tres traductores del volumen *The Principal Part of the Romancero de Riego. With an Essay to Decide the Question Who is the Liberator of Spain?*, [Londres] 1846.

6. Milá y Fontanals cita y traduce a Moir en *De la poesía heroico-popular castellana* («El mérito de la poesía española no se cifra en bellezas aisladas sino en el noble espíritu nacional que enlaza y armoniza su conjunto»), aunque atribuye el artículo —que no apareció firmado— a Richard Ford (Milá y Fontanals, 1874: 33).

mances históricos han sido «the great depositaries, the faithful archives of all that is interesting in the chronicles of Spain».

Lo caballeresco también se introduce como valor nacional español en varios de estos artículos, demostrando la penetración que en tan breve tiempo han hecho los conceptos germánicos sobre la identidad nacional española:

> The nationality of the Spaniards and the geographical position of their country, to which that nationality is in many respects owing, have preserved, even down to the present day, many of the characteristics of the age of chivalry (Bowring, 1823b: 51).

Sin embargo, su descripción no llega mucho más allá de las referencias a las costumbres galantes con las damas, sin aprovechar la lección conservadora que al respecto había forjado ya el hispanismo romántico alemán. Más interesante resulta en estas palabras la observación de cómo la posición geográfica ha tenido un efecto determinante en la configuración del carácter nacional, idea que desde la Ilustración había venido adaptándose a las nuevas interpretaciones románticas sobre la singularidad española (véanse hoy las reflexiones al respecto de Cabo Aseguinolaza, 2003). En su segunda aparición —quinto de los artículos—, el concepto de lo caballeresco se pone al servicio del progresismo político de Bowring, en cuanto sirve para confirmar la identidad entre las clases sociales e incluso la superioridad popular sobre la aristocracia:

> The most remarkable and the most striking peculiarity of Spanish customs, is that chivalric spirit which has descended to the very lowest classes of Spain from the feudal times, and given to the whole nation that characteristic gravity which has become proverbial. If aught remain of this among other nations, it is vested exclusively in the aristocracy, but a high sense of honour, a self-supporting dignity, and a mutual respect, are universal among all classes in the Peninsula (Bowring, 1823b: 163).

Al margen de estimaciones políticas, uno de los valores del romance que más ensalza Bowring, como ya hizo en «Poetical Literature of Spain» (Bowring, 1821b: 31), es el asonante, por el que sintió tal entusiasmo que intentó adaptarlo en sus traducciones, siendo elogiado por ello en la *History of Spanish Literature* de Ticknor (1849: 114, n.14). Ese ritmo, «found in the closing vowels and not in the syllable», se adapta a la improvisación característica del género («the asonante, usually employed by the improvistas, who are common even among the peasantry») (Bowring, 1877: 106). Debió fascinarle una experiencia que recoge en el segundo de los artículos y de nuevo, recordando episodios de sus viajes españoles, cuenta en su libro para niños *Minor morals for young people* (1835): la de un mulero con quien atravesó una ocasión los Pirineos y que era capaz de improvisar romances con singular agilidad. Y es que «there is scarcely a village where some *repentista* (improvisatore) has not his portion of poetry and of praise» (Bowring, 1823a: 509). Para el inglés, aquella alegría cordial que sintió

en las gentes sencillas de España pulsaba en el corazón del romance y le prestaba su fuerza; coincidía además con uno de los valores más encomiados por su ideología benthamita: el principio de la alegría en la acción moral:

> If happiness be the end of living, these have been to me the elements of happiness. A Thousand pleasurable associations still mingle with the vibrations of these touching and natural *Romances*. With him, who cannot feel their beauty, [...] I rejoice that I have a storehouse crowded with real and substantial *good*, with enjoyment gathered in from the purest sources, assuming the fairest forms, throwing over days of sorrow a charm of composing tenderness, and mellowing hours of joy into a staid and sober luster (Bowring, 1823a: 410).

Pero además de las obras populares, también tienen espacio en estos artículos autores cultos que practicaron el romance, como Góngora, «who, in the midst of his exaggeration and bombast, has a mine of natural feeling» (Bowring, 1823: 408). Incluso caben en la recopilación poemas que en ningún caso pueden calificarse como romances, incluyendo las *Coplas* de Manrique de las que Bowring traduce diversos fragmentos errando en el título: «There is a fine flow of solemn truths in Jorge Manrique's Glosa on his departed friend» (Bowring, 1823c: 84). Caravaca compara la versión de Browning —completa en su *Ancient Poetry and Romances of Spain*—, con la posterior de Longfellow, señalando que si bien la del primero «es más literal y más exacta en general, carece, en cambio, del impulso lírico que vivifica a la de Longfellow. Ambas versiones son reveladoras de dos posiciones poéticas diferente: en Bowring domina el afán de literalidad, en tanto que en Longfellow hay el desembarazo de quien pretende crear algo original» (Caravaca, 1975: 10-11).

Esa fidelidad y cierta rigidez de Bowring en las traducciones no la encontramos en los comentarios que las acompañan y que combinan la erudición con experiencias reales o inventadas de sus viajes, por lo que la tendencia a la dispersión de Bowring acaba en algunos casos por romper cualquier previsibilidad en la organización de los materiales: el desorden impresionista del relato de viajes y los cambios de rumbo y tono se imponen al método esperable en un estudio escrupuloso. Se trata largamente, por ejemplo, de los valores nacionales («The national character is fine and heroic. Hospitality, generosity, dignity, valour; these are all Spanish virtues» (Bowring, 1823a: 509) y a continuación y sin que intermedie pausa, Bowring comienza a relatar su viaje a las islas Baleares, describiendo sus singulares habitantes y costumbres e introduciendo los poemas que allí pudo recoger. La narración se trufa de diálogos y poemas y las descripciones del cielo abierto y sin nubes, el reflejo de la luz en el agua, se cruzan con las conversaciones que mantiene con guitarristas y cantores de romances para describir esas populares sesiones poéticas: «"Do you know the Romance (said another) which the Count sang to his mistress, when the moon was shining through the bars of his prison cell?" [...] "No! Let us hear it"»; «"We will tell him a story of

England, of Ingala tierra" as the word is always mispronounced by the uneducated Spaniards.— "Which I shall be glad to hear", I retorted on the volunteer» (Bowring, 1823a: 512).

Sin embargo, tanto el supuesto romance del conde («Ay luna que reluces») como el de Inglaterra («Que no quiero amores | en Yngalaterra»), que aquí parecen haberle sido presentados por las gentes de España, estaban ya recogidos en la *Floresta* de Böhl (Böhl von Faber, 1821: 303 y 298), lo que hace sospechar que el episodio anterior ha sido construido como escenario en el que insertar los poemas de forma más interesante al lector inglés. Lo propio cabe decir de los episodios que cuenta en el tercer artículo sobre el famoso bandido Jaime Alfonso, a quien un amigo suyo vio sentado sobre una roca, cantando acompañado de la guitarra aquellos mismos romances que a continuación copia: la ferocidad del bandido y su «life of romantic adventure, more extraordinary, more incredible, tan any tale of fiction» (Bowring, 1823a: 607) dotan a aquellos poemas del intenso exotismo que los lectores ingleses buscaban en las obras españolas. La experiencia de España acaba literaturizándose en anécdotas de bandoleros y Jaime Alfonso identificándose con Roque Guinart («I could have believed myself transferred to the times of Robin Hood, or Roque Guinart»), del que se aclara, para mayor abundamiento en el amasijo de verdades y fábulas, que no fue personaje ficticio: «Whose history, by the way, is by no means fictitious, for I have examined original documents, proving that the narration of Cervantes is quite borne out by the then state of things, even to the minutest particulars» (Bowring, 1823a: 608).

Los decorados —probablemente mezclados a menudo con sus experiencias reales y recuerdos— sirven para dotar de autenticidad vital a materiales obtenidos por vía más libresca que en recopilación directa, a pesar de que pretenda hacerse creer lo contrario con la intención de apoyar la tesis que sostiene la colección. Ella no le impide indicar en la mayoría de las piezas su procedencia —*Romancero general, Antwerp Cancionero, Primavera de Romances, Böhl, Old Silva de Romances*—, recalcando así cómo aquellos antiguos textos, recogidos hacía siglos, siguen teniendo vida activa en el pueblo. Por eso acompaña dichas referencias a las antologías de las que proceden de anécdotas que demuestran aquella vitalidad de los textos, observada por él directamente. Cuando en el artículo cuarto critica la colección recientemente traducida por el yerno de Walter Scott, John Gibson Lockhart (*Ancient Spanish Ballads*, 1823), lo hace precisamente por usar fuentes secundarias —frente al conocimiento directo de la vida de los romances que él está intentando demostrar—: «Mr. Lockhart appears to have translated all his Specimens of Ancient Spanish Poetry from secondary sources» (Bowring, 1823b: 47). Además «his observations are generally rather tinged with the colouring of those by whom they were suggested» y no están «founded on an intimate knowledge of the old poetical literature of Spain», por lo que la datación «of different compositions are almost always erroneous». Lockhart desconoce las peculiaridades del asonante y su ritmo y aunque sus

versos son «often very beautiful, but it is absurd to call such renderings as these translations», pues «its most obvious thoughts are misunderstood» (Bowring, 1823b: 49).

La publicación de la colección de Lockhart, justo cuando preparaba la suya, hizo a Bowring cambiar el tono de sus artículos: queriendo competir con su autor, trató de demostrar a partir de este cuarto trabajo su conocimiento erudito de la poesía tradicional española y en sus siguientes páginas prefiere prescindir de lo anecdótico y exótico para pagarse de filológo: da la razón a Southey en algunas de sus traducciones —estaba lo suficientemente lejano para no competir con él— para quitársela a Lockhart, hace alarde de conocimientos históricos y literarios, menciona autoridades (de Depping a Moratín), compara con crónicas y, ahora sí, pretende distinguir tradición e historia (lo que no quita para que en la siguiente entrega vuelva al exotismo con el *rosario del aurora* [sic], las *romerías* y otras tradiciones singulares).

Caravaca ha comparado las traducciones para confirmar que Bowring es mucho más fiel al texto que Lockhart (Caravaca, 1970: 229 y 238). Sin embargo la versión enfática y artificiosa de este último, que recrea los originales más que trasladarlos, conoció éxito inmediato y sucesivas ediciones. Por el contrario, la antología de Bowring, la más fiel a los originales de todas las que salieron y para algunos la mejor (Bryant, 1963: 297; Caravaca, 1970: 238), no tuvo nunca la repercusión de aquella.

Bowring recogería las traducciones de la *London Magazine* en el volumen *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824), dedicado a Lord Holland, a quien declara como primer inglés que animó «the public curiosity with respect to the Literature of Spain, and prepared the way for other less illustrious labourers» (Bowring, 1824: III). El prefacio recuerda su sostenida tesis sobre la vinculación de asuntos políticos y literarios, que dice haber demostrado en obras anteriores (Bowring, 1824: V). La particular interpretación del romance como aglutinador de la diversidad española que venía esbozando desde las «Observations» es ahora recuperada para toda la poesía popular y reforzada en los más novedosos términos románticos:

> The popular poetry of Spain is, howewer, especially interesting, because it is truly national. Its influence has perhaps, served more than any other circumstance to preserve, from age to age, the peculiar characteristics of the Spanish nation. Their language, their habitual thoughts and feelings, their very existence, have all borrowed the hues of their romantic songs (Bowring, 1824: VI).

El «Preface» se hincha con lugares que pronto sonarán comunes y en los que se mezcla abigarradamente toda la imaginaría del exotismo romántico para construir la imagen nacional de España: el orientalismo árabe, el pálpito de la aventura, el coraje y las ansias de libertad, la edad caballeresca, el paisaje sublime:

> The haughty orientalism of the Mussulmans, and the rude struggles of ardent and courageous adventurers for freedom, —the knight-errantry of the chivalric ages—, the music of the trobadores, —all in action among high mountains, mighty streams, the surrounding sea, the unclouded heaven, and conveyed through a language singularly poetical and sonorous, have created the love and the practice of romantic song, throughout the Peninsula, and stamped, indelibly, a distinguishing impress upon its universal mind (Bowring, 1824: VI-VII).

La colección incluye los poemas traducidos en los artículos de la *London Magazine* —aunque no todas (Buceta, 1933: 65)— y añade muchos otros. Se omite la versión original española y se cambia la disposición, que sigue un simple orden alfabético —en el que Bowring también se demuestra poco sistemático—. El volumen renuncia a introducción, aparato crítico, comentario y casi a notas al pie, muy escasas. Un prefacio de cuatro breves páginas presenta el conjunto. Quizá, como opina Hitchcock (1993: 50), los defectos del libro se debieron a que asuntos más graves preocuparon al autor y le impidieron preparar mejor la antología. Quizá también por ello tuvo una recepción silenciosa y escasa acogida.

No fue así entre los emigrados españoles: la obra fue reseñada elogiosamente en el número 6 de los *Ocios de españoles emigrados* (1824), que señala estar hecha la colección de «193 piezas sueltas, por la mayor parte pequeñas, como sonetos, letrillas, romances, etc. Los autores más conocidos son Argensola, Burguillos, Camoes, Castillejo, Ercilla, Espinel, Garcilaso, Góngora, Juan Manuel, León, Manrique, Polo, Rebolledo, Salas, Barbadillo y Villegas». Los evidentes intereses comunes en materia política (recuérdense los contactos del inglés con los liberales en sus estancias españolas, contactos que debieron continuarse durante el exilio) llevan pronto al autor de la reseña a remitir a las «Observations» de Bowring, obra breve,

> pero llena de reflexiones juiciosas y de noticias exactas sobre los objetos que se propuso examinar. Hace justicia a la ilustración de los regulares españoles, al paso que con la misma ridiculiza la holgazanería de los que pasan la vida, [...] *desde el coro al refectorio.* Habla en seguida rápidamente de los desórdenes de las romerías y otras prácticas religiosas, de lo que perdía la literatura con la inquisición y lo que podía ganar con la constitución política (*Ocios*, 1824: 191-2).

Lo que no anotaron los amigos de Bowring, pero sí sus críticos (que nunca le faltarían, según Rosen), es la dependencia de la colección con respecto a la *Floresta* a la que ya me he referido y que el mismo Böhl señaló a Julius en carta de 20 de enero de 1826: 158 de las 193 composiciones que contenía la antología inglesa habían sido tomadas de la suya (Pitollet, 1909: XX, n. 1). Sin este uso de materiales ajenos sería inexplicable que en unos pocos años Bowring consiguiera reunir tantas y tan diversas colecciones poéticas (las ya citadas *Specimens of the*

Russian Poets, *Batavian Anthology, or Specimens of the Dutch Poets*, *Specimens of the Polish Poets*, *Servian Popular Poetry*, *Poetry of the Magyars*, etc.). Todas ellas participaron de un proyecto que fraguó antes de 1820 y que pretendía recoger y poner en conexión las literaturas del continente a través del venero popular. Para aquella misión se sirvió de la ayuda de autores reconocidos en sus respectivos países, con los que entró en contacto y que le proporcionaron materiales de poesía popular que él traducía y prologaba. En este propósito mantuvo relación y cooperación con los islandeses Rask y Finn Magnusen, los daneses Oehlenschlager y Munter, el sueco Franzen, los rusos Karamsin y Kriulov, los polacos Niemcewicz y Mickiewicz y los bohemios Hanka y Celakowsky entre tantos otros colaboradores internacionales con los que fue trabando relación en sus viajes (Walford, 1868: 1860). Como cuenta en la sección de *Minor morals for young people* que tituló «Songs of the people»: «Whenever I travel, it is one of my habitual and favorite occupations to ascertain what is the poetry of the people» (Bowring, 1835: 260).

En el caso español, su colaborador fue nada menos que George Borrow (que también publicó en *The Monthly Magazine* de Londres, un año después de los «Spanish Romances» de Bowring, una «Original Poetry» que no es más que la traducción, bastante libre, del *Romance del conde Arnaldos*; Caravaca, 1970: 235). Los volúmenes de Knapp dan testimonio de la amistad que los unió y de sus proyectos de colaboración a través de diversas cartas en las que planean verse para distintos asuntos y proyectos, especialmente entre los años 1826 y 1830, cuando se pretende dar a Borrow un cargo como bibliotecario del British Museum. Juntos publicaron en la *Foreign Quarterly Review* un artículo sobre poesía danesa, cuya parte en prosa es de Bowring y la traducción en verso de Borrow (Bowring y Borrow, 1830: 80). La correspondencia se va haciendo más esporádica con los años, aunque todavía en 1841 Bowring recomienda a Borrow una «Notice of the Gypsy Language of Hindostan» (Knapp, 1899, I: 131 y 136). Poco después les enemistó una disputa en torno a unos manuscritos que Borrow reclamaba en 1842 a Bowring como suyos (Thomas, 2012: 71, 113, 207) y en venganza Borrow acabará convirtiendo a su antiguo amigo en el personaje de «The Old Radical» de su novela *The Romany Rye* (1857). Aquellos proyectos de hermanamiento de los pueblos a través de sus canciones tuvieron un final poco fraterno.

4. Final

Las obras de Bowring forman un conjunto tan entusiasta como abigarrado e interesante. Aunque en ocasiones se presenta desordenado y confuso y a pesar de deudas y préstamos diversos no siempre consignados (lo que era práctica común en la historiografía de la época) y también por ello, proporciona un valioso muestrario de datos sobre la originalidad y fuentes del primer hispanismo inglés, las conexiones políticas del interés por lo español y la distancia con respecto a los postulados del hispanismo germánico.

El estudio conjunto de los trabajos en su contexto crítico e histórico permite observar cómo el Romanticismo británico, en conjunción y en competencia con el alemán, teorizó sobre los orígenes nacionales de la literatura española. Los textos de Bowring nos ponen en relación con el proceso de creación del concepto de españolidad, con los límites de la literatura nacional, tanto geográfico como lingüístico e histórico, y con el concepto de identidad cultural que se fue gestando en el seno del comparatismo filológico. En palabras de Romero Tobar (1996: 159), «la rotunda afirmación de lo *propio* tiene como corolario inmediato el descubrimiento de lo *ajeno*, lo que quiere decir que el desarrollo de la idea de *literatura nacional* lleva aparejado el de *literatura comparada*». Fue una mirada exógena la que puso las bases para la valoración de la literatura española en su contexto europeo y la que determinó sus características nacionales (Cabo Aseguinolaza, 2003: 118).

En el repaso cronológico de las obras de Bowring es palpable el cambio en breves años de un discurso que se concentra en el mal que la intolerancia histórica y el fanatismo religioso han supuesto para el desarrollo cultural español, hasta el que configura el carácter nacional en torno a los valores del *Volk*, con introducción de lo caballeresco. Así, las juveniles «Observations» redactadas en 1819 reúnen varios de los motivos propios del pensamiento afrancesado, incluso en la esperanza de que los nuevos tiempos traigan, con el progreso político, una renovación que Bowring aún cifra en nombres ilustrados. Los artículos sobre «Poetical Literature of Spain» (1821-1822) se permiten un análisis histórico de mayor alcance, que insiste en la vinculación entre la tolerancia y la convivencia de diversas tradiciones con el progreso cultural y político. Los artículos sobre «Spanish Romances» de la *London Magazine* (1823) y el volumen *Ancient Poetry and Romances of Spain* (1824) adoptan un tono mucho más cercano a las teorías herderianas: el radicalismo político de los primeros escritos es menos evidente y la España atrasada se idealiza en el mulero capaz de improvisar asonantes. La cultura y educación que se reclamaba en sus años mozos para el pueblo ya no parece tan valiosa como la fuerza espontánea del folclore.

Quedan sin presentar muchos otros asuntos a los que nos remiten estos trabajos de Bowring y que también merecen atención y análisis: el papel de la Edad Media en el debate de las teorías históricas, la visión del Siglo de Oro como periodo, el papel del orientalismo en la configuración de la identidad histórico-literaria española, la relación de Bowring con las ideas de Marchena o Blanco, su relación con George Moir y los artículo de este último, etc. Hasta que podamos presentarlos adecuadamente y con más espacio, basten estas páginas para presentar al personaje y su obra.

Bibliografía

Álvarez, María Rosario (2007), *Las historias de la literatura española en la Francia del siglo xix*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

Anónimo [John Hookham Frere?] (1809), «Portugueze Literature», *Quarterly Review* i, 2, pp. 235-256.

Anónimo (1825), «*Hymns*. By John Bowring. London. Hunter. 1825», *The Monthly Review*, pp. 146-149.

Anónimo (1830), «Dr. Bowring's Poetical Translations», *The Edinburgh Review*, lii, pp. 322-336.

Anónimo [John Rutter Chorley?] (1850), «Spanish Literature», *Fraser's Magazine for Town and Country*, 40, pp. 383-4.

Anónimo (1824), «Bibliografía», *Ocios de españoles emigrados*, 6, septiembre, pp. 190-192.

Blaquiere, Edward (1822), *An Historical Review of the Spanish Revolution, Including Some Account of Religion, Manners and Literature*, Londres.

Böhl Von Faber, J. N. (1821), *Floresta de rimas antiguas castellanas I*, Hamburgo, Perthes y Besser.

Bouterwek, Frederick (1823), *History of Spanish and Portuguese Literature translated from the original German by Thomasina Ross*, 2 vols., Londres, Boosey.

Bowring, John (1820), «Observations on the State of Religion and Literature in Spain, made during a Journey through the Peninsula in 1819», *The Monthly Magazine*, n.º 340, pp. 385-393.

— (1821a), «Poetical Literature of Spain. An examination of the development of literature including the contribution by the Jewish writers in Spain, with examples in the original language and some English translations», *Retrospective Review*, iii, part ii, pp. 195-214.

— (1821b), «Poetical Literature of Spain...», *Retrospective Review*, iv, part i, pp. 21-54.

— (1822), «Poetical Literature of Spain...», *Retrospective Review*, vi, part i, pp. 21-49.

— (1823a), «Spanish Romances», *The London Magazine*, vii, pp. 405-410, 509-514, 605-615.

— (1823b), «Spanish Romances», *The London Magazine*, viii, pp. 47-56, 158-168, 485-492, 593-596.

— (1824), «Spanish Romances», *The London Magazine*, ix, pp. 84-92.

— (1824), *Ancient Poetry and Romances of Spain*, Londres, Taylor and Hessey.

— (1835), *Minor morals for young people. Illustrated in tales and travels*, part ii, Londres, Whittaker.

— (1877), *Autobiographical Recollections of Sir John Bowring. With a brief memoir by Lewin B. Bowring*, Londres, Henry S. King.

Bowring, John y Borrow, George (1830), «National Song», *Foreign Quarterly Review*, vi, 70.

Bowring, Philip (2014), *Free Trade's First Missionary: Sir John Bowring in Europe and Asia*, Hong Kong University Press.

Brinkmann Scheihing, Beatriz (1975), *Spanische Romanzen in der Übersetzung von Diez, Geibel und von Schack: Analyse und Vergleich*, Marburg, Elwert.

Bryant, Shasta M. (1963), «English Translations of Spanish Ballads», *Hispania*, 46, 2, pp. 296-299.

Buceta, Erasmo (1924), «Traducciones inglesas de romances en el primer tercio del siglo xix. Notas acerca de la difusión del hispanismo en la Gran Bretaña y en los Estados Unidos», *Revue hispanique*, lxii, 42, 459-554 y vol. lxviii, 1926, 216-9.

— (1933), «Traducciones inglesas de romances en el primer tercio del siglo xix. Datos suplementarios acerca de las versiones de sir John Bowring», *Revista de Filología Española*, xx, pp. 64-67.

Cabo Aseguinolaza, Fernando (2003), «La dimensión geoliteraria de la historiografía literaria española», en Gabriella Menzel y László Scholz (eds.), *El espacio en la narrativa moderna en lengua española*, Budapest, Universidad Ëotvös Loránd, pp. 8-25.

Caravaca, Francisco (1970), «Notas sobre nueve versiones inglesas del *Romance del conde Arnaldos*», *La Torre*, xviii, n.º 70-71, pp. 221-271.

— (1975), «Estudio de ocho coplas de Jorge Manrique, en relación con la traducción inglesa de Longfellow», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, li, n.º 1-4, pp. 3-90.

De los Reyes Gómez, Fermín (2010), Las *historias literarias españolas. La formación del canon en las historias de la literatura. Repertorio bibliográfico (1754-1936)*, Zaragoza, Prensas Universitarias.

Gleim, Johann Wilhelm Ludwig (1969), *Gedichte*, ed. de Jürgen Stenzel, Stuttgart, Stenzel.

Green, Otis H. (1973), «Sir John Talbot Dillon and his *Letters on Spanish Literature* (1778)», *Hispanic Review*, xli, pp. 253-260.

Hitchcock, Richard (1993), «John Bowring, Hispanist and translator of Spanish poetry', en *Sir John Bowring 1792-1872: Aspects of his Life and Career*, ed. de Joyce Youings, Plymouth, The Devonshire Association, pp. 43-53.

Knapp, William Ireland (1899), *Life, Writings, and Correspondence of George Borrow*, Londres, Murray.

Metford, J. C. J. (1952), *La aportación británica a los estudios hispánicos e hispanoamericanos*, Barcelona, Barna.

Milá y Fontanals, Manuel (1874), *De la poesía heroico-popular castellana: Estudio precedido de una oración acerca de la literatura española*, Barcelona, Verdaguer.

Miles, Alfred H. (ed.) (1907), «Sir John Bowring (1792-1872)», en *The Sacred Poets of the Nineteenth Century*, Londres – Nueva York, Routledge-Dutton.

Moir, George (1824), «Early Narrative and Lyrical Poetry of Spain. A literary critique with English excerpts», *The Edinburgh Review*, pp. 393-432.

Peers, Allison E. (1973), *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 2 vols.

Pitollet, Camille (1909), *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora: reconstituée d'après les documents originaux*, París, Felix Alcan.

Riga F. P. y Prance, C. A. (1978), *Index to the London Magazine*, Nueva York, Garland.

Romero Tobar, Leonardo (1996), «La historia de la literatura española en el siglo xix (Materiales para su estudio)», *El Gnomo*, n.º 5, pp. 151-183.

— (2006), *La literatura en su historia*, Madrid, ArcoLibros.

— (2008), «Usos de *literatura nacional española* anteriores al romanticismo español», en *Literatura y nación: la emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas Universitarias, pp. 467-490.

— (2012), «La visión del *Volkgeist* en la crítica de los románticos españoles», en Raquel Gutiérrez y Borja Rodríguez (eds.), *Individuo y sociedad en la literatura del XIX*, Santander, Tremontorio, pp. 11-20.

Rosen, F. (1993), «John Bowring and the World of Jeremy Bentham», en Joyce Youings (ed.), *Sir John Bowring 1792-1872: Aspects of his Life and Career*, Plymouth, The Devonshire Association, pp. 13-28.

Sánchez García, Raquel (2007), «Lecturas de Bentham en España (1820-1823)», en M.ª del Carmen García Tejera (ed.), *Lecturas del pensamiento filosófico, estético y político*, Cádiz, Servicio Publicaciones UCA, pp. 118-128.

Southey, Robert (1797), *Letters written during a short residence in Spain and Portugal. With some account of Spanish and Portugueze poetry*, Bristol, Bulgin and Rosser.

Staub, Margret (1970), *Die spanischen Romanze in der Dichtung der deutschen Romantik, Mit bes. Berücks. Des Romanzenwerkes von Tieck, Brentano und Heine. Untersuchung zur vergleichenden Literaturgeschichte*, Hamburg, Universität.

Thomas, Edward (2012), *George Borrow. The Man and His Books*, Hamburgo, Tredition.

Ticknor, George (1849), *History of Spanish Literature*, Nueva York, Harper and Brothers.

Valdelomar y Pineda, Javier (1838), «La inspiración», *El Cisne*, n.º 15, pp. 145-148.

Von Zimmermann, Christian (1997), *Reiseberichte und Romanzen: Kulturgeschichtliche Studien zur Perzeption und Rezeption Spaniens im deutschen Sprachraum des 18. Jahrhunderts*, Tübingen, Max Niemeyer.

Walford, Edward (1868), «Sir John Bowring», *Representative Men in Literature, Science, and Art*, Londres, Alfred William Bennett, pp. 1858-1866.

Wiffen, Jeremiah Holmes (1823), «A Critical and historical essay on Spanish Poetry», en *The Works of Garcilasso de la Vega, surnamed the Prince of Castilian Poets, translated into English Verse*, Londres, Hurst, Robinson & co., pp. 1-92.

Mito, realidad e historia de España en los escritos de Modesto Lafuente

Mònica Fuertes Arboix
Coe College (Iowa)

La influencia de Modesto Lafuente en el panorama político y social español es todavía palpable. Cuando escuchamos en las noticias hablar de la ruptura del nacionalismo español, de los buenos y malos españoles, de los buenos y malos catalanes, y del remoto origen de España como nación —una de las más antiguas según Mariano Rajoy—, escuchamos algunos de los mismos argumentos que Lafuente construye ya desde las páginas de la *Historia general de España*. La nación se presenta dotada de alma y carácter y existente desde tiempos inmemorables, con rasgos culturales y religiosos comunes que homogeneiza a sus ciudadanos y los hace únicos. La Historia es la ciencia responsable de definir la nación, de aportar argumentos que expliquen a los ciudadanos quiénes son, de dónde vienen y a dónde se dirigen, y Modesto Lafuente fue el gran artífice de la creación del mito fundacional de la nación española en el siglo xix.

Entendemos por mito lo que Víctor García de Cortázar define como la «suprema ficción que en la antigüedad el poeta interponía al horror que le inspiraba lo desconocido o la invención que hizo brotar la Europa de las naciones en el siglo xix» (García de Cortázar, 2004: 9). Lafuente es, así pues, un creador de fábulas que distorsiona el pasado dando a las cosas una apariencia más valiosa de lo que en realidad son, e incluso haciéndolas pasar por verdad. En el contexto del siglo xix europeo se intuye la necesidad de cambiar a los protagonistas de la historia, porque ya no son solo los reyes los que encabezan el relato sino que ahora el conjunto de los ciudadanos, el pueblo, es lo determinante y decisivo para el desarrollo de la nación, y como tal debe aparecer reflejado en la historia de un país. Como muchos historiadores del xix Lafuente construye un nacionalismo oficial basándose en «una historia codificada por las instituciones estatales como historia nacional y en la que el pasado de la nación se confunde con el del Estado» (Pérez Vejo, 1999: 23).

¿Por qué sintió Lafuente la necesidad de escribir una historia de España en el siglo xix? ¿Por qué se distancia, aparentemente, de sus inicios literarios cuando es un destacado miembro del Congreso? Creemos que los inicios literarios de Lafuente como escritor satírico de política y costumbres están ligados también a su faceta de historiador y político, y que se puede trazar una continuidad en el

desarrollo de los conceptos de identidad, nación y soberanía que despuntan ya prematuramente en el joven y popular escritor de muchedumbres, como negativamente se refería a él Mesonero Romanos.

Esta faceta de escritor costumbrista satírico no está pues completamente desligada de la de historiador, como nos quiere hacer creer el mismo escritor, cuando desde su nueva acomodada posición social y política y en su madurez, se desentiende de los «excesos de juventud» cometidos desde las páginas del *Fray Gerundio*. La descripción minuciosa de la realidad española en sus gentes, costumbres y hablas, forma parte también de la construcción de un nacionalismo cultural no oficial basado en «la etnografía, concebida como el estudio, codificación e idealización de las culturas campesinas hasta convertirlas en el fundamento de la cultura nacional» (Pérez Vejo, 1999: 23).

Por ello, cabe considerar a Lafuente en una doble faceta de historiador. La primera la de creador de la *Historia*, con mayúscula y entendida como una actividad académica y científica, y la segunda como la de escritor de historias, con minúscula, relatos de hechos cotidianos con los que a la vez que critica la realidad política de su entorno, describe costumbres y entretiene. En las dos fue un maestro y creemos que no se puede entender la una sin la otra. La redacción de la historia como nación, del sujeto político que a mediados del siglo XIX reclama soberanía, adquiere mayor fuerza en la *Historia general*, pero empieza precisamente en la descripción del modo de ser español de la que encontramos trazos ya en el *Fray Gerundio*.[1] Lafuente también toma parte activa en la política española desde 1843 siendo diputado por León en 1856 en las filas de la Unión Liberal y dando muestras de un liberalismo católico moderado.[2] Al mismo tiempo empieza la redacción de la *Historia general de España*, y en este sentido, hay que matizar, como apunta Joaquín Álvarez Junco, que «la lucha por el relato del pasado es la lucha por el liderazgo político». La redacción de la *Historia* responde a la necesidad de definir la nación española, de reafirmar la soberanía mirando hacia un pasado en común que, como matiza Álvarez Junco, legitima tanto a políticos como a instituciones. La incursión de Lafuente en la literatura mediante la sátira es también una manera de practicar una actividad política. Como oportunamente apunta Álvarez Barrientos:

> La literatura era un poder y los políticos intentaron neutralizarlo empleando a escritores para imponer un orden del que habían de participar, pero desde ese orden y des-

1. Para un estudio detallado sobre este periódico satírico y sus características ver mi estudio *La sátira política en la primera mitad del siglo XIX: Fray Gerundio (1837-1842) de Modesto Lafuente.*

2. Para que no se le acusara de cambio de ideas, de progresista a moderado, declaró lo siguiente en su primer discurso de las Cortes Constituyentes en diciembre de 1854: «Yo soy progresista, y de estos de quienes dice el Sr. Ordax que algunas veces se paran y se detienen. Efectivamente, algunas veces me para y me detengo, cuando veo un peligro, cuando veo un abismo. ¿Y para qué me paro entonces, y para que me detengo? ¿Es para retroceder? No, señores. Es para mediar la manera cómo podré salvar aquel abismo, y luego seguir adelante, porque, la precipitación ordinariamente conduce al precipicio» (Pérez Garzón, 2003: 30)

> de la sumisión que implicaba estar al servicio de un político, los literatos buscaron su autonomía, por ejemplo, en el espacio de la sátira, aunque también desde la independencia económica que suponía tener un puesto en la Biblioteca Nacional o un acta de diputado, forma de adhesión al orden público. La polémica, la sátira la denuncia literaria eran manifestaciones de la relación belicosa que existía entre algunos miembros de los dos grupos (Escritores y políticos), en las que a menudo se ocultaban las verdaderas razones de los enfrentamientos, o se disimulaban bajo asuntos aparentemente tan solo literarios para contar con mayor libertad de movimientos y para influir sobre la opinión pública de forma más efectiva (Álvarez Barrientos, 2004: 18).

La obra literaria de Lafuente es a grandes rasgos una reflexión crítica de las costumbres de España en contraste con las europeas a la que da cohesión gracias a los protagonistas incondicionales de sus artículos, Fray Gerundio y Tirabeque. El Lafuente de 1837 es un joven idealista y liberal con un gran espíritu crítico y que no reconoce puntos medios. Cree que España es capaz de llegar al progreso tecnológico y social si se pone fin a la guerra civil iniciada a la muerte de Fernando VII y se apuesta por mejorar el país en todos los aspectos. La frustración al ver la inexplicable dilatación del conflicto bélico al que se sume al país, además del fracaso político debido a la alternancia constante de partidos en el gobierno de la nación, hicieron que sus artículos, o capilladas, se convirtieran en verdadero espejo de la realidad española. Los artículos de Lafuente no eran objetivos, ni lo querían ser, pero aún así se acercaban a la verdad de la situación que criticaban con una asombrosa veracidad. El propósito no es explicar que en Madrid hay hambre, que aumenta el número de viudas y huérfanos por sus calles, o que sigue la guerra, eso ya se sabía, sino que se trata de transmitir la noticia de manera más efectiva valiéndose de la ficción literaria, la exageración, el ridículo y el humor. La fórmula funcionó tan bien que Lafuente alargó la vida de sus dos protagonistas más allá de la publicación del *Fray Gerundio*.[3]

El costumbrismo del *Fray Gerundio* es un costumbrismo de circunstancias que no se deleita tan solo con las descripciones amenas de escenas típicas de Madrid y sus gentes, sino que son el marco en que se circunscribe la crítica política o social que quiere señalar.

3. «Después de suspender la publicación de *Fray Gerundio* en 1842, Lafuente inició un viaje a otros países europeos recogiendo sus observaciones en dos volúmenes bajo el título de *Viages de Fray Gerundio por Francia, Bégica, Holanda y orillas del Rhin* (1842). Al regresar prosiguió con la crítica política publicando de nuevo el Fray Gerundio pero el éxito no fue el mismo de 1837. Esta publicación recibió el nombre de Fray Gerundio, Era Segunda, publicado entre junio de 1843 a enero de 1844. Viaje aerostático de Fray Gerundio y tirabeque fue publicado en 1847 emprendido para evadir las iras del general Prim [...] El Teatro social del siglo XIX, publicado entre noviembre de 1845 y agosto de 1846, recoge artículos de costumbres de la vida española vistos desde la perspectiva de Fray Gerundio y de Tirabeque y ofrece una novedad de importancia pues advierte de su propósito de apartarse des espinoso terreno de la sátira para dedicarse a un trabajo más serio ya sea histórico o científico. Finalmente en 1848 Lafuente revive de nuevo su Fray Gerundio con el subtítulo Revista Europea, una revista de periodicidad quincenal de crítica de la actualidad, publicada entre mayo de 1848 y abril de 1849» (Fuertes Arboix, 2014: 24).

> Para Lafuente la sociedad española del presente es consecuencia del pasado, por ello algunas de sus capilladas recuerdan acontecimientos históricos que marcaron la historia de España. Su propósito es conservar la memoria para que la costumbre y la mediocridad de la vida diaria no hagan caer en el olvido el sacrificio hecho por aquellos *españoles* que lucharon por la libertad (Fuertes-Arboix, 2014: 119, la cursiva es mía).

En algunos de sus artículos empieza a dar muestras del Lafuente historiador en búsqueda de una esencia que de cohesión a la sociedad española. Así, las víctimas del Dos de mayo de 1808 murieron ya «por el españolismo puro y eminentemente heroico» (capillada 71, septiembre 1838).[4]

Los ataques del *Fray Gerundio* a la política, a la sociedad y a la mala economía del país deben entenderse como una reflexión del autor a los problemas que señala dándoles la mayoría de las veces apariencia de un suceso grotesco. Este proceso es a la larga una fuente constante de insatisfacción: «primero porque ya antes de empezar a escribir sabe que se enfrenta a la derrota y, segundo, porque la esencia del escritor satírico es trágica *per se*. Sus escritos nacen de la tragedia, y la comicidad en ellos abriga, en realidad, sentimientos de rencor, frustración e impotencia» (Fuertes-Arboix, 2014: 127). Sin duda satirizar durante tantos años sin mejorar la situación debió de cansar a Lafuente y poco a poco se decanta por la observación de costumbres con un objetivo pedagógico y moral reflexionando sobre el pasado del pueblo español con un asomo de melancolía y nostalgia de lo que pudo haber sido y no es. Lafuente no se afligirá fácilmente sino que ante la decepción del presente grotesco del que es protagonista se decidirá a interpretar el pasado y a participar en el presente colaborando activamente en la política del país.

En el año de 1842 Lafuente emprende un viaje por Francia, Bélgica y otros países europeos cuyas observaciones fueron publicadas con el título de *Viages de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*.

La observación minuciosa de los modos y costumbres de otros países le permite cumplir varios objetivos: ensalzar el desarrollo europeo, mostrar el retraso español y sugerir soluciones. El tono de los artículos sigue siendo bastante pesimista porque el autor reconoce que no solo siguen existiendo las mismas dificultades en España, sino que además, la falta de un gobierno competente y eficaz hace que el país permanezca en un estado permanente de aletargamiento con respecto al resto de potencias europeas. Lafuente cree que hay que europeizarse pero es consciente de que eso implica un reto aún más difícil, la desespañolización de Europa, es decir, la lucha contra los estereotipos y desconocimiento que

4. Aunque no se nos especifica en qué consiste el españolismo es fácil suponer que se refiere a la unión de todos los pueblos de la nación luchando en contra de los ejércitos napoleónicos. Aunque, como se sabe, diferentes grupos lucharon en realidad por la defensa de ideas contrarias cómo debía ser la España que estaban defendiendo.

las potencias europeas tienen de la sociedad y cultura españolas. Es en este complejo proceso donde creemos que Lafuente ve la necesidad de construir una historia de España que muestre la unidad, la grandeza y el espíritu de superación que siempre ha existido en el pueblo español. Señala también el retraso con respecto a Europa en lo social, lo económico y lo político, sin abandonar el humor que le caracteriza y que quizá sea el responsable de que no se hayan tomado sus escritos literarios con la seriedad que merecen, pero en los que se entrevé la preocupación del autor por defender la unidad política y cultural de España.

Como muchos costumbristas contemporáneos suyos, Lafuente muestra su preocupación por la imitación sin medida de modas y costumbres extranjeras, que no benefician para nada a la sociedad y que según él son, cuando menos, ridículas. Y es que aunque quiera mantener una actitud abierta ante la modernización tecnológica y social de España no puede evitar mostrar sus reticencias ante los desajustes sociales que implica ese progreso, por ejemplo la imitación por parte de la creciente clase media de unas costumbres y rasgos culturales que no le son propios. Lafuente no muestra su descontento porque llegue a España la modernidad, es más, apoya las nuevas tecnologías y los cambios que puedan beneficiar al país, sino que le preocupa que la estructura social de España no esté preparada para recibirla porque carece de una burguesía competente que asuma y propicie los cambios. Y porque, y quizás sea esto lo que más inquiete a Lafuente, es consciente de que sin una identidad nacional española con conciencia de sí misma, sin el desarrollo de un espíritu patriótico, de una comunidad fuerte y unida, las modas extranjeras pueden entorpecer el proceso de «nacionalización» de la sociedad.

Los escritos de Lafuente a partir de la publicación de sus *Viages* contrastan realidades, proponen soluciones y cuestionan las modas.[5] El modelo satírico que popularizó desde las páginas del Fray Gerundio, duro, mordaz y crítico, da paso a artículos que anuncian cambios, modas y noticias de actualidad españolas y europeas con un claro tono didáctico y moral. Los protagonistas son los mismos, ya que el púbico los conocía y estimaba, pero la sátira se suaviza y se apuesta más por hacerse eco de novedades que puedan beneficiar a la nación. Es a partir de la publicación del *Teatro social del siglo XIX* en 1845, donde Lafuente con admiración y pesadumbre a la vez da cuenta, por ejemplo, de los hallazgos e inventores que tiene y ha tenido España sin que hayan recibido el reconocimiento que merecen. Por ejemplo, en el artículo «Telégrafos eléctricos» se lamenta de que como bien advierte el refrán español, nadie es profeta en su tierra, y que en cuestiones de inventos españoles otros se llevan la gloria y el provecho. Como en el caso de Pedro Ponce, «que inventó el arte de enseñar a hablar a los

5. Creemos que es en estos artículos donde más se desarrolla la preocupación de Lafuente por la falta de una unidad nacional, y donde se muestra más inquieto ante desorganización cultural y política de España. Quizás porque ya había iniciado la redacción de la *Historia general* y era ya un activo miembro en la política contemporánea española.

sordo-mudos, pero sacaron otros el provecho. Cuando en España logramos tener un colegio de sordo-mudos, ya estaban cansados otros países de tenerlos a docenas» (tomo II, 72). También que «siendo el vapor invención española, tenemos la satisfacción de que todos los países de Europa se hallen cruzados de caminos de hierro, al tiempo que en España entonamos himnos de gloria y salmos de júbilo porque se ha empezado a dar azadonazos en el primero que se habrá de construir [...]» (tomo II, 72). El tono irónico del artículo no esconde la frustración del autor que lamenta que en España se desperdicien el talento y la inventiva.

Sigue existiendo la crítica social aunque el mismo autor avisa desde las primeras páginas del *Teatro social* que la idea de publicar estos volúmenes le vino por querer apartarse del difícil camino de la sátira y acercarse a otro tipo de género que «si bien pudiera ser menos leído en estos tiempo novelescos e inconstantes que alcanzamos tampoco tuviera las agudas puntas que germinan en el campo de la sátira festiva, y le siembran y plagan de dificultades» (tomo I, 2).

Con este objetivo Lafuente refleja también una problemática social resultado de la convivencia de dos mundos que por circunstancias económicas y políticas están obligados a convivir y compartir un espacio que antes les dividía: la creciente clase media española que quiere imitar el comportamiento y las modas de la clase media europea, y la «alta clase», tradicional y conservadora, que se queja de que todo está trastornado por la incómoda modernidad. La tensión del choque de estos dos mundos, liberales y conservadores, hacen que el país no avance, y que se ignoren las novedades tecnológicas creadas en suelo español. Para unos estas novedades son ridículas porque precisamente las han hecho españoles y, para otros, imposibles porque no se conocen en Europa.

Para mostrar estos desajustes Lafuente decide dar con materias que en palabras de sus personajes sean «útiles y provechosas y de buena moral, divirtiendo a los que las lean, y acaso se quedan más en la memoria que las que enseñan los libros serios [...]» (tomo I, 3).

Como cabe esperar dada la naturaleza ecléctica del libro, los temas son muy variados pero según la repetición y frecuencia con que Lafuente los trata se podrían agrupar en: adaptación de usos, costumbres y modas, política, economía y novedades científicas y filosóficas.

España está presente directa o indirectamente en los artículos porque el objetivo final de cada función es señalar o bien el mal estado de la sociedad y la nación, o bien los posibles medios que el gobierno y los ciudadanos podrían ejecutar para mejorar el bienestar general.

Le molesta que en la imitación de las modas, usos y costumbres del siglo XIX se copie no solo la forma de vivir de otros países sino también la forma de morir, y se queja de que se haya generalizado el suicidio. Según él, solo en España durante los últimos seis meses de 1846 ha habido más de seiscientas sesenta y tres muertes por suicidio, y lo lamentable es que es una moda que imitan las altas clases sociales no solo en España sino en otros países europeos y en las Américas.

Fray Gerundio se plantea las posibles causas de este elevado número de muertes en lo de que va de siglo entre las que destaca: la enajenación mental, la falta de fe del materialista e ingenuo, el aburrimiento, el egoísmo a través de la búsqueda del placer y el apocamiento de ánimo. Nada que se no pueda corregir, según él, mediante una buena educación consistente en distinguir «el verdadero del falso heroísmo, la verdadera de la falsa felicidad; y sobre todo [en enseñar] a los hombres a no ser egoístas» (tomo I, 89). Heroísmo que para Lafuente equivale al sacrificio de la comunidad para salvaguardar la identidad nacional.

En la misma línea destacamos las conversaciones de Fray Gerundio y Tirabeque con un tercer personaje llamado Don Magín (alter ego también de Lafuente) sobre la civilización moderna, lo que esta significa y en qué consiste. Estas reflexiones son meditaciones filosóficas sobre las contribuciones que la civilización del siglo XIX ha dado al hombre, preguntándose si la felicidad es una de ellas. El progreso industrial del siglo ha servido para facilitar la vida en sociedad pero sin embargo hay síntomas que revelan la ineficacia de la civilización en la felicidad del hombre como por ejemplo la repetición y frecuencia de los suicidios y la emigración incesante, sobre todo la española.

La búsqueda de la «felicidad» en el caso español lleva a la imitación de las costumbres extranjeras incluso en la lengua (adaptación de términos como *fashionable*, *soireés*, *debut*, *toilette*, *buffet*, etc.), los anuncios, en los que todas las cosas se anuncian al estilo de París, como si así fueran mucho mejores, la costumbres de hacer vacaciones en verano y tomar los baños en Biarritz ya que al pertenecer este pueblo a Francia existe la creencia generalizada de que el agua es allí más salada y cura mejor. O la nueva costumbre de las mujeres burguesas de alquilar nodrizas pasiegas que cuiden y den de mamar a sus hijos, mientras ellas sacan a pasear a sus galgos.

También la guerra en los periódicos por conseguir ser los primeros en publicar las traducciones de novelas francesas, lo que le parece a Fray Gerundio un despropósito porque asegura que la literatura española es imposible que brille y es incluso imposible que exista,

> [...] mientras los españoles no vean donde quiera que dirijan la vista, sino novelas traducidas, sin que haya quien se tome el trabajo de acomodarlas a nuestras costumbres sino tal cual aislado genio que lucha con sus escasas fuerzas contra el océano inmenso de las traducciones; mientras el propio tiempo que los órganos de la pública opinión declaman cada día contra el influjo extranjero, están inundando al país de obras extranjeras y formando el gusto e inoculando la afición de la literatura extranjera (tomo II, 150).

Lafuente vio en esta molesta moda de valorar todo lo extranjero como mejor y más provechoso una amenaza a la idea de un proyecto común que construyera el concepto de nación del XIX, y sobre todo, el peligro de que no exista una cultura pública «homogénea, normalizada y basada en la lengua común, capaz de

proporcionar la unidad ideológica y social necesaria para convertir a los individuos en ciudadanos» (Pérez Vejo, 1999: 179).

Los contenidos de los dos volúmenes que forman el *Teatro social* ponen en evidencia la sociedad española de mediados de siglo XIX, ya sea por su retraso ante el progreso industrial europeo, el desaprovechamiento de sus recursos o la rápida adaptación de costumbres extranjeras por una débil nación española. Pero lo que de verdad exponen es la rápida transformación de la sociedad urbana española de tradicional a moderna y la lenta consolidación de esa clase media dentro de ese espacio urbano, que al ritmo del progreso quiere estar en boga con las modas extranjeras. Lafuente está señalando, las consecuencias de la modernización del país, y los desajustes que esta modernización precipitan en el Madrid de 1846. El escritor se encuentra atrapado entre la España tradicional a la que querría ver modernizada, y la rápida adaptación de las modas extranjeras, lo que implica la pérdida y el abandono de las costumbres autóctonas o incluso del cultivo de la propia literatura. Hará falta la mitificación de un pasado común para poder dar legitimidad al presente y defender un futuro homogéneo y unificado para todos los españoles. Y la redacción de la *Historia general de España* es la consecuencia palpable de esta reflexión. La unión del *mythos* con el *logos*.

Lafuente es el observador de los cambios sociales que se dan en España, de dos vías de existencia, la moderna y el tradicional, muy difíciles de congeniar. Era necesario crear una nación cultural instituida desde la educación, y definir en qué consiste el ser español, algo que según él solo el Estado es capaz de proporcionar. Por ello se dedicó a la política defendiendo desde las filas del liberalismo moderado un Estado que determinara y defendiera la idea de nación española. Y desde la redacción de la *Historia general de España* albergó una cultura pública homogénea, basada en una lengua común y la unidad ideológica y social, es decir, la creación de una nación cultural, «lo que en la mayoría de los casos consiste simplemente en convertir la «cultura» de una nación «cultural» mayoritaria en la cultura «nacional» de una nación política» (Pérez Vejo, 1999: 179).

Si la sátira sirve a Lafuente para criticar el presente caótico de la sociedad española de mediados del siglo XIX con gran verisimilitud y crudo realismo, la redacción de la *Historia general de España* tiene una función mítica: es la narración del mito fundacional español, con un objetivo claramente político.[6] Mito, realidad e historia en el caso de Lafuente conforman las inquietudes intelectuales propias de un romántico del XIX español en búsqueda de la autenticidad y a favor de «la recuperación de aquellos rasgos previos a la adulteración de las vie-

6. «Por lo que se refiere al solapamiento de las actividades historiográficas y políticas, estos historiadores no profesionales suelen ser, por el contrario, profesionales de la política, o en todo caso de la parapolítica. [...] como la (historia) de Lafuente —cuya *Historia General de España* vino a ocupar el lugar de la del padre Mariana como «la» historia de España—, que tuvo una importante actividad política. [...] Lafuente, el autor de «la historia» de España del XIX, no desdeña la actividad política, cabría decir incluso que su actividad política es la continuación de la historiográfica por otros medios» (Pérez Vejo, 1999: 194)

jas culturas por el avance del progreso y la uniformidad cultural» (Pérez Vejo, 1999: 187). Lafuente no es un escritor contradictorio, aunque él mismo nos lo quiera hacer creer, sino que es ante todo un político que denunció el presente y re-creó la historia de la nación recuperando mitos del pasado con los que justificar la legitimidad política del presente y la cohesión de la identidad nacional.

Bibliografía

Álvarez Barrientos, Joaquín (ed.) (2004), *Se hicieron literatos para ser políticos. Cultura y política en la España de Carlos IV y Fernando VII*, Cádiz, Biblioteca Nueva, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Álvarez Junco, José. Mater Dolorosa (2001), *La idea de España en el siglo xix*, Madrid, Taurus.

García de Cortázar, Fernando (2004), *Los mitos de la historia de España*, Barcelona, Planeta.

Fuertes-Arboix, Mònica (2014), *La sátira política en la primera mitad del siglo xix: Fray Gerundio (1837-1542) de Modesto Lafuente*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.

Lafuente y Zamalloa, Modesto (2002), *Historia general de España desde los tiempos más remotos hasta nuestros días. Discurso preliminar*, ed. de Juan Sisinio Pérez Garzón, Pamplona, Urgoiti editores, Mutilva Baja.

— (1842), *Viages de Fr. Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*, Madrid, Establecimiento Tipográfico.

— (1845-46), *Teatro social del siglo xix*, Madrid, P. Mellado.

Pérez Garzón, Juan Sisinio (2003), *Modesto Lafuente, artífice de la historia de España*, Pamplona, Urgoiti.

Pérez Vejo, Tomás (1999), *Nación, identidad nacional y otros mitos nacionalistas*, Oviedo, Nobel.

«Cosas de España»: Frederick Hardman y la Revolución de 1854

Salvador García Castañeda
The Ohio State University

Frederick Hardman (1814-1874), desconocido hoy entre nosotros, residió en España en repetidas ocasiones a lo largo de casi medio siglo. Durante la primera guerra carlista sirvió en la Legión Británica como teniente de lanceros, fue herido y tras su regreso a Inglaterra comenzó a colaborar en *Blackwood's Magazine*. Fue corresponsal en la guerra de Crimea, estuvo en Madrid enviado por el *Times* donde cubrió la revolución de julio, envió crónicas sobre la segunda guerra de la independencia italiana, la nuestra de Marruecos de 1859-1860, la Franco-Prusiana de 1870-1871, y la entrada de las tropas de Víctor Manuel en Roma. Murió en París donde era corresponsal en jefe del *Times*, el 6 de noviembre de 1874 (*Dictionary of National Biography*).

Además del periodismo Hardman cultivó otros géneros literarios y, entre sus obras, destaco las dedicadas a España: varios relatos sobre la Guerra de la Independencia recogidos en *Peninsular Scenes and Sketches*, que tradujo Gregorio Marañón bajo el título *El Empecinado visto por un inglés* (1926), y otros en traducción de Jesús Pardo (*La guerra carlista vista por un inglés*, 1967); *The Student of Salamanca* (1847), una novela cuya acción tiene lugar durante la primera guerra carlista, y sus crónicas de la campaña de África, recogidas en el volumen *The Spanish Campaign in Morocco*, que publicó Blackwood en 1860.

No me detendré en las circunstancias históricas de la revolución de julio que trajo al poder a Espartero y a O'Donnell por ser de sobra conocidas. Me interesa destacar aquí las observaciones de Hardman como testigo de la revolución pues estaba bien informado, tenía buenos amigos en España y era un agudo observador; quienes estudian la historia militar y política del siglo XIX suelen citarle como fuente de información fidedigna.

Los moderados en la oposición, los progresistas y los demócratas detestaban a la Reina madre, una intrigante astuta que amasó una enorme fortuna personal a costa de la nación, al nuevo gobierno (septiembre de 1853) presidido por Luis José Sartorius, conde de San Luis, que representaba tan solo los intereses de la Corona y, cada vez más, a Isabel II tanto por su escandalosa vida privada como por obstinarse en sostener aquel ministerio contra el que surgió una decidida oposición.

El gobierno inglés favorecía a los liberales y la vuelta de Espartero, al igual que Hardman, quien había dedicado sus *Peninsular Scenes and Sketches* (1846) «Al ilustre exilado Don Baldomero Espartero, Duque de la Victoria y de Morella». También la prensa extranjera era en su mayoría hostil a la monarquía y a los moderados, y Hardman seguía publicando en *Blackwood's Magazine* y en el *Times* crónicas atacando al régimen, el cual acabó por prohibir la entrada del periódico en España. Aunque Frances Calderón de la Barca afirmaba en *The Attaché in Spain*, su libro en defensa de los Borbones, que «todo lo que cuenta tan solo es producto de su corrompida imaginación» (1856: 31) la realidad de los hechos confirmó los informes de Hardman.

Cuando este llegó a principios de 1854 Madrid estaba en obras pues Sartorius, («quien hasta hace poco era un donnadie en un periódico de provincias», Hardman, 1854a: 672) deseoso de imitar las grandes reformas urbanas del París del Segundo Imperio había derribado la iglesia del Buen Suceso, tan pobretona, para ampliar la Puerta del Sol, y acometido otras obras que no beneficiaban a nadie. En contraste con las exageradas alabanzas de sus habitantes —«De Madrid al cielo»— y de otros viajeros, Madrid seguía pareciéndole una pequeña capital destartalada, el Prado era «un paseo polvoriento y sin hierba» y describía de manera colorista e irónica la Puerta del Sol, que no había perdido el animado ambiente de siempre, con sus tiendas de todo tipo, su público de ociosos, y los ciegos que pregonaban noticiosas hojas volanderas.

En ningún período desde la guerra civil había existido en España mayor penuria, miseria y descontento. El país estaba cercano a la bancarrota, Galicia padecía un hambre terrible y en otras partes había pueblos totalmente arruinados según informaban el embajador inglés lord Howden y el francés marqués de Turgot; la agitación en Cataluña iba en aumento por el coste de vida y el desempleo producido por las nuevas máquinas textiles, y en las provincias vascongadas se agitaban los carlistas (Kiernan, 1970: 41-50). Pero la brillante vida social madrileña seguía su ritmo con las temporadas de ópera y de teatro y las fastuosas fiestas palatinas en las que las damas ostentaban sus joyas y sus costosos vestidos.

Entre tanto, el nuevo presidente norteamericano Franklin Pierce, que hacía una agresiva política imperialista, dejó bien claro al ministerio Sartorius a través de su embajador en España, el exaltado Pierre Soulé, su intención de anexionar Cuba a los Estados Unidos por compra o por la fuerza. Algunos españoles favorecían la venta pero la mayoría estaba por luchar hasta el fin pues por ignorancia o por orgullo patriótico pensaban que el valor de las tropas españolas bastaría para defender Cuba (Hardman, 1854c: 480). En su atinada y realista evaluación del asunto, Hardman aconsejaba la venta pues «El paso de la isla de las débiles manos de la España arruinada y decrépita a las fuertes de la Unión,

joven y vigorosa, era tan solo una cuestión de tiempo» (1854c: 488).[1] De este modo podrían reducirse los gastos militares, pagar el débito nacional y todavía quedaría una buena cantidad para la construcción de carreteras y ferrocarriles.

En Madrid se respiraba un ambiente de expectación y descontento y circulaban rumores de posibles movimientos revolucionarios. La situación económica era angustiosa debida principalmente a la escandalosa malversación de fondos, los gastos sin justificar y el uso personal de los bienes del Estado por los gobernantes. «Si consideramos el degradado estado del país», escribía Hardman, «la corrupción de la corte y de los hombres públicos, la falta de energía y la escasa educación de las clases altas, la miseria de las bajas, el estado de las finanzas del país, y la tiranía que le oprime es imposible negar que España es lo que los americanos llaman una advertencia [«a caution»] para Europa» (1854a: 684).[2] Y añadía humorísticamente que podría ofrecer a sus lectores extranjeros el consabido cuadro de un robo en Sierra Morena con pintorescos foragidos, diligencias volcadas, desmayadas señoritas y heroicos salvadores, algo casi desconocido ya en España pues ahora había otros ladrones mucho más peligrosos: los funcionarios, que vivían de la corrupción descarada y del soborno.

Conocidos son los antecedentes inmediatos de la revolución entre los que destacan la derrota en el Congreso de la ley de ferrocarriles propuesta por el gobierno y la consiguiente suspensión de las Cortes; el adelanto en seis meses por decreto del pago de la contribución territorial y de la industrial y el destierro de varios generales sospechosos como O'Donnell y los hermanos Concha. Todo el mundo estaba al tanto de posibles conspiraciones, corrían bulos y rumores y la verdad tenía las apariencias de la mentira. La mañana del 28 de junio se pronunció en Madrid Dulce con la caballería, se dio la indecisa batalla de Vicálvaro entre fuerzas del gobierno y los rebeldes mandados por O'Donnell, y tras diversos y sucesivos levantamientos en las provincias estalló la revolución en Madrid. Como afirmaba repetidamente en sus crónicas, Hardman presenció las incidencias de aquella revolución que fue acogida en Madrid con entusiasmo, y destacaba que no fue tan solo el populacho el que ocupaba las calles sino «muchas personas de las mejores clases que promovían activamente el tumulto y se podía oir a los dirigentes planear sus acciones» (1854c: 359).[3]

Las casas de los ministros, del marqués de Salamanca y el palacio de la Reina madre fueron saqueados y ardieron, el tiroteo era intenso y desde las azoteas y pisos altos las mujeres y los niños arrojaban adoquines a los soldados sin te-

1. Las traducciones son mías. «The passage of the island from the feeble hand of bankrupt decrepit Spain into the strong ones of the young and vigorous Union is a mere question of time» (1854c: 488).

2. «When we consider their degraded state, the corruption of their court and public men, the venality, want of energy, and deficient education of the better classes, the misery and penury of the lower orders, the state of the country's finances, and the tiranny under which it groans, it is impossible to deny that Spain is what the Yankees call "a caution" to Europe» (1854: 684).

3. «[...] many persons of the better classes were active in promotimg the tumult. In the streets the leaders could be heard consulting together, and planning wither they should proceed» (1854c: 359).

mor a las balas mientras que los hombres, la mayoría de las clases bajas, disparaban desde las barricadas y los tejados. El comisario de policía Francisco Chico, famoso por su crueldad y sus abusos, fue fusilado por los revolucionarios en la plaza de la Cebada, un fin, según Hardman, muy merecido» (1854c: 363);[4] y advertía que «el populacho revolucionario de Madrid es peligroso, vengativo y sanguinario»[5] y es muy posible que hubiera hecho lo mismo con alguno de los ministros de haberlos hallado.

La ciudad estaba llena de polvo por la construcción de las barricadas que obstruían el paso; para el 25 de julio eran ya más de doscientas ochenta levantadas con adoquines y muebles, colchones y otros materiales, adornadas con banderas y retratos de Espartero, de O'Donnell, de Dulce y, en alguna ocasión, de la Reina. Madrid rebosaba de mendigos, de ciegos que vendían papeles y periódicos a dos cuartos como *El Esparterista*, *La Independencia* y *El Centinela del Pueblo*, con noticias acerca de «el ladrón Sartorius» o «la tía Cristina», y sonaba música de todo tipo, desde las bandas a organillos y guitarras.

Pero las nuevas autoridades temieron verse desbordadas por los turbulentos habitantes de los barrios del sur y para mantenerlos ocupados les animaron a consolidar y a ampliar las barricadas. Nadie había vuelto al trabajo y las calles estaban llenas de gente armada y ociosa pero sobria. «La revolución, tan seria al principio, se había convertido en una especie de fiesta» (1854c: 364)[6]; Hardman, en una de sus visitas a las barricadas, vio a unos revolucionarios desayunando pan y chorizo encima de una guitarra (1854c: 362), por lo que las clases acomodadas ansiaban la llegada de Espartero para que Madrid volviera a su propio estado y diera fin aquella revuelta que amenazaba con desestabilizar el país.

El recibimiento fue apoteósico, el ayuntamiento y la Junta salieron a buscarle a media legua de Madrid, hubo discursos y *vivas*, y el duque de la Victoria entró en un espléndido coche descubierto por la puerta de Alcalá, con despliegue de tropas y de Milicia Nacional, y repique de campanas. Los balcones y ventanas estaban engalanados con colgaduras, y las calles abarrotadas de gente; en la Puerta del Sol soltaron palomas con lazos verdes y llovían las flores por la Calle Mayor. Y Espartero, de pie, agitaba un pañuelo con el que se enjugaba las lágrimas de vez en cuando (*The Times*, 5 de agosto de 1854). O'Donnell llegó a media tarde por tren a Atocha, donde le recibieron el general San Miguel y todos los dignatarios. Después tuvo lugar el abrazo en el balcón de ambos caudillos ante una muchedumbre delirante (Kiernan, 1970: 91-92).

Espartero y O'Donnell hallaron un déficit de siete millones de libras esterlinas en el erario, y que la revolución había resultado muy costosa por la pérdida de horas de trabajo, los destrozos materiales y los desatinos económicos de las Juntas. Era difícil reducir gastos pues los ministros y los exministros recibían

4. «[...] who certainly desserved the fate he met, for he had commited many and heinous crimes (1854c: 363).
5. «A Madrid revolutionary mob is dangerous, vindictive, and bloody minded» (1854c: 359).
6. «The revolution, serious enough at first, had now become a sort of festival» (1854c: 364).

grandes sueldos, el ejército tenía doble cantidad de oficiales de los necesarios y casi doscientos cincuenta generales tan solo en Madrid. Además había enorme cantidad de empleados y de pretendientes ansiosos de vivir del presupuesto. La empleomanía es «la gran maldición de España» y «El patriotismo aquí parece consistir en echar a un partido para que el opuesto goce de las prebendas de las que gozaba el otro».[7] Convendría modificar las tarifas aduaneras para acabar con el descarado contrabando, permitir el libre comercio de géneros textiles en lugar del proteccionismo de los de Cataluña, y reducir el personal administrativo, el del ejército y el de la armada (Hardman, 1854c: 490-491).

Frederick Hardman **c**onsideraba a Isabel II como una pobre mujer desvalida y débil que no carecía de buenas cualidades pero que estaba mal aconsejada, tenía escasa educación, detestaba los asuntos de estado y pasaba la vida hundida en la sensualidad y en la pereza (1854b: 153). Como es sabido, aquella revolución puso en peligro su permanencia en el trono; con excepción de los republicanos, el país era partidario de una monarquía sin Borbones y se llegaron a sugerir nombres como el del duque de Montpensier o el rey de Portugal, que volverían a mencionarse cuando «la Gloriosa» acabó con el reinado de Doña Isabel. Pero el nuevo gobierno, en el que se cifraban tantas esperanzas se vio pronto atacado tanto por los moderados vencidos como por los ultra-liberales y los republicanos para quienes la revolución no había ido suficientemente lejos. España, concluía Hardman, «es un país agobiado por la maldición del desgobierno»[8] (1854c: 452)**.**

Según este, los españoles respondían a las preguntas de los extranjeros con la expresión «cosas de España», que justificaba su modo de ser y sus costumbres, pues creían que tan solo ellos podían entender y juzgar aquellas «cosas», inaccesibles a los foráneos. Pienso que el corresponsal del *Times* fue uno de los pocos que las entendieron y el corpus de su obra revela a un observador perceptivo y agudo, y a un crítico humorista e irónico. Sin encubrir sus simpatías liberales su información es fidedigna y de primera mano e insiste siempre en haber presenciado lo que cuenta. Su relación con España duró más de veinte años en los que mostró su interés y su afecto tanto de palabra como de obra cuando en su juventud tomó las armas para defender el trono de «la inocente Isabel».

Bibliografía

Bahamonde, Angel y Jesús A. Martínez (1994), «Las tres revoluciones. De Vicálvaro a las barricadas. El pueblo demócrata», en *Historia de España. Siglo xix*, Madrid, Cátedra.

7. «Patriotism here appears to consist in turning out a party in order that another may step into the enjoyment of the good things it possessed» (1854c: 491).

8. España, «a country upon which the course of misgovernment seems to rest» (1854c: 492).

Burdiel, Isabel (2004), *Isabel II. No se puede reinar inocentemente*, Madrid, Espasa Calpe.

Calderón de la Barca, Frances (1856), *The Attaché in Madrid; or, Sketches of the Court of Isabella II* (Translated from the German), Nueva York, D. Appleton and Company, 346 & 348 Broadway.

— (1904), *Madrid hace cincuenta años a los ojos de un diplomático extranjero*, Madrid, Bailly-Bailliere e Hijos.

Carr, Raymond (1982), *Spain 1808-1975*, Oxford, Clarendon Press.

Fernández de los Ríos, Angel (1879-1889), *Estudio histórico de las luchas políticas en la España del siglo xix*, Madrid, English y Gras editors.

Fontana, Josep (2007), *La época del liberalismo*, vol. 6, en *Historia de España*, dirigida por Josep Fontana y Ramón Villares, Barcelona, Crítica / Marcial Pons.

García Castañeda, Salvador (2012), «La Historia de España en aleluyas: los tiempos de Isabel II (1833-1868)», *ICEL 19*, *Frutos de tu siembra: Silva de varias lecciones*, Santander, octubre.

— (e.p.), «Frances Calderón de la Barca y la Revolución de 1854», *Salina*.

Hardman, Frederick (1854a), «A letter from Madrid», *Blackwood's Magazine*, lxxv (junio), pp. 671-686.

— (1854b), «The Insurrection in Spain», *Blackwood's Magazine*, lxxvi (agosto), pp. 151-165.

— (1854c), «Spanish Politics and Cuban Perils», *Blackwood's Magazine*, lxxvi (octubre), pp. 356-370.

— (1855a), «Spanish Intolerance and Insolvency», *Blackwood's Magazine*, xli (junio), pp. 714-724.

— (1855b),»From Madrid to Balaklava», *Blackwood's Magazine*, xli (octubre), pp. 452-458.

Kiernan, Victor G. (1970), *La revolución de 1854 en España*, Madrid, Aguilar.

Lecuyer, Marie C. (1982), «Los pronunciamientos de 1854», *Estudios de Historia Social*, n.º 18-19, pp. 53-67.

Llorca, Carmen (1956), *Isabel II y su tiempo*, Madrid, Istmo.

Miraflores, Marqués de (1964), *Memorias del reinado de Isabel II*, Madrid, Atlas.

Urquijo, José Ramón (1984), *La revolución de 1854 en Madrid*, Madrid, CSIC.

El carlismo en la narrativa breve decimonónica[1]

Raquel Gutiérrez Sebastián
Universidad de Cantabria

En el gran fresco histórico que pintó la narrativa del XIX y especialmente la de la Restauración, las referencias a las guerras carlistas no fueron tan abundantes como cabe pensar, máxime si tenemos en cuenta la trascendencia de estas confrontaciones civiles que asolaron la España decimonónica. Junto con la tercera serie de los *Episodios nacionales* (1898-1900) de Galdós y las excelentes presentaciones literarias de este tema que debemos a Unamuno, Valle-Inclán o Pío Baroja,[2] hubo a lo largo del siglo diecinueve algunas obras ensayísticas, poéticas y narrativas en las que se trató este tema (Correa Ramón, 2012: 281-282).

Entre ellas he seleccionado varios textos narrativos breves de escritores no coetáneos y de diversas ideologías en los que de un modo u otro apareció tratado el carlismo. El corpus de relatos estudiados está integrado por textos de Vicente Barrantes[3] (1829-1898), Pedro Antonio de Alarcón (1833-1891), Emilia

1. Este trabajo forma parte del proyecto de investigación «Análisis de la literatura ilustrada del siglo XIX», del Plan Nacional de I+D+i 2012-2014, referencia FFI2011-26761.

2. Me refiero a *Paz en la guerra* (1895) de Unamuno, *Sonata de invierno* (1905), la trilogía de las guerras carlistas *Los cruzados de la causa* (1908), *El resplandor de la hoguera* (1909) y *Gerifaltes de antaño* (1909) de Valle-Inclán, a *Zalacaín el aventurero* (1909) de Pío Baroja y entre los textos poéticos a la obra de Bibiana Gallego *Oda a la Paz o Exhortación a los partidos políticos. Anatema a la guerra civil* (1848). Otras obras sobre este tema son las estampas de Concepción Arenal *Cuadros de la guerra* (1880) o las novelas que retratan las crueldades del cabecilla carlista Félix Domingo Rosa Samaniego, *Rosa Samaniego o la sima de Igúsquiza* (1877), *Vida, hechos y hazañas del famoso bandido y cabecilla Rosa Samaniego*, anónima y publicada hacia 1880 y *La sima de Igúsquiza* de Alejandro Sawa de 1888 (Correa Calderón, 2012: 283-284).

3. Poeta, erudito y bibliófilo natural de Badajoz, que escribió en los principales periódicos madrileños, dedicándose también a la defensa del patrimonio cultural y literario de Extremadura. Fue nombrado por Cánovas Director General de la Administración en Filipinas. Su conocimiento de Poe y de la literatura francesa, que tradujo a nuestro idioma, fue notable. Natural de Badajoz. Escribió folletos satíricos, novelas, baladas, la alegoría dramática *La Corona de Castilla* y el poema dramático *Hatuey.* En 1852, 55 y 57 aparecieron sus novelas *Siempre tarde*, *Juan de Padilla* y *La Viuda de Padilla*. Colaboró en el *Teatro Español*, *Las Novedades el Semanario Pintoresco*, *La Ilustración*, *Revista de España*, *España Moderna*, etc. Fue académico de la Academia Española. Su discurso de recepción versó *Sobre el estilo y conceptos de nuestros filósofos contemporáneos* (1876). Entre sus obras destacan: *Catálogo razonado y crítico de los libros... que tratan de las provincias de Extremadura*, *Narraciones Extremeñas*, *Extremadura en el reinado de Isabel la Católica*, *Aparato bibliográfico para la historia de Extremadura*, *Barros Emeritenses*, *San Pedro de Alcántara*, *El teatro tagalo*, *Las Jurdes y sus leyendas* (Ferreras, 2010).

Pardo Bazán (1851-1921), Jacinto Octavio Picón (1852-1923) y Clarín (1852-1901). Fueron escritos o publicados entre 1849 y los primeros años del siglo xx y muestran ciertos elementos comunes en la presentación del conflicto.

El primero de los cuentos desde el punto de vista cronológico es «La querida del soldado», texto que fue publicado por entregas en el *Semanario Pintoresco Español* entre el 28 de agosto y el 16 de septiembre de 1849; le siguen «La corneta de llaves» de Pedro Antonio de Alarcón, aparecido también en el *Semanario Pintoresco español*, en los números 48 y 49 (25 de noviembre de 1855) e incluido en *Historietas Nacionales* (1881); los cuentos de Emilia Pardo Bazán «La Mayorazga de Bouzas» (1886) y «Morrión y Boina» publicado en 1889; el cuento de Jacinto Octavio Picón titulado «Virtudes premiadas» (1892), la novela corta «Doña Berta» (1892) de Clarín y otros tres relatos de doña Emilia: «Madre gallega» (1896), «Las desnudadas» (1897) y «Belona» (1907), publicados en *Blanco y Negro* acompañados cada uno de ellos por dos ilustraciones de Méndez Bringa.[4]

«La querida del soldado» del periodista, escritor, político y bibliófilo Vicente Barrantes es un relato (cuento en nuestra opinión, pese al marbete de novela original colocado por su autor en el frontispicio de la primera entrega) que participa estéticamente del canon romántico y en el que aparece como trasfondo la primera guerra carlista. El conflicto bélico, aunque recreado con algunos detalles, es únicamente un telón de fondo para acentuar el dramatismo de la historia de amor entre Lucía, joven que acaba de quedarse huérfana de madre y que va a ser obligada a casarse con Mateo, a quien no ama, y Nicanor, soldado cristino protagonista y la vez narrador de unos sucesos recogidos por un segundo narrador que es quien los revela al lector.

La acción se sitúa en Navarra antes del convenio de Vergara firmado entre Maroto y Espartero. Así lo indica la voz narradora: «En la última acción que se dio en Navarra antes del famoso convenio» (Barrantes, 26-8-1849: 271) y se inicia con la fuga de Lucía y Nicanor tras la muerte de la madre de la muchacha. El resto del relato gira en torno a la persecución del padre de Lucía, Jaime, que furioso por el comportamiento de su hija se alista en la facción carlista y llega a matar a un coronel de las tropas realistas. El final supone la culminación de los funestos presagios de una relación amorosa marcada por la fatalidad. El padre de Lucía pierde la razón mientras combate con furia bajo la bandera carlista, Nicanor recibe la orden de darle muerte y la muchacha decide ingresar en un convento y renunciar para siempre a su amor.

Es este un claro ejemplo de la contienda concebida como un elemento al servicio de la trama. La guerra carlista es un pretexto para enfrentar al padre autoritario con el joven soldado cristino que ama a Lucía, y se utiliza como marco de una sucesión de escenas plenamente románticas: la huida de los ena-

4. «Madre gallega» se publicó en *Blanco y Negro* el 16 de mayo de 1896; «Las desnudadas» salió en la misma revista el 13 de noviembre de 1897 y «Belona» fue publicado el 5 de octubre de 1907.

morados, la muchacha disfrazada de hombre que comparte los días con su amante y las huestes cristinas, el padre y el novio despechado que siguen a las tropas realistas por montes y barrancos mientras rumian la venganza, la crueldad de Jaime que se convierte en un famoso caudillo entre los facciosos, motejado como el *Terrible*, y sobre todo, el enfrentamiento entre el padre y el novio de la joven, alistados en diferentes bandos, y condenados a morir el uno a manos del otro.

Pese a que en diversos párrafos de la narración se describen escenas bélicas, como la llegada de los carlistas a la ciudad, los ataques nocturnos de la facción o el arrojo de los soldados de ambos bandos: «Los muertos rodaron hacia el río, arrastrando en su empuje a muchos vivos, y los que escaparon de las balas de aquel puñado de valientes, arrojándose a encontrarla más segura en el seno de sus ondas» (Barrantes, 16-9-1849: 293), el enfrentamiento entre Nicanor y el padre de su amada podría haber tenido como telón de fondo cualquier guerra, pues ni siquiera hay una motivación ideológica en don Jaime que le inste a alistarse en las filas carlistas, sino que lo hace llevado únicamente por el deseo de venganza y de restablecimiento de la honra.

En definitiva, aunque el devenir de los hechos bélicos acontecidos en Estella y el relato de la sangrienta batalla entre facciosos y cristinos ofrecido en el texto contiene elementos históricos, la historia está siempre al servicio de la pintura del apasionado amor de los protagonistas y de su triste final.

Una nueva muestra de la guerra carlista al servicio de otros temas, en este caso la amistad y la locura, la encontramos en el cuento de Pedro Antonio de Alarcón «La corneta de llaves». En él, el escritor granadino vuelve a tocar uno de sus temas preferidos, la guerra. El personaje-narrador, don Basilio, músico mayor de infantería, se ve obligado a explicar su historia cuando durante una reunión familiar los presentes le instan a tocar la corneta de llaves y él se niega. La narración, a través de un flash-back, relata la historia del músico en la primera guerra carlista. En la víspera de una batalla contra los facciosos, Ramón, amigo o quizá enamorado de Basilio y liberal convencido, le confiesa su plan de matar al coronel de su batallón en venganza por una injusticia y de pasarse al bando del Pretendiente. Afligidos, los dos amigos se despiden y planean encontrarse después de la batalla en la ermita de San Nicolás. En la refriega, Ramón luce ya la boina carlista y sabemos que ha matado al coronel, mientras que Basilio, capturado como prisionero por los facciosos, va a ser fusilado. Ramón logrará salvarlo *in extremis* con una mentira, afirmando que sabe tocar la corneta de llaves, ya que los carlistas necesitaban músicos en sus filas y no ajusticiaban a los prisioneros que sabían tocar instrumentos musicales. Basilio tiene solo quince días para aprender a tocar, si no quiere que los enemigos descubran el engaño y los fusilen a ambos. Con una enorme fuerza de voluntad, consigue su cometido, al precio de perder la razón: la música es ahora su vida y su obsesión. Los dos amigos emigran a Francia, donde Basilio persiste en su locura y triunfa como músico. A la muerte de Ramón, Basilio recobra el juicio, y advierte que ha perdido la

capacidad de tocar. Ello nos devuelve al presente de la narración y a la amarga negativa del protagonista a volver a tocar la corneta.

La guerra carlista en el relato alarconiano es de nuevo el telón de fondo de una aventura de dos hombres. En la línea de los cuentos románticos, las páginas escritas por Alarcón rebosan efectismo y están llenas de lances heroicos que exaltan el valor de los protagonistas, como sucede también en otro cuento del granadino sobre el mismo tema, «El asistente». Los personajes se dejan llevar por odios furibundos, luchan denodada e indistintamente bajo una u otra bandera, viven con delirio sus vidas y la cruenta guerra civil no es más que un escenario propicio para poner en escena estos caracteres tan apasionados. La microhistoria de los dos amigos, Basilio y Ramón, tiene sentido en un escenario bélico, cualquiera que sea, y en la presentación de los carlistas se abunda en una serie de lugares comunes como la crueldad o el arrojo de los soldados.

Bastante más rica es la imagen y las referencias al carlismo en la obra de doña Emilia Pardo Bazán. Conocida es la adscripción ideológica juvenil de la coruñesa a la causa carlista, estudiada en sus aspectos biográficos y literarios por Acosta (2007), Barreiro Fernández (2006: 23-43) y González Herrán (2013 y 2014). También sabemos que las fuentes historiográficas como el Pirala[5] no le fueron ajenas a la hora de recrear los avatares de estas contiendas civiles. Quizá por eso, además de por su indiscutible pericia como narradora, los cuentos de doña Emilia que tienen como marco las guerras carlistas presentan variados y sugerentes aspectos que me dispongo a analizar someramente. Cinco son los relatos breves de la autora que he revisado para este trabajo: «La Mayorazga de Bouzas» (1886); «Madre gallega», del mismo año, un cuento protagonizado por un joven seminarista y su madre; «Las desnudadas» (1897), texto sobre el libre albedrío en el que el conflicto bélico es un telón de fondo; «Morrión y Boina» (1889), retrato de la vida y de la enemistad entre un carlista y un liberal; y «Belona», un intenso relato que recrea el encuentro entre un caudillo faccioso y su prisionero liberal (1907).

En estos cuentos aparecen algunos elementos que considero interesantes, como la presentación del personaje del guerrillero, la confrontación de caracteres que pertenecen a bandos opuestos y una cierta imagen del carlismo como ideología trasnochada.

El personaje del guerrillero, una figura novelesca verdaderamente atractiva, ejerció fascinación sobre la autora coruñesa que la presentó con la exacerbada crueldad como principal rasgo. La escritora retrata en sus cuentos a varios guerrilleros:[6] desde el cura de aldea que dirige una partida carlista, que recuerda al cura de Miralles, el curita rechoncho protagonista de un magnífico cuento so-

5. Me refiero a *Historia de la guerra civil y de los partidos liberal y carlista* de Antonio Pirala.

6. En novelas de doña Emilia como *Los pazos de Ulloa*, aparecen también recreados personajes del clero que participaron en las guerras carlistas, como el Abad de Boán.

bre el carlismo titulado «*Ego te absolvo*» de Óscar Wilde,[7] relato que pudo haber leído la escritora, hasta el Zurdo, líder faccioso que protagoniza el magnífico cuento titulado «Belona», o el Manco, que representa al tipo del contraguerrillero sanguinario de feroz sonrisa que aparece descrito con estas palabras en las páginas del cuento «Las desnudadas»:

> Ahora, pues, el contraguerrillero de mi historia —supongamos que se llamaba el Manco de Alzaur— había conseguido realizar el triste ideal de esta clase de héroes; al oír su nombre, persignábanse las mujeres y rompían a llorar los chicos. Interpelado el Gobierno en pleno Parlamento acerca de algunas atrocidades de aquel tigre, protestó de que eran falsas, y que, si fuesen verdad, recibirían digno castigo; pero realmente, las instrucciones secretas dadas al general encargado de pacificar el territorio en que funcionaba la contraguerrilla del Manco, encerraban la cláusula de dejarle a su gusto, y cuanto más, mejor (Pardo Bazán, 2005: 199).

Otro prototipo de guerrillero del bando carlista lo encontramos en don Ramón de Bolea, señorón del pueblo y faccioso que aparece en el cuento «Madre gallega». Este personaje es el causante indirecto de la muerte de la madre del cura Luis María, pues el pueblo odia a Bolea y a quienes con él asocia (entre ellos el joven sacerdote), y una noche varios amotinados van a casa del cura con intención de matarle y es la madre quien finalmente resulta asesinada. Como el resto de los caudillos facciosos retratados por la narradora coruñesa, Ramón de Bolea se caracteriza por la extrema crueldad: «difundióse por el pueblo la tremenda noticia de que Bolea había cogido a dos vecinos, "nacionales" exaltados y reos de apaleamiento de serviles, y los había arcabuceado contra una tapia» (Pardo Bazán, 2005: 45).

Un segundo elemento interesante en la recreación del carlismo en estos textos de doña Emilia es la presentación de personajes de ambos bandos, carlistas y cristinos, para encarnar los dos perfiles ideológicos enfrentados. La escritora se vale de esta estrategia en «Belona», cuento cuyo eje es una escena que presenta al joven capitán cristino, ingenuo, caballeroso y fiel a sus ideas, frente al cabecilla carlista motejado como el *Zurdo*, despiadado, artero, muy bien trazado como personaje y cuya actuación hace transitar al lector, como al protagonista, por situaciones dispares que van desde el miedo a la hostilidad o la tranquilidad debida al clima hospitalario en el que se desarrolla la cena con la que el *Zurdo* obsequia al prisionero. La salida del guerrillero de la tienda para dar la orden del ajusticiamiento del capitán liberal es un verdadero golpe de efecto que corta y concluye la narración de ese modo magistral al que nos tiene acostumbrados esta escritora:

7. Sobre la influencia de Wilde en la literatura española y los juicios que hizo concretamente Pardo Bazán sobre su figura véase Constán, 2009.

> Apenas hubo salido el prisionero, custodiado por dos partidarios de aplastada boina, entró en la tienda un capitán, el mismo que había capturado a Jacinto. El *Zurdo* dio una orden lacónica...
>
> —¿Al amanecer? —repitió el capitán.
>
> —Sí; detrás de las tapias de la iglesia...
>
> Y el cabecilla arrancó la última chupada y tiró el cigarro, con un gesto de contrariedad y fatalismo (Pardo Bazán, 2011: 19).

La pintura contrastada de personajes militantes de los dos bandos aparece también en «Morrión y Boina», cuento publicado en *La España Moderna* en enero de 1889 y estudiado por Xosé Ramón Barreiro en relación con la militancia carlista de doña Emilia (Barreiro, 2006: 23-43). La historia, cuajada de elementos costumbristas y humorísticos presenta a Juan de la Boina, un retrógrado carlistón pintado con trazos caricaturescos y a Pedro del Morrión, un liberal venido a menos. Ambos personajes, tras una vida de enemistades, terminan sus días descansando para siempre en nichos contiguos en el ventoso cementerio de Marineda. De «castizo sainete» califica la voz narradora el relato y en efecto, en él encontramos bajo esa mirada a ratos mordaz y a ratos compasiva de la narradora sobre los personajes, una crítica a los excesos del carlismo integrista, encarnado por don Juan, anticuado ya desde su propia vestimenta:

> Hasta cabe no recordar aquel vestir tan curioso, proyección visible de un criterio anticuado: el levitón alto de cuello y estrecho de bocamanga, ceñido al talle y derramado por los muslos de amplísimos faldones; el chaleco ombliguero; el reloj con dijes; el pantalón sujeto al botín blanco por la trabilla de los lechuguinos de 1825, pero generalmente abrochado de un modo asaz incorrecto; [...]; el famoso raglán, prenda que solo en hombros del señor Boina pudo admirar la Marineda contemporánea, y tantas y tantas particularidades como merecían especial mención en el decano de los tradicionalistas marinedinos. Pero eran flor de cantueso al lado de su severa, majestuosa, aquilífera y arquitectónica nariz (Pardo Bazán, 2003: 343).

Precisamente, al igual que hizo unos años más tarde Picón en el cuento al que me referiré posteriormente, la voz narradora se vale del relato de la vida de Juan de la Boina para trazar una historia del carlismo, desde la primera guerra civil hasta la paz que trajo la subida de Isabel al trono, y posteriormente la segunda guerra carlista, que pretendía el ascenso al trono del conde de Montemolín, Carlos VI, que se desarrolló en Cataluña y en Valencia y en la que el general Cabrera, personaje histórico que interesó siempre a doña Emilia, tuvo un gran protagonismo.

En lo que se refiere al tratamiento de la figura del liberal don Pedro del Morrión, la narradora a través de la voz del propio personaje, hace una ridiculización del credo del liberalismo, en línea con otros escritores de ideología tradicional como Pereda:

> Vamos a ver: yo conocí a ese búho de don Juan Boina hace la friolera de cincuenta y tantos añitos. Ya entonces sus ideas eran una ridícula antigualla, desterrada por la esplendente luz del progreso. Desde entonces, en España, la causa de la libertad ha ganado terreno siempre; hemos echado a los frailes, consumado la desamortización, destruido los fueros, logrado la libertad de cultos... y, sin embargo, ese esperpento, en vez de quedarse arrinconado en el desván, se ha visto diputado, casi personaje, y aún hoy, retirado de la vida activa, recibe corte; [...]. Vamos a ver, repito: ¿quién ha sido aquí el bolonio? ¿Quién el loco y quién el cuerdo? [...] ¿Si retrocederá el siglo en vez de avanzar? ¿Si seré yo un memo, y la santa libertad una engañifa? Porque si hubiese justicia en la tierra, Marineda a quien debía traer en palmas es a mí, el nacional veterano; y a ese terco vejestorio servilón, encerrarle en la cárcel, donde otros están con menos motivo (Pardo Bazán, 2003: 365).

En otro de los cuentos de doña Emilia, «La mayorazga de Bouzas», el carlismo se presenta como un elemento al servicio de la caracterización de los personajes y de la historia de amor y celos que es el verdadero eje del relato. La protagonista, mujer briosa que gustaba de andar a caballo sin silla por los montes, siente hervir en sus venas la sangre facciosa, y cuando la «agitación carlista» azota el valle de Bouzas:

> Otra vez se la encontró por andurriales y montes, al rápido trote de su yegua, luciendo en el pecho un alfiler que por el reverso tenía el retrato de don Carlos y por el anverso el de Pío IX.
>
> Hubo aquello de coser cintos y mochilas, armar cartucheras, recortar corazones de franela colorada para hacer «deténtes», limpiar fusiles de chispa comidos por el orín, pasarse la tarde en la herrería viendo remendar una tercerola, requisar cuanto jamelgo se encontraba a mano, bordar secretamente el estandarte (Pardo Bazán, 2005: 36).

La entrega de esta mujer a la causa carlista es una faceta más de su poderosa personalidad, al igual que el posterior abrazo del carlismo por parte de su marido Camilo, será solamente una excusa para sus escarceos amorosos con la modistilla y, como indica el propio final del texto, todo ello, incluso la defensa de la causa del Pretendiente en aquel rincón de Galicia, quedó en nada: «Y de la partida aquella que se preparaba en Resente, que sus hazañas no pasaron a la historia» (Pardo Bazán, 2005: 40).

«Virtudes premiadas» fue un relato de Jacinto Octavio Picón que se publicó en *Novelas y caprichos*, título que adoptó el *Almanaque de la España Moderna* para 1892.[8] Mariano de Cavia, en la reseña de este libro publicada en *El Liberal*

8. Este cuento integró en ese mismo año el segundo volumen de cuentos recopilatorios de este autor publicado en *La España editorial* con el marbete de *Novelitas* (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2011: 133, nota 1) y las citas de este texto corresponden a la edición de Esteban Gutiérrez de 2011 referenciada en la bibliografía.

el 31 de agosto de 1892, indicaba sobre el mismo que quizá su historia no fuera del gusto de los lectores más católicos, pero en ella «hallarán de seguro su triste y lastimosa *vera efigie* muchos veteranos de las luchas fratricidas por Dios y por el Rey» (Cavia, 1892: 2).

Y es que precisamente el narrador trata de hacer un verdadero retrato, una suerte de crónica novelada del carlismo a través de la recreación de la vida de don León María Regio, nombre simbólico que alude a la bravura del personaje en la batalla y a su acérrimo carlismo. Un hombre cuya trayectoria vital viene a representar la de muchos de sus correligionarios y a través de la cual se cuentan hechos de las tres guerras carlistas. El padre de don León «se portó como un héroe durante la primera guerra civil: llegó a general, consejero áulico de don Carlos, y poco antes de caer herido de muerte en Zumalacárregui, obtuvo la gracia de alférez para su hijo» (Picón, 2011: 137-138).

El personaje es un fanático carlista, capaz de hacer innumerables sacrificios por la defensa de sus ideas. Ese es precisamente el defecto del que la voz narradora acusa a don León: «Era católico, apostólico, romano, y el exceso de fe le hacía intolerante, único lunar que afeaba aquellas virtudes de dulzura, bondad y paciencia» (Picón, 2011: 136). Sin embargo, el narrador presenta una figura que desprende ternura aunque es también tremendamente ridícula, incapaz de plegarse a las circunstancias para sobrevivir, pues no se acoge a la Paz de Vergara, se arruina invirtiendo en bolsa en el momento en el que estalla la Septembrina, se alista para luchar en la segunda guerra carlista habiendo sido licenciado ya como veterano de la primera, y es uno de aquellos soldados que allá por 1876, tras el triunfo del ejército alfonsino, rompe la espada en la frontera con Francia y vive tristemente en Bayona hasta su total ruina económica.

Posteriormente don León vuelve a Madrid sin recursos y tiene que soportar el desdén de unos hijos a los que había criado con mimo, y vivir en soledad tras aceptar una exigua pensión que le ofrece un general carlista exiliado como él. Al final del relato llega al colmo de la humillación cuando le ofrecen por caridad un puesto como «Portero de la Academia Española» (Picón, 2011: 154), empleo que rechaza. Después solicita ayuda a su hijo, quien le proporciona un empleo de oficial de cuarto de la clase de quintos o sextos del Ministerio de la Gobernación, es decir, le propone ser un escribiente en el gobierno alfonsino que él considera odioso. El personaje enferma gravemente cuando se difunde en los principales periódicos carlistas el caso de la deserción de quien había sido un correligionario intachable, sin que don León hubiera llegado a considerar siquiera la aceptación del empleo y de ese disgusto acaba muriendo. Las páginas finales de la narración, de claras resonancias quijotescas, presentan sus últimas horas como una grotesca sucesión de delirios en los que se imagina luchando denodadamente contra los liberales hasta que aparece muerto, vestido con una camisa de dormir en cuyo pecho están las cruces concedidas por sus acciones de guerra.

Y es que ese progresismo utópico que presidió, según indica Esteban Gutiérrez (Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2011: 30), el ideario de Picón, le hace considerar

necesario pintar al fanático carlista como una suerte de fantoche ridículo que, no obstante, le suscita ternura, y recrear su drama, en la idea de que la literatura puede y debe pintar esa intrahistoria que después conceptualizará Unamuno, pues esas historias personales revelan mejor el espíritu de un pueblo.[9] Se trata pues de una consideración un tanto didáctica de la literatura y de su contenido histórico, pues el relato de la vida de don León se pone al servicio de la censura del fanatismo carlista, auspiciado por sectores del clero y responsable de la intolerancia, uno de los grandes males de nuestra patria que pretendió combatir el novelista madrileño.

La guerra carlista como telón de fondo de una historia de amor, integrada esta vez en un relato con otros elementos, la encontramos en la nouvelle *Doña Berta* de Clarín, otro ejemplo de utilización del conflicto bélico, en este caso la primera guerra, como marco temporal en el que tiene lugar el enamoramiento de la protagonista del capitán liberal y la desgracia, es decir, el embarazo y la separación forzosa de su hijo.

La Historia marca la historia de la protagonista, en esa dialéctica pre-unamuniana entre historia e intrahistoria analizada, en el caso que nos ocupa por Noël Valis y Adolfo Sotelo (Valis, 1986: 67-78; y Sotelo, 2005: 347-355), y como es habitual en la obra de Leopoldo Alas el entorno histórico juega un papel esencial en el desarrollo psicológico de los personajes y en su conducta, según indicó Carolyn Richmond en su introducción a la narrativa breve de Clarín en el tomo III de las *Obras completas* del escritor (Richmond, 2003: 20).

Doña Berta es la última representante del mundo antiguo encarnado en su familia, los Rondaliegos:

> El mayorazgo, don Claudio, hacía de padre. La limpieza de la sangre era entre ellos un culto. Todos buenos, afables, como Berta, que era una sonrisa andando, hacían obras de caridad... desde lejos. Temían al vulgo, a quien amaban como hermano en Cristo, no en Rondaliego; su soledad aristocrática tenía tanto de ascetismo risueño y resignado, como de preocupación de linaje (Clarín, 2003: 283).

Los hermanos de doña Berta resultan ser la imagen tipificada del carlismo más ancestral que reinaba entre los hidalgos aldeanos, y a sus inveteradas costumbres, constituidas casi en rituales que ordenaban las horas, se enfrenta la frescura del joven capitán liberal que cae herido cerca de la casa. Un joven alegre, versado en los juegos de guerra, expansivo que

> [...] animaba a los linfáticos Rondaliegos a inocentes diversiones, como asaltos de armas, que él dirigía, sin tomar en ellos parte muy activa, juegos de ajedrez y de nai-

9. «[...] pero ciertos sucesos de segundo orden, ciertos hechos, al parecer de poca importancia, apenas merecen que el cronista los consigne en sus anales y el historiador los dé lugar de sus trabajos» (Picón, citamos por Gutiérrez Díaz-Bernardo, 2011: 32).

> pes, y leía en voz alta, con hermosa entonación, blanda y rítmica, que los adormecía dulcemente, después de la cena, a la luz del velón vetusto del salón de Posadorio, que resonaba con las palabras y con los pasos (Clarín, 2003: 285).

Ese soplo de aire fresco que ventiló la casona avivó el amor de doña Berta por el liberal y provocó la pérdida de su honor y el consiguiente castigo por parte de sus hermanos.

Si la Historia y concretamente, la guerra carlista, trajo al liberal a la vida de la hidalga, rompiendo la monotonía de su existencia, será la Historia la que la devuelva a su tiempo detenido y arcaico, pues el capitán regresa a las trincheras bajo la bandera liberal y muere defendiendo su causa, como uno de los hermanos de la protagonista, que se arroja desesperado a la guerra, mientras que otros: «contribuyeron con su hacienda en pro de don Carlos, pero no expusieron el cuero a las balas» (Clarín, 2003: 287).

Finalmente doña Berta se libera del fanatismo, se quiebra psicológicamente, renuncia con dolor a los ideales tradicionales a los que ha sacrificado su existencia, y vende la casona y la finca para marchar a Madrid en busca del retrato del pintor. Como bien indicó Maria Rosso Gallo:

> [...] la narración, partiendo de un escorzo social «intrahistórico» y de una figura central bien individualizada, logra elevarse al nivel de una reflexión existencial [...]. La vida de la propia protagonista, aunque accidentalmente, ha sido trastornada por las guerras carlistas y, a pesar del intento de ocultar la deshonra y de llevar la existencia de siempre, en ella se ha producido una fractura imborrable (Rosso Gallo, 2001:156).

Esa fractura imborrable es la que llevará al personaje al delirio y a la muerte.

En este cuento de Clarín apreciamos el engranaje entre la historia individual, la intrahistoria unamuniana, y la historia colectiva, la tragedia de la guerra carlista. Al igual que la guerra trastoca el orden del país, la contienda desgarra el mundo de doña Berta arrebatándole a su amor y el fruto del mismo, el hijo bastardo. Es una tragedia personal que surge del quebranto psicológico de la protagonista muchos años después de que la guerra cambiara su existencia. Podríamos hablar pues de que la Historia se pone al servicio de la trama y la vida de los personajes de ficción, pues no hay interés por parte del narrador por relatar de modo más o menos fidedigno ningún hecho histórico.

Y tras este somero recorrido por los relatos, quisiera indicar que podemos agrupar los cuentos analizados según su modo de presentar el conflicto carlista. Un primer grupo de relatos como «La querida del soldado» de Barrantes, «La corneta de llaves» de Alarcón y «La mayorazga de Bouzas» de doña Emilia recrean las guerras carlistas como un mero escenario en el que se presentan conflictos sentimentales. Lo fundamental en ellos son las historias de amor, amistad y celos, historias truncadas en las que los lances de guerra resultan muy adecuados como marco. Aunque, como es evidente, estilísticamente hay una

gran diferencia entre la narración de Pardo Bazán y las otras dos, que presentan unos protagonistas sobreexcitados y apasionados paseándose por los campos de batalla, el eje en los tres textos es el amor al que claramente la guerra se subordina.

Un segundo tipo de relatos es el que emplea la lente satírico-caricaturesca, la pincelada costumbrista y una mayor riqueza de detalles históricos en la pintura de los carlistas. En esta línea se encuentran «Virtudes premiadas» de Picón y «Morrión y Boina» de doña Emilia. Se retrata en ellos a los carlistas como personajes trasnochados, que viven de sus recuerdos y provocan en narradores y lectores una suerte de compasión. Son los quijotes tradicionalistas, curtidos en las batallas de defensa de unas ideas que ya están en trance de desaparición. Resulta curioso que dos escritores de ideologías alejadas como son Picón y Pardo Bazán empleen el elemento caricaturesco para recrear a los carlistas, que son presentados por ellos más como prototipos que como personajes. En esa pintura de un mundo caduco incide también *Doña Berta* de Clarín, que ofrece un ejemplo admirable de esa relación entre historia grande e historia chica que tan bien enhebró Galdós en sus *Episodios nacionales*.

Un tercer grupo de cuentos son relatos antibelicistas, como «Las desnudadas», «Madre gallega» y «Belona» de doña Emilia. Son textos sobre la crueldad de las guerras, de cualquier guerra, que abundan en el sufrimiento, la sinrazón y la insensibilidad del ser humano. En ellos no hay muchos detalles concretos sobre las contiendas carlistas, sino reflexiones acerca de la violencia y el odio fratricida y retratos de guerrilleros, contraguerrilleros, soldados y víctimas de toda suerte y condición.

La magnitud de ese odio fratricida es el que movió a algunos narradores del XIX a poner sus ojos en las guerras carlistas y sus desastres y a convertirlos en materia novelable, pues como decía don Beltrán de Urdaneta en el episodio galdosiano *La campaña del Maestrazgo*: «De modo que paz, lo que se llama paz, no la veréis en mucho tiempo los que sois jóvenes, ni quizás la vean vuestros hijos y nietos... Con que cada cual a su reino... y en el reino chico de cada uno, que no falte una ventanita para ver pasar la historia» (Pérez Galdós, 2007: 736).

Bibliografía

Acosta, E. (2007), *Emilia Pardo Bazán. La luz en la batalla. Biografía*, Barcelona, Lumen.

Barreiro Fernández, X. R. (2006), «Morrión y Boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Actas del II Simposio de Emilia Pardo Bazán: los cuentos.* A Coruña, 27, 28, 29 y 30 de septiembre de 2005, Casa-Museo Emilia Pardo Bazán – Fundación CaixaGalicia, pp. 23-43.

Cavia, M. de (1892), «La vida literaria. Libros nuevos. *Novelitas*, por Jacinto Octavio Picón», *El Liberal*, XIV, 31 de agosto de 1892, p. 2.

Constán Valverde, Sergio (2009), *Wilde en España. La presencia de Oscar Wilde en la literatura española (1882-1936)*, León, Akrón Ensayo.

Correa Ramón, A. (2012), «Otra novela histórica del carlismo: *La sima de Igúsquiza* (1888) de Alejandro Sawa», en Á. Ezama, M. Marina, R. Pellicer, J. Rubio y E. Serrano (coords.), *Aún aprendo. Estudios dedicados al profesor Leonardo Romero Tobar*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 281-290.

González Herrán, J. M. (2012-13), «Doña Emilia en Compostela», *La Tribuna*, n.º 9, pp. 121-142. Disponible en: http://www.realacademiagalega.org/documents/10157/58dabbd2-1245-42f6-8bc1-b023cca09ea2 (enero de 2015).

Gutiérrez Díaz-Bernardo, E. (2011), *Después de la batalla y otros cuentos*, Introducción y edición de Jacinto Octavio Picón, Madrid, Cátedra.

Pardo Bazán, E. (2014), *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra.* Edición digital a cargo de José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Real Academia Gallega – Universidad de Santiago de Compostela. Disponible en http://hdl.handle.net/10347/10058 (enero de 2015).

Pérez Galdós, B. (2007), *Episodios nacionales. Tercera Serie. Cristinos y carlistas.* Edición y apéndice de Dolores Troncoso. Introducción de Salvador García Castañeda y Dolores Troncoso, Barcelona, Destino.

Pirala, A. (1858), *Historia de la guerra civil y de los partidos liberal y carlista*, Madrid, Mellado, 5 tomos.

Rosso Gallo, M. (2001), *El mundo de «Doña Berta» de «Clarín» El narrador y el personaje. En el mundo de Leopoldo Alas «Clarín»*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.

Sotelo, A. (2005), «Clarín y Doña Berta» 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), Barcelona, Universitat de Barcelona – PPU, pp. 347-355.

Valis, N. (1986). «La función del arte y la historia en *Doña Berta*, de Clarín», *Bulletin of Hispanic Studies*, n.º 63, pp. 67-78.

Ediciones citadas de los cuentos y novelas cortas

Alarcón, P. A. de (1881), «La corneta de llaves», *Novelas cortas, segunda serie: Historietas nacionales*, Madrid, Imprenta y Fundición de Tello.

Alas, L. (Clarín) (2003), «Doña Berta. Cuervo. Superchería», *Obras completas. Narrativa breve*, tomo iii, ed. de Carolyn Richmond, Oviedo, Nobel, pp. 279-322.

Barrantes, V. (1849), «La querida del soldado», *Semanario Pintoresco Español* (entrega 1: 2-9-1849, n.º 35, pp. 278-280. Entrega 2: 9-9-1849, n.º 36, pp. 286-287. Entrega 3: 16-9-1849, n.º 37, pp. 291-296. Entrega 4: 26-8-1849, n.º 34, pp. 269-270).

Pardo Bazán, E. (2003-2004), «Morrión y Boina», *Cuentos de Marineda. Obras completas*, vol. vii, ed. de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, pp. 343-368. Publicado por primera vez en *La España Moderna*, 1 de enero de 1889, pp. 5-36.

— (2005), «La Mayorazga de Bouzas», *Obras completas*, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, vol. IX. *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia)*, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 29-40.
— (2005), «Las desnudadas», *Obras completas*, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, vol. IX. *En tranvía (Cuentos dramáticos).* 1901, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 199-206. Publicado por primera vez en *Blanco y Negro*, 13 de noviembre de 1897, pp. 8-9.
— (2005), «Madre gallega», *Obras completas*, edición y prólogo de Darío Villanueva y José Manuel González Herrán, vol. IX. *Un destripador de antaño (Historias y cuentos de Galicia).* Madrid. Biblioteca Castro, pp. 41-46. Publicado por primera vez en *Blanco y Negro*, 16 de mayo de 1896, pp. 14-15.
— (2011), «Belona», *Cuentos dispersos*, vol. II, Madrid, Biblioteca Castro, pp. 277-280. Publicado por primera vez en *Blanco y Negro*, n.º 857, 5 de octubre de 1907, pp. 18-19.
Picón, J. O. (2011), «Virtudes premiadas», *Después de la batalla y otros cuentos*, ed. de Esteban Gutiérrez Díaz-Bernardo, Madrid, Cátedra.

Lecturas y visiones de la batalla de Bussaco (1810, Portugal) en la literatura y la pintura del siglo XIX

Isilda Leitão
ESHTE y IELT (Universidade Nova de Lisboa)

La batalla do Bussaco, llevada a cabo en la sierra con el mismo nombre, acaece en 1810 con la casi definitiva derrota de Napoleón Bonaparte en tierras portuguesas. En esta misma sierra se yergue, desde el siglo XVII, el Desierto de los Carmelitas Descalzos, igualmente célebre tanto durante la estancia de sus monjes como tras la apertura de su espacio a visitantes laicos, convirtiéndose en un polo de atracción para *viajeros cultos*, religiosos o no. Estos expresan sus impresiones, tanto de la batalla como del lugar habitado por los monjes carmelitas, a través de la literatura y de la pintura, algunas de las cuales son consecuencia de peticiones reales.

Con este artículo, abordaremos brevemente el periodo de las invasiones francesas en Portugal y la importancia de la batalla de Bussaco en la última, pretendiendo destacar algunos testimonios de viajeros nacionales y extranjeros que, al visitarlo o evocar de un modo estético el campo de batalla, no dejaron de expresar sus impresiones.

Como metodología, adoptamos una perspectiva histórico-cultural, apoyándonos sobre todo en el método descriptivo.[1]

1. Las invasiones francesas, en Portugal, y la batalla de Bussaco[2]

> O exercito de Massena entrou em Coimbra, no dia 30 de Setembro [1810], levando na frente o exercito alliado, como respeitável guia, que até às linhas de Lisboa lhe ia

1. Sabemos, hoy en día, que los estudios científicos sobre la construcción de la imagen de un lugar, en la perspectiva del turismo, especialmente en su vertiente de turismo cultural, resultan de abordajes interdisciplinarios, en el que el patrimonio material (arquitectura, artes, geografía, flora, costumbres) e inmaterial (literatura, en sus variadas vertientes; historia; música) se entrecruzan con áreas tan diversas como la gestión, el marketing, la planificación u otras áreas de conocimiento.

2. El topónimo Bussaco puede aparecer con la grafía antigua (Bussaco) o la actual (Buçaco). Seguimos, en este texto, las dos grafías.

> mostrar o espaço, que não podia ultrapassar, e do qual até ao seguinte Março [1811] havia de retroceder para nunca mais voltar (Forjaz Sampaio, 1864: 52).

La Revolución Francesa (1789) —por las convicciones ecuménicas y por el ideal de libertad que transmitía, ansiada, entre otros, por intelectuales como Mozart[3] (1756-1791) o Manuel Maria Barbosa du Bocage[4] (1765-1805)—, y a la par que ella la revolución industrial inglesa del siglo XVIII van a originar una crisis política, ideológica, cultural de los antiguos regímenes, abriendo un ciclo que solo llegaría a terminar, según algunos pensadores, con la Primera Guerra Mundial (1914-1918), mientras que para otros el «fin del mundo antiguo» (Alexandre Adler) sucedería el 11 de septiembre de 2011.

En la primera mitad del siglo XIX, en el que los conflictos armados fueron una constante, se enfrentaron así dos tipos de poderes beligerantes; naciones y sistemas políticos. Este tipo de enfrentamiento dará origen a que la política interna y la política internacional de los gobiernos europeos aparezcan íntima y bélicamente vinculadas entre sí, situación que se repetirá en el siglo XX.

De este modo, los antiguos regímenes de Europa se enfrentaron políticamente a Francia como estado, con sus anhelos político-económicos, y a Francia como símbolo de destrucción de la tiranía y de las fuerzas conservadoras, que estos regímenes representaban, símbolo que se mantendrá vivo dentro y fuera del espacio europeo. O sea, si los gobiernos europeos tenían que defenderse externamente contra las invasiones francesas, por otro lado en el interior, en cada país, la defensa conservadora, castiza, iba contra la propagación de los ideales de la revolución, adoptados por las fuerzas más progresivas de la sociedad, los *afrancesados*. De forma paradójica, el imperialismo francés, sobre todo en el caso de las antiguas naciones como las de la Península Ibérica, iría a provocar, en el periodo de las invasiones, auténticas reacciones nacionalistas contra el invasor, a las que no eran ajenos los intereses económicos de las potencias asistentes de esa independencia de cara a Francia, entre ellas Inglaterra.

Entre 1793 y 1795, el ejército luso-español es vencido por las tropas francesas en la campaña de Rosellón. España, en 1796, cambia su posición, se vuelve aliada de Francia, que exige la neutralidad portuguesa. Como Portugal no cede, en 1801 Manuel Godoy, aliado de Francia, invade Portugal y vence a las tropas portuguesas, en episodios bélicos que se conocerían como la «guerra de las naranjas». Esta costará a Portugal la pérdida de Olivenza, ganando España igualmente territorios en el Amazonas. A pesar de los esfuerzos diplomáticos y de la

3. Recordamos la ópera *Flauta mágica*, compuesta en el año de su muerte.

4. Recordamos la época en que el escritor portugués defiende los ideales de la razón y de la libertad, en sonetos como «Aspirações do Liberalismo suscitadas pela Revolução Francesa e Consolidação da República em 1797», del mismo modo en que toma a Napoleón Bonaparte como símbolo del ideal burgués de la época, dedicándole el soneto «Por ocasião dos favoráveis sucessos obtidos na Itália por tropas francesas, sob o comando de Bonaparte, em 1797» (Bocage, 1978: 94-95).

declaración de neutralidad portuguesa, frente a la evidente inestabilidad, temiendo por partida doble a potencias como Inglaterra (pérdida de Brasil) y Francia (pérdida de Portugal), la familia real portuguesa, encabezada por el príncipe regente, futuro rey Juan VI (1816-1826), una parte de la nobleza principal, del gobierno, de los tribunales y de las fuerzas armadas, parte para Brasil el 29 de noviembre de 1807, después de que hubiera decretado Napoleón (que dominaba prácticamente el continente europeo), a países neutrales como Portugal y Dinamarca,[5] el bloqueo continental a Inglaterra (que dominaba los mares) y de haberlos incitado a acompañarlo en el esfuerzo bélico contra ella.

A pesar del Tratado de Fontainebleau, firmado en 1807 por Godoy y Francia,[6] a cambio de otra ofensiva franco-española contra Portugal, el Consejo de Madrid descubre la intentona a la que no prestará apoyo. Tampoco España, debilitada en diversas vertientes, se librará de Napoleón. En un país ya ocupado clandestinamente por los franceses, Carlos IV (1788-1808) abdica (1808) a favor de su hijo. Sin embargo, a pesar de la tentativa de fuga de Fernando VII (1808-1833) a las colonias americanas, la familia real española, al contrario de la portuguesa, será llevada como prisionera a Francia (Valençay), después de haber obligado a abdicar al rey español, sin resistencia y por orden de Napoleón, a favor de José Bonaparte (1808-1813), su hermano.

El gobierno de Lisboa se somete al «plan continental» del emperador, con el fin de prevenir una invasión, mientras negocia con Inglaterra un no ataque a Brasil. Mientras tanto, la Francia de Napoleón Bonaparte invade por tres veces Portugal. En la primera invasión, el general Junot, después de atravesar la Península Ibérica, entra en Lisboa el 30 de noviembre de 1807, sin haber encontrado resistencia, de acuerdo con la política real portuguesa, tanto del Consejo de Regencia como de la población. El 1 de febrero de 1808, Junot informa que por voluntad de Napoleón la dinastía de Bragança dejará de reinar, desapareciendo los símbolos portugueses u ocultándolos en los edificios públicos. La ciudad que los comandantes franceses consideraban la «más rica da Europa» (*apud* Ramos, 2009: 442) ya era de ellos, y el pillaje, así como el impuesto de guerra cobrado por Napoleón, había comenzado. En 1808, solo el archipiélago de las Azores era portugués, visto que la isla de Madeira había sido conquistada y ya la gobernaba Inglaterra desde 1807 (diciembre), retornándose únicamente a los portugueses en abril de 1808.

Los franceses también desarmaron al ejército portugués y a las milicias, lo que vino a dificultar el combate en el campo de batalla, aunque este hecho no impidió que se constituyeran milicias populares, sobre todo en la zona montañosa del norte y centro, de forma análoga a lo que ocurriera con la facción antifrancesa española, desarrollándose una auténtica «guerra de guerrilla», como

5. Su capital y su flota son destruidas por un ataque inglés, cuando esta declara su adhesión a Francia.

6. Cuyos términos serían dividir Portugal: el norte, para una princesa española (reina de Etruria); el sur, para Godoy, que se autoproclamó príncipe del Algarve; el centro, incluyendo Lisboa, para los franceses.

las «pandillas y guerrillas» de Espoz y Mina, en Navarra, o del Empecinado y del padre Merino, en Castilla, inmortalizadas posteriormente, entre otros, por Pío Baroja (1872-1956) en *Aviraneta*, *o la vida de un conspirador* (1913-1935). Estos movimientos acabarán por volverse progresivamente un movimiento de masas que se levanta contra el invasor con una actitud política consciente, pasando a ser controlados por el ejército regular y por la población civil.

El levantamiento patriótico de Madrid, de 2 de mayo de 1808, contra la imposición de José Bonaparte como rey de España, marca simbólicamente la fecha histórica del patriotismo español, inmortalizada por Goya en sus obras «El 2 de mayo de 1808» y «El 3 de mayo de 1808» (ambos de 1814, momento del retorno de Fernando VII al trono). En Portugal, la rebelión estalla en el norte en los meses de junio y julio de 1808, en días por lo general consagrados a la evocación de santos populares y de mayor actividad litúrgica, extendiéndose por todas las ciudades y villas de Portugal, aun cuando un documento, escrito en Brasil, de 1 de mayo de 1808, el *Manifiesto o exposición fundada de la corte de Portugal*, solo conocido en junio, se considere la fecha simbólica, en términos diplomáticos, que marca el inicio de la guerra contra el invasor.

A partir de esa fecha, el movimiento de la Restauración de la Independencia (en Portugal, de 1808 a 1811, en España, de 1808 a 1814) no parará de crecer, reforzado por lo pactos de alianza conjunta de las Juntas Provisionales de Gobierno portuguesas y de sus congéneres españolas, constituidas por los «pueblos», autoridades militares, clericales y judiciales. Por otro lado, la insurrección ibérica abrirá el campo de operaciones, en la Península, a Gran Bretaña. A pesar de la feroz represión de Junot, los ingleses desembarcan en la desembocadura del río Mondego (1 de agosto de 1808) y el ejército luso-portugués derrota al invasor en las batallas de Columbeira, Roliça y Vimeiro, siendo los franceses evacuados posteriormente del país (setiembre 1808). Las Juntas se disolvieron y, británica y monárquicamente, se restableció el Consejo de la Regencia de Lisboa.

En marzo de 1809 se produce la segunda invasión, llevada a cabo por cerca de sesenta mil hombres, que entra por la región del Miño (Norte), dirigida por el mariscal Soult (duque de Dalmacia), asistido por los generales Junot y Ney, que encontrará inicialmente la resistencia del general Moore, pero que devastará la ciudad de Braga y provocará un dramático accidente, que marcará la historia portuguesa: el desastre del puente de las Barcas, que liga Vila Nova de Gaia a Oporto. Dada la fragilidad de la construcción, unas barcas fluctuantes, estas se hunden, provocando la muerte de centenares de habitantes que huían de los franceses. Entre tanto, Inglaterra insiste en el auxilio a Portugal, enviando al coronel inglés Robert Wilson a Oporto, que equipa e instruye a un cuerpo de tropas portuguesas a la que llamó Leal Legión Portuguesa que, en conjunto con las tropas de Wellington (que ya había combatido en la primera invasión), el 12 de mayo de 1809, consiguen repeler al invasor que se había apoderado de la ciudad. Por su lado Willliam Beresford, que en 1807 ya había ejercido funciones de co-

mandancia en la isla de Madeira (cf. Vicente, 2006: 82-83), fue por segunda vez a Portugal, encargado de organizar al ejército portugués,[7] combatiendo igualmente, entre otras, en la batalla de Bussaco. Le ayudó en esta tarea el duque de Wellington.

En España, el esfuerzo en la guerra del ejército de Wellington, en julio de 1809, no tuvo mucho éxito, a pesar de sus victorias sobre el de José Bonaparte, destacando la de Talavera de la Reyna, dada la «falta de apoio dos espanhóis e problemas logísticos» (Ventura, 2011: 246). Entre la primera y la segunda invasión francesa, el territorio español ya estaba en la práctica tutelado por los franceses, excepto la zona de Cádiz. En esta ciudad, en 1812, se celebran las famosas Cortes, de las que resulta el régimen constitucional y la Constitución liberal (*la Pepa*), que serviría de base a la Constitución portuguesa de 1821.

En junio de 1810, se produce la tercera invasión francesa en Portugal. Un ejército con más de ochenta mil hombres, comandados por el general Massena (príncipe de Essling) y acompañándolo el comandante Ney, y los generales Junot y Soult (que ya habían estado en el país), entra en Portugal, dirigiéndose a uno de los «muros de la nación», la fortificación de Almeida (Beira Alta), que se toma con facilidad, dado que revienta el depósito de municiones. Tras pasar por otras ciudades y villas portuguesas, abandonadas debido a la política de «tierra quemada» aconsejada por Wellington (abandono y despoblación de ciudades, villas y aldeas, llevándose sus habitantes lo que pudiesen para que los franceses quedaran debilitados), Massena llega a la cordillera de Bussaco, donde el ejército luso-inglés (con la colaboración de los húsares de la King's German Legion del lectorado de Hannover, Alemania, que desde la primera invasión integraban el ejército inglés), dirigido por Wellington, asistido por hombres de armas como el mariscal Spencer, Beresford, el general Craufurd y el portugués Fonseca, con cerca de setenta mil hombres, lo espera, sacando partido de la constitución accidentada del terreno y de la niebla matinal que caracteriza el lugar, aun cuando este se revelase ambiguo para ambos lados. La victoria luso-británica, tras un combate desde el amanecer hasta la puesta de sol, es total.

La derrota de 27 de setiembre de 1810, en Bussaco, determinó de forma distinta la historia de Portugal y Europa, fue la primera derrota de un gran ejército napoleónico (cerca de cien mil hombres) y ante el fracaso global de la campaña peninsular francesa (Duque, 2012: 14), Massena seguirá a Wellington hasta las desconocidas, para él, Líneas de Torres Vedras, no encontrando ni a su ejército, ni prácticamente nada ni a nadie en su camino, lo que le debilitó, después de la partida de los franceses, habituados al pillaje como forma de aprovisionamiento.

7. Willliam Beresford (y lo que él representa, el intento de «colonización» británica de Portugal) solo saldrá de Portugal gracias a la revolución liberal de 1820 que, expulsando a los ingleses que se habían instalado aquí tras la derrota francesa de 1810, restituyó definitivamente la soberanía al país.

Las Líneas de Torres, construidas en secreto entre 1809 y 1810, se revelaron como uno de «los sistemas militares más eficaces del mundo». Comprendían tres líneas defensivas, con 152 fortificaciones, situadas en una región accidentada con 88 kilómetros de extensión, entre el río Tajo y el océano Atlántico, que los ingenieros británicos Fletcher y Jones, acatando el plan de defensa de Wellington (que tenía como base la memoria y el mapa del terreno realizado por el ingeniero portugués Neves Costa) concibieron y planificaron:

> [...] en colaboración estrecha con [...] la población portuguesa [...]. El plan de defensa de Wellington se basaba en un espacio fortificado, protegido por un conjunto de obras militares dispuestas en líneas, defendiendo los accesos a la capital. Al mismo tiempo servía de refugio al ejército anglo-luso y a los populares [...] defendidos por casi 140 mil soldados [... estas Líneas se han transformado] en el mayor sistema de la Historia [...] (Rosinha, 2011: 5 y 11-12).

Tras tres años de saqueos, devastación, destrucción, provocada por los franceses, pero también por los ingleses, el ejército francés abandona Portugal en 1811.[8]

Malafaia menciona, a propósito de la inicial no colaboración inglesa en estas invasiones:

> [...] embora por nós solicitado, antes e por quatro vezes, o apoio da Inglaterra, esta sempre o negou, retirando mesmo, em determinado momento, os quatro regimentos e a artilharia que tinha em Portugal. Admite-se que assim procedeu por *sentir*, na provável ocupação de Portugal pela Espanha, a criação de uma excelente oportunidade para nos *defender*... partindo do Brasil para o assalto às colónias espanholas da América do Sul, para utilidade do seu comércio (2011: 218-219).

Como apunte, es curioso verificar cómo van circulando los modelos culturales. En un país huérfano de rey, el espíritu nacionalista portugués se reforzará más de una vez, en un período de crisis, con la reaparición de la creencia *sebástica* de un «Deseado». El mesianismo parece desarrollarse igualmente en España, en esa época, una vez que el rey español Fernando VII, prisionero de los franceses, será también «El Deseado», hasta recuperar la corona en 1814 a pesar de, para los liberales que lo ayudan a liberarlo, haber dejado rápidamente de serlo...

8. El Congreso de Viena de 1815 pondrá fin al período de las invasiones napoleónicas, que se extenderán entre 1793 y esa fecha, y negociará las condiciones de paz entre las potencias contrarrevolucionarias (Gran Bretaña, Rusia, Austria, Prusia) y la propia Francia que, al igual que ellas, restaurada la monarquía Borbón (1815-1830), «reconstruirán» el «equilibrio europeo» de los estados monárquicos, en detrimento de las aspiraciones nacionales de los diversos pueblos envueltos en la contienda.

2. Luso-Bussaco, espacio de lo profano y de lo sagrado. El Desierto de los Carmelitas Descalzos y la batalla de Bussaco

> Era único em Portugal este mosteiro de *deserto*. Em quanto que na Hespanha se fundaram semelhantes os de Bolarque, Batuecas, Las Nievas e Cardona; em Portugal se construiu apenas o do Bussaco.
>
> Castro, 2010: 41

A partir del siglo xix, momento en el que se empieza a desarrollar el turismo termal en Luso, en el contexto literario (y hasta turístico, a partir del inicio del siglo xx) la villa de Luso y el bosque de Bussaco aparecen muchas veces como si de una «unidad» espacial se tratase. A pesar de identidades diferentes, de esa asociación Luso-Bussaco darán cuenta igualmente algunos de los testimonios literarios, en el que aparecen mencionadas la villa y el bosque.

Situado en la zona centro de Portugal, Luso se encuentra al borde del bosque de Bussaco. Con la apertura del bosque a los visitantes laicos y el desarrollo del turismo termal en Luso, ambos lugares proporcionarán a los visitantes materia de reflexión para sus relatos de viaje, en especial a partir de la segunda mitad del siglo xix. De este modo, a pesar de identidades diferentes, en esos escritos (algunos bajo forma epistolar) aparecen normalmente mencionados tanto la villa como el bosque.

No se debe olvidar que, si la importancia del convento data del siglo xvii, la pequeña villa, que se encuentra al borde del bosque, se va a desarrollar gracias a las propiedades de sus nacientes de aguas termales. Las primeras referencias al agua de Luso se datan a inicios del siglo xviii (1726) y sus beneficios se probaron en 1775. A partir de la segunda mitad del siglo siguiente, su principal objetivo se centró en el bienestar y en terapia a través del agua, este hecho originó la aparición de múltiples quintas y chalés, y de un espíritu pionero, orientado hacia el turismo y el alojamiento.[9]

Más allá de la curiosidad que lleva a algunos de los viajeros nacionales y extranjeros a visitar la sierra de Bussaco, tanto por la fama del bosque y del Desierto de los Carmelitas como por el lugar extramuros donde se llevó a cabo la batalla, es en el contexto de una cura física (en Luso) y/o psíquica (sobre todo en el bosque) que algunos de los intelectuales que analizamos escogieron estos lugares para regenerar el cuerpo y el espíritu.

9. Se construyeron pensiones y hoteles, destacando, en este contexto, el Grande Hotel dos Banhos, unidad hotelera cuya importancia transitará hacia el Grande Hotel das Termas, construido bajo el riesgo del arquitecto Cassiano Branco (1940). A partir de 1908, el entonces «club» de Luso pasó a designarse «gremio». En él se podía jugar, danzar, ver teatro y escuchar conciertos. Este espacio se transformará en el casino de Luso.

Concebido en 1620, data de 1626 el inicio de la edificación del conjunto monumental del convento de Santa Cruz de Bussaco, terminándose su construcción alrededor de 1690. En la actualidad el convento casi pasa desapercibido, «oculto» por el fulgor del palacio de Bussaco, un edificio neo-manuelino erigido a finales del siglo XIX, en el lugar en el que estaban muchas de las dependencias del monasterio de los Carmelitas. Transformado en el siglo XX en hotel/parador de lujo, el internacionalmente famoso Palace de Bussaco fue mencionado por Patrícia Schultz como uno de los *Thousands Places to See Before you Die* (2011).

De este modo, del convento solo quedan la iglesia de Santa Cruz y algunas celdas. Escondido entre los gigantescos árboles de Bussaco, aún se mantiene la imponencia del *Sacromonte*. El convento estuvo siempre habitado por los miembros de la orden hasta cerca de 1860, fecha en que mueren los últimos frailes, autorizados a permanecer en el espacio religioso, a pesar de la extinción de las órdenes religiosas, decretada en 1834, por Joaquim António de Aguiar.

Paulo Varela Gomes singulariza «o Buçaco não só entre os conjuntos arquitectónicos carmelitas, mas entre muitos dos *Sacromontes* existentes na Europa e na América» (2005: 0607).[10] El Sacromonte se instaló en dos fases: una en 1640 y otra en 1690. Está constituido por una Via Sacra, con veinte Pasos, los Pasos de la Prisión de Cristo (con seis capillas), y su condena en el Pretorio de Pilatos, y los Pasos de la Pasión de Cristo (con catorce capillas). Estas últimas contienen esculturas de tierra cota, realizadas en el siglo XX por el ceramista Costa Motta (Sobrinho), visto que las instaladas al inicio del siglo XVIII fueron destruidas.

El perímetro de la «cerca»/muro que rodea el Bussaco tiene 5km, teniendo el acceso a su interior a través de Puertas. En su inicio, las puertas de la «cerca» eran dos, la de Coimbra y la de Sulla, que se encuentra ubicadas en lados opuestos. La tercera, llamada puerta de la Reina[11] también llamada puerta de El-Rei,[12] permaneció siempre cerrada (los carmelitas la conservaban normalmente tapiada) hasta el paso de Maria II por Bussaco.[13] A partir de la extinción de las órde-

10. Para el investigador, «O carácter singular do conjunto monumental [...] deve-se ao facto de os Carmelitas Descalços portugueses terem construído dois programas arquitectónicos no Buçaco e não apenas um, como era hábito das ordens religiosas daquela época. De facto, ao conjunto formado pelo convento e as ermidas chamadas de *habitação*, que constituem aquilo a que se chamava na época um *Deserto*, os Descalços e os seu poderosos patronos da aristocracia de Coimbra acrescentaram um *Sacromonte*, ou seja, um conjunto de pequenos edifícios e ermidas que são como um "parque temático" cristão simbolizando, a cidade de Jerusalém, palco do martírio de Cristo» (Gomes, 2005: 0607).

11. Catarina de Bragança, hija de Juan IV y mujer de Carlos II de Inglaterra, deseó visitar Bussaco en 1693, en el momento de su separación del rey inglés, pero no puede concretar esa visita.

12. Debido al paso de Pedro II por Bussaco, en 1704, acompañado por el archiduque Carlos de Austria, aclamado como Carlos III, rey de Castilla.

13. El interés de la familia real por esta zona despierta cuando la reina Maria II, acompañada por el príncipe consorte Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha (Fernando II) y por los infantes Pedro y Luís, visitan Bussaco, en 1852. El proyecto de recuperación del convento, ya deseado por Fernando II, lo retomará su hijo, el rey Luís y su mujer, la reina Maria Pia de Saboya, que franqueará igualmente esta puerta. Esta reina pensará transformar Bussaco en una quinta real, habiendo permanecido en Bussaco con sus dos hijos, los príncipes Carlos y Afonso. Sin embargo, es gracias a la iniciativa del consejero Emídio Navarro y a los projectos de ar-

nes religiosas, y con la incorporación de Bussaco en los bienes del Estado, se fueron abriendo nuevas puertas.

De entre la gran variedad de árboles que pueblan el bosque de Bussaco,[14] destaca el cedro. Mencionado en este lugar desde el siglo XVII, esta especie ganará un especial significado en las representaciones religiosas, pictóricas y literarias.

En el bosque sagrado estaba prohibido recoger leña sin autorización, cortar o damnificar árboles, siendo excomulgado el infractor, por bula papal de Urbano VIII, en 1643. Otra bula papal (1622), así como la otra fijada en una lápida en la Portería del Bosque / Puertas de Coimbra, la de Gregorio XV, excomulgaba y condenaba a las mujeres *de cualquier estado o condición que sean*, que entrasen en el espacio de clausura, de *Oración y Contemplación*, do Bussaco o de otras *Cazas de Ermo* (Castro, 2010: 19).

Bussaco es también el lugar donde el silencio, «quasi absoluto, era um dos preceitos impostos pelas *Constituições dos Carmelitas Descalços* aos religiosos» (2010: 206); el lugar donde, debido a los reglamentos internos muy severos, los extranjeros solo entraban con autorización del general de la orden (Link *apud* Castro, 2010: 204).

Integrado en la cordillera con el mismo nombre, y a pesar de que la batalla tuviera lugar junto a sus muros, es paradójico que esta también se vuelve el escenario evocativo de la resistencia y Victoria de los ejércitos luso-inglés, dirigidos por el general irlandés Arthur Colley Wellesley (1769-1852) (duque de Wellington,[15] tras su triunfo en la batalla de Vitoria, en España, en 1814), en la batalla realizada el 27 de setiembre de 1810 contra el invasor napoleónico, dirigido por el prestigioso mariscal Masséna. Esta fue la mayor batalla de todos los tiempos que ensangrentó el territorio portugués, ya sea por el volumen de hombres envueltos en ella, ya sea por el número de bajas que resultó de ella, ya sea por el área de actuación de los ejércitos, que corresponde a más de cuatrocientos quilómetros cuadrados de extensión (Moura, *apud* Duque, 2012, 13-14). Fue también decisiva, por varios títulos, para la Historia de Portugal, de España y de Europa.[16] Como refiere el historiador francés Bouchot: «Wellington devint tout d'un coup le héros de l'Europe» (*apud* Castro, 2010: 215).

---

quitecto italiano Luigi Manini, que trabajará con sus homólogos Nicola Bigaglia, Manuel Norte Júnior y José Alexandre Soares, que se ejecutará la construcción de aquello que entonces se denominaba los «anexos del convento» (Castro, 2010: 58-59). De esta obra surgirá el palacio de Bussaco, de estilo neomanuelino. La última reina de Portugal, la esposa de Carlos I, Amélia de Orleans, también fue visitante de Bussaco.

14. Son cerca de setecientas especies. Según Paiva, la mayoría de los árboles exóticos se introdujo a partir de 1856, «sob a acção de R. Moraes Soares e S. Bernardo Lima» (1987: 80).

15. Wellington ya había ayudado a expulsar a los franceses en 1808, en la primera invasión, en 1809, en la segunda, y una vez más tendrá un papel decisivo en la tercera. En Portugal, recibirá los títulos de barón y marqués del Duero, conde de Vimeiro, marqués de Torres Novas y duque de la Vitoria. En España recibe los títulos de vizconde de Talavera y duque de Ciudad Rodrigo. En 1815, junto con el mariscal de campo prusiano Blücher, derrotará a Napoleón en la batalla de Waterloo (Bélgica) (Duque, 2012: 141-142).

16. Duque, 2012: 13-15

El convento de Santa Cruz de Bussaco será igualmente famoso porque antes de la batalla de Bussaco Wellington habría pernoctado en una de las celdas que aún hoy se puede visitar, sujetando el caballo a una olivera centenaria, que se encuentra en el exterior. Confirmando la presencia de Wellington en este lugar, hay correspondencia emitida desde el convento, entre los días «21 de Setembro de 1810 às 9,30 da tarde» a «27 de Setembro de 1810», que lo prueban (Duque, 2012: 116-122).

Fuera de los muros del Desierto de los Descalzos, la capilla de Encarnadouro, localizada junto a la puerta de la Reina, fue inicialmente convertida (1859) en monumento conmemorativo de la batalla de Bussaco.[17] La capilla «Foi benzida sob a invocação de N.ª Snrª da Victoria e Almas», el 27 de setiembre de 1876. En la actualidad aún se realiza, el día 27 de septiembre, una romería dedicada a Nuestra Señora, en memoria de la victoria alcanzada sobre los franceses, y a san Antonio de Lisboa (también conocido como de Padua, debido a que allí realizó sus milagros) o san Antonio Militar, asistente de los combatientes portugueses, cuyas imágenes se encuentran en la capilla. Hay que resaltar, tal como rezan los documentos y los testimonios de la época, que los monjes carmelitas trataron y cuidaron en esta capilla, que sirvió de hospital de sangre, tanto a los combatientes luso-ingleses como a los franceses, protegiendo de este modo a los sesenta franceses heridos de la furia popular y del hambre.

En 1873 se erigió, fuera de la «cerca», el «padrón» en forma de «pirámide», con «seis metros de altura», conmemorativo de la «Victoria» sobre los franceses, localizado entre las puertas de Sulla y de la Reina (fue reedificado en 1879) (Castro, 2010: 147-149 y 151). No solo la batalla, sino todos estos episodios históricos adquieren especial relevancia en la pintura y en la literatura.

3. Los *viajeros cultos*

> Ousadia e valor, génio e sciencia, e a posse da victoria distinguiam Massena, Rey, Régnier e os mais valentes cabos do exército invasor. Os seus soldados eram bravos como francezes, aguerridos e disciplinados como alumnos da eschola de Bonaparte. Eram bisonhos os soldados protuguezes, estes noveis, que em Bussaco se mostraram galhardos, não tinham ainda combatido uma só batalha d'importância; mas eram netos dos heroes de Viriato, dos bravos d'Aljubarrota, dos Conquistadores da Índia! E as águias vencedoras da Europa caíram fulminadas, das sublimes alturas, a que se haviam elevado (Forjaz Sampaio, 1864: 53-54).

Parece exigua, dispersa o casi inexistente la recogida de las impresiones que la literatura y la pintura registraron, que ayudaron y ayudan a sedimentar la

17. El Museo Militar de Bussaco se halla adjunto a la capilla.

imagen de Bussaco, como lugar al mismo tiempo histórico y sagrado, en lo que respecta a la implicación con que acogió esta batalla.

De este modo, para ilustrar este propósito nuestro, se seleccionaron en el siglo XIX, siglo del Romanticismo/Realismo, un conjunto heterogéneo de *viajeros cultos*, escritores, nobles, pintores, que, a través de sus escritos y representaciones pictóricas, aluden a la batalla de Bussaco, al campo donde se llevó a cabo, al Desierto de los Carmelitas Descalzos y a sus monjes, que con piedad y valentía acogieron y trataron, en la capilla de Encarnadouro, militares no solo luso-ingleses sino también franceses.

3.1. Los pintores

Entre los pintores que visitaron el bosque de Bussaco y el campo de batalla, o fueron inspirados por él, destacan en la transición del siglo XVIII al XIX Domingos António de Sequeira y, ya en la transición del XIX al XX, el pintor António Ramalho.

Domingos António de Sequeira (1768-1837)

Domingos António de Sequeira vive y produce parte de su obra más notable en un periodo confuso de nuestra historia. Representa escenas religiosas o mitológicas, algunas de fuerte inclinación nacionalista (como el *Milagro de Ourique*, 1793), su vida cruza las invasiones napoleónicas, siendo célebre por su carrera como pintor de la corte la obra «Junot protegiendo Lisboa» (1808), encargada por el mismo general francés. La convivencia con el ejército de Napoleón llevará a este «afrancesado» a prisión (1809) y, tras el pronunciamiento militar de Vilafrancada[18] (1823), al exilio, en París.

Muchos de sus encargos reflejarán, sin embargo, las circunstancias históricas que siguen a las invasiones napoleónicas, en especial: la victoria (1810) de las tropas luso-inglesas, en Bussaco y en las Líneas de Torres Vedras, expresadas en obras como «Alegoria à aliança entre Portugal, España e Inglaterra» (c. 1808-1813); y la «Apoteose de Lord Wellington» (c. de 1812), donde al fondo se ve el «Templo da Glória e da Imortalidade», con un obelisco.

Si estas podrían denominarse pinturas heroicas, su impresionante estudio «A Sopa de Arroios» (1810), representando una multitud de desalojados, da cuenta de las dificultades a las que, más allá de la muerte, se enfrentaron los portugueses durante las tres invasiones francesas (1807, 1809, 1810). El Largo de Arroios, en Lisboa, fue uno de los lugares que acogieron a los refugiados de las

18. Llevado a cabo por el infante D. Miguel y por su madre, D. Carlota Joaquina, hermana del Rey de España, Fernando VII.

tropas napoleónicas que, huyendo de Junot, quedaron sin comida ni casa, de acuerdo con la política de «tierra quemada» ordenada por Wellington.

Domingos Sequeira no dejará de reflejar el desencanto de los portugueses, a partir de la última invasión francesa hasta la revolución liberal de 1820. Pintado tras esa revolución, el cuadro «Portugal à beira do [al borde del] abismo» (1820) es una obra que refleja el periodo de tiempo que transcurre entre 1810 y 1820, en el que el gobierno de Juan VI, asediado en Brasil, estaba poco atento a las dificultades políticas, económicas y sociales que habían seguido a la tercera invasión francesa, en especial la ocupación colonizadora inglesa, representada por el general inglés William Beresford. La «Alegoria à Constituição» de 1821 celebrará el triunfo de los ideales revolucionarios liberales.[19]

António Ramalho (1859-1916)

António Ramalho, nacido en Vale Moreira (municipio de Mesão Frio) viaja entre Porto, donde llega a vivir, y Lisboa, donde se forma en la Escuela de Bellas Artes. Con el objetivo de desarrollar un mayor aprendizaje y proyección artística, escoge Madrid, París y Roma como destinos artístico-«turísticos». Con algunas tendencias impresionistas, su pintura expresa, de forma individualizada, el Naturalismo-Realismo de su tiempo.

Recordamos que António Ramalho es contemporáneo de la Generación del 70, de los hermanos Columbano (1857-1929) y Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), así como del maestro Silva Porto (1850-1893), de quien es discípulo. Con él y otros organizan el famoso Grupo del León. Es compañero de trabajo del escultor Costa Motta (Markl, 2004:113).

En 1904, António Ramalho pinta el gran panel evocativo de la «Batalla de Bussaco» para la Sala de la Guerra Peninsular del Museo Militar de Lisboa (2004: 114). Aún bajo el reinado de Carlos, decora la monumental escalera del palacio neomanuelino de Bussaco (1905-1906). Data de 1905 la pintura «Mata do Buçaco» (2004: 44) y la «Alegoria a Bussaco» (2004: 108), destinada a la renovación de la decoración del restaurante Leão d'Ouro, en Lisboa. En contra de la desmotivación que caracterizará a sus últimos años de vida, el último paisaje que se le conoce, once años antes de su muerte, el de la «Mata do Buçaco», revela, no obstante, el gusto del artista en fijar su estancia en el bosque sagrado.

19. La Constitución democrática de 1821 se olvidará con posterioridad, siendo sustituida por la «Carta Constitucional», así como por el exitoso conservadurismo que va tomando cuenta de la sociedad portuguesa, hasta la implantación de la I.ª República, en 1910. La Constitución de 1821 será solo temporalmente respondida por el Setembrismo de Passos Manuel, en 1836.

3.2. Literatura, guías y guías disfrazadas

En géneros heterogéneos, como la prosa o el verso, con designaciones tan distintas como «Cartas», «Notas», «Recuerdos», «Itinerario», «Viaje», «Guía», «Memorias», estos viajeros nos legaron las huellas de su paso por Bussaco y, algunos de ellos, por Luso. Incluso quienes tuviesen un objetivo claramente expreso, como es el caso de las Guías de viaje, más o menos *disfrazadas* (Viñas, 2004), su valor estilístico es inestimable, pues en nada se comparan con la racionalidad de las actuales, en los que la función informativa se sobrepone a una función o prosa más poética.

En el Romanticismo y en un periodo de transición hacia el Realismo/Naturalismo surgen nombres como Adrião Pereira Forjaz de Sampaio (*Memorias do Bussaco*, 1864); Augusto C. da Silva Matos y A. Lopes Mendes (*O Bussaco*, 1874); Augusto Mendes Simões de Castro (*Guia Histórico do Viajante do Bussaco*, *Com Estampas e um Mapa*, 1896, 3.ª ed.). Un viajero extranjero, el príncipe Félix Lichnowsky (*Portugal, Recordações do Ano de 1842*), nos acompaña igualmente en este periplo por Bussaco y por la batalla con el mismo nombre.

Del período del Realismo/Naturalismo, incluimos textos de miembros de la *Generación de 70*, como Ramalho Ortigão (*Banhos de Caldas* e *Águas Minerais*), o de contemporáneos, como Emygdio Navarro (*Quatro Dias na Serra da Estrela, Notas de um Passeio*), aunque autores, como Antero de Quental (1842-1891), se refieren igualmente a Bussaco y a Luso como estancias de veraneo (*Cartas I*), donde aprovechan para descansar.[20]

Sobre el bosque, la mayoría de los textos remiten al símbolo de paz y tranquilidad que transmite, a la belleza de la madre naturaleza caritativa, a la espiritualidad que la soledad y la contemplación aportan a religiosos o laicos. No obstante, esos textos contraponen la paz de la vida cenobita y silenciosa de los monjes carmelitas a la revolución provocada por la guerra en ese modo de vivir, en que casi escuchamos el tronar de los cañones y contemplamos la sangre derramada en la batalla de 27 de septiembre. De modo simultáneo, es también con el orgullo de ese nacionalismo romántico con que relatan, en prosa o verso, la Victoria luso-británica o la caridad que manifestaron los monjes carmelitas, al tratar a los heridos ya fueran luso-ingleses ya fueran franceses.

Príncipe Félix Lichnowsky: Portugal, Recordações do Ano de 1842

> [...] o que é certo é que o parque ou cerca do Buçaco não tem outro na Europa que se lhe possa comparar.
>
> Lichnowsky, *Portugal, Recordações do Ano de 1842*, p. 160

20. Antero de Quental estuvo en Luso-Bussaco, entre otros momentos durante agosto y septiembre de 1875.

El príncipe polaco Félix Lichnowsky recorrió, en 1842, un Portugal que intentaba renacer de las cenizas: de las invasiones francesas; de la revolución liberal de 1820; de las guerras entre liberales y absolutistas (1832-1834); de la extinción de las órdenes religiosas, aun cuando el Bussaco todavía tuviese frailes residentes. En un periodo todavía de recuperación de una vivencia bélica, visitar el Portugal liberal podría no ser terreno abonado para un príncipe que era admirador de la causa miguelista-absolutista. Eso no impidió a Lichnowsky criticar o enaltecer las bellezas del patrimonio natural y edificado.

Tras las consideraciones sobre las bellezas del «bosque sagrado», comparado a los «bosques do Líbano» (Lichnowsky, s.a.: 193), sabemos por el príncipe que de los «16 carmelitas» que habitaban el convento, «3 ainda ali sobrevivem à abolição do seu convento» (Lichnowsky: 193-194). Mencionando los azulejos y el corcho que revisten el interior del convento, recorre el claustro. Se refiere a la celda monacal en la que pernoctó Wellington, en la víspera de la batalla, citando la inscripción que actualmente todavía encontramos allí: «Aqui dormiu o duque de Wellington na véspera da Batalha do Buçaco e aqui esteve estabelecido o seu quartel general [...]» (Lichnowsky, s.a.: 194-195).

Lichnowsky explica que, al oír la explicación dada por el «cicerone» sobre la «aventura militar» de Wellington, esta le lleva a recordar el «dia 27 de Setembro de 1810». Se pone entonces «imediatamente a caminho para visitar o campo de batalha», con una «guia do convento», que consideró «lacónico», en comparación con los «inevitáveis guias de Napoleão e de Welligton no Mont Saint-Jean» (s.a.: 195-196).

De este modo, camina por el campo de batalla, observando el lugar en el que estaban Junot, Ney y el ejército inglés. Menciona «as alturas tão empinadas e cobertas de tanta terra solta e massas de rocha confusamente espalhadas que se torna difícil de conceber como se pôde empreender uma operação militar», no siendo digno de admiración que de una de esa alturas Ney hubiese sido atacado por los «caçadores do general Craufaurd». Observa también que «foi o campo de batalha europeu mais elevado e seguramente também o mais alcantilado» (*s.a.*: 195).

Adrião Pereira Forjaz de Sampaio: **Memorias do Bussaco**

> [...] grandes e pequenos, famílias inteiras ajuntavam-se ao pé do mosteiro e dispersando-se logo pelo interior da matta, caminhavam attonitos.
>
> Forjaz de Sampaio, *Memorias do Bussaco*

Obra importante para la construcción de la imagen de Bussaco es la de Adrião Pereira Forjaz de Sampaio, *Memorias do Bussaco, seguidas de Uma Viagem à Serra da Louzan*, que conoció su tercera edición en 1864.

Nada mencionada por los estudios literarios o turísticos actuales, aun cuando se presente como una experiencia personal (memorias), revela características

de obras y guias, más o menos *disfrazadas*, que aparecerán posteriormente, como *O Bussaco* de Lopes y Mattos, o la *Guia do Viajante do Bussaco*, de Augusto Mendes Simões de Castro.

Las *Memorias*, expresadas en uno tono que nos recuerda el romanticismo de Alexandre Herculano, aluden o citan a diversos escritores que, de alguna forma, son evocados según el tema que Forjaz Sampaio está tratando. Proporcionan igualmente informaciones históricas sobre la fundación del Desierto, su arquitectura, la vida de los monjes carmelitas, dando noticias del destierro de los Niños de Palhavã (hijos de Juan V, desterrados en Bussaco por el marqués de Pombal) y de la batalla de 1810.[21] Ya en el «Prologo da Primeira Edição», insertado en el de 1864, vemos que Sampaio presenta el objetivo de la obra, que es el de dar a conocer: el espacio y los antiguos habitantes; la victoria luso-inglesa en la batalla de Bussaco; el impacto y la fascinación que ejerció en Portugal la apertura de la cerca monacal; la belleza del lugar como inspiradora para la creación estética, en especial la poesía.

> O Mosteiro e a matta de Santa Cruz do Bussaco antes de 1834 era um d'aquelles logares vedados á maior parte dos homens, que a religião consagrara, e cujo nome mysteriosos excitava no pensamento ideias d'uma austera penitencia, inteiro abandono do mundo, silencio em cousas da terra e constante meditação nas do Céo [...]. Uma circumstancia recente enviara muito ao longe a sua fama; soube todo o mundo civilizado que junto aos muros da clausura Massena e Wellington haviam medido as suas forças. Mas quaes eram os mysterios do Bussaco? [...] Acabaram em Portugal as ordens religiosas; e os veneraveis anachoretas do Bussaco tiveram de abandonar o seu deserto [...]. Um sem número de pessoas correu ao Bussaco: foi moda ir lá de muitas léguas em romaria [...]. Porém quantos d'estes mesmos, que, visitando-o muitas vezes, nem por isso o conhecem! [...] e muitos mais, habitando ao longe, não podem visital-o apesar do desejo. Para uns e outros escrevemos este livro: dictou-o não a sciencia, nem a arte; mas o coração e a verdade [...]. Dividimos a obra em duas partes: na 1.ª dizemos do mosteiro, da batalha [de 1810] e da parte inferior da matta; na 2.ª da parte superior, da vida dos moradores do mosteiro e das ermidas, e a sua historia em resumo (1864: VII-X).

21. Afirma el autor, en nota a pie de página, cuando nos informa sobre la restauración y dimensiones de la puerta de Coimbra, que «Em todas as dimensões, de que damos conta, copiamos fielmente a Chronica do Carmo descalço.» Por otro lado, en la «Advertência» que precede a la edición de 1864, el escritor nos informa que algunas capillas y celdas de los monjes las ocupaban, durante los meses de Verano, las familias en veraneo (Sampaio, 1864: 10 e V-VI), informaciones que posteriormente las confirmarán los escritos de Ramalho Ortigão y Emygdio Navarro. Este hecho se debía a la inicial falta de equipamientos hoteleros para recibir a agüistas/termalistas y veraneantes y por la fascinación de pernoctar en lo que antaño había sido un espacio sagrado, así como de visitar al campo de batalla de 1810. Nos damos cuenta igualmente, por la descripción de Forjaz Sampaio, de los motivos del desarrollo de la estancia balnearia y turística de Luso, en especial gracias a la llegada del ferrocarril a Mealhada (y con posterioridad del *Sud Express* que iba a París, atravesando Portugal y España).

Sobre «A Batalha» (capítulo VI), Sampaio se apoya en «documentos officiaes» publicados «em appendice», y en un «diário que temos à vista, dos sucessos destes dias, escripto por um dos religiosos que ficaram no mosteiro» (*id.*: 46-47). De este modo, y porque es la descripción más detallada que encontramos, en el corpus analizado para este artículo, mucho de él también en poesía y no tanto en prosa, transcribimos algunos de sus registros, entre ellos, el *incipit* de este capítulo, que deja aparecer románticamente el orgullo que siente acerca de este episodio bélico, bien exitoso para la patria portuguesa:

> Aos encantos que a natureza prodigalisa n'este plaino, vem unir-se a recordação de honra e gloria para o nome Lusitano. Desde a porta de Sulla pela cumiada do Bussaco até Santo António do Cântaro, a disciplina e bravura do exercito Luso-Anglo disputou em 1810 ao *filho querido da victoria e ao bravo dos bravos* [Massena, assim nomeado por Bonaparte] esses títulos soberbos que deveram valor à fortuna (1864: 44).

Describe a continuación la batalla del día 27 de septiembre, cuyo tronar de los cañones solo es sustituido por el «fogo dos atiradores» del día 28, así como el motivo de la retirada de Massena y la de Wellington. Este, previendo que el ejército francés fuese hacia el «Poente», a tomar la carretera de Oporto:

> [...] havia expedido ordens ao coronel Trant, o qual marchava na direcção do Porto, que viesse fechar a linha occupando esta terceira estrada que Massena tinha a escolher: mas aquelle oficial apenas pôde chegar dia 28 ao Sardão, quando os francezes já eram senhores do terreno. Então Lord Wellington, evitando ser cortado pelo inimigo ou obrigado a bater-se em campo desigual, retirou-se do Bussaco sobre os campos do Mondego, e d'ahi para as linhas de Lisboa [Linhas de Torres Vedras] (1864: 46-48).

La fecha mencionada en el texto, como la de la ocupación del monasterio por el ejército, coincide con las de las cartas enviadas desde allí por Wellington (mencionadas por nosotros arriba) a sus oficiales, misivas que no aluden, como es obvio, a la auténtica «revolución» provocada en el santo lugar. Sobre esta, Sampaio describe el temor que lleva a muchos de sus monjes a abandonar el monasterio, junto con algunos cuadros de valor, así como el saqueo y destrucción provocado por ambas partes de la contienda, desde y en las inmediaciones del monasterio, afirmando, así el autor:

> Entretanto que o sangue dos soldados regava desta sorte as penedias do Bussaco, os solitários do mosteiro padeciam todos os incommodos, privações e terrores, que a guerra traz consigo. Desde o dia 21 que o mosteiro e as ermidas eram cheias de generaes e officiaes, a quem os padres prestavam com mão larga tudo o que possuíam, desde roupas, mantimentos e alfaias: e o silencio da clausura, até alli tão profundo e nem de leve interrompido, cedia em toda a matta ao ruído dissonante de tantas vozes encontradas, de tantos instrumentos militares, de tantas machinas de guerra. Ao

temor do presente acrescia o do futuro. Um religioso hespanhol no mesmo dia 21 chegou ao Bussaco inteiramente disfarçado, e profetizou-lhe desolação e morte; porque, dizia elle, por toda a parte o exercito francez não poupa alguns excessos, aonde estivera o quartel inimigo. Lá vão saindo dia 22 os religiosos, enfermos e anciões, do berço tão amado, onde bem quizeram exalar o último suspiro, e já não esperam regressar. A saudade e a consternação despedação seus corações: marchando ao exílio, somente se lhes antolham quadros verdadeiros, e de sobejo effeituados da maior destruição, o santuário profanado, os cedros abatido, os muros derrubados e essas ruas formosíssimas inundadas de sangue [...] Em a noite de 28 para 29 a mesma communidade abandonou o mosteiro, ficando apenas em guarda das preciosidades, que fôra impossível remover sem desbarato, dous padres e um leigo. Sucedem-se amigos e contrairos, não já em grandes corpos, mas em partidas mais ou menos numerosas, que todas pedem e exigem, como senhores [...] do que era bom nada ficou (diz o singelo historiador destes dias luctuosos [...] fallando das roupas e alfaias prestadas aos officiaes). Na Igreja, nas capellas, celeiros e adegas sofreram vexames, violências e roubos. O muro de clausura ficou aberto e derrubado muitos logares, as portas da matta despedaçadas, taladas as hortas, grande quantidade de cedros quebrados. Tiveram de recuperar todas estas perdas á custa de grandes sacrifícios; e privados das abundantes esmolas, que lhes vinham de Lisboa, e cessaram pela ausência da corte no Brasil, foi-lhes forçado abandonar todas as obras d'insigne artificio, fontes, canos e ermidas, que se encontram pela matta, outr'ora bem conservadas e desde esta epocha em tal decadencia (1864: 49-50).

También la generosidad de sus monjes queda demostrada dado que

[...] o seu honrado prelado [...] interrogado por Lord Wellington sobre os dispêndios, que a estada do exército causara ao mosteiro, para tudo lhe ser exactamente satisfeito, responde com maior desinteresse, — que ele nada queria, mais que a paz do reino, — resposta singela, mas profunda, compensação plena, de que se não esquece o heroe de Waterloo (1864: 50).

Y más piadoso es todavía el relato que le sigue, que alude al hecho de que los monjes trataran a los heridos franceses, en la capilla de las Almas, transformada en hospital de sangre. Relata el autor que:

São aqueles três solitário ficado no Bussaco, que apezar d'esgotados quasi todos os seus recursos, vão repartir o pedaço de pão que lhes resta, e os mais vivos cuidados da caridade christã, com 60 feridos do exercito inimigo, que uma partida de cavallaria inglesa[22] encontrara abandonada além de Moura, e recolhera na capella

22. Según Ventura, el general británico Craufurd, al avistar una multitud que se aproximaba, envió a los húsares alemanes para realizar un reconocimiento, en la mañana del día 29. Este verificó que había «campo-

> das almas. Rodeados estes infelizes de paisanos desalmados, que julgam meritório assassinar o inimigo indefezo, se apenas falleceram uns doze, e o resto sobrevive, deveu-se ao disvelo dos padres, que entre elles, a morte e os bárbaros, se interposeram, com sagrado antemural da miséria e do infortúnio [...] Assim o reconheceram os mesmos francezes. As partidas do exercito de Massena, entradas em Bussaco a 1 e 2 d'outubro respeitaram os salvadores de seus irmão de armas. Os officiaes, diz o nosso chronista, saudaram-no na chagada e na aprtida com a barretina na mão, cohibindo e castigando os soldados que, longe da vista começavam de perpretar alguns excessos; e por fim assignou-se entre elles e os padres um como tratado de neutralidade que os segurava de toda a violencia da parte dos francezes, monumento de verdadeira civilisação, que bem comprova com quanta exageração se imputaram aos invasores atrocidade, que bastantes vezes paizanos commeteram por maldade (1864: 51-52).

Augusto C. da Silva Mattos y A. Lopes Mendes: **O Bussaco** *(literatura y grabados)*

> Agrupem todas estas árvores, e ahi temos o *lucus*, a floresta sagrada, a selva misteriosa, o bosque dos oraculos, em que a divindade se manifesta como se manifestou na sarça ardente [...] Repugnará isto ao realismo de hoje?
>
> Mattos y Mendes, *O Bussaco*, p. 23

Publicado en 1874, *O Bussaco* es una obra conjunta de dos autores, Silva Mattos, que lo escribió, y Lopes Mendes, que recogió los datos. Los autores remiten, a veces, a la obra de Adrião Forjaz Sampaio. De un modo algo prospectivo, Lopes Mendes afirma que «O Bussaco representa para Portugal uma veneranda trilogia: é um monumento da sua historia: um padrão da sua piedade, e uma promessa do seu futuro florestal.» (1874: xii- xiii)

El propósito del autor es poder maravillar al público, incluso a los no visitantes. Como artista grabador, en el extenso índice de grabados contamos, entre otros por los ejecutadas por él, con una «Carta do Bussaco» y diferentes lugares de los más paradigmáticos como: la «Serra do Bussaco»; «A Portaria de Coimbra»; la «Porta de Luzo»; el «Monumento» [a Wellington]; la «Capella das Al-

---

neses portugueses que rodeavam ameaçadoramente cerca de quatrocentos feridos franceses ali abandonados. Os Hussardos protegeram os franceses, providenciando macas para o seu transporte, sendo recolhidos e tratados num convento vizinho» (Ventura, 2011: 248). Como ya mencionamos, en la actualidad estas invasiones aún están siendo investigadas, en lo que respecta también al número de heridos y al episodio de la Capilla de las Almas. Mientras, dudamos sobre este número «cuatrocientos», dado que Forjaz Sampaio transcribe, en nota a pie de página, el documento que da cuenta de este suceso, escrito en francés por el «3ème Regt d'Hussards» (alemán, aliado de los luso-británicos, atrás mencionado), en que se solicita a los Franceses que no ataquen a los frailes, visto que estos habían protegido «60 blessés françois». El documento está fechado: «1er d'Octobre de 1810» (Forjaz Sampaio, 1864: 51).

mas e Porta da Rainha»; el «Convento»; «Cedron e a Porta de Siloé»; la «Fonte Fria», los «Banhos de Luso».[23]

Sobre la batalla de Bussaco, dedica un capítulo (VI) que tiene como título: «Invasões Francezas: rendição d'Almeida, batalha do Bussaco: monumento: Belchior José Garcez: historia da guerra peninsular». Coloquialmente (lo que nos acuerda a Almeida Garrett, 1799-1854), Mattos invita «o leitor a que voltemos à porta de Sulla» y, tras una caminata, lo invita a *descansar* y *observar*. De este modo, a través de los ojos de narrador, se parte del monumento de Wellington para la explicación que pretende suministrar, no solo sobre la batalla de Bussaco sino del propio monumento. Comenzamos por observar que:

> [...] em um terreno circular, cingido de ameias, em pedestal quadrangular, com as arestas voltadas para os quatro pontos cardeaes, se ergue corpulento monolitho, encimado duma estrella de raios de cristal. A conveniente distancia [...] estão quatro canhões de bronze, tomados aos francezes [...] Todo este mole se levanta no ponto preciso em que dia 27 de Setembro de 1862, foi colocado um pequeno padrão, designando o ponto em que, mais decisivo o combate, que cincoenta e dois annos antes, em egual dia, ali se ferira foi mais renhida a lucta (Mattos, Mendes, 1874: 48).

Tras explicar el aspecto simbólico del monumento, describe la batalla; teje consideraciones sobre los problemas para «escrever a historia da guerra peninsular», visto que el «tenente coronel de engenharia Belchior José Garcez» había encomendado esta tarea al «major graduado de artilharia» Costa Cascaes, «com o fim de rehaver para o seu paiz, com o quinhão de sacrifícios, que lhe couberam, a gloria que por elles grangeou», pero Garcez muere entretanto (1874: 51). El autor habla todavía de los problemas relacionados con la construcción e inauguración del monumento (1874: 52-53).

Pero si está presente la crítica nacional, el nacionalismo romántico se manifiesta:

> Napoleão, cujas águias, abrindo as azas ao sol da gloria, faziam sombra ao mundo inteiro, ameaçando de empolgar nas suas garras povos e reis, para os ir depor submissos aos pés do ousado caçador. Napoleão diz aquele monumento percebendo que no mosqueado dos seus arminhos não estava bem rectinta a mancha elaborada

23. Un año antes de la publicación de la *Guia histórica del viajero de Bussaco*, esta obra será única en el género, en lo que se refiere a las informaciones suministradas, en especial: aclaración sobre la «Serra» de Bussaco; las «Portas e Avenidas»; las «Comunicações interiores»; el «Monumento» a Wellington; el «Convento»; la «Via Sacra»; las «Ermidas; las «Fontes e Nascentes»; los «Banhos de Luzo»; la «Tabela de altitudes»; «la Synopse Historica»; la «Geologia e Flora Antiga»; la «Flora Moderna» (a partir de 1856); las «Notas» y el «Álbum do Bussaco» (donde el autor menciona, entre otras cosas, el vandalismo del que era objeto este espacio, como por ejemplo el escribir en las paredes de los edificios y en los troncos de los árboles). Curiosamente, estos son de los escasos autores que mencionan, en la iglesia, la pintura de la Sagrada Familia, de Josefa d'Óbidos (siglo XVIII), mencionada por los autores como «Nossa Senhora do Leite» (1874: 65).

> com o sangue e lágrimas dos portuguezes, e para nos punir das tentativas mallogradas de Junot e Soult, mandou em 1872 o príncipe de Essling à conquista de Portugal [...] Que resistência podia fazer a um exercito forte de 85.000 homens, vanguarda de uns 200:000, este reino sem rei, e já tão avexado pelas invasões de 1807 e 1809? [...] Mas os desígnios da providencia são incomprehensíveis, serve-se do fraco e do pequeno, para abater o grande e poderoso! O sol de tantas glorais em algum ponto havia de encontrar o occaso; era pois rasão que fosse nos confins do occidente.. [...] Foi renhida e profiada a luta (1874: 48-49).

Augusto Mendes Simões de Castro: Guia Histórico do Viajante do Bussaco

La *Guia Histórico do Viajante do Bussaco*, *Com Estampas e um Mapa*, concebida por Augusto Mendes Simões de Castro tuvo tres ediciones en el siglo XIX, la primera en 1875.[24]

Sobre la batalla de Bussaco, Simões de Castro revela en su *Guia Histórico do Viajante do Bussaco* las «Notícias e reflexões acerca da batalha do Bussaco escriptas pela Duquesa de Abrantes», Laura Junot. Algunas cartas del propio Marechal Junot, que integraba las tropas comandadas por Masséna (1810), integran las *Mémoires* (1834) de la esposa del viajero/invasor. En esta obra, la Sierra del Bussaco se describe como una «montagne fort elevée, au sommet de laquelle est situé le couvent de Bussaco, habité par des religieux trappistes», constituida por profonds précipices et des defilés [...] étroits» (Castro, 2010: 207-212). Castro registra igualmente la poesía «Surriada a Massena», escrita por el poeta Daniel Rodrigues da Costa (Castro, 2010: 216), que satíricamente menciona la derrota de los franceses, en Bussaco:

> Senhor Massena má scena | Fez nesta invasão | Que dirá Napoleão? | De certo morre de pena! | Marengo, Austerlitz e Iena | Não tiveram sorte igual; Se ficou em General | Fique assim nessa postura | Porque era fraca figura, para rei de Portugal. | Bem sei que o projecto seu | Era ajunctar cabedaes | Para fazer os canaes | Que Junot nos prometteu: | Mas d'isso o dispenso eu | Que para canaes é fraco | E se do Corso macaco | Quer ao furor esconder-se, | Fique por cá, vá metter-se | Frade leigo no Bussaco.

De entre el conjunto de poemas dedicados a Bussaco, reunido por Simões de Castro en el «Florilégio» que integra la obra, se destacan algunas poesías de autores de los siglos XVII y XIX. En el siglo XIX, en el «Florilégio» de esta *Guia* encontramos diversas poesías sobre el bosque carmelitiano, mencionando algunos de ellos la batalla de Bussaco, entre ellos: Luís Carlos, «No Bussaco» (1862: 242);

24. Se publica inicialmente en la Imprenta de la Universidad de Coimbra. La segunda edición es de 1883; la tercera de1896, siendo reeditada por el Ayuntamiento de Mealhada en 2010. La cuarta edición es del autor y es de 1908.

el escritor Soares dos Passos «O Bussaco» (s.a.: 247);[25] el inglés Roberth Southey, «Inscription for the Desert of Bussaco» (con la traducción de Cândido de Figueiredo «Inscrição para o Deserto do Bussaco», de 1895) Ramos-Coelho, «O Bussaco».

Pasemos ahora a otros viajeros, nacionales y extranjeros, que conocieron igualmente y/o escribieron sobre Bussaco y que con sus miradas contribuyeron a la construcción de un lugar cuya connotación sagrada, sea la del catolicismo de la Reforma, sea la de las religiones de la naturaleza a la que el Romanticismo dio voz, se fue metamorfoseando, hasta convertirse en un espacio turístico para élites.

José Duarte Ramalho Ortigão (1836-1915): Banhos de Caldas e Águas Minerais

> As cellas dos antigos solitarios são hoje habitadas durante a estação calmosa por alegres viajantes que ahi vão fazer a sua convalescença ou a sua villagiatura.
>
> Ramalho Ortigão, *Banhos de Caldas e Águas Minerais*

Viajero incansable por tierras de Portugal y de Europa, Ramalho Ortigão publica en 1875 su obra *Banhos de Caldas e Águas Minerais*, *com uma Introducção de Júlio César Machado*. Es el tiempo en que la nobleza y la alta burguesía, como menciona el historiador Hobbswam, comienza a tratarse el hígado y otros órganos en los espacios termales.

Tras la «Introducção» de César Machado a esta obra, que es ella misma una pieza literaria, desvelando de forma elogiosa no solo el tipo de asunto en cuestión como llamando la atención hacia el tipo de escritura adoptada por Ramalho Ortigão, con vista a volver aquello que podría ser un texto fastidioso en una forma apelativa, recorremos con Ramalho las «Aguas das fontes», las «Caldas» y los «Banhos» de Portugal Continental.[26]

25. Como sabemos, Manuel Joaquim Pinheiro Chagas (1842-1895) publicará *O Monge do Bussaco, Resumo das Invasões Francesas*, una obra relacionada com este episodio histórico. Afirma el narrador: «No dia 26 de Setembro de 1810, enchia um rumor desusado as solidões tranquillas do Bussaco. Essas alamedas sombrias, habitualmente percorridas apenas por monges melancólicos, viram tumultuar à sombra do seu arvoredo [...] turmas de soldados que se alinhavam junto dos muros da cerca [...] O bosque sagrado do Bussaco estava [...] cheio de bellicos rumores. O asylo da meditação fora profanado pelo demónio sanguinoso da guerra. [...] Á porta d'uma d'essas ermidas, onde alguns monges procuravam a solidão absoluta, sentava-se um frade, com a cabeça encostada ás mãos» (Chagas, 1909: 19-21).

26. Entre impresiones y digresiones personales diversificadas (algunas con un fuerte componente naturista y naturalista, de quien redescubre las virtudes de la *mens sana in corpore sano*, actitud típica de la Generación de 70, la de la *Vita Nuova* (en los ideales políticos, sociales, morales, religiosos, éticos, pero también en el deseo de modificar hábitos ancestrales de la vida cotidiana, desde la higiene a la alimentación) a la que perteneció Ramalho, palmilhamos con el autor nuestro país. Afirma el autor, a propósito de las «Águas do Luso»,

Sobre Bussaco, afirma que

> [...] é hoje a mais nutrida floresta de Portugal; e para que a parte da serra em que ella existe seja o mais aprasivel tracto do solo portuguez basta a magestade das vegetações e a dos largos e incomparaveis pontos de vista, de cuja religiosa amplidão dizia Frei Bartholomeu dos Martyres: «Isto, irmãos meus, é já um conversar com Deus, uma prelibação da eternidade». Alem da grande obra da natureza, o Bussaco tem o seu interessante convento cheio de sombra, de recolhimento ascético, de antigos retratos de monges, de velhas legendas mysticas. [...] As cellas dos antigos solitarios são hoje habitadas durante a estação calmosa por alegres viajantes que ahi vão fazer a sua convalescença ou a sua villagiatura. Á noite chegam banhistas do Luso, organisam-se *soirées*, e na casa do Senhor — *Domus mea, domus orationis* — gira a walsa e dança-se o *cotillon*, que muitas vezes termina de madrugada (Ortigão, 1875: 56-59).

Hace un breve relato sobre «as recordações» y sobre la «historia» do Bussaco «assignalada por muitas datas memoráveis», desde los orígines hasta el 30 de mayo de 1834, momento en que el monasterio y la cerca fueron «encorporados nos bens nacionaes e passaram depois para a administração geral das mattas do reino, datando d'esta ephoca todos os modernos trabalhos de sivicultura e de viação florestal» (1875: 59).

Ramalho Ortigão no deja de mencionar el episodio que marca de forma indeleble la bondad de los «três varões de nome ignorado, beneméritos da humanidade e da civilização, «dois padres e um leigo», durante la batalla de 27 de septiembre de 1810, a pesar del «risco das suas próprias vidas». Afirma el escritor:

> Nos fastos do heroismo nacional em lucta com a invasão napoleónica deve incluir-se esta pagina de ouro: «No convento do Bussaco sessenta francezes destroçados e feridos, foram defendidos da terrível cólera popular por três homens, nos quaes o burel do carmelita cobria corações em que pulsava o amor universal, fonte da eterna liberdade» (1875: 59-60).

---

que estas están situadas a «16 ou 17 kilometros de Coimbra». En 1875 (año en el que Antero de Quental estará en Luso-Buçaco) las «condições do logar e a extrema commodidade da communicação com este sítio a pequena distancia do caminho de ferro [Mealhada], com uma bella estrada percorrida por dilligencias e *chars-à-bancs*, tornam o Luso uma das terras d'aguas mais concorridas. Tem dois hotéis regularmente montados, e magníficos passeios, entre os quaes o da serra do Bussaco [...]» (Ortigão, 1875: 56-57). De este modo el escritor, tras realzar las facilidades de acceso que el Luso ya tenía en ese tiempo, explica el desarrollo que conoció Luso, a partir de 1849, por la iniciativa, entre otros, del Dr. Costa Simões.

Emygdio Júlio Navarro: Quatro Dias na Serra da Estrela, Notas de um Passeio

> O Bussaco é hoje frequentado por um grande numero de *touristes*. O caminho de ferro passa no sopé da montanha, a oito ou dez minutos do entroncamento da Pampilhosa. Quem vae do sul para o norte, raro deixa de visitar a formosa matta [...] Junto do convento construiu-se, este anno, um *restaurant*. [...] Em Luzo há dois hotéis. [...] Do Luzo ao Bussaco vae-se perfeitamente a pé.
>
> Navarro, 1894: 36-37

Figura decisiva e impulsora del desarrollo de la imagen Luso-Buçaco como destino turístico es Emygdio Navarro, consejero y ministro de Obras Públicas (1886-1889) del rey Luís I (1861-1889) y distinto intelectual. Fue director del diario *Novidades* (el primer número salió en enero de 1885). Era su propósito crear una «coisa nova, vida nova» en Portugal.

El periódico integró nombres como Eça de Queirós, Oliveira Martins, Ramalho Ortigão, Luís de Magalhães, Trindade Coelho, Maria Amália Vaz de Carvalho, Bulhão Pato, Trindade Coelho, Abel Botelho, Eugénio de Castro, Ernesto de Vasconcelos (estudio de cabos submarinos), Joaquim de Vasconcelos (con *Indústrias Portuguesas*) o Lopes de Mendonça (*idem, ibidem*: 42-43). Coetâneo es amigo de muchos de la Generación del 70, el consejero/periodista escribe la obra *Quatro Dias na Serra da Estrela, Notas de um Passeio*, editada en 1884.

Toda la obra se escribe con aquel sabor decimonónico, que reúne la erudición (alusiones científicas, históricas...) con el utilitarismo cotidiano. El autor, a pesar de la ironía y de la crítica constructiva, revela, del mismo modo que entre los mencionados con anterioridad, aquel amor romántico por la patria portuguesa, que no deja de apasionarnos y seducir, así como la preocupación de proyectar el país como destino turístico. De los veintidós capítulos que componen la obra, los cuatro primeros están dedicados a Luso-Bussaco.[27]

Navarro habla, entre otros asuntos (desarrollo del turismo en la villa y en el bosque de Bussaco), del viejo sacristán Francisco, religioso que era un «autentico cão de guarda» del convento y de las imágenes («três primores artísticos de alta valia») que todavía existen en la iglesia, que ya habrían sido «rapinadas» si no fuese por este guardián. El narrador comenta, satiricamente, que el salvador de aquellas «preciosidades, [era] inteiramente estranho a qualquer concepção do *bello* na arte» (Navarro, 1884: 42).

27. El narrador, al final del cuarto capítulo, nos informa sobre lo que le lleva a viajar. Nos cuenta, de este modo, que el Dr. Sousa Martins (1843-1879), médico y profesor catedrático de la «Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa»), de paso por el Luso, se encuentra con él por casualidad, surgiendo de ahí la invitación del científico para que Navarro lo acompañe a una expedición a la «Serra da Estrela».

Los relatos del sacristán (según Navarro, por lo general conocido como persona de pocos comentarios y explicaciones) dan cuenta de sus «peripécias da batalha». Sin embargo, el autor duda que Francisco pudiese haber asistido a ella, dado que en la época tenía «quinze annos feitos» y que «de longe», al «abrigo da matta», «raras balas chegaram»... El sacristán todavía contaba que Wellington había dormido «n'um dos quartos do convento, que ainda se mostra no estado que então se achava e de ter tido o cavallo amarrado à terceira oliveira do terreiro, contíguo á entrada do convento, donde expedia as suas ordens, quando os incidentes da batalha o não obrigavam a approximar-se da linha de fogo». Entre las «narrações assombrosas que deixam a perder de vista, no exaltar grandíloquo, as proezas dos heroes de Homero», siempre que se hablaba de la vida del convento y del sosiego del lugar, anterior a la extinción de las órdenes religiosas, Francisco respondía con «estas únicas palavras: n'esses tempos havia menos luxo e mais religião!» (1884: 42)

5. Reflexiones finales

> Andou a gloria d'este feito de armas mal repartida na historia. [...] Batia-se o inglez em nome da obediência e da disciplina: ao portuguez vinha-lhe o valor de mais alto. Era a sua pátria invadida, a sua independência em perigo, a memoria de recentes soffrimentos a estimular-lhe o coração.
>
> Mattos, Mendes, 1874: 50

Serán este tipo de miradas y sentimientos las matrices que ayudarán a consolidar los *estados-nación* del siglo XIX (a pesar de que, en el caso portugués, seamos el país más antiguo a nivel europeo y uno de los más antiguos a nivel mundial) y, con posterioridad, en lo que respecta a Portugal y a los portugueses, a *reinventar* la patria portuguesa en la 1.ª República. Por otra parte, al igual que las generaciones románticas del siglo XIX, la República acarició y desarrolló un proyecto de turismo culto, para extranjeros y portugueses, intentando suscitar en estos últimos el amor por su país, por sus maravillas naturales, por su historia.

Al igual que la literatura y la pintura en el pasado, en fecha reciente el cine registró la batalla de Bussaco y sobre todo la gesta heroica de las poblaciones que, en 1810, en Bussaco, en Coimbra, en Torres Vedras, se enfrentaron al imperialismo francés. Nos referimos a la película *Linhas de Wellington*, producida en 2012 por Paulo Branco, dirigido por Valeria Sarmiento, con argumento de Carlos Saboga y estrella de relieve John Malkovich.

Siguiendo el *ethos* romántico del vínculo entre el patrimonio material e inmaterial, la arquitectura, las artes, la literatura..., han ido dialogando de forma cada vez más acentuada entre sí. Cada una de ellas ha igualmente contribuido a la construcción de territorios literarios y artísticos, al que el moderno turismo y sobre todo los *viajeros cultos* no son ajenos.

Concluiremos com as seguintes palavras do chronista: Antes de vir aqui Lord Wellington, não entraram os inglezes em Bussaco, apesar de passarem continuamente pela estrada, para cima e para baixo. Porém, depois da batalha o nome do Bussaco, antes desconhecido de muita gente, voou para toda a parte, fez-se respeitável; e os officiais inglezes, que vão ou vem do exército, vem aqui pousar, encantados do logar (Forjaz Sampaio, *O Bussaco*, 1864: 55).

Bibliografía

Barahona, Margarida (1978), *Poesias de Bocage*, Lisboa, Seara Nova.

Baroja, Pío (1978), *Aviraneta o la Vida de un Conspirador*, Madrid, Espasa-Calpe.

Castro, Augusto Mendes Simões de (1875), *Guia Histórico do Viajante do Bussaco* (*Com Gravuras*), Coimbra, Imprensa da Universidade.

— (1896), *Guia Histórico do Viajante do Bussaco* (*Com Estampas e um Mappa*), 3.ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade.

— (1932), *Elucidário do Viajante do Bussaco* (*Com Estampas e um Mapa*), 3.ª ed., Famalicão, Tip. Minerva.

— (2010), *Guia Histórico do Viajante do Bussaco* (*Com Estampas e um Mappa*), 3.ª ed., Coimbra, Câmara Municipal da Mealhada, Mealhada, Reviver.

Chagas, Manuel Pinheiro (1909), *O Monge do Bussaco. Episodio da Invasão Francesa*, Figueira, Imprensa Lusitana.

Duque, José Matos (2012), *A Batalha do Buçaco (27 de Setembro de 1810)*, Viseu, Quartzo.

García de Cortazar, Fernando, González Vesga, José Manuel (1997), *História de Espanha, Uma Breve História*, Lisboa, Presença.

Guardado da Silva, Carlos (2011), «Las Líneas de Torres Vedras», *Ruta Histórica de las Líneas de Torres*, Torres Vedras, PILT.

Gomes, Paulo Varela (2005), *Buçaco, o Deserto dos Carmelitas Descalços*, Coimbra, XM e Câmara Municipal da Mealhada.

Leitão, Isilda (2012), «Religious Tourism in the Central Tourism Region of Portugal: the case of Bussaco», *Reflecting on Religious Tourism and Pilgrimage*, The Netherlands, Atlas, pp. 119-135.

— (2014), «Viajantes no Luso-Bussaco (Portugal, Séculos xvii-xix)», *La Lengua Portuguesa, vol. I, Estúdios Sobre Literatura y Cultura de Expresión Portuguesa*, Salamanca, Universidad de Salamanca, pp. 691-717.

Lichnowsky, Príncipe Félix (s.a.), *Portugal*, *Recordações do Ano de 1842*, prefacio y notas de Castelo-Branco Chaves, Lisboa, Ática.

Markl, Alexandra Reis Gomes (2004), *António Ramalho*, Lisboa, Inapa.

Morales y Marín, José Luis (1990), «Goya, el renovador», *Goya*, Madrid, Sarpe.

Navarro, Emygdio (1884), *Quatro Dias na Serra da Estrela, Notas de Um Passeio*, Oporto, Livraria Civilisação de Eduardo da Costa Santos.

Ortigão, Ramalho (1875), *Banhos de Caldas e Aguas Mineraes, com uma Introdução de Júlio César Machado*, Oporto, Livraria Universal de Magalhães e Moniz.

Ramos, Rui, Vasconcelos e Sousa, Bernardo, Monteiro, Nuno (2009), *História de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

Rosinha, Maria da Luz (2011), «Presentación», *Ruta Histórica das Líneas de Torres Vedras*, Torres Vedras, PILT.

Sampaio, Adrião Pereira Forjaz de (1864), *Memorias do Bussaco, seguidas de Uma Viagem á Serra da Louzan*, 3.ª ed., Oporto y Coimbra, Em Casa da Viúva Moré.

Silva Mattos, Augusto da, Lopes Mendes, A. (1874), *O Bussaco*, Lisboa, Lallemant Frères, Typ. Fornecedores da Casa de Bragança.

Silveira, Maria de Aires (2000), *João Cristino da Silva (1829-1877)*, Lisboa, Museu do Chiado.

— (2002) *Sociedade da Água de Luso, 1852-2002*, Lisboa, Medialivros.

Vicente, A. P. (2011), «Os Insucessos de Napoleão em Portugal», *Congresso Comemorativo da Batalha do Bussaco*, Braga, Academia Portuguesa de História.

Ventura, A. P. (2011), «A King's German Legion Na Batalha do Buçaco», *Congresso Comemorativo da Batalha do Bussaco*, Braga, Academia Portuguesa de História.

Xavier, Hugo (2010), *Domingos Sequeira*, Matosinhos, QuidNovi.

Miradas de lo insignificante: de la *it-fiction* a las nuevas formas de hacer historia

Ana Peñas Ruiz
Universidad a Distancia de Madrid

1. Introducción

Durante los siglos xviii y xix, la cultura popular y material fue un territorio familiar para arqueólogos, anticuarios y folcloristas, pero no para historiadores, más interesados en dilucidar cuestiones políticas, eclesiásticas o jurídicas que en ocuparse de la vida cotidiana. Cuando los objetos, los discursos o las prácticas sociales del pueblo asomaban a las obras de historia, se solían incorporar con valor meramente anecdótico o documental, reduciéndose así a elemento circunstancial y accesorio. Mientras, en cambio, en literatura empieza a hacerse ficción precisamente a través de objetos ordinarios de la cultura material, utilizados como personajes protagonistas, no como elementos del decorado de las historias ficcionales. Se trata de una corriente literaria que emergió con fuerza en la Inglaterra victoriana —aunque sus antecedentes literarios se sitúan en Francia y en España, a través de la mediación cultural francesa— y que ha sido bautizada por la crítica moderna[1] con las etiquetas de *it-fiction* e *it-narrative*.

En este trabajo se revisan dos exponentes de esta tendencia que se publican en España a mediados del siglo xix. De entre los muchos aspectos susceptibles de ser debatidos, aquí interesará observar el singular cruce entre historia y literatura que la *it-fiction* evidencia, pues comprende biografías, autobiografías y memorias de carácter ficcional cuyos protagonistas son animales y objetos de todo tipo —monedas, abrigos, alfileres, carros de caballos o, en el caso que nos va a ocupar, libros—, revestidos de autoridad para reivindicar su derecho a tener

1. Ha empezado a estudiarse sistemáticamente hace apenas dos décadas. Mark Blackwell señala los primeros hitos bibliográficos en torno a los años 1996 y 1998, cuando se publicaron varias monografías sobre esta clase de literatura y sus implicaciones sociales y culturales, además de diversos trabajos en revistas especializadas (*Critical Inquiry*, *PMLA*); más adelante, entre 2002 y 2004, su estudio se consagró académicamente en seminarios y paneles presentados en los congresos americanos de ASECS y MLA (Blackwell, 2007b: 11). En este trabajo, continuamos una línea de investigación abierta sobre este subgénero narrativo y sobre sus huellas en la literatura española (Peñas Ruiz, 2012).

voz propia, a ser cronistas o historiadores de sus vidas y a ocupar un lugar destacado en el decurso de la historia. Lo sugerente e insólito de estas producciones literarias es que se construyen en ficciones literarias de coordenadas realistas, fuera, por tanto, de los dominios clásicos de la fábula o del relato maravilloso, donde el lector sí estaba acostumbrado a que animales u objetos pudieran hablar, rasgo al que se suma la estructura narrativa mediante la cual el personaje circula de mano en mano. Por otro lado, la sátira, tras cuya poética se camuflan esta clase de obras, permitía obrar el milagro de que voces tan inusuales como estas reclamen su lugar en la Historia y se erijan en censores de costumbres y críticos sociales, al igual que antes lo habían hecho antecedentes ilustres como el zorro Renart en el *Roman de Renart* medieval o Cipión y Berganza en la novela ejemplar cervantina *El coloquio de los perros*. De este modo, en la *it-fiction* que aflora en el siglo XVIII objetos y animales se erigen en eje para vehicular la sátira social, política y de costumbres; en torno a estos personajes se despliegan variados recursos narrativos, como la mencionada técnica de la circulación —variante del viejo esquema del viaje—, junto al modelo enunciativo de la picaresca, todo lo cual sirve para envolver la descripción y crítica de las prácticas sociales y de la vida moderna en la que estas historias se gestan.

Al tiempo que estas obras literarias comienzan a ver la luz durante la Ilustración, en el ámbito de la Historia y en el marco del impulso del estudio científico de lo civil algunos autores están reclamando un lugar en la escritura histórica para la vida cotidiana y para lo que hoy denominaríamos cultura material. Ya en la siguiente centuria, además, grandes figuras de la talla de Jacob Burckhardt o Johan Huizinga se adentraron ya plenamente en el análisis de la historia cultural, inaugurando así un nuevo modo de entender el modo de afrontar el pasado. No obstante, estas tendencias intelectuales no fueron las dominantes en la historiografía de los siglos XVIII y XIX; habrá aún que esperar a bien avanzado el siglo XX para que se produzca una revolución de amplio calado en el ámbito de la historia cultural.

En efecto, algunos de los movimientos que nutren la llamada Nueva Historia, como la microhistoria, la «historia desde abajo», la historia local o la historia de la vida cotidiana (*alltagsgeschichte*) efectúan un vuelco con respecto a los objetos, las prácticas y las perspectivas propias tanto de los modelos historiográficos heredados como de los dominantes en su época, interesándose en temas como los perfumes, las normas de comportamiento o el regalo y dedicando monografías a un solo acontecimiento o individuo, como la obra de Ginzburg sobre el molinero Menocchio o el estudio de Robert Darnton sobre la matanza de gatos (Aurell y Burke, 2013).

Evidentemente, literatura e historia se sitúan en planos distintos, por más que a lo largo de siglos ambas disciplinas hayan experimentado toda clase de interferencias y contactos de ida y vuelta. Sabemos que en la Edad Media, al igual que en la Antigüedad clásica, el modelo historiográfico estaba dominado por las convenciones de la narrativa de ficción, tanto a nivel estructural como lingüísti-

co; sabemos, igualmente, que durante el Renacimiento y la Ilustración la historia sigue siendo eminentemente narrativa, mientras que el XIX supone el acercamiento definitivo al método científico y la búsqueda de la objetividad máxima e ideal. Por cuanto respecta a la literatura, ya desde el siglo XVIII se advierte su pretensión de alcanzar un estatus de autoridad equiparable al del discurso histórico y su voluntad de desarrollar estrategias para explotar las analogías con este —afloran títulos de obras de ficción que incorporan el término *historia*, novelas que teorizan sobre la verdad histórica, etc., como ha estudiado Zimmerman (1996) para el caso de la novela inglesa—; el siglo XIX, por su parte, no solamente es «el siglo de la historia», en expresión de Jaume Aurell y Peter Burke (2013), sino también, en el ámbito literario, el siglo por antonomasia de la novela histórica. En conclusión, las fronteras entre ficción e historia son maleables y se han ido construyendo mediante préstamos, paralelismos y metáforas desde que el hombre comenzó a registrar los asuntos del hombre de manera factual y ficcional. Lo que en este caso nos interesa poner de manifiesto es cómo algunas preocupaciones de la historia social y cultural del siglo XX asomaron ya en ciertos textos de ficción narrativa de los siglos XVIII y XIX. Con tal hipótesis de trabajo comenzamos un recorrido excéntrico por la historia y la literatura de estas dos centurias —excéntrico en lo que tiene, por tema y enfoque, de singular y alternativo con respecto las prácticas culturales dominantes de estos dos campos—.

2. *It-fiction*, *it-narratives*: una nueva forma de historia ficcional

En el siglo XVIII, especialmente a partir de 1750, comienzan a proliferar en la literatura inglesa una serie de obras ficcionales en prosa protagonizadas por objetos o animales.[2] Estos personajes poseen usualmente una perspectiva narrativa propia y constituyen el centro en torno al cual giran las múltiples historias que tejen el relato (Blackwell, 2007b: 10). Para dar nombre a esta singular tendencia literaria se han utilizado variadas denominaciones, según se desee incidir en la forma narrativa específica que adopta en cada caso o en la corriente en sí misma: *novel of circulation* y *spy novel* u *object tale* o *it-Tale* —para la novela y el cuento, respectivamente—; *it-fiction*, *circulation narratives*, *object narratives* o, la fórmula más extendida, *it-narrative(s)*[3] —para la corriente literaria, en sentido amplio—.

En su formulación más habitual, el personaje, sea narrador homodiegético —caso más habitual—, sea narrador heterodiegético, *circula* por diferentes espacios geográficos y sociales, pasando por diferentes dueños, cambiando de

2. Asimismo, hay algunas historias protagonizadas por otra clase de personajes más heterogéneos, pero igualmente singulares: un átomo (*The History of an Atom*, 1749, de Tobias Smollet); un estómago (*Memoirs of a Stomach*, 1853); un esqueleto (Fernández y González, *Historia de un esqueleto*, 1858), etc.

3. Aunque la tendencia fue específicamente narrativa, la crítica vinculado a ella ciertos poemas, catalogándolos como *thing-poems* u *object poems* (véase Benedict, 2007).

estatuto y fortuna, etc. El autor se sirve del artificio del movimiento —por metamorfosis, intercambio, compra, venta, etc.— para entrelazar los distintos episodios de la trama narrativa y para ofrecer, al tiempo, visiones fragmentarias de la realidad retratada. De este modo, el personaje resulta en sí mismo un mecanismo de cohesión y, en última instancia, genera la particular estructura narrativa de estas obras, de ahí que la crítica las haya aglutinado también bajo el marbete de *narrativas de circulación*.

Junto al artificio de la circulación, la técnica narrativa más sobresaliente en estas obras consiste en la recurrente intercalación de historias y en la ausencia de un cierre claro —hay quien las llega a calificar como «narratives of irresolution» (Bellamy, 2007: 122-123)—, lo que las aleja en estructura narrativa de la novela canónica coetánea cultivada por autores como Henry Fielding o Samuel Richardson.[4]

Se han podido identificar y catalogar hasta doscientas cuarenta y ocho obras de esta clase publicadas en Londres entre 1709 —año en que vio la luz *The Golden Spy*, de Charles Gildon, considerada la obra que inicia la moda— y 1900 (Bellamy, 2007). Estamos, por tanto, ante una estructura literaria sumamente productiva en el caso de la literatura inglesa que, en el decurso del tiempo, experimentó toda clase de vaivenes de producción y recepción: variaron su estatuto genérico, sus elementos compositivos, su finalidad e, incluso, su lector ideal, pues, a medida que avanzaba el siglo XIX y se reitera el esquema, este va perdiendo su inicial carga crítica y satírica, quedando finalmente relegado al ámbito de la literatura infantil y juvenil.

Los contactos de esta corriente narrativa con otros géneros literarios son abundantes y abarcan desde el *roman à clef* y la *chronique escandaleuse* hasta la literatura panfletaria, la fábula, la novela sentimental, el *bildungsroman*, la narrativa esclavista, el cuento de animales y el de objeto (Peñas, 2012), etc.; en general, se inscribe dentro de una doble tradición de literatura picaresca y satírica. Igualmente, se ha puesto en relación con otros productos culturales, como los anuncios de objetos perdidos (Lamb, 2004) o las descripciones literarias de objetos también anunciados en prensa (Benedict, 2007).[5]

Las interpretaciones sobre el significado y función de esta clase de obras han sido también múltiples. Suele ponerse el acento, en todo caso, en que esta pecu-

4. Para Bellamy, «these works [...] are aiming for a different, more diffuse, form, which is crucial in the construction of their distinctive vision of the social system» (2007: 124).

5. No se ha reparado aún lo suficiente en la influencia de la literatura picaresca española en las primeras novelas inglesas de circulación, aunque se haya reconocido como referente *The Devil Upon Two Sticks* (1708), traducción inglesa de *Le Diable Boiteux*, la célebre versión que el francés Alain-René Lesage hiciera de *El diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara. Bellamy ha destacado «the importance of the *roman à clef* or *chronique scandaleuse* tradition within the novels of circulation, particularly in the early works, which were influenced by, or derived from, French originals» (1998: 119). Sin embargo, como ya hemos apuntado, se omite que Le Sage es deudor directísimo de la obra de Vélez de Guevara y que la picaresca española, en general, forma parte de la genealogía de la *it-fiction* inglesa (Peñas Ruiz, 2012: 505).

liar ficción expone los problemas asociados a la mercantilización del mundo moderno, especialmente en el caso de los textos protagonizados por objetos que exponen problemas asociados a su transporte, explotación y evolución desde su perspectiva experiencial de materias primas o productos básicos —a menudo, procedentes de la cultura libresca, como se advierte en el prólogo a *The Golden Spy* o en los textos que se analizan en las siguientes páginas—. Junto a su aplicación tematizadora de la naturaleza comercial del Imperio Británico (Lake, 2013: 187), esta nueva literatura se ha contemplado como un reflejo de la alienación a la que está sometida el autor literario en el marco de la crisis epistemológica del siglo XVIII, del materialismo y del naciente capitalismo moderno (Flint, 1998; Hudson, 2006; Lupton, 2012; Lake, 2013). En efecto, los nuevos factores y actividades vinculados a la cultura material y a la vida cotidiana que afloran en este contexto quedan retratados en estas obras: la compra-venta, el intercambio, la reventa y otras transacciones comerciales; el estatus mudable de los objetos y del derecho de propiedad; el coleccionismo y el fetichismo o la propia esclavitud, en el marco de la discusión sobre el tráfico de objetos y de personas.

3. Modelos historiográficos coetáneos de la *it-fiction*

La forma de escribir historia en el siglo XVIII hereda inicialmente los rasgos que la distinguieron durante el Renacimiento: se trata de una historia narrativa que «versaba sobre grandes y nobles cuestiones» caracterizada por desplegar «un estilo "elevado" o "gran estilo" para preservar la "dignidad de la historia"», situándose así al nivel de la épica, la tragedia y la pintura narrativa —no por azar también conocida como «pintura de Historia»— (Burke, 2013: 144). Las obras históricas dieciochescas desplegaron, además, toda una serie de convenciones y artificios propios de la retórica literaria, insertando géneros clásicos como el paralelismo, el carácter, la máxima o los argumentos generalizadores, siempre a propósito de individuos destacados o de sucesos relevantes, pues esta clase de relatos eran escritos por y para las clases superiores, quedando excluidos por completo todo un espectro importante de temas y de agentes sociales (Burke, 2013: 145).[6]

Aunque la tendencia se perpetuaría hasta bien avanzado el siglo XIX, conviene apuntar una notable excepción que afecta, en cierta medida, a esos presupuestos metodológicos que excluyen del mapa social retratado por la historia todo lo corriente, lo que no era militar, diplomático o político. Se trata de la historia civil y de costumbres sociales —*storia civile*; *histoire des moeurs* o *histoire de la vie privée*; *civil history*— que comienza a emerger en el siglo XVIII al abrigo

6. Burke (2013: 145) cuenta a manera de anécdota que en una de sus obras Edward Gibbon pidió perdón a sus lectores por hablar de animales y plantas llevados a Europa desde el Nuevo Mundo por ser información que no «atentaba contra la dignidad [...] propia de una obra histórica», lo cual ilustra hasta qué punto imperaba esta concepción de la historia y del «gran estilo» que se mantuvo hasta bien avanzado el siglo XVIII.

del estudio de las antigüedades y de la historización del derecho y que, pese a tener dignos cultivadores y a constituir un complemento necesario de la historia política y militar, no tuvo continuidad; hubo que esperar la intervención de otras ciencias sociales y humanas como la etnología, la antropología o la sociología para que se retomara este planteamiento social desde diferentes puntos de vista. Obras paradigmáticas de esta concepción histórica dieciochesca son el *Essay on the History of Civil Society* de Adam Ferguson (1767) o, ya antes, la *Istoria civile del Regno di Napoli* (1723) de Pietro Giannone. Voltaire admiraba a Giannone precisamente por su concepción de la historia civil, cuyo programa pretende desarrollar; así, en una carta dirigida al marqués de Argenson, fechada el 26 de enero de 1740, escribe:

> On n'ai fait que l'histoire des rois, mais on n'a point fait celle de la nation. Il semble que pendant quatorze cents ans il n'y ait eu dans les Gaules que des rois, des ministres et des généraux; mais nos moeurs, nos lois, nos coutumes, nôtre esprit, ne sont-ils donc rien? (en Baras, 1994: 313)

Todavía algunos años más tarde, en su *Essai sur les moeurs* (1756), donde dedica un capítulo completo al análisis de la vida y las costumbres entre los siglos x y xvi, Voltaire continúa defendiendo este mismo planteamiento y denunciando tanto el gusto por la anécdota histórica como la historia diplomática y militar pura, como señaló Pierre Vilar (1999: 37):

> Je voudrais découvrir quelle était alors la société des hommes, comment on vivait dans l'intérieur des familles, quels arts étaient cultivés, plutôt que de répéter tant de malheurs et tant de combats, funestes objects de l'histoire et lieux communs de la méchanceté humaine (en Baras, 1994: 314).

También el historiador alemán August Ludwig von Schlözer, que murió apenas comenzado el siglo xix (1809), propugnaba la necesidad de este cambio de perspectiva: «La historia ya no puede ser meramente la biografía de reyes, notas cronológicas exactas sobre las guerras, batallas y cambios de gobierno, ni tampoco informes sobre alianzas y revoluciones» (en Moradiellos, 2008: 51). Por su parte, Charles Comte, abogado y político francés, repara en su *Traité de législation* (1827) en que la historia no indaga en lo privado ni habla de los pequeños hechos; en el capítulo que dedica a la influencia de la esclavitud en las costumbres de los romanos, afirma —citamos por la traducción española—:

> En general, los historiadores cuidan poco de darnos a conocer las costumbres privadas de las naciones: la vida doméstica, que forma el todo en la existencia del hombre, casi no llama en manera alguna su atención. Nos es imposible, pues, saber a punto fijo el tratamiento que daban los maridos a las mujeres romanas y qué clase de felicidad gozaba el sexo débil (Comte, 1837: 288).

En el caso de España, sabemos que durante el siglo XVIII autores como Miguel de Manuel y Rodríguez, Forner o Jovellanos estimaron esa nueva aproximación histórica al estilo de la efectuada por Giannone (véase Baras, 1994: 312), aunque no llegó a impulsarse una historia civil como tal, algo de lo que el propio Jovellanos se lamentó (Burke, 2013: 161). Los juicios programáticos sobre un giro en la consideración de las materias dignas de ser atendidas por la Historia proceden de voces aisladas, como la de Manuel José Quintana, quien reflexiona de manera similar a Charles Comte en su lectura de las poesías de Leonardo Lupercio de Argensola, a propósito de la «Sátira contra la marquesilla»:

> Las costumbres de un pueblo, consideradas generalmente y en abstracto, no son otra cosa que el conjunto de las opiniones y hábitos de cada familia y la historia, que no juzga por lo común a los hombres sino por sus actos públicos, no se interna en lo secreto de las casas para buscar en las acciones privadas de los individuos el origen de la moral pública (Quintana, 1830: 541).

La historia decimonónica, en efecto, «no se interna en lo secreto de las casas», como dice Quintana, ni ahonda en «la vida doméstica», en palabras de Comte. Esa historia doméstica se cobija durante el XIX, fundamentalmente, en las obras que combinan la guía urbana con la estadística demográfica, en los artículos de costumbres y en las «escenas contemporáneas», en la novela de costumbres contemporáneas, en la literatura de viajes —al hilo de las descripciones pintorescas de las costumbres de otros pueblos—, etcétera. El mismo Quintana explica que han sido la comedia y la sátira, no la historia, las que se han ocupado de este «examen y oficio» de la historia privada de las sociedades: «la una, poniendo en acción las costumbres para reformarlas con el espectáculo de su movimiento, su contraste y sus extravíos; la otra, zahiriéndolas ya con el azote del escarnio, ya con el rayo de la indignación» (1830: 541). Mariano José de Larra, por su parte, reflexiona en 1835 sobre qué sucedería «si la historia, en vez de escribirse como un índice de los crímenes de los reyes y una crónica de unas cuantas familias, se escribiera con esta especie de filosofía, como un cuadro de costumbres privadas» (2000: 385).[7] Algunos años más tarde, en 1857, el escritor gaditano Adolfo de Castro define expresamente esa *historia de la vida doméstica* por oposición a la historia política dominante en un libro que da cuenta del origen y evolución de la nomenclatura de las calles y plazas de la ciudad de Cádiz.[8]

7. La cita procede de «Los calaveras. Artículo primero», texto publicado en la *Revista Mensajero* el 2 de junio de 1835.

8. Esta historia de la vida privada o historia doméstica a la que aluden escritores como Larra y Adolfo de Castro coincide en sus presupuestos básicos con la historia de la vida cotidiana, que emerge como una de las tendencias importantes de la historiografía del siglo XX.

> Dos son las historias que pueden escribirse de las ciudades; una la de su vida política, militar, mercantil y literaria; otra la de su vida doméstica. Entiendo por historia de la vida doméstica de una ciudad la de sus costumbres, la de sus tradiciones familiares, la de sus mejoras interiores. De este género de historias son poquísimas las que tenemos en España, por haberse ocupado más los autores en las empresas militares y políticas que en describir las costumbres, a la manera que el inmortal Tácito pintó la de los Germanos con la maestría propia de su admirable talento (Castro, 1857: iii).

Así las cosas, en definitiva, durante el siglo XIX la práctica historiográfica dominante seguía siendo, en esencia, la misma: los historiadores concebían su disciplina como una narración de acontecimientos encadenados y se centraban en la nación y en las hazañas más destacadas de los grandes personajes. El culto al hecho y la fe en el método —la defensa de la «historia científica»— eran los principales postulados de la historiografía decimonónica, marcada por el surgimiento de las historias nacionales, por el romanticismo de Michelet, por el positivismo y por el historicismo rankeano centrado en el ideal de reconstrucción objetiva de los hechos del pasado mediante la documentación profusa y los métodos de las ciencias experimentales,[9] lo que devino en un «progresivo acantonamiento de las temáticas hacia el ámbito político y el diplomático, que eran los más idóneos para la documentación privilegiada por los historicistas» (Aurell y Burke, 2013: 223-224). Como evoca más tarde Lucien Febvre, esa historia diplomática y política vivía «apartada de la realidad» y «despreocupada de todo lo que no fuera ella» (1970: 47)[10] y, desde luego, fue completamente ajena a las formas de vida populares y materiales, cuyo reducto se puede encontrar en juicios individuales dispersos o bien, ya avanzado el siglo, en la obra de historiadores como Jacob Burckhardt y Johan Huizinga, más interesados en la historia social y cultural que en la política.

4. Modelos historiográficos del siglo XX: nuevas formas de pensar y hacer historia

El siglo XX trae consigo un notable cambio en la consideración de lo local y lo popular en el seno de la investigación histórica y antropológica, cambio que, en

9. Frente a esta manera de proceder, Lucien Febvre defiende: «Hay que desterrar para siempre el ingenuo realismo de un Ranke imaginándose que podría conocer los hechos en sí mismos "como han ocurrido"» (1970: 89).

10. Los historiadores del XIX «tenían la convicción, ingenua y chocante, de que el científico era un hombre que poniendo el ojo en el microscopio captaba inmediatamente un haz de hechos [...] que no tenía más que registrar» (Febvre, 1970: 43). Como indica Febvre, no se trata de *registrar* u *observar*, sin más, sino de *interpretar*, puesto que es ineludible elegir (*Ibíd.*), con lo que se adelanta a la posterior tendencia de la historia cultural a sustituir la interpretación por la construcción.

parte, se comprende perfectamente a la luz de esa «expansión del universo de los historiadores» a la que se refiere Peter Burke al abordar el pasado y el futuro de la Nueva Historia (2003: 13).

Es innegable que las nuevas formas de pensar, de escribir y de hacer historia en el siglo xx evidencian unos intereses, unos postulados metodológicos y unas perspectivas teóricas opuestas a las del modelo historiográfico dominante en el siglo xix. Por un lado, prima en ellas el análisis de estructuras, frente a la narración de acontecimientos de la historia positivista e historicista; por otro, se enfocan los asuntos históricos «desde abajo», frente a la perspectiva desde arriba propia de la historia tradicional, interesada exclusivamente en las grandes hazañas de los grandes hombres; finalmente, se parte de la premisa básica de que todo tiene una historia: frente a la historia nacional dominante en el siglo xix, se transita ahora por los nuevos caminos de lo local y lo mundial (Burke, 2003). Así, la idea de que *todo tiene una historia* parece condición *sine qua non* para gran parte de los múltiples enfoques historiográficos de la Nueva Historia, lo que también puede aplicarse a la Nueva Historia Cultural, si pensamos en cómo han proliferado las historias culturales sobre todo tipo de temas: «los sueños, la comida, las emociones, el viaje, la memoria, los gestos, el humor, los exámenes, etc.» (Burke, 2012: 49).[11] Además, entre 1980 y 1990 se advierte un creciente interés por parte de la Nueva Historia Cultural hacia la cultura material, hasta entonces muy poco atendida por los historiadores culturales, salvo escasas excepciones, entre las que destacan las páginas que Norbert Elias dedica a la historia del tenedor y la historia del pañuelo en su clásico estudio sobre el proceso de civilización (Burke, 2012: 89-90).[12]

La historiografía contemporánea, sobre todo a partir de los años 70, con el giro antropológico, ha propugnado la necesidad de dar voz a la gente corriente. Desde los años 80 en adelante, irrumpen las «historias alternativas», que inclu-

11. Ello se explica, en parte, por el «giro antropológico» que experimentó la disciplina en los años 1960 y 1970 —asumido también por otras disciplinas, como la historia de la literatura, del arte, de la ciencia o de la economía—, unido a un interés más general interés por la cultura, la historia cultural y los llamados «estudios culturales» que ha ido en aumento desde la década de 1980 y 1990 (Burke, 2012: 47). Como explica Burke (2012: 49), la historia cultural engloba a historiadores de distintos ámbitos —historia, literatura, arte y ciencia— y ha tenido especial impacto en Estados Unidos, aunque es un fenómeno internacional que se ha integrado de distinto modo según las tradiciones historiográficas; así, por ejemplo, en Francia ha tardado en calar la denominación *histoire culturelle*, dada la presión de la *histoire des mentalités* y de la *histoire de l'imaginaire social*, mientras que en otros lugares, como Holanda o Alemania, se ha afianzado en la tradición clásica de Burckhardt y Huizinga. Para una revisión del estado de la historia cultural en España pueden verse la síntesis efectuada por Hernández Sandoica (2001). Desde 2004, fecha de publicación de la primera edición de *What is cultural history?*, de Burke, solamente en España se han publicado historias culturales del flamenco, la psiquiatría, la política contemporánea, el dolor, el humanismo, la música y la lengua española, entre otras muchas.

12. Años antes, José Martí publicó una «Historia de la cuchara y el tenedor» en *La Edad de Oro*, dando «categoría literaria» a un «tema cultural», como explica el editor moderno de esta colección de relatos (en Martí, 2006: 22). La intención del pensador cubano, en todo caso, era puramente pedagógica y utilitaria: ofrecer una «explicación muy entretenida» del modo de fabricar estos cubiertos, pues «es necesario que los niños no vean, no toquen, no piensen en nada que no sepan explicar» (2006: 137).

yen la nueva historia cultural, la nueva historia narrativa, la nueva historia política, la historia de la religiosidad, la historia social del lenguaje, la microhistoria, la historia de la vida cotidiana, la «historia desde abajo», la cultura material, la historia de la comida, del género, del cuerpo, de los libros y la lectura y los estudios subalternos y poscoloniales.[13]

En este contexto de diálogos interdisciplinares —que Lucien Febvre, en el comienzo de curso de 1941, ya había anunciado a sus alumnos de la Escuela Normal Superior como el futuro innegociable de la historia—[14] en el seno de distintas ciencias humanas y sociales, como la sociología, la antropología, la historia y la teoría literaria, hay que situar la *invención de lo cotidiano* o «*revival* de la historia de la vida cotidiana», entendida como fruto del «deseo de insertar la experiencia humana en la historia social» (Aurell y Burke, 2013: 318).

Mucho antes, sin embargo, de tal puesta en valor de lo cotidiano y de que esta multiplicidad de *historias alternativas* generara una polifonía hoy imprescindible para la interpretación de los modos de vida y de la cultura material del pasado, la literatura ya había atendido en ciertos géneros literarios a las costumbres, a las tradiciones populares y locales —después objeto de atención del folclore y de la antropología— o, en esta particular tendencia de la *it-fiction*, a los objetos de consumo, con sus peculiares e imaginadas visiones de la historia.[15]

5. Análisis

A continuación, vamos a considerar dos textos literarios escritos por autores españoles que fueron publicados en prensa hacia mediados del siglo XIX[16]. Ambos entroncan con la estela inglesa de *it-fiction* aquí analizada y están protagonizados por libros.

El primero que vamos a considerar es «Biografía de una novela contemporánea», aparecido el 7 de diciembre de 1846 en la sección de «Costumbres» del *Semanario Pintoresco Español*, un apartado del periódico que convenía bien a este relato de difícil clasificación por su naturaleza singular. Su autor, José Godoy Alcántara (1825-1875), fue un reconocido historiador malagueño, miembro acadé-

13. Véase Aurell y Burke (2013: 337).

14. Febvre sostiene en ese discurso de apertura que era necesario adquirir plena conciencia de los lazos que unen a la historia con otras disciplinas (1970: 47) como remedio al proceso de crisis y decadencia que vivía la historia en estos años. En otro de sus trabajos («Por una historia dirigida. Las investigaciones colectivas y el porvenir de la historia»), además, insiste en que las «investigaciones colectivas» son el método que la historia debe adaptar para evitar la especialización, pues, anota lúcidamente, «Restringir el campo de acción del científico es aumentar la plaga de la especialización» (1979: 91).

15. Actualmente, estos aspectos entroncan con tendencias como los estudios de cultura material, la microhistoria, la historia de la vida cotidiana o la «historia desde abajo».

16. En el caso de ser traducciones, no se ha podido localizar la fuente.

mico numerario de la Real Academia de la Historia,[17] interesado en la historia de la historiografía y considerado como uno de los primeros introductores en España de la «historia crítica» centrada en el uso de un método científico, por oposición a la filosofía de la historia de raíz ilustrada (Peiró y Pasamar, 2002: 303).

José Godoy comienza esta singular «Biografía de una novela contemporánea» reclamando el valor de un tema humilde como este en una época caracterizada por la superabundancia de historias de hombres célebres, así como justificando —como ya hiciera Gibbon en una obra histórica— el hecho de haberse dedicado a un asunto intrascendente en apariencia, a modo de:

> En un tiempo en que se publican tantas memorias y biografías de hombres grandes [...] parece hasta injusticia que no se dé también a luz la de un ente cuya compañía es una necesidad durante la mejor época de nuestra vida (Godoy Alcántara, 1846: 389).

Con esta *captatio benevolentiae* recurre a un argumento que ya han utilizado escritores ingleses de *it-fiction* como Francis Coventry, quien en 1751 respalda la elección del héroe de su novela, el perro de lanas Pompeyo el Pequeño, como «sujeto digno de la Dignidad de la Historia» en una época caracterizada por la multiplicación de vidas, memorias, biografías y autobiografías:

> For when such Multitudes of Lives are daily offered to the Publick [...] it may be considered of some little Merit to have chosen a Subject worthy of the Dignity of History; and in this single View I may be allowed to paragon myself with the incomparable Writer of the Life of *Cicero*, in that I have deserted the beaten Track of Biographers, and chosen a Subject worthy the Attention of polite and classical Readers (Coventry, 2008: 42).

Mientras el narrador en la obra de Coventry defiende que todo personaje puede atraer la atención del público, sea cual sea su carácter y condición —«this *Life-writing Age* [...] where no character is thought too inconsiderable to engage the public notice, or too abandoned to be set up as a pattern of imitation» (2008: 41)—, el narrador del relato de Godoy justifica la elección de un asunto como la biografía de una novela, «en un tiempo en que se publican tantas memorias y biografías de hombres grandes». En el contexto histórico en el que *Pompey* apareció, la Inglaterra del siglo XVIII, las vidas y memorias ficcionales de objetos y

17. Ocupó diversos cargos de importancia: además de su posición como funcionario en la Secretaría de Instrucción Pública del Ministerio de Fomento, también fue bibliotecario del Ateneo de Madrid y llegó a publicar un catálogo de las obras de esta institución en 1857. Fue elegido como académico de la RAE, pero su muerte repentina en 1875 truncó este ingreso (Miranda Valdés, 2005: 133). Sus dos obras más destacadas son *Historia crítica de los falsos cronicones* (1868) y *Ensayo histórico-etimológico-filológico sobre los apellidos castellanos* (1871).

animales de todo género se multiplicaban, como se explica con tono épico-burlesco en el primer capítulo de la novela de Coventry; por contrapartida, el escritor español, consciente de estar dando a luz un texto poco habitual en la literatura española, mueve a su narrador a solicitar la indulgencia del público ante esta peculiar biografía, tan opuesta a esa estirpe de biografías de «hombres grandes» que caracterizó la escritura historiográfica —y también literaria— de toda la centuria.

El relato de Godoy, además, manifiesta cómo las obras encuadrables dentro de lo que después se ha denominado *it-fiction* no fueron completamente desconocidas en España, a pesar de no haber generado una corriente autónoma y extendida por el cultivo continuado. El narrador demuestra conocer esa tradición literaria originada en Inglaterra a mediados del siglo anterior; paradójicamente, se desmarca de dicha estela, aunque sea más que evidente que el texto se alinea dentro de ella:

> No aspiro al título de Plutarco de novelas, pero tampoco quiero que se diga de mí lo que de tantos escritores que solo porque les vino en deseo hicieron hablar a los animales, a las plantas, a los muebles, a las monedas, a los trajes, y lo que es más sorprendente, a los muertos (Godoy, 1846: 389).

Una vez justificada la narración mediante esta suerte de «prólogo» (Godoy, 1846: 389), elemento imprescindible en toda obra que se precie —como se afirma, citando al satírico *Abenamar*—, entramos de lleno en la historia. El narrador cuenta cómo un día descubre en las escaleras de acceso a su casa un maltrecho libro, que resulta ser una «novela moderna»; decide llevársela a casa. Esa misma noche, tras acostarse, escucha una voz procedente de un estante de su despacho. Tras reparar con asombro en que no hay ladrones ni está soñando, escucha con atención y descubre que los libros de su propia biblioteca están hablando con la novela recogida de la calle: le piden que les cuente su historia. El perplejo caballero, dispuesto a ser un fiel cronista de cuanto acontece, se dispone a retener en su memoria la historia «para publicarla después, como hizo aquel veterano del hospital de Valladolid con las confianzas que mutuamente se hacían en las tinieblas de la noche Cipión y Berganza» (Godoy, 1846: 389).[18] Tras este encuadre directo en la estela cervantina a modo de antecedente literario expreso, al que se acoge antes de hacer hablar a un objeto inanimado, da paso a la autobiografía de «nuestra heroína», la novela moderna.

Se trata de un entretenido relato en primera persona de las aventuras y desventuras de esta novela de origen francés que ha pasado de mano en mano por

18. Conviene tener en mente que Godoy Alcántara era historiador de profesión, de ahí este apego a la veracidad y, como se manifiesta al principio del relato, a las fuentes: «Mas antes de principiar la narración de tan peregrina historia, descubriré a mis lectores la cristalina fuente de donde la he bebido, que historiador que se presenta sin citar documentos es lo mismo que embajador sin credenciales», etc. (Godoy, 1846: 389).

toda clase de dueños hasta dar con quien la ha «salvado» de un destino incierto. Publicada primero en Francia en forma de folletín, en el año 1835 es adoptada por un editor catalán que decide «reunir sus fragmentos en un solo cuerpo» para sacar un dinero y, tras darle una buena encuadernación, anuncia en «pomposos carteles» su «renacimiento al mundo literario». Un joven la compra y, una vez leída con fruición, la regala a su amada, quien la lleva consigo hasta Madrid, adonde se desplaza con su padre. En la capital, la joven se vuelve una coqueta fatua y arrogante que ignora a su antes querida novela. Cuando su padre es trasladado a un nuevo destino, esta vez a Galicia, la joven regala el libro y otros «desechos» a su criada, que a su vez lo vende a un «traficante de libros viejos» que la despoja de su encuadernación lujosa para después alquilarla. A partir de este momento, se aceleran las «peregrinaciones» de la maltrecha novela moderna:

> [...] cuento aquella época como la más variada de mi vida: tuve ocasión de observar las costumbres de todas las clases, penetré en los salones de la alta aristocracia y en la morada de la todavía más encumbrada democracia, pues que habita en las boardillas, recorrí colegios y cuarteles, me connaturalicé con las escenas grotescas, tristes o risibles que ocurren frecuentemente en las familias, serví de instrumento a más de un depravado amante para arrancar del pecho de su querida los sentimientos de honor y de virtud, hice en fin numerosos prosélitos a nuestro inmortal patriarca, a ese genio del siglo que ha escrito en su bandera *lo feo es lo hermoso* (Godoy, 1846: 391).

A la muerte del trapero, sus herederos venden todos sus libros a un boticario, quien se apresta a destruir el lote para extraer papel de envoltorio para «ungüentos y píldoras», destino terrible que la novela descubre «por otros compañeros» también condenados. Milagrosamente, la heroína se salva una vez más gracias a un amigo del boticario: un día, este la descubre en el mostrador y, tras leer distraídamente sus primeras líneas, decide llevarla consigo; una vez leída, la entrega a su vez a otra amiga. Para abreviar las últimas aventuras de la novelita, baste indicar que esta termina en manos de los recaderos de un zapatero de portal, que la dejan abandonada a su suerte en las escaleras donde ha sido encontrada al comienzo de este relato. Tras escuchar el fin de la extensa autobiografía, que la novela concluye «entre sollozos y lágrimas» (1846: 391), el caballero se entrega al sueño. Este giro final resulta contrario al cierre que, por convención, cabría esperar de un relato que, aunque inscrito en coordenadas cotidianas y familiares, no deja de ser «fantástico» por ser quien «habla» una novela: «Este artículo que otro autor concluiría fingiendo que despertaba, lo acabo yo durmiéndome de veras, en lo que probablemente me imitará el lector que haya llegado a este punto» (Godoy 1846: 391). Al explicitarse ese desvío consciente de los cauces narrativos habituales, se pierde ligeramente ese último golpe de efecto, en cierto sentido moderno.

En «Biografía de una novela contemporánea» quedan plasmadas muchas de las estrategias y convenciones de la *it-fiction*, empezando por la presencia de un

objeto pintado por sí mismo, en este caso una novela, que ofrece un retrato de distintos caracteres a través de la mirada del objeto que va pasando por distintas manos, como llega a explicitarse en algún caso —«más antes de que pase adelante no estará fuera de lugar el que diga algo de la posición y carácter de mi nueva ama» (1846: 390)—. Además, el relato es un buen reflejo de la mercantilización de la literatura en la industria editorial decimonónica, de la que revela gran cantidad de aspectos, hasta el punto de que atesora, en miniatura literaria, una historia —o microhistoria— del libro romántico y de la lectura en la primera mitad del siglo XIX. De hecho, muchos de los procesos vinculados al sistema de producción, difusión y consumo de libros, aquí de carácter ficcional, quedan reflejados en este breve relato en el que, además, tienen cabida diferentes escenarios públicos y privados —desde la imprenta y el taller del encuadernador hasta la librería o el interior de las casas—; los agentes implicados, desde el librero al editor pasando por el impresor, el encuadernador, el lector y la lectora; el circuito textual en el que se inserta el libro —tanto sintagmática como paradigmáticamente, es decir, con otros elementos del engranaje editorial y con otras novelas— y, finalmente, los usos del libro y las prácticas lectoras —en este caso, vinculadas a la novela romántica popular—.

El segundo texto en la que nos vamos a fijar es de Juan de Ariza. Fue publicado en 1847, es decir, tan solo un año después del cuento de Godoy, en *El Renacimiento*, revista literaria y artística de los hermanos Madrazo de muy fugaz trayectoria —solo lanzaron diecinueve entregas—. Nuevamente, nos encontramos ante un protagonista libresco, si bien perteneciente en este caso a una clase distinta, de especial significación en el siglo XIX: el álbum de una dama.

De la escasamente conocida vida y obra de Juan de Ariza ha señalado Borja Rodríguez (2004) algunos datos importantes. Nace en Motril en 1816 y muere en La Habana en 1876; es, por tanto, de la misma edad que Godoy Alcántara. Además de desarrollar su carrera como periodista, se entrega a una actividad literaria frenética que contempla, entre otros géneros, novelas históricas, tragedias románticas y la extensa obra satírica *Un viaje al infierno* (1848-1849). Uno de sus coetáneos, el escritor gallego Antonio Neira de Mosquera, le retrataba en 1845 como «poeta delicado y amoroso: distinguido ingenio para escribir en los albunes (*sic*)» (1984: 137) en una breve semblanza satírica que encaja a la perfección con el relato de Ariza que aquí nos ocupa.[19]

El argumento es muy similar al de «Biografía de una novela contemporánea»: el álbum de una dama narra al nuevo amante de esta cuantos sufrimientos ha padecido en manos de su dueña y de algunos de sus amantes anteriores; su intención no es otra que evitar una nueva agresión a sus páginas en forma de dedicatoria o poema. Asimismo, el esquema enunciativo es idéntico: un primer na-

19. La semblanza pertenece a «El teatro nuevo», uno de los textos de la miscelánea de Neira *Las ferias de Madrid*, estudiada en otro lugar (Peñas Ruiz, 2011).

rrador heterodiegético introduce al lector en la trama-marco, inserta después la relación de las experiencias vitales de un narrador autodiegético, en ambos casos un libro, y finalmente, una vez referida la historia de este, se vuelve al primer narrador en tercera persona que cierra el relato.

Las diferencias entre los dos textos también son evidentes. Mientras Godoy demuestra una destreza narrativa muy superior en el desarrollo de la trama, la fluidez del relato de Ariza se entrecorta con continuas metáforas, cuyo abuso deriva en ornato superfluo, y con intromisiones del narrador;[20] por otra parte, el estilo de Ariza es algo afectado y su historia, insulsa con respecto al ameno relato de Godoy. En cualquier caso, el punto de vista elegido por Ariza resulta original, si consideramos «Historia de un *album*» en el marco de la narrativa ficcional de la primera mitad del siglo XIX;[21] además, también es interesante la descripción de la mesa de trabajo del narrador y el retrato del álbum en sí, pues asemeja una fotografía que congela la imagen del escritor en su gabinete y que ofrece datos sobre los gustos lectores de la época, coincidentes en todo detalle con lo que sabemos hoy gracias a historiadores del libro romántico y de la cultura popular decimonónica como Roger Chartier o Jean François Botrel:

> En una sala amueblada con poco lujo, fría como un no, grande como el campo que abre un sí, se veía una mesa de nogal, cubierta con un paño verde. Sobre el paño se descubrían libros de historia y de moral, comedias, novelas y poesías; *El Espectador* y *El Heraldo*; el *Diccionario* de la lengua y una traducción de *Las memorias de un ayuda de cámara*; *El contrato social* de Rousseau y el prospecto de los artículos de Balmes; un tintero de porcelana y arenilla en una caja de mariposas; un cortaplumas y plumas metálicas sin mango; pliegos y tiras de papel; guantes sucios y lacre verde y, junto a un estuche de afeitar, un bonito sello de cartas. Sentado a la mesa estaba yo. Basta de la mesa y de mí.
>
> Sobre periódicos y libros, sobre cepillos y tijeras, estaba el estuche de un *album*, tan llevado ya y tan traído, que dejaba ver el color del terciopelo que guardaba, como deja ver el capullo sus ricos pétalos carmesíes al romper el verde botón.
>
> Descuaderné el mugriento estuche y contemplé un *album* carmesí con cantos y cierre de oro, pero casi en tan mal estado como la mutilada caja. Lo abrí bruscamente y creí que el *album* lanzaba una queja (Ariza, 1847: 93).[22]

20. En cierto punto, este llega a interrumpir, incluso, el ritmo descriptivo del relato: «un tintero de porcelana y arenilla en una caja de mariposas, un cortaplumas y plumas metálicas sin mango, pliegos y tiras de papel, guantes sucios y lacre verde, y junto a un estuche de afeitar un bonito sello de cartas. Sentado a la mesa estaba yo. Basta de la mesa y de mí» (Ariza, 1847: 93).

21. Su posible conexión con el texto de Godoy no puede descartarse: recuérdese que este había sido publicado también en Madrid y solo un año antes por el *Semanario Pintoresco Español*, revista de gran prestigio, tirada y alcance.

22. Se ha modernizado la puntuación y la ortografía, salvo en el caso de la palabra *álbum*, un neologismo recién incorporado por la RAE cuando Ariza escribe y que usa sin adaptar, en cursiva y sin tilde, por lo que se respetado en las citas del texto la escritura del original.

«Biografía de una novela contemporánea» e «Historia de un *album*» replican, a tamaño reducido, la estructura narrativa y los mecanismos de la *it-fiction* inglesa —con mayor fortuna en el caso de Godoy—, mostrando lo elástico del género y cómo de esa narrativa extensa de la novela de circulación inglesa del XVIII se ha pasado en el XIX a una narración condensada en los límites del periódico. Pueden ser catalogados como cuentos de objeto pequeño o como artículos de costumbres —el texto de Godoy, de hecho, se ofrece bajo el rótulo «Costumbres»—, aunque también pueden entenderse, sin más, como un híbrido genérico entre ambas formas literarias (Peñas, 2011), tal como concebía sus propios textos de *Las ferias de Madrid* Neira de Mosquera: «son artículos dedicados a decir la verdad: no tienen género, no hemos querido sujetarnos a ninguno» (1984: s. p.); en realidad, tal declaración de intenciones revela la conciencia del autor de estar ante una obra «original», difícilmente encasillable dentro de un género concreto, al menos, dentro del sistema clásico de géneros.

En definitiva, los relatos de Godoy (1846) y Ariza (1847), al igual que los de Neira (1845), comparten un nuevo modo de hacer ficción desde la perspectiva de un objeto a través de cuya mirada queda retratada tanto su propia vida como la de distintos personajes y episodios encadenados. Son textos que emparentan con la *it-fiction* inglesa y que se inscriben, de manera más directa, en una tendencia general de proliferación de memorias, biografías, autobiografías, novelas históricas contemporáneas, artículos de costumbres, novelas de costumbres contemporáneas, colecciones panorámicas de naciones y regiones *pintadas por sí mismas*. Son formas variadas de registro de la realidad social que se hacen necesarias en momentos de «aceleración del cambio social y cultural, que amenaza las identidades escindiendo lo que somos de lo que éramos» (Burke, 2012: 87)[23] y que, por tanto, encajan en este momento de conformación de la identidad cultural política en la nación moderna.

Sin perder de vista el hecho pragmático más que evidente de que estos narradores autodiegéticos son ficcionales, la *it-fiction* muestra en el plano literario temas y sujetos por los que va a interesarse mucho la nueva historia en el siglo XX. Los protagonistas de los relatos aquí analizados —la novela y el álbum— son objetos que hablan sobre sus problemas de objetos y que, aunque al paso retraten asuntos, pasiones y vicios humanos, se distancian de los puntos de vista propios de otros personajes atípicos, como los animales de las fábulas. Con estas narraciones retrospectivas de sus «vidas», ofrecen breves pinceladas de su existencia como objetos materiales.

Leah Price ha señalado muy recientemente cómo los textos de *it-fiction* protagonizados por libros se vinculan con las actuales corrientes de historia del libro

23. Esta interpretación de Burke es convocada para explicar el actual aumento de las memorias históricas y el auge de la denominada «historia de la memoria» como modalidad de la nueva historia cultural, pero, como se advierte, es extrapolarse sin forzar críticamente el argumento.

e historia de la lectura[24], afirmación que puede hacerse extensiva a la *it-fiction* en general, considerada en sus relaciones con otras tendencias historiográficas contemporáneas, como la «historia desde abajo» o la historia de la vida cotidiana, tal como se ha ido desgranando a lo largo de este trabajo.

6. Conclusiones

La aparición en la segunda mitad del XVIII de obras encuadradas dentro de la denominada *it-fiction* refleja una tendencia hacia nuevas formas de contar historias en el plano ficcional a través de objetos, animales y otras clases de personajes no humanos. Así, voces hasta entonces periféricas o subalternas exigen su lugar en la Historia a través de la ficción literaria.

Tal como se ha podido comprobar, en el plano historiográfico hay que esperar hasta el siglo XX para ver proliferar nuevas formas de pensar la historia que tienen como objeto «el encuentro con el otro», que consideran la cultura popular en sí y por sí misma, sin anteojeras de paternalismo crítico o de subordinación a una «alta cultura» y que contemplan de manera frontal y directa a los nuevos sujetos de la Historia, a toda clase de objetos que tienen una historia que contar. En este trabajo se han considerado reflexiones de historiadores y filósofos de los siglos XVIII y XIX que anuncian algunas de estas perspectivas; sin embargo, tales enfoques no se convertirán en prácticas historiográficas extendidas hasta el siglo XX, una vez verificada la reacción contra la escuela *annalista*.

Si se comparan los textos literarios de la *it-fiction*, corriente periférica del canon literario de la Ilustración y, en sus derivaciones posteriores, del Romanticismo, con las defensas sobre el lugar que deben ocupar la gente corriente y sus asuntos y costumbres en la historia, se advierte una corriente de sensibilidad estética e histórica que aboga por la consideración, ya que no por la entronización, de objetos hasta entonces considerados como vulgares o insignificantes y, por tanto, fuera del foco del historiador. Aun no siendo corrientes extendidas ni sólidas teorías que fundamentan un cuerpo de obra influyente, estos juicios aislados durante los siglos XVIII y XIX muestran una conciencia hacia nuevas formas de pensamiento crítico e histórico que, en cierto modo, va a canalizar la literatura de la mano de la *it-fiction* y otras corrientes.

La literatura, menos encorsetada que la Historia, capaz de cobijar su discurso bajo los ropajes de la ficción, de sátira o de la burla, estaba en consecuencia

24. Price expone esta idea en su artículo «From the History of a Book to a "History of the Book"», actualmente en prensa, trabajo que hemos conocido en plena fase de redacción del que aquí presentamos. Price, especialista en crítica literaria y en historia del libro, contempla desde la intersección de ambas disciplinas un conjunto de novelas y cuentos, como *The History of a Religious Tract Supposed to Be Related by Itself* (1806), *History of a Bible* (1811) o «The history of an old Pocket Bible», (1812), que conectan con el *Bildungsroman* en tanto relatan un desarrollo experiencial.

menos constreñida a la hora de acoger en su seno las nuevas percepciones y sensibilidades ilustradas y de mostrar en toda su amplitud a los agentes y las estructuras sociales en pleno proceso de cambio demográfico, económico, jurídico y filosófico. La *it-fiction* dio voz a toda clase de animales, objetos y otros entes inanimados, retratando así una sociedad cambiante, materialista y capitalista; desplazó al héroe de los relatos épicos y concedió un espacio imaginario a lo que algunos historiadores visionarios, como Voltaire, ya habían reclamado: una historia en la que todo lo humano, y no solo unas parcelas de lo humano, como la política o la diplomacia, tuviera el lugar que le corresponde. De ese modo, la literatura acogió durante los siglos XVIII y XIX múltiples historias de personajes invisibles y en apariencia insignificantes —como la novela contemporánea de Godoy o el álbum de Ariza— que reclamaban el interés de sus historias y su lugar en la Historia, un valor que, dos siglos más tarde, la historia cultura y otras tendencias historiográficas les concederán plenamente.

Bibliografía

Ariza, Juan de (1847), «Historia de un *album*», *El Renacimiento*, n.º 12, 30/05/1847, pp. 93-94.

Aurell, Jaume; Balmaceda, Catalina; Burke, Peter y Soza, Felipe (2013), *Comprender el pasado. Una historia de la escritura y el pensamiento histórico*, Madrid, Akal.

Aurell, Jaume y Burke, Peter (2013), «El siglo de la historia: historicismo, romanticismo, positivismo», en J. Aurell, C. Balmaceda, P. Burke y F. Soza (2013), pp. 199-235.

Baras Escola, Fernando (1994), «Política e historia en la España del siglo XVIII: las concepciones historiográficas de Jovellanos», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo CXCI, cuaderno II, mayo-agosto, pp. 295-388.

Bellamy, Liz (2007), «It-narrators and circulation: defining a subgenre», en M. Blackwell (2007a), pp. 117-146.

— (1998), *Commerce, Morality and the Eighteenth Century Novel*, Cambridge, Cambridge University Press.

Benedict, Bárbara M. (2007), «Encounters with the object: advertisements, time and literary discourse in the early eighteenth-century thing-poem», *Eighteenth-Century Studies*, vol. 40, n.º 2, pp. 193-207.

Blackwell, Mark (ed.) (2007a), *The Secret Life of Things. Animals, Objects, and It-Narratives in Eighteenth-Century England*, Lewisburg, Bucknell University Press.

Blackwell, Mark (2007b), «Introduction: The It-Narrative and Eighteenth-Century Thing Theory», en M. Blackwell (2007a), pp. 9-14.

Burke, Peter (2013), «Del Renacimiento a la Ilustración», en J. Aurell, C. Balmaceda, P. Burke y F. Soza (2013), pp. 143-182.

— (2012), *¿Qué es la historia cultural?*, Barcelona, Paidós, 4.ª impr.

— (2003), «Obertura: la Nueva Historia, su pasado y su futuro», en *Formas de hacer historia*, Madrid, Alianza, 2.ª ed., pp. 11-37.

[Castro y Rossi, Adolfo de] (1857), *Nombres antiguos de las calles y plazas de Cádiz. Sus orígenes, sus cambios, sucesos notables ocurridos en ellas, idea de las antiguas costumbres locales. Por un individuo de la Academia Española de Arqueología*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica.

Comte, Charles (1837), *Tratado de legislación o Exposición de las leyes generales con arreglo a las cuales prosperan, decaen o se estancan los pueblos*, vol. iv, 2.ª ed., Barcelona, Bergnes.

Coventry, Francis (2008), *Pompey the Little; or, The Life and Adventures of a Lap-Dog*, ed. de Nicholas Hudson, Ontario, Broadview.

Febvre, Lucien (1970), *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel.

Flint, Christopher (1998), «Speaking Objects: The Circulation of Stories in Eighteenth-Century Prose Fiction», *PMLA. Publications of Modern Language Association of America*, marzo, vol. 113, n.º 2, pp. 212-226.

Godoy Alcántara, José (1846), «Biografía de una novela contemporánea», *Semanario Pintoresco Español*, xi, 07/12/1846, pp. 389-391.

Hernández Sandoica, Elena (2001), «La historia cultural en España: tendencias y contextos de la última década», *Cercles: revista d'història cultural*, n.º 4 («Història cultural i catalanisme. Balanç historiogràfic»), en http://www.raco.cat/index.php/Cercles/article/view/191111/263475 (30/01/2015).

Lake, Crystal B. (2013), «Feeling Things: The Novel Objectives of Sentimental Objects», *The Eighteenth Century* (Monográfico: *Sensational Subjects*), vol. 54, n.º 2 (Summer), pp. 183-296.

Lamb, Jonathan (2004), «The crying of lost things», *ELH*, Winter, n.º 71, 4, pp. 949-967.

Larra, Mariano José de (2000), *Fígaro. Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, ed. de Alejandro Pérez Vidal, Barcelona, Crítica (Clásicos y Modernos, 2).

Lupton, Christina (2012), *Knowing Books: The Consciousness of Mediation in Eighteenth-Century Britain*, Filadelfia, University of Pennsylvania Press.

Miranda Valdés, Javier (2005), *Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (1816-1894): un romántico, escritor y anticuario*, Madrid, Real Academia de la Historia.

Moradiellos, Enrique (2008), *El oficio de historiador*, Madrid, Siglo XXI, 6.ª ed. actualizada.

Martí, José (2006), *La Edad de Oro y otros relatos*, ed. de Ángel Esteban, Madrid, Cátedra.

Neira de Mosquera, Antonio (1984), *Las ferias de Madrid. Almoneda moral, política y literaria*, Madrid, Almaburu [Facsímil: Madrid, Establecimiento literario-tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1845].

Peiró Martín, Ignacio y Pasamar Alzuria, Gonzalo (2002), *Diccionario Akal de historiadores españoles contemporáneos*, Madrid, Akal.

Peñas Ruiz, Ana (2011), «Márgenes del costumbrismo en *Las ferias de Madrid* (1845) de Neira de Mosquera», en Ana Luisa Baquero Escudero *et alii* (eds.), *La interconexión genérica en la tradición narrativa*, Murcia, Editum, pp. 159-183.

— (2012), «La circulación de formas y técnicas narrativas: sobre *it-fiction* y cuento de objeto», en Laura Silvestri, Loretta Frattale y Matteo Lefèvre (eds.), *Rumbos del his-*

panismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH, Patrizia Botta (coord.), vol. v, Moderna y Contemporánea, Roma, Bagatto Libri (Collana «Officina Ispanica», 1), pp. 497-508.

Price, Leah (en prensa), «From the History of a Book to a "History of the Book"», *Representations*, 108, en http://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:2641801 (30/01/2015).

Quintana, Manuel José (1830), *Poesías selectas castellanas desde el tiempo de Juan de Mena hasta nuestros días, recogidas y ordenadas por D. Manuel Josef Quintana. Nueva edición aumentada y corregida*, vol. ii, Madrid, M. de Burgos.

Rodríguez Gutiérrez, Borja (2004), «*El Artista* arrepentido: *El Renacimiento* de 1847», *Voz y Letra. Revista de Literatura*, vol. 15, n.º 1, pp. 77-98.

Vilar, Pierre (1999), *Introducción al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona, Crítica, 6.ª ed.

Zimmerman, Everett (1996), *The Boundaries of Fiction: History and the Eighteenth-Century Novel*, Nueva York, Ithaca.

La materia colonial en las letras españolas del siglo XIX: visiones del pasado y perspectivas de futuro (el caso de África)

Julio Peñate Rivero
Universidad de Friburgo (Suiza)

1. Introducción

Uno de los capítulos quizás más atractivos y sin duda menos estudiados de la literatura moderna española es el de la «materia colonial», es decir, el de los textos que sitúan su asunto en el marco de las antiguas colonias o en los restos del imperio español y que, de una forma o de otra, evocan las relaciones de la metrópoli con esos espacios. La justificación de nuestro interés se basa en que el siglo XIX ocupa un lugar privilegiado en este campo: por un lado, presencia el derrumbe del imperio y, por otro, asiste a los primeros intentos de re-visión de las colonias cara al futuro y la exploración de nuevas áreas de influencia. Este último aspecto se revela con particular énfasis a propósito del Norte de África y ello por varios motivos que se suman unos a otros: un contacto secular ininterrumpido al menos desde la Edad Media, una proximidad geográfica que estimula la presencia española en aquella tierra, un territorio relativamente menos disputado por las potencias europeas, un coste más bien bajo para redorar el ideal colonialista o para resolver tensiones internas desviando la atención hacia un motivo de unidad nacional, etc.

Para delimitar nuestro objeto dentro de tan inmenso campo, haremos una triple restricción, geográfica, temática y cronológica. Respecto a la primera: abordaremos solo una parte de este amplio territorio, esencialmente la producción textual referida a Marruecos.[1] Segunda: aun reconociendo la importancia de la

1. Dejaremos, pues, de lado una parcela tan atrayente como la del africanismo español de asunto argelino, cuyo interés ha sido puesto de relieve por Morales Lezcano (2004: 61-62), entre otros, considerándolo como un precedente del africanismo marroquí y que contiene una literatura muy considerable sobre todo de origen militar.

narración ficcional,[2] nos centraremos en los relatos factuales, es decir, en los que tratan de un viaje efectivamente realizado por su autor: el interés que se percibe a lo largo del siglo xx y comienzos del actual (Alfonso Armada, Enrique Meneses, Xavier Moret, Javier Reverte, Lorenzo Silva y otros) tiene una amplia lista de precedentes, sobre todo en la segunda parte del xix e inicios del xx. Por nuestra parte (y será la tercera restricción), nos limitaremos al período menos conocido: la segunda parte del siglo xix, con especial énfasis en la llamada «guerra de África».

En efecto, hablando en términos generales, se aprecia una neta evolución entre la primera y la segunda parte del xix respecto al contacto directo de los ciudadanos españoles con el exterior. Por ejemplo, todavía a mitad de siglo, Antonio María de Segovia comentaba así la escasez de viajeros españoles al extranjero: «[Los españoles] debemos clasificarnos entre los pueblos menos viajeros de la Europa moderna» (Segovia, 1851: 16). Pero también conviene recordar, el caso de quien, como Martín de los Heros, afirmaba, poco tiempo antes, que nunca habría salido de España si no hubiera sido por la inestabilidad del país (1835: v). El exilio, voluntario o forzado, sería entonces como en tiempos posteriores un modo singularmente eficaz de ilustración para varias generaciones de jóvenes españoles.

En la segunda mitad del siglo, el panorama evoluciona considerablemente, sobre todo a escala internacional: por ejemplo, en el prólogo de Enrique Monreal a *De España a sus Indias. Memorias de un viaje de tres mil leguas* (Mhartín y Guix, 1885: 8) leemos que, antes, ir hasta Filipinas suponía un penoso viaje de cuatro o cinco meses, «Mas hoy, hermosos y rápidos vapores de tres o cinco mil toneladas nos llevan en [solo] 28 días desde Marsella a Hong-Kong o de Barcelona a Manila». Pero aún más interés tiene para nosotros la afirmación, aunque acaso algo exagerada, de Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia al comenzar el relato de su viaje a Marruecos:

> Hoy dar la vuelta al mundo se ha convertido en un viaje de recreo que el Estado paga a cualquier diplomático o cónsul español antes de llegar al término de su carrera. La joven América ya está tan manoseada como la vieja Europa, y apenas ofrece alguna novedad el África, cuyos estados berberiscos excitan la codicia de las naciones europeas ribereñas del Mediterráneo (Ramírez de Villa-Urrutia, 1883: 8-9).

Sabido es que buena parte del xix está marcada por la atracción orientalista, esa corriente ideológica y estética que busca lo exótico en un espacio, no necesa-

2. La novelística constituye por sí misma un capítulo que merece ser tratado de forma independiente: recuérdense, a título de ejemplo, algunas obras del xix como *Los moros del Rif* (1856) de Pedro Mata, *El honor de España* (1859) de Rafael del Castillo y *Rodrigo y Zelima* (1862) de Antonio Redondo, aunque no destaquen por su nivel literario. Este es más perceptible a lo largo del siglo pasado y del actual en textos como *Aita Tettauen* (1905) de Benito Pérez Galdós, *El blocao* (1928) de José Díaz Fernández, *Imán* (1930) de Ramón J. Sender, *Hotel Tánger* (1950) de Tomás Salvador, *El médico de Ifni* (2005) de Javier Reverte, *El tiempo entre costuras* (2009) de María Dueñas y *La buena reputación* (2014) de Ignacio Martínez de Pisón. Ver sobre este punto el ensayo de Carrasco (2009) citado en la bibliografía final.

riamente lejano, suponiendo que así lo encuentra en el tiempo. Recuérdese que, sobre todo en las primeras décadas del siglo, España era vista como una avanzadilla de Oriente por una amplia nómina de escritores extranjeros, especialmente franceses: los Gautier, los Dumas, los Hugo, los Quetin y tantos otros. Valga como muestra de ello esta afirmación publicada en 1829 por el entonces joven autor de *Les Orientales*: «[...] porque España es todavía el Oriente; España es a medias africana; y África es medio asiática» (Hugo, 1968: 11).[3]

Precisemos que de España partió una amplia y a veces brillante nómina de viajeros escritores al próximo, al medio y al extremo Oriente: por ejemplo, Domingo Ortiz de Zárate (*Viaje por el Istmo de Suez*, de 1848), Adolfo Rivadeneyra (*Viaje de Ceilán a Damasco* y *Viaje al interior de Persia*, de 1871 y 1880-1881 respectivamente), José Fernández Giner (*Filipinas: Notas de viaje y estancia*, de 1889) y muchos otros.[4] Pero aquí nos interesan sobre todo los africanistas: los muy conocidos como Domingo Badía (Alí Bey), Estébanez Calderón, Alarcón, Ros de Olano o Núñez de Arce, y también otros que lo son menos pero cuya aportación importa sobre todo respecto a la segunda parte del siglo: el novelista Juan Felipe de Lara, el arabista Francisco Pons Boigues, Rodrigo Soriano o el antes citado Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, quien calcula en al menos unas doscientas las obras publicadas por españoles sobre Marruecos en los años anteriores (1883: 13),[5] lo cual no es exagerado si tenemos en cuenta que entre 1858 y 1860 se imprimieron unas cincuenta, según leemos en la introducción de María Pilar Palomo a *Diario de un testigo de la guerra de África* (Alarcón, 2005: XL).

2. Sobre motivaciones viáticas

Los motivos del viajero español por África no se parecen demasiado a los de sus compatriotas al visitar Europa: aprender y comparar para la mejora de la patria, en muchos aspectos retrasada respecto a los países recorridos, sobre todo si estos eran Francia, Alemania o Países Bajos. ¿Cuáles son las razones del viajero africanista?, ¿qué es lo que les interesa, tal y como se encuentra en los textos de forma explícita o implícita? Desde luego, nuestro viajero tiene presente lo ocurrido en torno a su patria, donde otros, los visitantes europeos, han impuesto su

3. «[...] car l'Espagne, c'est encore l'Orient; l'Espagne est à demi africaine, l'Afrique est demi asiatique». La traducción al español es nuestra.

4. La lista de autores y de obras sería muy extensa; baste recordar aquí algunos nombres: Juan de Dios de la Rada, Manuel Villalba y Burgos, Juan Álvarez Guerra, Arístides Saenz de Urraca, Eusebio de Santos, Juan Lucena de los Ríos, Martín Guix, Luis Valera, Manuel Walls y Merino, José María Servet, Antonio Bernal de O'Reilly y Adolfo de Mentaberry. Para una visión general sobre el tema puede ser ilustrativa la consulta del estudio de Torres-Pou (2010).

5. Ramírez de Villa-Urrutia se basa esencialmente en los *Apuntes para la bibliografía marroquí*, de Cesáreo Fernández Duro, *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid* (s. f., entre 1870 y 1879).

propia mirada. Él quiere transmitir la suya respecto de África: en el fondo, algo parecido a lo que los visitantes europeos venían pretendiendo sobre España y que causaba la ira de tantos escritores peninsulares como Mesonero Romanos, Gil y Carrasco, Modesto Lafuente y Francisco de Paula Mellado entre otros.[6]

No se excluye ir a África por la aventura o por enriquecimiento humano (intelectual o simplemente vivencial): ese puede ser el caso de José María de Murga, el «Moro Vizcaíno», que pasa tres años recorriendo el Magreb como sacamuelas, buhonero, santón, partero, cuentacuentos, etc., y recoge en sus *Recuerdos marroquíes del moro vizcaíno* (1868) descripciones y estudios de la zona, bastante ecuánimes, entretenidos y respetuosos de los lugares que visita.[7] Lo mismo cabe decir de Cristóbal Benítez y de su animadísimo periplo a través del desierto del Sahara como traductor para una expedición científica relatada en *Mi viaje por el interior de África* (1886).

Sin embargo, a mitad de siglo se produce el acontecimiento que va a multiplicar la cantidad de viajes y de escritos: se trata de la «guerra de África», en realidad, guerra contra una parte de Marruecos: apenas cuatro meses de duración (de diciembre de 1859 a marzo de 1860) que cambiarán radicalmente el panorama de las relaciones con el norte africano hasta final de siglo e incluso hasta el inicio del protectorado (1912). Reactualizando la empresa colonial, ahora en un territorio a las puertas de casa, España se plantea una política decididamente intervencionista en la región. Juan Donoso Cortés lo señala en estos términos en un discurso suyo de 1847: «[...] si asentar nuestra dominación en el África es para nosotros una cuestión de engrandecimiento, impedir la dominación exclusiva de ningún otro pueblo en las costas africanas es para nosotros una cuestión de existencia» (Pedraz Campos, 1994: 33).

La opinión del tribuno conservador era compartida no solo por militares y políticos ideológicamente afines (como el Cánovas autor de *Apuntes para una historia de Marruecos* en 1851) sino también por buena parte del medio académico: baste, como ejemplo, la publicación por entregas de *Crónica de la guerra de África* (1859), animada por jóvenes profesores de la Universidad de Madrid como Canalejas, Miguel Morayta y otros, capitaneados por el catedrático de Historia Emilio Castelar, que actualizaba los planteamientos coloniales del siglo XVI revisitados en el XIX por Ernest Renan: desigualdad entre los pueblos europeos (racionales, vigorosos, civilizados y progresistas) frente a los orientales y africanos: pasionales, débiles, salvajes, y caracterizados por la ausencia de valo-

6. Francisco de Paula Mellado escritor viajero y editor, es también autor de una *Guía del viajero en España*, de notable valor documental, compuesta, según indica en su «Prólogo», para «corregir tan graves errores y mejorar en cuanto posible fuese la opinión de los extranjeros, que nos juzgan por libros como los de Mr. Quetin y otros semejantes» (Mellado, 1842: v). Su crítica ser refiere a la *Guía del viajero en España* del citado autor, plagada de disparates. Mellado replica ahora a través de otra obra con el mismo título.

7. Son célebres sus cincuenta «diferencias» entre españoles y norteafricanos: los primeros se afeitan la barba y se cortan el pelo; los berberiscos, al revés. Los primeros beben durante la comida, a sorbos y sin ruido; los berberiscos, al final, de un golpe y con el ruido de un sumidero, etc., pero, en fin, unos y otros andan con dos pies...

res: sin fe, sin ley, sin justicia, sin deseo de progreso. Según Castelar, a España le correspondía la delicada misión de «redimir» un África aletargada y deprimida:

> Dios ha hecho a ciertos pueblos sensibles, artistas, de imaginación viva y pensamientos elevados, prontos a la guerra y al sacrificio, capaces de iluminar una idea para más extenderla y prolongarla con el fin de que sirvan para educarlos a los pueblos sumisos en las tinieblas, que poco a poco deben despertarse a la vida (Rivière Gómez, 2000: 99-100).

España era el país indicado para este cometido por tres razones: *geográfica* (la proximidad con África), *histórica* (los largos siglos de vida compartida con el mundo árabe) y *racial* (las afinidades generadas durante esos siglos de convivencia). Por supuesto, ese argumento trataba de evitar que la «misión divina» de civilización se fuera a manos de otras potencias europeas, básicamente la francesa y la británica,[8] muy capaces ambas de torcer la voluntad divina... Pero en realidad, la guerra se declaró sin una justificación seria (formalmente, una pretendida reparación de ataques marroquíes a Ceuta), aunque sí beneficiosa para una imagen de España maltrecha por los reiterados conflictos internos y que ahora se encontraba ante una coyuntura inédita: la posibilidad de fortalecer el gobierno liberal de O'Donnell con una victoria más que previsible y capaz de unir al país detrás de sus gobernantes en un enérgico ramalazo de orgullo patriótico, maltratado por la pérdida de los territorios americanos, todo lo contrario de lo que el propio presidente del consejo de ministros manifestaba ante las Cortes el 22 de octubre de 1859 para justificar la guerra:

> No vamos a África animados de un espíritu de conquista, no. El Dios de los ejércitos bendecirá nuestras armas y el valor de nuestro ejército y nuestra armada hará ver a los marroquíes que no se insulta impunemente a la nación española y que iremos a sus hogares, si es preciso, a buscar la satisfacción. [...] No nos lleva un espíritu de conquista; vamos a lavar nuestra honra, a exigir garantías para lo futuro (Garcia Balañà, 2002: 13).

Quizás sea un personaje de ficción, Juan Santiuste, el periodista creado por Galdós años más tarde en *Aita Tettauen*, quien mejor resuma esa situación conversando con Perico, trasunto literario de Alarcón: «España trae artilleros para los cañones y poetas que conviertan en estrofas sonoras los hechos militares para fascinar al pueblo... Porque en el fondo de todo esto no hay más que un plan político: dar sonoridad, empaque y fuerza al partido de O'Donnell» (Pérez Galdós, 1905: 106).

8. En la página 104 de la obra citada de Rivière Gómez vienen otras manifestaciones, también académicas, como el discurso de Francisco Fernández y González durante la recepción de Francisco Javier Simonet, catedrático de árabe de la Universidad de Granada, insistiendo en la «misión providencial» de España cara «a la civilización de las vecinas costas», a causa de los «vínculos particulares que la unen a esta parte del mundo».

Si, en efecto, la maniobra fue un éxito militar y político, ya que se logró el apoyo general de la población (incluso de la Iglesia y del carlismo),[9] cabría esperar una actitud más crítica o lúcida en el medio intelectual, al menos entre quienes estuvieron sobre el terreno... Pero no siempre fue así, como enseguida veremos.

3. Diversidad de viajeros y de escritos

Así pues, la hiperbólicamente llamada «guerra de África» (1859-1860) va a disparar la cantidad de textos de asunto marroquí producidos por los grupos y personajes más diversos, que resumiremos en los cuatro conjuntos siguientes, aun teniendo en cuenta que la división no es estricta: varios autores podrían entrar perfectamente en dos secciones o en más.

3.1. Materiales de origen militar

Destacan, en primer término, los textos elaborados por oficiales militares, lo cual no es casual puesto que parecen claramente orientados al conocimiento del territorio y de sus habitantes en cuanto adversarios en una posible ocupación o control del terreno. Citemos algunos por el interés de su contenido y también por su relativo decoro literario.

Mención especial merece el jurista y militar tarraconense Joaquín Gatell y Folch («El Caíd Ismail»), autor de *Viajes por Marruecos* y de un proyecto no concretado, de traducir el *Corán* al castellano:[10] consigue ser nombrado comandante del artillería del sultán de Marruecos y conocer así el estado de sus defensas, los lugares más accesible para un ataque, la riqueza del país como justificación posible de una futura invasión, etc. Además, aporta una gran cantidad de datos sobre comida, vestidos, rituales, enseñanza, justicia, formas de guerrear, defectos tradicionales (envidia, hipocresía): una información que convierte sus

9. La guerra dio lugar a monumentos (el del general Prim en Reus), nombres de calles, de plazas y de barrios en diversas ciudades españolas, cuadros célebres («La batalla de Tetuán» de Mariano Fortuny, «Recibimiento del ejército de África», de Joaquín Sigüenza), canciones como «La plaza de Tánger» («La plaza de Tánger la van a tomar; también han tomado la de Tetuán»), sin contar con el amplísimo eco laudatorio que encontró en la prensa nacional y en diversas obras literarias como el *Romancero de la Guerra de África* (1860), promovido por Mariano Roca de Togores y dedicado a la reina Isabel II, con textos de Rivas, Campoamor, Hartzenbusch, Tamayo y Baus, Antonio Alcalá Galiano y Ventura de la Vega, entre otros (nótese que, el mismo año y con el mismo título, el poeta Eduardo Bustillo publicó un florilegio de romances compuestos por él). A propósito de Fortuny, no olvidemos que sus numerosos cuadros y grabados de asunto árabe hicieron de él uno de los principales orientalistas en el terreno de las Bellas Artes.

10. Gatell realizó dos estancias: en febrero-marzo de 1860 y en marzo-abril de 1861. Sus obras *Expedición al Sus, al Wad Nun y al Tekna emprendida en julio de 1864 y terminada en marzo de 1865 por don Joaquín Gatell y Folch* y el *Manual del viajero explorador de África* fueron escritas originalmente en francés y publicadas parcialmente en el boletín de la Société de Géographie de Paris (1869 y 1871). Están recogidas en una edición moderna, *Viajes por Marruecos*, citada en la bibliografía final.

textos en documentos de cierto valor antropológico, quizás el más destacable hoy día. De hecho, Julio Caro Baroja sigue a Gatell en sus *Estudios Saharianos* de 1955.

Otro viajero de interés es Teodoro Bermúdez Reina, coronel de artillería, autor de *Geografía de Marruecos* (s. a.), texto con numerosos apuntes históricos, geográficos, demográficos, de organización social, de defensa militar, etc., y con el mismo propósito subyacente de preparar un futuro control del territorio norteafricano. En una línea similar se sitúa el teniente de Ingenieros Julio Cervera Baviera con *Expedición al interior de Marruecos* [1884] y *Geografía militar de Marruecos* (1884). El primer libro, presentado con un tono de relato de aventuras y de exploración (utiliza también el método del disfraz, como Badía, de Murga y Gatell), pretende también suministrar datos para una ocupación, en este caso pacífica, del norte africano mediante ayudas en sanidad, correos, pruebas de amistad, etc. El segundo sugiere incluso que se enseñe geografía magrebí en las academias militares, con el mismo objetivo (Cervera Baviera, 1884: 8). Y para no alargarnos demasiado, mencionemos finalmente a Francisco Triviño Valdivia, coronel de la Sanidad Militar y periodista, autor de *Cinco años en Marruecos* (1903) y *Del Marruecos Español* (1920)[11].

Pero, como el lector ya habrá imaginado, el representante sin duda más notable de este grupo es el ministro de instrucción pública, general del ejército español y célebre autor de *El doctor Lañuela* (1863), Antonio Ros de Olano, a quien se debe *Leyendas de África* (1860) (apuntemos que Alarcón adelanta un fragmento en su *Diario de un testigo de la guerra de África*). A pesar de ser militar de alta graduación, Ros de Olano ofrece una visión nada épica ni triunfalista de la guerra: inútil sería rastrear aquí alardes descriptivos de batallas ni devotas semblanzas de generales heroicos ni cantos a la gloria y al honor patrios ni otros retoricismos al uso. En cambio, nos parece estar ante alguien que busca un contacto directo y sincero con el árabe, al que incluso admira e intenta comprender. Por lo general, la obra de Ros de Olano viene sembrada de reflexiones bastante sensatas, mesuradas, producto de su experiencia, además de otras de orden filosófico y artístico, como sus críticas al Renacimiento y la civilización cristiana.

3.2. Relatos de diplomáticos

El siguiente grupo significativo lo representan los autores vinculados a la diplomacia española. Como ejemplo, nos bastará recordar a dos. El primero es el an-

11. Se trata de una reunión de textos anteriores, motivo por el cual lo incluimos aquí. Elogiosamente prologado por José Ortega Munilla (visitante de la zona), contiene capítulos como los siguientes: «Nuestros derechos en Marruecos», «Necesidad absoluta de que España posea el Norte de Marruecos», «Lo que consiguió, lo que conseguirá y lo que necesita nuestra actuación militar», títulos bastante elocuentes sobre la orientación de la obra. Sobre este apartado, ver más datos en García Ramón y Nogué i Font (1995).

tes citado Wenceslao Ramírez de Villa-Urrutia, secretario de la Legación española y autor de *Una embajada a Marruecos en 1882: Apuntes de viaje*,[12] libro en el que rechaza de plano la eventualidad de un progreso real en el pueblo marroquí: «No creemos susceptible el progreso del Imperio de Marruecos, porque sería preciso que se modificasen sus condiciones esenciales y esto no podría verificarse sin que el Imperio desapareciese» (Ramírez de Villa-Urrutia, 1883: 45). La alternativa se limita a seguir como están o a desaparecer para progresar.

El segundo autor que retenemos es el malagueño Rafael Mitjana y Gordón, también secretario de Legación, gran musicólogo y buen escritor: su viaje, realizado en 1900, viene recogido en las páginas de *En el Magreb-el-Aksa. Viaje a Marruecos* (1905). Allí sostiene, como uno de los mayores anhelos de su vida, la visita de un territorio «tan extraño como desconocido, tan interesante como curioso, en el extremo Occidente de los orientales, en el Magreb-el-Aksa de las mil y una noches» (1905: VIII). No es difícil observar que estos propósitos de principios del siglo XX referidos al norte africano recuerdan la mitificación orientalista de Víctor Hugo expresada casi un siglo antes respecto a España...

3.3. Relaciones de científicos

Integran el tercer grupo los científicos como el naturalista Fernando Amor y Mayor, el etnógrafo Constancio Bernaldo de Quirós, los médicos Nicasio Landa y Felipe Ovilo, etc. Ofrece un menor atractivo literario, pero cabe mencionarlo por su interés obviamente científico y sobre todo ideológico.[13] Y no es porque se distinga de los anteriores sino, precisamente porque la mentalidad colonialista está también por muy presente aquí, ya sea de manera explícita o implícita. En resumen, se puede decir que este grupo comparte, por lo general sin demasiadas precauciones retóricas, los presupuestos de los demás (suscribimos aquí la opinión de Marín, 1996: 105-106).

Además de nombres propios individuales, podríamos citar también el movimiento institucional. Piénsese, por ejemplo, en la creación en 1853, promovida por el gobierno de España, de una *Comisión de Investigación de Documentos Histórico-Militares de la empresas españolas y Portuguesas en África*, comisión formada por militares y universitarios, entre ellos Pascual Gayangos, catedrático de Árabe de la Universidad de Madrid, cuya misión era buscar en archivos españoles y extranjeros documentos que acreditaran los derechos de España sobre territorios de África y Asia (Rivière Gómez, 2000: 93).

12. El título se debe a que el autor había acompañado al embajador José Diosdado Castillo en su viaje del año 1882.

13. Por ejemplo, el primero de los autores citados, catedrático de Historia Natural en el Instituto de Córdoba, califica a la población norteafricana de «tribus feroces [y] salvajes», incapaces de mejora por ellas mismas, lo que justifica la presencia española, para pacificar, civilizar y desarrollar económicamente a Marruecos (Amor y Mayor, 1859: 84, 86, 117).

3.4. Narraciones de periodistas y escritores

Dejando de lado el debate sobre parecidos, diferencias y recubrimiento parcial o no entre periodismo y literatura, reunimos aquí al cuarto grupo, quizás el más atractivo estéticamente. Lo forman periodistas y escritores, convertidos, según la ocasión en auténticos corresponsales de guerra (acaso los primeros en la historia de la prensa española). Tal es el caso, por ejemplo, de Rafael del Castillo, autor de textos de asunto africano como *El honor de España. Episodios de la guerra de Marruecos* (1859); de Víctor Balaguer, político y escritor de una abundante producción, por su *Jornadas de gloria o los españoles en África* (1860); de Victoriano Ametller, autor de *Juicio crítico de la Guerra de África* (1861); de José Boada y Romeu (integrante del séquito de Martínez Campos en su viaje africano de 1893), a quien se debe *Allende el Estrecho* (1895); y de Adolfo Llanos Alcaraz, autor de *La campaña de Melilla 1893-1894* (1894). A esos nombres podrían añadirse los de Ignacio Abenia, Féliz González, Dionisio Monedero, Sancho Descleza, Rafael Guerrero y los cronistas Carlos Navarro (*La Época*), Joaquín Mola (*Diario de Barcelona*), Juan Antonio Viedma (*Las Novedades*) y otros. Pero detengámonos en dos autores que, por motivos diferentes, destacan del resto.

3.4.1. Pedro Antonio de Alarcón

Alarcón nos interesa aquí en cuanto corresponsal de guerra del *Museo Universal* y, sobre todo, como autor del *Diario de un testigo de la guerra de África* (1860). En esta obra, el escritor granadino describe al pueblo árabe como primitivo, salvaje, refractario a la civilización, pero también apegado a la naturaleza, libre, soberano, valeroso en la lucha y digno en la derrota (no pide, sufre, rechaza las leyes del vencedor): «Yo no concibo grado mayor de civilización que el que revelan los moros» (Alarcón, 2005: 462).

Lo que en el fondo nos atrae del autor del *Diario* son los tres tipos de contradicción en los que se mueve: en la primera tenemos, por una parte, la atracción hacia un pueblo tan diferente del suyo, soñado como exótico y distante, y al que finalmente puede observar en directo, sobre el terreno; por otra parte, el patriotismo que le lleva a ver al Otro con desconfianza, percibiéndolo como peligroso, como imprevisible por no regirse según los patrones de comportamiento del hombre europeo.

El segundo tipo de contradicción es la generada por la oposición entre los impulsos del joven escritor, romántico, explosivo, propenso a la expansión sentimental y expresiva..., y la necesidad de mantener la discreción y la mesura propias del público para el que escribe: no olvidemos que forman parte de él nada menos que el general Ros de Olano, con quien guarda estrecha relación personal, y el presidente del gobierno, instigador y jefe militar de la guerra, Leopoldo O'Donnell, que le llega a proponer condecoraciones por méritos de guerra (aunque sean rechazadas por Alarcón).

El tercer tipo aparece al final del *Diario*: Alarcón pasa de ser un partidario decidido de la guerra a oponerse a ella por percibirla como un desgaste militar y humano exagerado, sin sentido y condenado al fracaso. La contradicción está ahora entre él y la opinión pública española (y parte de sus esferas dirigentes). La ironía de la historia quiere que, su regreso a la península para divulgar sus tesis coincida con el fin de la guerra, aunque no del africanismo hispano, que va a mantenerse vivo hasta bien entrado el siglo XX.

3.4.2. Gaspar Núñez de Arce

El cronista de *La Iberia* y autor de *Recuerdos de la guerra de África* (1860),[14] se nos aparece como un personaje bastante más «plano» y monolítico que Alarcón, sin la riqueza de sus contradicciones ni de su evolución. Núñez de Arce posee una visión sistemáticamente desfavorable del árabe (inferioridad local, retraso general, suciedad difícilmente soportable, etc.). Aunque justo es decir que a veces se le escapa el elogio en la descripción de actos de bravura, de costumbres, de elementos arquitectónicos o paisajísticos, pero no se siente aquí la atracción hacia el Otro ni su consideración como idealizado o exótico sino más bien como demandante de modernización.

En cuanto al conflicto bélico, el escritor vallisoletano considera la guerra de África como la ocasión idónea para que la civilización, la ciencia y la cultura europea (incluso la más refinada y musical) entren por fin en esas tierras de la mano de España, que está poco menos que obligada a cumplir tal misión por las armas, pues no hay otro medio. Para los locales no se trata solo de algo positivo sino de una oportunidad histórica:

> Nunca aquellas desiertas playas, no holladas por la civilización de Europa, hubieran podido esperar que los ecos de las montañas próximas repitiesen las delicadas melodías de Bellini, Donizzetti y Meyerbeer ni que surcara las olas del mar que invade sus arenas abrasadoras de conchas y algas, la multitud de naves que entonces recorría aquellas inhospitalarias costas, espanto muchos siglos ha del comercio y de la industria. *Estaba escrito* —diré yo como los árabes— *estaba escrito* que la guerra abriese a la civilización, a pesar de los hombres que la habitan, aquella tierra-esfinge que nadie conoce y que se extiende casi inexplorada a las puertas mismas de la Europa cristiana, científica y aventurera... (Núñez de Arce, 1886: 217).

Si eso es así a propósito de Marruecos, en relación con España la situación no resulta menos favorable para superar «el abigarrado al par que turbulento cuadro de nuestra historia contemporánea», pues se necesita que «la energía de

14. Están incluidos en su *Miscelánea literaria*, publicada en Barcelona por Maucci, sin fecha. Aquí citaremos por la edición consultada, de 1886.

nuestra raza, gastada en estériles contiendas [...] se despliegue fuera; allí donde la llaman sus tradiciones, sus deseos, sus esperanzas, tal vez sus errores mismos. Para entrar dignamente en el concierto de Europa, éranos de todo punto indispensable pasar por África» (132-133). En otros términos, en el terreno de la política interior, la guerra funciona como un elemento de unidad nacional para un objetivo común. En cuanto a la exterior, el conflicto debe ser un modo eficaz de resituar al país entre los grandes de Europa.[15] En definitiva, someter a un territorio africano es una forma de europeizar a España... La guerra tiene, pues, ganada su justificación y el soldado español ha de estar contento de dar la vida en ella: «¡Oh patria mía! ¡Que glorioso es caer ante la posteridad guardando hasta en la agonía la grandeza de la propia fama!» (148).

La insistencia de Núñez de Arce a lo largo de la obra en esa triple armonía de intereses (para Marruecos, para la política interior española y para su prestigio exterior) lleva a verlo como bastante diferente de Alarcón. Tanto en su fase de entusiasmo bélico como en su cambio final de postura, este último da la impresión de ser más espontáneo, sincero y convincente que el escritor de *Recuerdos*. El autor de *Diario* nos parece más ideologizado que ideólogo, alguien que es llevado por la oleada africanista del momento y contribuye a ella con fervor más bien que alguien que la promueve a sabiendas del juego que se esconde tras ella. Tal vez por eso el discurso de *Recuerdos* llega a sonar como artificial, exagerado, poco convincente y distante aunque pretenda resultar cercano. Alarcón tiene, además, el mérito de evolucionar en sus planteamientos, cosa que sería difícil rastrear en Núñez de Arce. Triple contradicción auténtica en un caso, triple armonía artificial en el otro: inútil decir qué texto posee una complejidad y riqueza mayor para el lector actual.

4. Conclusiones

4.1. El africanismo, entendido como movimiento científico-político-económico que busca el conocimiento y exploración de África con el objetivo de asentar la influencia española, tiene un precedente básico a comienzos del XIX con la aportación fundamental de Domingo Badía (Alí Bey) con su *Viaje por África y Asia* (1814) y también con su tragedia *Alí Bey en Marruecos* (1815). Allí aparece incluso el proyecto de provocar un cambio de gobierno para afirmar la influencia comercial de España en la zona: el viaje de Domingo Badía, pretende ese objeti-

15. Ese tipo de discurso, frecuente en los escritores viajeros al norte africano, recuerda al de aquellos otros que no hicieron el viaje pero que a veces fueron bastante lejos en su exaltación. Baste con la siguiente cita extraída del riojano Manuel Ibo Alfaro Lafuente, novelista, historiador y autor de libros escolares: «Nuestro pabellón está manchado. Esta mancha se lava con sangre; españoles, vertamos nuestra sangre para lavar la mancha de nuestro pabellón. Hijos de Pelayo, descendientes de Pavía y de Lepanto: el África nos espera; la Europa nos contempla: ¿qué debe hacer en esta situación España?» (Alfaro Lafuente, 1859: 3).

vo (al menos es lo que busca su patrocinador inicial, Godoy) en combinación con otros de orden científico y cultural.

La tendencia se afirma sobre todo a partir de los años sesenta y cuenta de nuevo con el apoyo de la corona española: si en 1876 se crea la *Real Sociedad Geográfica de Madrid*, «una institución fundamental en la formulación de la política neocolonial española en el Norte de África» (García Ramón y Nogué i Font, 1995: 335-336), en 1877 el rey Alfonso XII suscita y preside la *Asociación Española para la Exploración de África*. Nótese que Joaquín Costa contaba con África para sus proyectos regeneracionistas: no por casualidad funda la *Sociedad Española de Africanistas* en 1883.

4.2. La postura africanista es compartida por una parte no desdeñable de la intelectualidad peninsular: son bastante representativos los planteamientos del novelista y científico Juan Felipe de Lara, autor de tres libros sobre el norte de África: en uno de ellos, *De la peña al Sáhara* (1888), sostiene, a propósito del riesgo de guerra en la zona: «España, por su situación geográfica y por sus intereses presentes y futuros en África, no puede mirar con indiferencia la solución de un problema que representa su única esperanza, si algún día ha de salir del estado de postración en que se encuentra» (Lara, 1888: 6).

4.3. En este contexto, conviene destacar la eficacia del relato de viaje, en sus diversas formas (periodísticas o librescas), cara al gran público en la tarea de aglutinar simpatías hacia la empresa colonial. Como apunta Manuela Marín en su estudio sobre este punto, el relato de viaje supone

> [...] un acercamiento directo a la realidad que se desea conocer», comunica al lector una experiencia con la fuerza de un testimonio personal y con la pretensión de ser, si no un dechado de perfección estética, sí al menos «un documento verídico que, por serlo, tiene más valor que otros textos de mayor ambición aparente (Marín, 1996: 106).

4.4. Así pues, por lo general, no se cuestiona la presencia española en esas tierras sino el cómo se lleva a cabo sobre el terreno: falta de visión para sacarle más provecho, ineficacia (privilegiar la guerras por encima de la explotación), intereses de los dirigentes de la ocupación (explícitos e implícitos), condiciones dominantes en el ejército: combatientes con pocos medios, mal dirigidos, con mandos ineficaces y, sobre todo, un seria deficiencia sanitaria como lo muestra la impresionante cantidad de muertos por cólera (2.888 de un total de 4.040 bajas), etc.

4.5. La argumentación para la guerra podría resumirse en dos puntos: por un lado, el primitivismo (en economía, instituciones políticas y sociales, mentalidad) como rasgo básico de la colectividad magrebina; por otro lado, la civilización europea encarnada en una España poco menos que imbuida de una misión modernizadora, como cara presentable de un proyecto de ocupación colonial (un argumento que Francia y otras potencias europeas habrían podido utilizar a

lo largo de todo siglo XIX en relación con España). Y cabe pensar que la empresa tuvo éxito, si admitimos el juicio taxativo de María Gajate al respecto: «A ciencia cierta, este fue uno de los escasísimos momentos del siglo XIX, casi excepcional, en que se consolidó un ideal común entre los españoles» (Gajate, 2011: 11). Y por lo que hemos visto anteriormente, buena parte de la intelectualidad nacional contribuyó en gran medida a dicho éxito.

4.6. Ello no impide caer en la tantas veces repetida contradicción del viajero, del explorador e incluso del colonizador: la seducción por la diferencia, ya sea de fisonomía, de ropa, de rituales, de valores heredados, arquitectura, es decir, de una diferencia que el propio viajero contribuye a borrar. Nótese, además que, en el caso español, esa diferencia es sin duda menor que para otros países europeos dada la secular presencia árabe en la península: las reminiscencias son particularmente intensas en alguien como el granadino Alarcón, que se confiesa criado entre ruinas de palacios y templos árabes y que pretende ver en Tetuán la Córdoba del siglo XIII (Alarcón, 2005: 415).[16]

4.7. Si buscamos una nota común a los cuatro grupos anteriormente mencionados, vemos que todos son favorables a la empresa colonial y colaboran en ella y que cada uno a su nivel y con dosis diferentes, aportan conocimiento para las élites militares, políticas y económicas sobre cómo dominar al Otro y también un eficaz mito movilizador para el pueblo español: su pretendida misión de origen poco menos que divino cara al norteafricano.

A propósito: esa intención propagandística va a continuar después del desastre de 1898 y durante la etapa del protectorado marroquí. Así lo leemos en *Nuestro Protectorado. El Rif y Yebala*, obra de 1930, escrita por José Guillermo Sánchez, miembro de la Real Sociedad Geográfica: su prologuista, Vicente Vera, insiste en la necesidad de «crear en España una opinión pública bien orientada que sirva de estímulo y apoyo a los directores de la acción española respecto al problema marroquí, con el fin de aprovechar [...] la brillante situación que el futuro nos ofrece».[17]

Bibliografía

Alarcón, Pedro Antonio de (2005), *Diario de un testigo de la guerra de África*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

16. Marín (1996: 113) apunta que esos parecidos pueden ser utilizados para marcar el retraso magrebí: los edificios actuales recuerdan a los de la época árabe en España: la cultura hispano-árabe exportada a Marruecos vendría a ser el último momento brillante de la sociedad norteafricana. La conclusión es que «se impone» renovar esta última con una nueva colonización.

17. Madrid, Imprenta Fuentenebro, 1930, pp. X-XI. Referencias tomadas de García Ramón y Nogué i Font (1995: 340).

Alfaro Lafuente, Manuel Ibo (1859), *Españoles... a Marruecos*, Madrid, Imprenta de Don Manuel de Ancos.

Amor y Mayor, Fernando (1859), *Recuerdos de un viaje a Marruecos*, Sevilla, Imprenta de La Andalucía.

Bermúdez Reina, Teodoro (s.a.), *Geografía de Marruecos*, Barcelona, Redacción y Administración de la Revista Científico-Militar y Biblioteca Militar.

Carrasco González, Antonio (2009), *Historia de la novela colonial hispanoafricana*, Madrid, Sial/Casa de África.

Cervera Baviera, Julio [1884], *Expedición al interior de Marruecos*, s.l.

— (1884), *Geografía militar de Marruecos*, Barcelona, Administración de la Revista Científico-Militar.

Gajate Bajo, María (2011), *El impacto de la guerra de Marruecos en Salamanca (1906-1925)*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

Garcia Balañà, Albert (2002), «Patria, plebe y política en la España isabelina: la guerra de África en Cataluña (1859-1860)», en Eloy Martín Corrales (ed.), *Marruecos y el colonialismo español (1859-1912)*, Barcelona, Bellatera, pp. 13-77.

García Ramón, María Dolores y Nogué i Font, Joan (1995), «La experiencia colonial española en Marruecos y las monografías regionales (1876-1956)», *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, n.º 15, pp. 335-349.

Gatell y Folch, Joaquín (2012), *Viajes por Marruecos*, Madrid, Miraguano.

Heros, Martín de los (1835), *Bosquejo de un viaje histórico e instructivo de un español en Flandes*, Madrid, Herederos de Don José Collado.

Hugo, Víctor (1968), *Les Orientales*, vol. i, París, Librairie Marcel Didier.

Lara, Juan Manuel Felipe de (1888), *De la peña al Sáhara. Apuntes de viaje*, Madrid, Imprenta de la Infantería de Marina.

Marín, Manuela (1996), «Un encuentro colonial: viajeros españoles en Marruecos (1860-1912)», *Hispania*, n.º 192, pp. 93-114.

Mhartín y Guix, Enrique de (1885), *De España a sus Indias. Memorias de un viaje de tres mil leguas*, Manila, Establecimiento Tipo-Litográfico de M. Pérez, Hijo.

Mellado, Francisco de Paula (1842), *Guía del viajero en España*, Madrid, Establecimiento Tipográfico calle del Sordo, número 11.

Mitjana y Gordón, Rafael (1905), *En el Magreb-el-Aksa. Viaje de la Embajada Española a la corte del sultán de Marruecos en el año 1900*, Valencia, Prometeo.

Morales Lezcano, Víctor (2004), «Pedro Antonio de Alarcón en el torbellino de la Guerra de África», en José A. González Alcantud (ed.), *Pedro Antonio de Alarcón y la Guerra de África*, Barcelona, Anthropos, pp. 61-84.

Murga y Mugártegui, José María de (1868), *Recuerdos marroquíes del Moro Vizcaíno*, Bilbao, Imprenta de Miguel Larumbe.

Núñez de Arce, Gaspar (1886), *Miscelánea literaria: cuentos, artículos relaciones y versos*, Barcelona, Daniel Cortezo y Cía.

Pedraz Campos, Azucena (1994), «El pensamiento africanista hasta 1883. Cánovas, Donoso, Costa», *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, n.º 11, pp. 31-48.

Pérez Galdós, Benito (1905), *Aita Tettauen. Episodios nacionales. Cuarta Serie*, Madrid, Obras de Pérez Galdós.

Ramírez de Villa-Urrutia, Wenceslao (1883), *Una embajada a Marruecos en 1882. Apuntes de viaje*, Madrid, Est. Tip. de los Sucesores de Rivadeneyra.

Rivière Gómez, Aurora (2000), *Orientalismo y nacionalismo español: estudios árabes y hebreos en la Universidad de Madrid (1843-1868)*, Getafe, Instituto Antonio de Nebrija de Estudios sobre la Universidad de Madrid.

Ros de Olano, Antonio (1860), *Leyendas de África*, Madrid, Gaspar Roig.

Segovia, Antonio María de (1851), *Manual del Viajero Español de Madrid a París y Londres*, Madrid, Imprenta de Gabriel Gil.

Torres-Pou, Joan (2010), *Orientalismos: Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias.

Triviño Valdivia, Francisco (1903), *Cinco años en Marruecos. Apuntes de un médico*, Madrid, Biblioteca de la Irradiación.

— (1920), *Del Marruecos Español*, Melilla, Tip. El Telegrama del Rif.

Lecturas formativas en el siglo XIX: los modelos históricos propuestos por las escritoras menores

Carmen Servén Díez
Universidad Autónoma de Madrid

El propósito de este trabajo es aportar algunas observaciones sobre las lecturas históricas manejadas en el siglo XIX, en particular sobre las biografías noveladas y destinadas a abastecer un ocio provechoso. Dadas las corrientes de pensamiento que entonces dominaban, veremos que algunas de esas lecturas están provistas de unas nítidas marcas de género que afectan a la historicidad pretendida.

1. Una educación diferenciada

A lo largo de la Historia, se ha producido una atención educativa específica a la vista del sexo de la persona, lo que con frecuencia implicaba planteamientos y actuaciones que iban en perjuicio de la mujer (Caselles Pérez, 1991: 138). A este respecto, la potente tradición española viene apoyada en textos de autoridades como Luis Vives (*La educación de la mujer cristiana*) y Fray Luis de León (*La perfecta casada*); en el siglo XIX sin embargo, logra mayor éxito la formulación de Jean-Jacques Rousseau, que, en su *Emilio o De la educación* (1762), defiende también una formación diferenciada por sexos en coherencia con los distintos destinos sociales que se asignan a hombre y mujer; él debe desarrollar su propio criterio como persona libre y autónoma, pero ella debe convertirse en un ser dependiente, débil y subordinado (Libro V).

La regulación legal de la educación femenina se inicia en España con un texto de 1814[1] y durante la segunda mitad de siglo, en nuestro país, al igual que en otras zonas de Europa, se promulgaron leyes relativas a la escolarización obligatoria de las niñas.[2] Toda esa normativa difundió y legitimó el tratamiento educa-

1. La Comisión de Instrucción Pública de las Cortes de Cádiz emite el 7 de marzo de 1814 un *Dictamen y Proyecto de Decreto sobre el arreglo general de la Enseñanza Pública*. No llegó a aplicarse puesto que sobrevino el fin del periodo liberal.

2. La Ley Falloux de 1850 en Francia, o Ley Moyano de 1857 en España. La ley española mencionada además recomienda la creación de Escuelas Normales de Maestras.

tivo diferenciado de niños y niñas a través de la institución escolar, que mantendrá currículos específicos para cada uno de los dos sexos.[3]

Así, poco a poco se va encomendando la educación de la niñas a instituciones reguladas; pero lo cierto es que no hay correlación entre los mayores índices de escolarización de las niñas y los mayores índices de alfabetización; de hecho, «la causa del analfabetismo femenino no era solo la falta de escuelas, sino el tipo de enseñanza que las niñas recibían en las escuelas de niñas»[4] (Sarasúa, 2002: 286). Tanto el texto de las disposiciones oficiales en torno a la enseñanza infantil y a las habilidades exigidas a las maestras, como las explicaciones de los informantes sobre la situación de los centros educativos en los pueblos, muestran que los contenidos de la enseñanza a niños y los de la enseñanza a niñas hacen hincapié en áreas distintas y en muchos lugares las niñas que asistían a la «escuela» no aprendían en ella más que las labores «propias de su sexo», y ni siquiera a leer y escribir (Sarasúa, 2002: 286 y ss.).[5]

En definitiva, la muy deficiente instrucción femenina y el atraso de la alfabetización de las mujeres españolas durante el siglo XIX, no puede atribuirse solo a la falta de centros y maestros, sino que se ha de tener en cuenta también qué se enseñaba a las que llegaron a la escuela y cuál era el destino previsto para las niñas de acuerdo con las pretensiones de sus familias, de los legisladores, y de la Iglesia (Sarasúa, 2002: 297).

2. La lectura extensiva

Pese a la sesgada formación que asigna a las mujeres, el siglo XIX vive en España un importante movimiento a favor de una educación generalizada, movimiento que implicó una necesidad de contar con nuevas teorías, nuevos métodos y nuevos materiales de enseñanza (Flecha García, 1996: 277). Puesto que las niñas no tenían que prepararse para la misma función social que los niños, se consideró que no debían utilizar en su aprendizaje los mismos textos que los

3. A medida que avanza el siglo, ese panorama inicial se va modificando.

4. Hay varios factores aducidos por Sarasúa para explicar la más baja alfabetización de las niñas; la menor escolarización de las mimas puede atribuirse además a «una respuesta racional de las familias a las escasas posibilidades que estas tenían de amortizar la inversión en educación con un empleo como adultas» (Sarasúa, 2002: 284), aparte de que «el 69% de las escuelas de niños están pagadas en su totalidad por el dinero público, que en cambio solo cubre el 40% de las de niñas».

5. Como indica Sarasúa, conviene tener en cuenta «que el modelo de mujer dedicada a las labores de manos en el espacio doméstico, un modelo moral y económico que había condicionado la enseñanza que desde hacía siglos recibían las niñas, es incorporado sin problemas al nuevo programa liberal de educación pública que se va implantando en el siglo XIX, de hecho, una gran parte de las escuelas de niñas no son sino clases de costura, lo que hacía que las niñas pudieran asistir durante años a la «escuela» sin por ello aprender a leer y escribir». La diferencia de currículos en la educación de niñas y niños es aún mayor en la escuela privada (Sarasúa, 2002: 289 y ss.).

niños, ni sus maestras debían tener la misma formación que los maestros de niños (Flecha, 1996: 285). Por ese motivo surgieron numerosas obras específicas que presentaban a madres, maestras y niñas los contenidos y actitudes que se consideraban apropiados para la formación femenina, libros que eran cuidadosamente seleccionados por las autoridades políticas, por las maestras y por las familias para que orientaran a sus lectoras en lo concerniente a la tradición, «los valores dominantes y el lugar a que ellas debían aspirar en la sociedad» (Flecha, 1996: 285).

Los textos para la lectura extensiva, es decir aquellos que se usaban en prácticas lectoras posteriores a la fase de iniciación, constituían parte del repertorio de libros escolares, y por tanto fueron en general controlados por las autoridades públicas. Las listas de libros autorizados publicadas en momentos sucesivos del siglo XIX constituyen un muestrario fiable de los planteamientos y evolución de la Educación española, y han sido analizadas por Tiana Ferrer. Este investigador anota que en la primera mitad de siglo todos los autores identificables son varones, pero en la segunda mitad, las firmas femeninas van penetrando lentamente (1997: 265 y 267). Ya durante la Restauración hay varias novedades: se consolida una industria editorial estable en torno a los libros de texto (Tiana Ferrer, 1997: 268); entre los libros de lectura extensiva, se produce un subconjunto nutrido de contenido histórico; y proliferan la firmas femeninas, sobre todo de escritoras prestigiosas, muchas de ellas ligadas profesionalmente al magisterio.

Puede considerarse que los libros de lectura extensiva constituyen un género didáctico específico dentro del panorama escolar español de los siglos XIX y XX. Ocuparon un lugar central en la actividad escolar, y algunos pervivieron en las escuelas del país durante muchas décadas (Tiana Ferrer, 1997: 272). De acuerdo con lo que se dijo más arriba sobre la formación infantil diferenciada por sexos, esos libros se sumaron al conjunto de materiales formativos que albergaban y proyectaban un discurso provisto de marcas de género, indicando a los lectores las conductas que habían de adoptar de acuerdo con la definición social asignada a cada sexo (Flecha, 1997: 512).

La oferta de lecturas históricas como vía a la formación moral y a la instrucción histórica es encarecida repetidamente por los pedagogos decimonónicos. En concreto, la importancia de la biografía como género didáctico es enorme en el siglo XIX. Si en el siglo anterior se considera la Historia una actividad de carácter literario, narrativo, que estudia el pasado para satisfacer la curiosidad de lo antiguo (Hernández-Sampelayo, 2009: 41), en el XIX se incluye la Historia en los planes de estudio, considerándose un excelente medio de formación de la juventud, pero Hernández-Sampelayo advierte de que la Historia impartida «en la enseñanza Primaria tiene un carácter pragmático y se dirige a poner de relieve unos principios morales que se consideran seguros e indiscutibles» (2009: 41). Por otra parte, entre la Historiografía de la Restauración hay un alto porcentaje de biografías, lo que supone una clara concepción individualista de la Historia. Estos factores se suman dando como resultado una integración escolar y ex-

traescolar de la Historia como «escuela de moral» (Miró, 1889: 13),[6] y una profusión de lecturas históricas entre las que la biografía resulta especialmente favorecida, puesto que ofrece datos históricos y ejemplos reales de conducta correcta.

Las biografías de uso infantil o juvenil configuran *Bibliotecas histórico-biográficas*, entre las cuales Carolina Toral recuerda la de Julián Bastinos, la de Carlos Frontaura y la de Vidal de Valenciano. Pero estas bibliotecas parecen proyectadas solo o preferentemente para varones; no conozco *Bibliotecas* de este tipo dedicadas a niñas, aunque la de Frontaura es una colección de carácter mixto en la que se biografían figuras femeninas y masculinas.[7]

Junto a estas *Bibliotecas* biográficas para niños o jóvenes, conviene recordar dos textos muy reeditados que fueron producidos por dos escritoras de prestigio: Los *Preceptos morales para la infancia basados en hechos históricos*,[8] de Pilar Pascual de Sanjuán, y *La Educación de las niñas por la historia de Españolas ilustres* (1873), de Luciana Casilda Monreal de Lozano.

Pilar Pascual de Sanjuán, pedagoga de prestigio en la segunda mitad del siglo XIX español, llegó a regentar la Escuela Agregada a la Normal de Maestras de Barcelona y dedicó muchos de sus esfuerzos a proporcionar nuevos materiales educativos a las escuelas y a los niños. Buscaba un método de «proporcionar a nuestros caros discípulos máximas útiles y preceptos saludables» (1864: 7) de forma amena: «es preciso que demos a nuestras ideas una forma agradable, y á nuestro estilo el atractivo y la sencillez que cautivan la impresionable imaginación del hombre en sus primeros años» (Pascual de Sanjuán, 1864: 7), explica. Como los preceptos aislados «tienen cierta aridez», considera que

> [...] si se aducen ejemplos de personas que hayan observado fielmente estos mismos preceptos, les halaga más el estilo narrativo, pero pueden creer que aquello es solamente una agradable novela; mas si nos apoyamos en la autoridad histórica tendrán nuestros discursos la fuerza de la verdad, y aun antes de que nuestros alumnos estén bien instruidos en la Historia, sacaremos para ellos el fruto principal de ésta, que es enseñar con la irresistible lógica de los hechos (Pascual de Sanjuán, 1864: 8).

Así, esta pedagoga escribe una colección de lecturas históricas que tuvo varias ediciones en el último cuarto de siglo y que incluye relatos concernientes a diversos personajes: desde Metelo a Carlos VII de Francia, desde San Juan a Blas Pascal. Se trata de lograr para «nuestra patria hijos virtuosos, pacíficos y honrados; a las familias, vástagos rectos, que no defrauden sus esperanzas, y al

6. Ignacio Ramón Miró fue un profesor de Historia con cuarenta años de experiencia docente en Primaria y Secundaria; de ahí sus reflexiones sobre la enseñanza de la Historia, que fueron integradas en la Biblioteca del Maestro.

7. En literatura son objeto de atención: Gómez de Avellaneda, Selgas, Grassi, Ayala, Serra y Eguilaz.

8. Que cito por la segunda edición, también de 1864. La edición recogida por Simón Palmer en su *Manual biobibliográfico* es de Barcelona, Imp. P. Jepús, 1864.

Padre de todo lo creado almas justas que acaten sus leyes en el tiempo y lo ensalcen en la eternidad» (Pascual de Sanjuán, 1864: 6). En su «Conclusión» inserta al final de esta obra apostilla:

> [...] no hay duda de que todo lo que se apoye en la autoridad histórica ejercerá mayor influencia en el ánimo de los niños, que ninguno de los mil ejemplos que encuentran en los libros de cuentos o historietas morales; porque aquello, mientras son de muy tierna edad no lo comprenden, y cuando empiezan á entenderlo, entienden también que los personajes de tales leyendas son mitos que solo han existido en la mente del autor, y á los que le ha sido fácil atribuir todas las bellas cualidades con que ha tenido á bien adornarlos (Pascual de Sanjuán, 1864: 201).

Por su parte, Luciana Casilda Monreal es otra reputada pedagoga, autora de una colección de lecturas históricas de carácter biográfico titulada *La Educación de las niñas por la historia de Españolas ilustres*,[9] que tuvo larga proyección, puesto que fue adoptada como libro de lectura por las escuelas españolas de niñas hasta ya entrado el siglo xx. Según era habitual, su prólogo presenta el libro como motor de reflexión moral provisto de las explicaciones necesarias:

> A fin de hacer más agradable su lectura, las biografías están escritas sin descender á minuciosos detalles, que solo servirían para fatigar la atención de las niñas, y en la reflexión ó consecuencia moral pueden ver éstas la aplicación que tienen á la vida práctica las virtudes que se les presentan como dignas de imitarse (Monreal, 1873: x).

Este libro se postula para la lectura en la escuela (Monreal, 1873: x-xi): sirve «para ejercicios de lectura en alta voz cuando la Profesora lo juzgue conveniente» (Monreal, 1873: xi) y se dice también útil «para la enseñanza de la Historia» (Monreal, 1873: xi). Por tanto, el rendimiento didáctico de esta clase de libros es múltiple: pueden ser usados como libros de lectura en clase; acompañan los hechos narrados con una reflexión moral adecuada; y contribuyen al conocimiento de la Historia por parte de los educandos.

3. El adoctrinamiento de las niñas mediante lecturas extensivas de carácter histórico

Las lecturas extensivas de carácter histórico aparecen impregnadas de la ideología de la domesticidad burguesa que empapa el siglo xix español. Las marcas de género, que proponen modelos y virtudes diferenciadas para cada uno de los dos sexos,

9. Simón Palmer recoge varias ediciones de esta obra: 1873, 1874, 1883, 1892 (con el título *Españolas y americanas ilustres*) y 1908. Cito por la edición de 1883, de Madrid, Tip. De Gregorio Juste.

se hallan tanto en producciones de autoría femenina como masculina; y es notorio el sesgo ahistórico que cobra el contenido del texto en algunos casos, así como los núcleos ideológicos que los autores consideran de la mayor relevancia didáctica.

En la *Biblioteca* de Frontaura, por ejemplo, hallamos que en el caso de las escritoras se glosan cualidades consideradas encomiables en la mujer: Gertrudis Gómez de Avellaneda es la «hermosa cubana» (Frontaura, 1885: 6) y la «cariñosa compañera» de su primer esposo (Frontaura, 1885: 8); Ángela Grassi aparece como «hija dulcísima, esposa honrada y amante, hermana tierna y solícita», «el tipo perfecto de la mujer cristiana, de la mujer de su casa» (Frontaura, 1885: 16), y se encarece cierta novela suya porque «el alma buena de una mujer toda ternura, toda abnegación y modestia se revela en todas las páginas de tan bello libro» (Frontaura, 1885: 16). Desde luego, no se destacan esas mismas cualidades al tratar de los escritores.

Por su parte, el libro de Luciana Casilda Monreal, destinado a las niñas y ya citado, resulta muy revelador acerca de los principios ideológicos que condicionaban la educación de las jovencitas. La intención expresa de la autora es «despertar en el corazón de las niñas el amor a la virtud presentándoles modelos de mujeres españolas» (Monreal, 1873: IX-X), y se detiene tras cada biografía a extraer una «reflexión o consecuencia moral», que pueda ser aplicada por las lectoras en su vida práctica. Las biografiadas no lo son por orden cronológico, e incluyen a Luisa Sigea, Mariana Pineda, Isabel la Católica o Sor Juana Inés de la Cruz, entre otras.

De Isabel la Católica se ensalza que «restableció el imperio de la justicia y la moralidad», así como su heroísmo en la conquista de Granada, y su genio al proteger a Cristóbal Colón. Se afirma que «siempre» escuchaba a su esposo, pero se reservó la libertad personal en el gobierno de sus territorios, y se ofrece una semblanza de la gran reina en que se alude a virtudes masculinas y femeninas:

> Tenía del hombre la energía, la fortaleza del alma y la profundidad de ideas: de la mujer la sensibilidad, la modestia y el pudor. Si admirable fue sobre el Trono, no lo fue menos en su vida privada, pudiendo servir de modelo á las madres de familia. Amó entrañablemente a su esposo y á sus hijos, cuya muerte afligió á tal punto su corazón que aceleró la suya. Era tan sencilla en el vestir como en la mesa [...] complaciéndose en decir que cuantas camisas usaba su marido habían sido hiladas por sus manos (Monreal, 1873: 21-22).

De forma que se glosan hábitos de la reina que serían cualidades de una burguesa de clase media decimonónica. La consecuencia moral extraída reza: «¡Qué lección para aquellas que se creen dispensadas de los cuidados de su familia y de su casa por las exigencias de una ventajosa posición social, ó por estar dedicadas a tareas de diversa índole!» (Monreal, 1873: 22).

El resto de las grandes reinas biografiadas siguen parecido tenor: doña Berenguela y doña Blanca de Castilla son glosadas como reinas firmes y perspicaces, pero la consecuencia moral final destaca:

> Fueron estas dos hermanas tan grandes Reinas como excelentes madres de familia, habiendo cuidado con esmero de la educación de sus hijos. Aprended, pues, de ellas, y cualquiera que sea vuestra posición social, no os excuséis de los cuidados de la familia; ellos constituyen la principal obligación de la mujer... (Monreal, 1873: 73).

La intención de difundir entre las discípulas buenas prácticas domésticas y erradicar las que se consideran perniciosas se hace patente en diversos pasajes. Por ejemplo, se avisa de que muchas damas han dado en

> creer una cosa degradante el que una dama de la aristocracia se ocupe del gobierno y dirección de su casa, y prefieren como de mejor tono dejar el cuidado de ésta y la familia á los criados, ó lo que es mucho peor todavía, alejan á los niños del hogar doméstico para evitarse de este modo las molestias y atenciones especiales que reclama y proporciona la infancia (Monreal, 1873: 74).

El silencio heroico de Mariana Pineda presenta ocasión de dar una lección a las charlatanas:

> ¡Qué admirable ejemplo de virtud cívica dado por una mujer! Podeis aprender de su prudencia y valor á estimar tan excelentes cualidades, y á observar que las mujeres discretas y reservadas merecen la confianza y el aprecio de cuantas personas las conocen, en tanto que las muy habladora, con sus inconveniencias é indiscreciones, siembran la discordia en el seno de las familias... (Monreal, 1873: 48).

Pero cautamente se inserta en este capítulo un aviso a las tiernas lectoras de que la mujer ha «nacido para hacer agradable la vida del hombre» (Monreal, 1873: 49) y que «la política, tal como se practica y entiende por lo general, está reñida con la misión de la mujer» (Monreal, 1873: 49). Y de nuevo asoma una referencia a la actualidad y a cierta costumbre desaconsejada; la autora considera «ridículo en mi sentir verla [a la mujer] en los clubs predicando doctrinas», porque «la mujer, como puede y debe influir para el bien general es: primero, siendo ella virtuosa y suficientemente instruida para cumplir su destino [...] y segundo, inculcando a sus hijos ó educandos sanas doctrinas» (Monreal, 1873: 49-50). Es más: las mujeres que han invadido el terreno de la política «han tenido un fin desgraciado, acabando, por lo general, su vida en el patíbulo» (Monreal, 1873: 50). Y aconseja: «huid, pues, del terreno resbaladizo de la política...[...] ...concretándoos más bien vosotras en la ida privada á desplegar todos los recursos de vuestro talento» (Monreal, 1873: 50).

Así, el libro de Luciana Casilda de Monreal resulta una herramienta doctrinal que difunde entre las niñas ciertos conocimientos históricos, sí, pero los tiñe del color de la ideología de la domesticidad decimonónica hasta caer en el anacronismo.

4. Las lecturas biográficas destinadas a las damas

En el siglo XIX hay una serie de autoras que escriben biografías noveladas de distintas mujeres de la Historia. Además de otras galerías de mujeres ilustres ofrecidas a través de la prensa femenina,[10] conviene tener a la vista las colecciones de carácter biográfico producidas por María Pilar Sinués (1835-1893) y Concepción Gimeno de Flaquer (1850 o 1852-1919), dos famosas escritoras que redactaron varios conjuntos de semblanzas.

Según explica Mónica Bolufer, (2000: 183), los catálogos biográficos de mujeres ilustres constituyen un género de solera histórica, con raíces en la Antigüedad clásica[11] y que floreció particularmente entre los siglos XVI y XIX. De origen humanístico y cortesano, contribuyeron a forjar el hoy denominado «discurso de excelencia» en la defensa de la mujer. La tradición de los repertorios de mujeres destacadas fue conocida y cultivada en España, donde se publicaron tanto catálogos originales como traducidos a lo largo del siglo XVIII. El contenido de estos conjuntos biográficos es muy repetitivo pero estos textos gozan de gran versatilidad ideológica puesto que se impregnan del particular sistema de valores de la época histórica en que son producidos (Bolufer, 2000: 189-90), llegando a «forzar los arquetipos» (Bolufer, 2000: 205) para hacer encajar las figuras en el marco de los valores dominantes en el momento de la escritura.[12]

En el siglo XIX, los modelos preferentemente ofrecidos en las colecciones biográficas son de reinas o damas de la más alta nobleza, alguna escritora, alguna santa; pero se dirigen a mujeres de clase media, a las que se intenta entretener y enseñar. Por otra parte, la búsqueda de una genealogía que sirva como aval de las aspiraciones femeninas se hace evidente en algunos casos, como ha mostrado Laura Vicente: tales repertorios de semblanzas mostraban a mujeres que supieron elevarse por encima de las limitaciones impuestas a su sexo (Vicente, 2010: 14-15).

Pilar Sinués escribe varias colecciones de biografías noveladas de mujeres célebres en la Historia;[13] la primera y más importante es la que bautiza como *Galería*

10. Como la que durante los años 1883-1884 insertó *La Ilustración de la Mujer* de Barcelona, por ejemplo.

11. Bolufer (2000: 184) sitúa sus antecedentes remotos en Plutarco (*Mulierum virtutes*) y en Boccaccio (*De mulieribus claris*).

12. Acabamos de observar este fenómeno en las colecciones dirigidas a las niñas. Bolufer advierte además de que las biografías históricas transmiten frecuentemente un «doble mensaje» (2000: 193) porque glosan cualidades aristocráticas del Antiguo Régimen — letras, armas y gobierno, «y se refieren a figuras de reinas, princesas o mujeres de alta alcurnia»— pero se dirigen al ocio y la mejora moral de lectoras medio burguesas destinadas a una estrecha domesticidad (Bolufer, 2000: 195).

13. Aparte de otras narraciones de carácter histórico que incluyen leyendas y novelas. Faustina Sáez de Melgar, otra importante escritora de la misma generación, también frecuentó la narración histórica y es autora de *Ecos de gloria, leyendas históricas* (1863), que desarrolla las biografías de tres reyes españoles.

de mujeres célebres[14] en doce tomos;[15] pero recoge parte de esos textos en los dos volúmenes de *Reinas mártires, leyendas originales* (1877-78).[16] En ambos títulos antepone, con leves variaciones, un mismo prólogo, específicamente dirigido a las jóvenes y señoras de clase media.[17] Además, ha de contarse con *Glorias de la mujer*, cuya reimpresión de 1913 conservada en la BNE ofrece exclusivamente una larga biografía de Isabel la Católica que ya hemos podido leer en la *Galería* de 1880.[18]

En sus prólogo a la *Galería* y a *Reinas*, Sinués explica las intenciones y contexto en que se redactan estas biografías: «El pensamiento que me ha guiado al escribir esta *Galería* ha sido daros a conocer la vida de las mujeres que más han honrado nuestro sexo, y las de aquellas que han adquirido por sus crímenes una fatal celebridad» (Sinués, 1877: I). Pero la autora no se limita al dato histórico tras una labor de documentación sino que ofrece una versión novelada de los hechos: no expone la «verdad seca», sino que ha preferido «adornarla con las gasas de la novela o leyenda» (Sinués, 1877: II) y así, al mostrar las gentes que rodean a las figuras centrales y al exponer sus sentimientos y pasiones, «tomaréis de ellas ejemplo de virtud y de fortaleza, á la vez que os inspirará horror el desenfreno de sus pasiones» (Sinués, 1877: II).

Sinués anota la vergonzante ignorancia de la Historia que aqueja a las jovencitas y explica: «mi deseo es que vuestras hijas no se vean en el caso en que muchas veces he visto a jóvenes de la mejor educación» y que consiste en mostrar una incultura histórica que produce sonrojo en el observador (Sinués, 1877: III). Dada la parca instrucción que se ofrece a las niñas de clase media en el siglo XIX, Sinués explica: «Ilustrar a la mujer es el anhelo que siempre ha guiado mi pluma; si además de esto consigo entretenerla agradablemente, habré logrado mis objetivos». La escritora incide en el afán educativo que las escritoras isabelinas procuran satisfacer: se trata de dar a la mujer libros «amenos», «un recurso contra el tédio, libros por los cuales deja sin pena el sarao que le ocasiona gastos cuantiosos, libros que hagan amables el deseo y la virtud» (Sinués, 1877: IV). Como es habitual en su producción, Sinués trata de ofrecer a sus lectoras modelos de «admirables madres, de heroicas esposas, y de ejemplares hijas»:

14. Esta *Galería* es la más completa y nutrida colección de biografías de mujeres ilustres publicada por la autora. No conozco la primera edición; la segunda, conservada en la BNE y publicada entre 1864 y 1869, incluye: t.I Catalina de Aragón y Ana Boulen; t. II: Juana de Seymour y Ana de Cleves; t. III: Catalina Howard y Catalina Parr; t. IV: La condesa de Genlis y Eva; t. V: Juana D'Arc y Catalina Gabrielli; t. VI: Eloísa y María Teresa de Austria; t. VII: Mme. Sevigné y Blanca Capelo; t. VIII: Agripina y Santa Teresa de Jesús; t. IX: Cristina de Suecia y Luisa Maximiliana de Stolberg; t. X: Santa Adelaida y Doña Urraca; t. XI: María Delorme e Isabel Farnesio; t. XII: Ana María de Nesle.

15. La reedición de Saturnino Calleja en 1880 consta de nueve tomos, que reordenan las biografías y añaden una extraordinariamente larga de Isabel la Católica (t. III).

16. En el primer volumen se hallan las biografías de Catalina de Aragón, Ana de Boulen, Juana de Seymour y Ana de Cleves. La autora promete un tomo posterior dedicado a Catalina Howard y Catalina Parr, esposas de Enrique VIII. Esa segunda serie se publicará por Saturnino Calleja en 1878 y trata además de Urraca.

17. Aunque en un caso lo titula «Prólogo. A las lectoras» y en otro «Dos palabras a mis lectoras».

18. El texto se refiere a sí mismo como «esta Galería» (*Glorias*, 445).

> Venid, pues, bellas y encantadoras jóvenes, esposas que estáis aún en la primavera de la vida, madres ancianas y respetables; venid, todas las nobles criaturas que pertenecéis á la clase media, que tenéis privaciones sin cuento, por la falta de medios, y por la excelencia y delicadeza de vuestros instintos: venid á mi galería de preladas, de guerreras, de poetisas, de santas, de artistas, de reinas, de admirables madres, de heroicas esposas, y de ejemplares hijas: busque cada una en ella la heroína á quien ame ó por quien se interese: busque cada una el modelo que le convenga, la virtud que admire, la cualidad que prefiera: todo lo encontrareis en ella; belleza, talento, gracia, heroísmo, sabiduría, santidad, grandeza, virtud y ternura; y á través de esos dones del cielo, las tristes debilidades, azote de la existencia humana y los abrojos que en todos los caminos de la vida hieren las plantas de la mujer (Sinués, 1877: v-vi).

El carácter ejemplarizante de las biografías femeninas ofrecidas por Sinués viene muy reforzado. Las recomendaciones y encarecimientos de ciertas conductas ante las lectoras, se producen sin rebozo, como ya vimos que se ofrecían a las niñas en las lecturas extensivas; por ejemplo: Agripina es presentada en como «ilustre matrona romana, modelo de esposas y de madres» (Sinués, 1877: viii, 7); su biografía se cierra con la glosa de «su pureza, su fidelidad y ternura como esposa, y su heroico amor de madre» (Sinués, 1877: viii, 171), por lo que «la Historia guarda su nombre escrito en letras de oro, como modelo de heroísmo, de valor, de abnegación, de amor patrio, conyugal y materno, y de todas las virtudes, en fin, que elevan el alma y enaltecen a nuestro sexo» (Sinués, 1877: viii, 171). También es exaltada por sus virtudes femeninas Madame de Sevigné, porque «a través de las amables debilidades de la mujer, su pureza, su hermosura, su bondad, y, sobre todo, su amor maternal, brillaron como deslumbradores diamantes, y todas las jóvenes madres, lo mismo que todas las mujeres que saben sentir, besan con tierno respeto el mármol de su sepulcro» (Sinués, 1877: vii, 7-8).

De la misma manera que hemos visto asomar censurables hábitos del siglo en los textos de lecturas extensivas dedicados a las niñas, la *Galería* de Sinués se refiere ocasionalmente al siglo que habitan autora y lectora, para prevenir a esta última sobre la inconveniencia de ciertas conductas: en la biografía de Santa Adelaida, la autora avisa a su público de que esta santa es «prueba evidente» de que se pueden mantener el encanto y la virtud simultáneamente (Sinués,1877: x, 7); e inicia su discurso explicando:

> Uno de los males que afean a nuestro siglo y a sus indisputables adelantos, es la creencia [...] de que son incompatibles con la belleza, la elegancia y todas las gracias que atraen y que cautivan, el ejercicio y práctica de las virtudes cristianas, de la caridad, de la mansedumbre y del perdón (Sinués, 1877: x, 7).

Así, la función doctrinal asoma en esta clase de Galerías, que no son simplemente un intento de reconstrucción histórica, sino textos cargados de prescripciones. Por otra parte, en el conjunto de Sinués se ofrecen también mode-

los femeninos a rechazar; Cristina de Suecia aparece como ejemplo de lo no deseable:

> nadie mejor que ella podía aspirar por todos títulos á la inmortalidad, por su alta estirpe, por la pasión con que fue amada y por las altas dotes que heredó de su padre y que concurrían en ella; mas sus escándalos, su venganza, sus ruidosas aventuras, la dureza de su carácter y lo vago y ridículo de la posición en que supo colocarse, le enagenaron el aprecio del público, cosa tan difícil de recobrar si una vez se llega a perder (Sinués, 1877: IX, 199).

De forma que al final, la reina vivió «triste, solitaria, disgustada de la existencia, aborreciendo lo que poseía...» (Sinués, 1877: IX, 200).

Las biografías elaboradas por Concepción Gimeno de Flaquer unos años más tarde abundan todavía en llamadas y amonestaciones a las lectoras, pero se redactan con el afán de exaltación de ciertas figuras que sirven como apoyo a una defensa encendida y prolija del género femenino. Su conferencia *Mujeres de la Revolución Francesa* (1891), pronunciada en el Ateneo de Madrid, no es una Galería en sentido estricto, pero sí una evocación de ciertas mujeres que se esgrimen como demostración de que hay que contar con la capacidad heroica de las mujeres durante un conflicto político o armado; no relata las vidas de las mujeres aludidas, sino que se refiere exclusivamente a la intervención de las mismas durante el periodo revolucionario.[19] *Mujeres, vidas paralelas* ofrece un conjunto de semblanzas que empareja mujeres, a veces de distintas épocas y latitudes, por sus virtudes; de estas figuras referidas la autora comenta no solo la entrega ferviente a una causa, o el mérito intelectual..., sino también el amor a sus esposos, o la entrega a sus hijos, procurando dar noticia de que estas grandes mujeres reunieron virtudes domésticas y facultades de gobierno o despejo intelectual. *Madres de hombres célebres*[20] constituye una galería de exaltación de la maternidad y su influencia social y política. Los personajes históricos famosos no son ellas, sino sus hijos, pero ellas resultan nimbadas de mérito por haber criado y educado a tales vástagos con esfuerzo y sacrificio.[21] Por último, *Mujeres de regia estirpe*[22] se dedica al elogio de reinas y princesas varias, e incluye a las mujeres de

19. Tampoco constituye una Galería el libro titulado *Mujeres de raza latina*, en que Concepción Gimeno quiso dar noticia de los caracteres y costumbres de las mujeres de distintos países latinos y en que también se incluyen breves bosquejos de distintas damas destacadas.

20. México, Tip. Escuela Industrial de Huérfanos, 1884; 2.ª ed. En Madrid Tip. Alfredo Alonso, 1895. Cito por esta segunda edición.

21. El libro incluye una biografía de la autora por Juan Tomás Salvany, quien afirma que ella siempre «defendió los derechos del llamado sexo débil» en sus iniciativas periodísticas (Gimeno de Flaquer, 1907: 9), «incitándolo al cumplimiento de sus deberes» (Gimeno de Flaquer, 1907: 9). Ciertamente, defensa de la mujer e incitación a la virtud son las dos guías principales de estos textos de Concepción Gimeno.

22. Manejo la 2.ª edición, de1907, que es la localizada por María del Carmen Simón Palmer en su *Manual.*

la casa real española contemporánea: Eulalia de Borbón o Victoria Eugenia de Battenberg, que cierra la serie.

Todas estas colecciones de textos de Concepción Gimeno sobre figuras femeninas diversas no constituyen biografías encaminadas a recoger datos históricos sino a encarecer el carácter y grandeza moral de la biografiada. El doble interés de la autora consiste en difundir los méritos femeninos, y también dejar constancia de que esas grandes mujeres de la Historia supieron conservar, pese a cargar a menudo con responsabilidades habitualmente encomendadas a varones, las virtudes consideradas propias de la mujer.

Así, es necesario distinguir la actitud autorial que preside las biografías ofrecidas por Sinués de la correspondiente a los textos redactados por Gimeno de Flaquer, de una generación posterior; Concepción Gimeno de Flaquer es consciente de que hay a lo largo de la historia diferentes interpretaciones de la condición femenina, incluso distintas evaluaciones de una misma figura. Por ello, en el capítulo inicial de *Mujeres de regia estirpe*,[23] que se titula «El eterno femenino», la autora comenta la «incoherencia de los filósofos» al valorar a las mujeres: no hay acuerdo entre ellos; después desgrana su serie biográfica, que procura mostrar admirables reinas y princesas del pasado y del presente, lo que vendría a despejar las dudas sembradas por esos filósofos iniciales. Como en otros libros, la autora se muestra consciente de que ha de recomendar a sus lectoras las virtudes consideradas femeninas, aunque habla de mujeres cuya tarea y posición las aleja de los valores domésticos comúnmente predicados a las lectoras; así que repite en varios casos que la biografiada es «una mujer muy mujer»,[24] pese a su cabal cumplimiento de obligaciones consideradas propias de los varones. A este respecto, Isabel la Católica es un caso paradigmático: como en las biografías facilitadas a las niñas por Luciana Casilda Monreal de Lozano, Concepción Gimeno de Flaquer atribuye a esta reina una mezcla de cualidades masculinas y femeninas: «Valiente y vigorosa era la reina, más no hombruna: enérgica y tierna, fuerte y dulce» (1907: 40-41). Esta reina se muestra a las damas de entre siglos con característica similares a las que las niñas leían cuatro décadas antes: es mujer ante todo, pero desborda su sexo: «Isabel era muy mujer; aunque poseía una fuerza moral que la hizo superior a su sexo, en su tienda de campaña encontrábase el tríptico ante el cual oraba» y hacía sus labores femeninas.[25]

Por tanto, los catálogos biográficos que publicó Concepción Gimeno de Flaquer se dirigen a hacer una defensa de la mujer: muestran que las cualidades ligadas a lo masculino (fortaleza de espíritu, firmeza y perseverancia, perspicacia

23. Cito por la segunda edición de la obra (Madrid, Imp. Admón *El Album Iberoamericano*, 1907), porque no hallo la primera, que tampoco recoge Carmen Simón Palmer.

24. Isabel la Católica (Gimeno de Flaquer, 1907: 41) y la reina Victoria Eugenia de Battenberg (Gimeno de Flaquer, 1907: 207), por ejemplo.

25. Esta ubicación sexual en un terreno intermedio ya ha sido comentada por Bolufer con respecto a ciertas Galerías de mujeres ilustres del siglo XVIII (Bolufer, 211-213).

y acierto en las decisiones propias...) se dan también en las mujeres, sin que por ello éstas se despojen de la sensibilidad y ternura exigidas normalmente a su sexo. Esta autora, cuyos textos se publican a partir del último cuarto del siglo XIX es mucho más moderna que Sinués, y ya no necesita predicar una domesticidad que está perfectamente asumida; lo que procura proporcionar a sus lectoras es un sentido más acendrado de la propia dignidad y valor.

5. Conclusión

Las lecturas formativas que ofrecen las escritoras menores interpretan la Historia como fuente de enseñanzas morales, lo que es habitual en la segunda mitad del siglo XIX. Pero además, dados los criterios educativos del momento, se ofrecen a las niñas y jóvenes lecturas específicas provistas de marcas de género consistentes en ensalzar ciertas actitudes, hábitos y virtudes considerados femeninos. Junto a las recomendaciones, asoman en los textos ciertas fugaces referencias a costumbres decimonónicas que la autora considera indeseables. Todo ello desemboca alguna vez en un ahistoricismo palmario y revela la potencia de la biografía como herramienta ideológica.

Las lecturas históricas, en particular las colecciones de biografías, vienen a sumarse al programa de educación asignado por los criterios dominantes a las niñas; se ofrecen como forma de desarrollar la competencia lectora y como vehículo de enseñanza socio-moral. Las colecciones biográficas dirigidas a entretener el ocio de las damas de clase media parecen sujetas a parámetros similares: procuran mejorar el nivel cultural de las lectoras y se hallan también impregnadas de la ideología de la domesticidad. Pilar Sinués y Concepción Gimeno de Flaquer, autoras de las galerías biográficas femeninas más importantes del siglo XIX español, no presentan sin embargo una perspectiva idéntica, puesto que la segunda introduce con determinación la defensa de la mujer mediante el argumento de excelencia.

Bibliografía

Bastinos, Julián (1885), *Biblioteca infantil histórico-biográfica*, Barcelona, Librería de Juan y Antonio Bastinos.

Caselles Pérez, José F. (1991), «Pedagogía diferencial, sexo y educación: el sexismo en el sistema educativo mixto y la coeducación como alternativa», en Carmen Jiménez Fernández (ed.), *Lecturas de Pedagogía diferencial*, Madrid, Dykinson, pp. 137-170.

Flecha, Consuelo (1997), «Los libros escolares para niñas», en Agustín Escolano Benito, *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, pp. 501-524.

Flecha García, Consuelo (1996), «Los *estudios para la mujer* en la España decimonónica», *Cuestiones pedagógicas. Revista de ciencias de la educación*, n.º 12, pp. 277-288.

Frontaura, Carlos (1885), *Biblioteca infantil histórico-biográfica*, Barcelona [Imp. de Jaime Jepús].

Gimeno de Flaquer, Concepción (1895), *Madres de hombres célebres*, Madrid, Tip. Alfredo Alonso, 2.ª ed.

— [1891], *Mujeres de la Revolución francesa: disertación leída por su autora en el Ateneo de Madrid en la noche del 25 de marzo de 1891*, Madrid, Estab. Tip. de Alfredo Alonso.

— [1893?], *Mujeres: vidas paralelas*, Madrid, Tip. de Alfredo Alonso, 4.ª ed.

— [1907], *Mujeres de regia estirpe*, Madrid, Imp. Admón *El Album Iberoamericano*, 2.ª ed.

Hernández-Sampelayo Matos, María (2009), *La enseñanza de la Historia durante la Restauración española (1875-1902)*, s. l. Lumimar.

Miró, Ignacio Ramón (1889), *La enseñanza de la Historia en las escuelas*, Barcelona, Antonio J. Bastinos.

Bolufer Peruga, Mónica (2000), «Galerías de *Mujeres ilustres* o el sinuoso camino de la excepción a la norma cotidiana (ss. xvi-xviii)», *Hispania*, LX/1, pp. 181-224.

Monreal de Lozano, Luciana Casilda (1883), *La Educación de las niñas por la historia de Españolas ilustres*, Madrid, Tip. De Gregorio Juste.

Pascual de Sanjuán, Pilar (1864), *Preceptos morales para la infancia basados en hechos históricos*, Barcelona, Librería de Juan Bastinos e Hijo, 2.ª ed.

Sáez de Melgar, Faustina (1863), *Ecos de gloria, leyendas históricas*, Madrid, Antonio Pérez Dubrull.

Sarasúa, Carmen (2002), «Aprendiendo a ser mujeres; las escuelas de niñas en la España del siglo xix», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 24, pp. 281-297. Disponible en http://revistas.ucm.es/index.php/CHCO/article/viewFile/CHCO0202110281A/6926

Simón Palmer, Carmen (1991), *Escritoras españolas del siglo xix. Manual bio-bibliográfico*, Madrid, Castalia.

Sinués, Pilar (1864-1869), *Galería de mujeres célebres*, Madrid, Imp. Española. 2.ª ed.

— (1877-1878), *Reinas mártires, leyendas originales*, Madrid, Saturnino Calleja.

— (1913), *Glorias de la mujer. Leyendas originales*, Madrid, Librería General de Victoriano Suárez.

Tiana Ferrer, Alejandro (1997), «Los libros de lectura extensiva y desarrollo lector como género didáctico», en Agustín Escolano Benito, *Historia ilustrada del libro escolar en España. Del Antiguo Régimen a la Segunda República*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Rupérez, pp. 255-290.

Toral, Carolina (1957), *Literatura infantil española. Apuntes para su historia*, Madrid, Coculsa.

Vicente, Laura (2010), «Del gabinete perfumado a la redacción del periódico: Marisabidillas en la Barcelona de finales del xix», en *II Congreso Virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31-octubre-2010.* Disponible en: http://www.revistacodice.es/publi_virtuales/ii_congreso_mujeres/comunicaciones/LauraVicente.pdf

Vidal de Valenciano, Cayetano (1885), *Biblioteca infantil histórico-biográfica*, Barcelona, Imp. de Jaime Jepús.

Ideología y literatura: George Sand y Fernán Caballero ante las ruinas de los conventos

Margalida M. Socías Colomar
Universitat de les Illes Balears

En clase procuro relacionar los contenidos con autores, obras o simples anécdotas que hagan referencia a la historia de nuestras islas. Por ello, al explicar los inicios de la novela española del siglo xix, siempre tengo un recuerdo para George Sand en la cartuja abandonada precisamente en los años en que el romanticismo triunfante en Mallorca y en España en general era mayoritariamente el de signo opuesto. De ahí ha surgido el tema de este trabajo que espero sirva para ejemplificar una de las múltiples formas que, en aquel tiempo, adoptaba la batalla de las ideas a través de la literatura.

1. Ideología y literatura

En el segundo tercio del xix las profundas diferencias que enfrentaban a los españoles desde hacía un siglo se hicieron más patentes en casi todos los ámbitos. En las trincheras de la guerra civil se dirimía, además del pleito dinástico, una cuestión que los vaivenes de la política de Fernando VII dejaba sin resolver: la transición del Antiguo Régimen a unas instituciones más acordes con los nuevos tiempos. Todo este complicado proceso se vivía además con un grado de pasión tal como el que reflejan, por ejemplo, los adjetivos «moderado» y «exaltado», alusivos a estados de ánimo más que a ideas, para designar el grado de radicalidad de las distintas facciones de un partido político, en este caso, el liberal. También resulta significativo que el término «ideología», entendido como «conjunto estructurado de ideas fundamentales de una persona o colectividad» (Fernández Sebastián y Fuentes, 2002: 354), no se documenta hasta comienzos del siglo xx, mientras que en la época que nos ocupa se suelen utilizar expresiones procedentes del vocabulario religioso, tales como «doctrina», «dogma», «credo» o «fe»,[1] al hacer referencia al ideario de una persona, desde cualquier perspectiva (polí-

1. Así, Quadrado resumirá su ideología en *La Fe (religiosa, política y literaria)*.

tica, moral o estética), al tiempo que es común el uso despectivo de «ideólogo», alusivo a utopista o revolucionario.

Paralelamente, el término «romanticismo», identificado en sus inicios con el liberalismo conservador y con la reacción espiritualista contraria a las ideas ilustradas y revolucionarias, va cambiando, sobre todo en Francia (Víctor Hugo, 1827). Se reivindica la libertad —tanto literaria como política— y la rebeldía del individuo contra la sociedad, se postula una mímesis de la realidad no censurada ni idealizada, se exalta la misión social y religiosa del artista y el vacío existencial —nacido del racionalismo crítico de la Ilustración— desemboca en el escepticismo y a veces en la desesperación nihilista.

Todo ello se manifiesta en los distintos géneros pero de una manera especial, por el ilimitado alcance de la nueva industria editorial, en la novela que en España, tras un largo período de postración, se va configurando como género hegemónico y pasa a ser escenario privilegiado de la polémica ideológica en la medida que de ella se servirán los escritores militantes de ambos bandos para la divulgación y el proselitismo.

En España, junto al folletín,[2] son las traducciones de autores franceses como Balzac, Victor Hugo, Soulié, Dumas y la misma George Sand las que gozan de una mayor popularidad entre el público, especialmente juvenil y femenino. Aunque con abismales diferencias de calidad, tanto los folletines como la novela social francesa, difundían las denominadas «ideas útiles para el progreso», mayoritariamente adscritas al socialismo utópico, doctrina que, según Balmes, «se propone destruir el orden social existente, constituirlo sobre nuevas bases y arreglarlo con diferente norma» (Jaime Balmes, 1843), por lo que no es de extrañar que concitasen no solo recelos por su peligrosidad moral sino, sobre todo, verdadero pánico por su potencialidad destructora del orden vigente, precisamente por revestirse con las galas del arte y el ingenio. Esta idea es una constante repetida hasta la saciedad y que, como ha demostrado Flitter (Flitter, 1992), no significa una reacción anti-romántica, sino contraria a la corriente individualista, escéptica y socializante, procedente de Francia.

Entre las innumerables voces que se levantan en España contra las novelas francesas se encuentran las de Mesonero Romanos quien se admira del «peregrino ingenio y las galas abundantes de su estilo» pero advierte: «no pretendamos imitar tan inmorales extravíos» (Mesonero Romanos, 1839: 254), Eugenio de Ochoa, autor de numerosas traducciones, más tarde y arrepentido, hablará de «los elegantes extravíos de George Sand en sus novelas y de Dumas en sus dramas» y de su «audaz tentativa para subvertir el orden social» (Ochoa, 1851) y hasta el mismo Duque de Rivas empieza así el «Prólogo» de *La familia de Alvareda* en 1856:

2. Destacamos a Wenceslao Ayguals de Izco, folletinista divulgador de ideas igualitaristas y a Fernández y González cuya visión de una Andalucía descarnada contrasta con la idealización de Fernán Caballero.

> Cuando el aluvión de novelas extranjeras, generalmente traducidas de una manera lastimosas, ayudado por alguna otra española, tan deplorable por su lenguaje como por sus tendencias, inunda nuestro desgraciado país, y lo desnaturaliza y corrompe, ora introduciendo hábitos y costumbres que nos desfiguran, ora vulgarizando máximas peligrosas y doctrinas socialistas, ora presentando escenas de pernicioso ejemplo, no puede menos de celebrarse por las personas sensatas la aparición de una novela original española, y verdaderamente española, en que se pintan costumbres nuestras, en que se presentan afectos naturales y sencillos, en que se inculcan sanas y consoladoras creencias, y en que se describen escenas verdaderas y muy interesantes de la vida íntima de los habitantes de nuestras aldeas, donde afortunadamente aún no han penetrado del todo las modas de allende, ni alterado las ideas las modernas predicaciones.[3]

De ahí que, frente a la misión social y religiosa del artista, propia del socialismo humanitario, según la cual el arte es revelación divina y su aplicación en la esfera humana es social, aparecerá, *sensu contrario*, una novela de carácter combativo en pro del catolicismo y de la sociedad tradicional. Del paralelismo existente entre ambas y de la pasión e intensidad de sus resortes más íntimos da fe el planteamiento del mallorquín Guillermo Forteza,[4] amigo y defensor a ultranza de Fernán Caballero, que igual podía servir para sus fines a un socialista humanitario como Leroux,[5] mentor respetado de George Sand: «[la literatura] es vehículo poderoso para transmitir hasta las regiones más íntimas de la sociedad, toda clase de ideas, principios y teorías, económicas, sociales, metafísicas, morales, fisiológicas, religiosas y hasta estéticas», señalando que «La literatura no es solo un pasatiempo, es un gran potencial y debiera ser un sacerdocio» (Forteza, 1857: 3).

2. George Sand y Fernán Caballero

En este contexto hay que situar la obra literaria de Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), publicada a partir de 1849 pero que se había gestado en las décadas inmediatamente anteriores (Herrero, 1963) y que, junto a la de George Sand cuya difusión en España fue extraordinaria,[6] constituyen un curioso contraste dentro de esta literatura de combate ideológico.

3. Duque de Rivas, 1856. Una minuciosa información sobre el tema la ofrece Alborg (1996: 396-402).

4. Forteza, 1857 y 1882: 135-145 y 233-245. La novelista se refiere con afecto a su amigo mallorquín en carta a Latour (Sevilla, 29 de junio de 1959) (Montoto, 1961: 122-123).

5. Su influencia estaba en apogeo al visitar George Sand Mallorca como se refleja en *Un invierno en Mallorca* y especialmente en *Spiridion*.

6. Montesinos da cuenta de las numerosas traducciones de George Sand en España a lo largo de los años 30 y 40 (Montesinos, 1980: 200-202).

Dado que Fernán Caballero era, entre las escritoras románticas españolas, la más famosa como novelista, no es difícil entender que, pese a las profundas diferencias ideológicas, el público, la crítica e incluso, como veremos, ella misma de forma más o menos consciente, acudiera a la figura de George Sand, referencia obligada por su fama,[7] para establecer puntos de contacto y, sobre todo, diferencias.[8]

Como hija del matrimonio Böhl de Faber-Larrea, Cecilia había recibido una educación totalmente inusitada para la época, que la familiarizó con los principales autores españoles y extranjeros, incluso leyéndolos de primera mano al dominar el francés, el inglés, el alemán y el italiano. Además, frecuentaba los círculos aristocráticos de Cádiz y Sevilla cuando era constante la visita de extranjeros cultos atraídos por el «romanticismo» de Andalucía. No resulta extraño que siguiera con interés las vicisitudes y publicaciones de la escritora francesa que había adquirido gran fama publicando con un seudónimo masculino y que tan propensa se mostraba a utilizar la literatura como vehículo de difusión ideológica. Naturalmente las discrepancias en este terreno eran de tal índole que se manifiestan de forma recurrente en todas las alusiones a George Sand que se pueden rastrear a lo largo de su extenso epistolario. Ya en 1842 realiza este inapelable juicio de *Lelia* que lleva aparejado un comentario muy ilustrativo del éxito de su autora entre el público femenino:

> *Lelia* (sic), de G. Sand... la obra más descocadamente mala que he leído, llena de contradicciones, de bello lenguaje y bellos trozos, pero cuyo fondo es de un cinismo asqueroso. Si el talento superior de esa mujer sirve para escribir semejante libro, digo, gracias a Dios, que me ha hecho negrito.
>
> Si ve usted a Margarita Morla no le diga usted que yo he dicho todo eso. No que las opiniones que tocan a la fe, a la moral y al pudor no las deba expresar una mujer a gritos; pero le he dicho ya mi opinión, y llevará a mal quiera desacreditar una de sus obras favoritas.[9]

En su correspondencia con Latour, secretario del duque de Montpensier, se encuentran también, entre los frecuentes comentarios acerca de las lecturas realizadas, alguna interesante referencia a George Sand:

> Devuelvo a usted con mil gracias los tomos de la Revista que traen la novela *Él y Ella*, de los que, si me dan a escoger, me quedo sin ninguno.

7. Todavía en *La Regenta*, Clarín refleja este hecho al señalar que Ana Ozores recibió el mote de «Jorge Sandio» por sus precoces aficiones literarias.

8. J. Fernández Montesinos en su monografía sobre la autora (Montesinos, 1961: 19-21) hace alusión al estudio de B. Croce en que se establece, quizás por vez primera, un paralelismo entre ambas escritoras del que sale triunfante la española (Croce, 1922: 65-78).

9. Carta a D. Alejandro Linares (1 de junio de 1842) (Valencina, 1919: 11-12).

> Cada clase de sociedad tiene en Francia sus genuinos representantes, aun femeninos. La alta sociedad tuvo su Mme de Sevigné; la alta literatura, su Mme de Stäel, y el mundo artístico tiene su George Sand. Todas las aberraciones, las contradicciones, el genio, el talento, la paradoja, las anomalías, el atrevimiento, el «sans façon», la sensibilidad, la sinrazón se levantan en un brillante globo a las esferas de nubes y tormentos sin lastre ni timón, perdiendo a la vez de vista el cielo y la tierra para hallar un infierno «sui géneris» que ellos se crean a la fuerza de superioridad.[10]

Pero quizás donde más claramente podemos observar hasta qué punto preocupaba a Fernán Caballero que se la comparara con George Sand es en su reacción ante un artículo publicado en octubre de 1859 por *La Esperanza*, periódico católico, que al establecer el odioso parangón, no dudaba en decantarse a favor de la novelista española. Esta hace partícipes a sus amigos Latour y Cañete en parecidos términos, sin ahorrar unas exclamaciones e interjecciones que ponen de manifiesto la vehemencia y el disgusto que le causa lo que considera intromisiones en la vida privada y manipulación de las convicciones. En cualquier caso la importancia que Fernán concede al asunto revela cierta satisfacción al verse situada junto a una celebridad aunque abomine sinceramente de los términos utilizados:

> No sé, es probable que no, si ha leído usted en *La Esperanza* un artículo que titulaba: «George Sand y Fernán Caballero». ¡Yo me quedé muerta! Efectivamente, como me temí, salió *La Discusión* haciendo burla de *La Esperanza*, diciendo que para agradarle era preciso ser una realista como Fernán Caballero, que cantaba «La pitita bonita, con el pío, pío, pon». Como lo que sigue a este refranete tonto es: «Viva Fernando y la Religión», nada me ofendió la burleta de «La Discusión». A pesar de eso, ya había protestado yo en *La Esperanza*, por tal que no hiciese otro. Las comparaciones, sobre todo si viven las personas y son señoras, no se deben hacer; lo que no quita que yo esté muy agradecida a *La Esperanza*.[11]

Ciertamente, George Sand reunía en sí todo lo más contrario a la esencia y el talante de Fernán Caballero: partidaria de la emancipación femenina, socialista utópica, romántica escéptica y anticlerical, encarnaba también el tipo de escritor extranjero que en sus libros de viajes ofrecía una visión del pueblo español y de sus costumbres y tradiciones, totalmente mediatizada por los prejuicios. Pero, precisamente, todo ello debía propiciar que Fernán Caballero tuviera muchas veces en mente, para combatirlas, las ideas que Sand divulgaba con tanto ardor a través de sus libros y, no lo olvidemos, de una forma de vida ajena a los

10. Carta a Latour sin fecha (Montoto, 1961: 196-197). Como sucede entre amigos, se intercambiaban libros y revistas: «*Envío a usted una visita en la carta, es George Sand*. A Latour (sin fecha)» (Montoto, 1961: 147).

11. Carta a Cañete (15 de octubre de 1859) (López Argüello, 1922: 123). En parecidos términos se lo cuenta a Latour (14 de octubre de 1859) (Montoto, 1961: 136-37).

convencionalismos. La crítica actual, ha establecido correlaciones entre algunas obras de estas dos autoras,[12] siempre desde una perspectiva marcadamente feminista. Sin embargo, considero que resulta esclarecedor el análisis de las posturas de ambas ante otros temas ya que, siempre con tendencias ideológicas enfrentadas, presentan ciertas peculiaridades que, a mi entender, provienen en el caso de Fernán Caballero de la influencia ejercida por George Sand.

En esta línea vamos a ver a continuación la proyección literaria de un tema en el que convergen preferencias estéticas netamente románticas y claros simbolismos espirituales: las ruinas de los conventos abandonados como elemento configurador del contenido ideológico de una obra determinada.

Este aspecto en concreto presenta un doble aliciente. Por una parte, los sentimientos y las pasiones de uno u otro signo se exacerbaban ante las huellas de la reciente desamortización eclesiástica, de modo similar a lo ocurrido en Francia en el período que media entre la revolución y la restauración del culto —cuando Chateaubriand triunfa con sus apologías—; por otra, porque tiene un interés añadido el punto de vista femenino ante un tema como el religioso que se inscribe en los límites de la domesticidad —la devoción, junto a la humildad y el sacrificio son rasgos fundamentales del ideal de mujer burguesa decimonónica—[13] pero que los rebasa ampliamente, tanto por la transgresión (es el caso de una librepensadora como George Sand), como por el ímpetu combativo de la fervorosa católica Fernán Caballero.

3. La huella de George Sand en *La Gaviota*

Fernán Caballero, en sus prólogos y cartas, no cesa de repetir que su propósito es moral, no estético, por lo que se centra en combatir lo «novelesco» en la medida que propaga vicios y malas tendencias.[14] De esta manera, la religión católica se sitúa en la base de todo cuando defiende en sus novelas:

> El mío (catolicismo), que ha combatido siempre, combate y combatirá a todos los enemigos que lo ataquen, lo persigan, lo insulten, lo desfiguren o desprestigien en su cabeza el Papa, en sus ministros, en su culto, en sus sentimientos y creencias, es el viejo; es decir, el mismo eterno catolicismo que fundó Jesucristo, dándole por cabeza a San Pedro.[15]

A las frecuentes acusaciones de sermoneo que menoscababa su quehacer artístico (le dolieron particularmente las críticas de Valera en este sentido), no du-

12. Ciplijauskaité, 1984:147-163; y Kirkpatrick, 1991: 227-259.
13. Jagoe, Blanco y Enríquez de Salamanca, eds., 1988.
14. Carta a Vicente Barrantes (López Argüello, 1922: 207-209).
15. Carta a Cañete (1861) (López Argüello, 1922: 163-164).

dará en quejarse con razón de que no hacía nada que no hiciesen los demás,[16] cualquiera que fuese su cuerda ideológica:

> ¿Por qué no se critica a George Sand, a Sue y Soulié sus predicaciones filosóficas y socialistas? Se les ha hecho de ellas su mayor mérito, ¿pués por qué se acriminan las religiones, que como un humilde contraveneno esparce cual ellos su ponzoña, entretegidos por tal que se lean en novelas?[17]

Si consideramos la índole del pensamiento de George Sand, ampliamente difundido a través de las obras que ya había publicado hacia mediados de siglo y su gran fama entre los lectores españoles, no resulta descabellado pensar que para Fernán Caballero era uno de los autores contra quien más falta hacía reaccionar. Por otra parte, el revuelo de la estancia en Valldemossa de la pareja Chopin-Sand y, sobre todo, de la publicación de *Spiridion* y *Un invierno en Mallorca* podrían haber espoleado el interés en hacerlo.[18] De cualquier manera, *La gaviota*, primera novela importante, publicada por Fernán Caballero y, considerada de forma casi unánime por la crítica como la mejor que escribió, presenta una serie de elementos que se pueden leer como una crítica frontal contra lo que la escritora francesa difundía con más ardor.

En su visita a España, junto a sus dos hijos y Chopin, George Sand —ferviente admiradora de Mendizábal—[19] residió la mayor parte del tiempo en una cartuja desmantelada por la desamortización y entre sus paredes trató de inspirarse para terminar *Spiridion*, posteriormente compuso *Un invierno en Mallorca*. La primera es una fantasía gótica profundamente anticlerical en la que se opone al catolicismo un vago espiritualismo —la dedica a Pierre Leroux— que justifica el ataque a los religiosos y la destrucción de los templos en aras de un futuro libre de superstición; la otra, un relato de viaje que deja en muy mal lugar a España en general y a Mallorca y los mallorquines en particular; este hecho se debió en gran parte a las múltiples incomodidades que padeció en la isla ocasionadas por las circunstancias —la enfermedad de Chopin— pero también por el choque de su personalidad con las formas de vida mallorquina, como tan bien supo reflejar Gabriel Alomar en su conocido ensayo (Gabriel Alomar, 1932).

16. Frente a los consabidos y tópicos reproches de tendenciosidad, Alborg reivindica a F. Caballero en este sentido.

17. Carta a Manuel Cañete de 1857 (López Argüello, 1922: 90).

18. Sabemos que Fernán mantuvo gran amistad con el mallorquín Guillem Forteza pero este, por su edad (había nacido en 1830), no podía recordar los hechos; por otra parte, José M.ª Quadrado y Fernán se conocían aunque no se sabe desde qué fecha. Valencina recoge una breve carta en que Fernán hace patente su afecto hacia el erudito balear en Carta sin fecha, Valencina cree que podría ser de 1864, a Elisa Escalante (Valencina, 1919: 271).

19. En el capítulo III de la Segunda Parte de *Un invierno en Mallorca* se encuentra un amplio y fervoroso elogio de Mendizábal y la desamortización.

Así pues, la famosa novelista francesa sintetizaba los peligros contra los que Fernán Caballero creía necesario luchar; es decir, las obras que por su ingeniosidad y belleza[20] eran más eficaces en la difusión de ideas contrarias a la religión y al orden establecido y la falsa visión de España que ofrecían los extranjeros. Todo ello, como vamos a ver, se encuentra plasmado en la realización de *La Gaviota*.

Aunque esta novela, al igual que *Lágrimas*, arranca con la escena de un barco en medio de un gran temporal, a partir del segundo capítulo, toda la primera parte transcurre en un pueblecito costero, Villamar, donde el protagonista encuentra albergue junto a los moradores de un antiguo convento abandonado. Este espacio de ficción es ampliamente descrito con frecuentes digresiones del narrador:

> ... El edificio era un convento como los que se construían en los siglos pasados, cuando reinaba la fe y el entusiasmo: virtudes tan grandes, tan bellas, tan elevadas, que por lo mismo no tienen cabida en este siglo de ideas estrechas y mezquinas; porque entonces el oro no servía para amontonarlo ni emplearlo en lucros inícuos, sino que se aplicaba a usos dignos y nobles, como que los hombres pensaban en lo grande y en lo bello antes de pensar en lo cómodo y en lo útil. Era un convento que, en otros tiempos suntuoso, rico, hospitalario, daba pan a los pobres, aliviaba las miserias y curaba los males del alma y del cuerpo; más ahora, abandonado, vacío, pobre, desmantelado, puesto en venta por unos pedazos de papel nadie había querido comprarlo, ni aun a bajo precio
>
> [...] El campanario, despojado de su adorno legítimo, se alzaba como un gigante exánime, de cuyas vacías órbitas hubiese desaparecido la luz de la vida. Enfrente de la entrada duraba aún una cruz de mármol blanco, cuyo pedestal, medio destruido, la hacía tomar una postura inclinada, como de decaimiento y dolor. La puerta, antes abierta a todos de par en par, estaba ahora cerrada (Fernán Caballero, 1998: 160-61).

No resulta difícil observar el dramatismo de la descripción procedente del deseo de dotar al edificio de vida propia hasta convertirlo en un ser injustamente maltratado. De forma parecida a la función simbólica que posee el naranjo en *La familia de Alvareda*, como ha puesto de manifiesto Javier Herrero (1978: 343-354), aquí nos encontramos con un espacio metafórico que unido al tiempo concreto en que se sitúa la acción, el que siguió a la desamortización de los bienes eclesiásticos, podemos decir que se constituye en un cronotopo característico de la literatura de combate ideológico. Tampoco hay que olvidar que el convento alberga a todos los personajes buenos y caritativos que ayudan al protagonista, unos campesinos idealizados cuyas costumbres, canciones, refranes y bailes se re-

20. El reconocimiento y la admiración por el innegable atractivo de las obras que condenaban por sus ideas es una constante en cuantas referencias sobre el tema podemos encontrar en distintos autores. Incluso Quadrado en su célebre *Vindicación*, deplora la actitud de la excelsa creadora de *Lelia*.

cogen en *La gaviota* con amorosa delectación mientras que en las tertulias aristocráticas de la segunda parte abundan las bromas y críticas a propósito de los viajeros extranjeros que ofrecen en sus libros una visión distorsionada de la realidad.

En *Un invierno en Mallorca* podemos encontrar la otra cara de la moneda frente a un mismo objeto de atención ya que George Sand es un ejemplo de quienes, imbuidos por las ideas progresistas, ahogaban las voces del arte y las ruinas conventuales solo «...les suscitaban repugnancia y enojo contra los siglos de barbarie que alzaron esas torres y prolongaron esas ventanas ojivas y grabaron esos capiteles historiados y simbólicos» (Pardo Bazán, 1910), como señalaba certeramente Emilia Pardo Bazán en su ensayo sobre el romanticismo francés. Todo ello queda plasmado perfectamente en esta descripción de las ruinas del convento de Sto. Domingo de Palma:

> Ese convento de La Inquisición, que no ofrece hoy más que un montón de ruinas en cuyos escombros crecen algunos arbustos y plantas aromáticas, no ha caído bajo la acción del tiempo. Una mano más pronta e inexorable, la de las revoluciones, lo ha derribado y casi pulverizado, hace pocos años, a pesar de haber sido, según se dice, una obra maestra, cuyos vestigios, los fragmentos de rico mosaico, algunos arcos todavía en pie, levantándose en el vacío como esqueletos, atestiguan al menos su magnificencia.
>
> [...]
>
> El pueblo español había levantado con sus dineros y con sus sudores los insolentes palacios del clero regular, a cuyas puertas venía a recibir hacía siglos el óbolo de la mendicidad holgazana, y el pan de la esclavitud intelectual. Había participado de sus crímenes, empapándose de sus cobardías; había encendido las hogueras de la Inquisición y había sido cómplice y delator en las persecuciones atroces... Comprendió el error de sus antepasados, se avergonzó de su bajeza, se indignó de su miseria y a pesar de la idolatría que aún conservaba por las imágenes y reliquias, rompió estos simulacros y creyó más enérgicamente en su derecho que en su culto (Sand, 1932: 71-72).

En el cuarto capítulo de la primera parte de *La gaviota*, Fernán Caballero realiza una minuciosa descripción del interior de las dependencias conventuales, siempre cuajadas de huellas del pasado esplendor que, a mi modo de ver, no pueden dejar de recordar a las de George Sand de la Cartuja de Valldemossa, que de forma tan profunda le impresionó, hasta el punto de asegurar que de haberla visitado con anterioridad la parte de *Lelia* que transcurre en el monasterio habría mejorado considerablemente.[21] Sin embargo las largas noches invernales transcurridas en las celdas monacales junto a la iglesia abandonada, los claustros desiertos y el cercano cementerio de los cartujos se poblaban de temores que la sensibilidad romántica achacaba a la superstición:

21. À François Rollinat (8 mars 1839) (Sand, 2004: 328).

> [...] estas moradas siniestras, consagrada a un culto más siniestro todavía, obran un tanto sobre la imaginación y desafiaría al cerebro más calmoso y más frío a que se conservase allí largo tiempo en un estado de perfecta salud. Estos pequeños miedos fantásticos, si así puedo llamarlos, no dejan de tener su atractivo, y son sin embargo lo suficientes reales para que sea necesario combatirlos uno mismo. Confieso que no he atravesado ninguna vez el claustro al anochecer sin una cierta emoción mezclada de angustia y placer... (Sand, 1932: 118)

En cambio, la mirada de Fernán, a la luz de la fe y el entusiasmo derivado de la liturgia católica, preludia las impresiones y sugerencias que no tardarán en desarrollar Zorrilla o Bécquer ante el arte sacro.

> [...] Cuando reverberaban centenares de luces en aquellas refulgentes molduras y en las innumerables cabezas de ángeles que formaban parte de su adorno; cuando los sonidos del órgano, armonizando con la grandeza del sitio y con la solemnidad del culto católico, estallaban en la bóveda de la iglesia, demasiado estrecha para contenerlos, y se iban a perder en las del cielo; cuando se ofrecía esta hermosa escena, sin más espectadores que el desierto, la mar y el firmamento, no parecía sino que para ellos solos se había levantado aquel edificio, y se celebraban los oficios divinos (Fernán Caballero, 1998: 173).

Al final del capítulo, la autora justifica en nota a pie de página la extensa atención dedicada al convento abandonado «...por un presentimiento de que esto tendría interés para los extranjeros que no conocen nuestros bellos y magnos edificios religiosos» (Fernán Caballero, 1998: 178), ante lo que se pone de manifiesto el interés en ofrecer el sentido fidedigno de estos edificios, frente a la incomprensión de viajeros como George Sand.

Por otra parte el propósito didáctico moral de Fernán Caballero orienta también la articulación de los restantes elementos novelísticos y, consecuentemente, también en ellos es posible observar la huella de las obras de Sand. Desde esta perspectiva destaca sobremanera Marisalada, la protagonista, una de las figuras femeninas más interesantes y enigmáticas de la novelística decimonónica. De forma significativa el espacio al que se adscribe es el compuesto por las rocas y la playa cercanas a la cabaña de su padre, de ahí su apodo y su fiero instinto de rebeldía. De hecho, este personaje semi-salvaje se transforma al acceder al recinto conventual donde será curada y recibirá las enseñanzas de Stein y en la medida que vuelva a alejarse para ir a cantar a Sevilla y a Madrid precipitará su ruina moral. En este caso, los principios religiosos, simbolizados por el convento se inscriben en la confrontación campo/ciudad que tanto juego seguirá dando en la novelística del XIX.

Ya en el momento de la publicación Eugenio de Ochoa atisba en el personaje de Marisalada «...algo del escepticismo infernal de la mujer libre de Jorge Sand» (Ochoa, 1849) y la crítica actual le ha prestado atención relacionándola con otros

personajes de ficción como Consuelo también de Sand (Ciplijauskaité, 1989) o como anti-yo de la propia Fernán (Kirkpatrick, 1991) siempre desde una orientación feminista. Desde la que aquí se ha adoptado, la protagonista de *La gaviota* posee un dualismo muy marcado, positivo en tanto que poseedora de una voz prodigiosa y representante orgullosa del pueblo ante un público aristocrático al que embelesa precisamente como intérprete de canciones populares y negativo por su egoísmo e insensibilidad ante el sufrimiento de su padre y de su marido. Es patente la antipatía de Fernán hacia este personaje en la actitud del narrador en el discurso narrativo, comprobada, además, de forma fidedigna en su epistolario: «Cuando escribí *La gaviota*, ese tipo de la repugnante vulgaridad...»,[22] «El retrato de *La gaviota* exactamente el tipo del designio del autor. *La gaviota* no era, aun siendo mujer, ni lista, ni viva, ni alegre. Era fría, tranquila, solapada, dura y vana».[23] Y así debía ser en la medida que representaba al artista excelso desprovisto de principios morales, lo mismo que los novelistas franceses que se dedicaba a combatir. Incluso me atrevería a decir que Fernán Caballero pensaba en George Sand cuando, obligada por su editor, añade la escena del cortejo de Marisalada y Stein, muy lograda por el contraste que ofrece la sincera emoción de él frente a las promesas de amor escritas por Marisalada sobre la arena de la playa, no en vano había dicho:

> George Sand. Sand, en alemán quiere decir arena; apropiado nombre a aquel suelo en que sólo crecen altos pinos con punzantes borbojas y áspera corteza; pero ni una flor, ni una violeta que perfume el ambiente terrestre, sin remontarse al de las nubes mustias y tormentosas.[24]

Demasiada pasión revelan estas palabras y, junto a los restantes testimonios recogidos a lo largo de este trabajo, aclaran el tipo de influencia ejercida por George Sand sobre Fernán Caballero. No olvidemos que entre los denostados novelistas franceses, solo existía uno que, como ella, era mujer vitalista y apasionada, usaba seudónimo masculino y (creo que no lo había dicho) también fumaba...

Bibliografía

Alomar, Gabriel (1932), «El viaje de George Sand a Mallorca», Prólogo a George Sand, *Un invierno en Mallorca*, Palma, Imprenta de José Tous.

Alborg, J. L. (1996), *H.ª de la literatura española. Realismo y naturalismo. V. Parte primera: Introducción – Fernán Caballero – Alarcón – Pereda*, Madrid, Gredos, pp. 396-402.

22. Carta a Latour (22 de agosto de 1856) (Montoto, 1961: 202).
23. Carta a Latour (29 de septiembre de 1856) (Montoto, 1961: 205).
24. Carta a Patricio de la Escosura (1860) (Valencina, 1919: 224).

Balmes, Jaime (1843), «El socialismo» en *Obras completas (1948-50)*, Madrid, BAC, pp. 557-558.

Ciplijauskaité, Biruté (1984), «*La gaviota* y la novela femenina en Francia» en *La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista*, Barcelona, Edhasa, pp. 147-163.

Croce, Benedetto (1922), «Note sulla poesia italiana e straniera del secolo decimonono. xvii. Fernán Caballero», *La Crítica*, vol. xx (viii de la segunda serie), pp. 65-78.

Fernán Caballero (1998), *La gaviota*, Madrid, Cátedra, ed. de Demetrio Estébanez.

Flitter, Derek (1992), *Teoría y crítica del romanticismo español*, Cambridge University Press.

Forteza, Guillermo (1857), *De la influencia de la novela en las costumbres. Memoria premiada por la Academia Sevillana de Buenas Letras en el certamen público de 1857, precédela un discurso sobre el mismo temas leído por el Sr. Don José Fernández-Espino*, Sevilla, Fco. Álvarez y Cª Impresores de SS AA RR y honorarios de Cámara de S.M.

— (1882), «Fernán Caballero» en *Obras críticas y literarias*, Palma de Mallorca, P. J. Gelabert, pp. 135-145.

George Sand (1932), *Un invierno en Mallorca*, Palma, Imprenta de José Tous.

— (2004), *Lettres d'une vie. Choix et présentation de Thierry Bodin*, París, Gallimard.

Herrero, Javier (1963), *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos.

Hugo, Víctor (1827), «Prefacio» a *Cromwell*.

Kirkpatrick, Susan (1991), «Negación del "yo": Cecilia Böhl y *La gaviota*» en *Las Románticas. Escritoras y subjetividad en España, 1835-1850*, Madrid, Cátedra, Universidad de Valencia, Instituto de la mujer, pp. 227-259.

López Argüello, A. (1922), *Epistolario de Fernán Caballero. Una colección de cartas inéditas de la novelista*, Barcelona, Sucesores de Juan Gili.

Mesonero Romanos, Ramón (1839), «La novela», *Semanario Pintoresco Español*, viii, p. 254.

Montesinos, José Fdez. (1961), *Fernán Caballero. Ensayo de justificación*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

— (1980), *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo xix*, Madrid, Castalia.

Montoto, Santiago (1961), *Cartas inéditas de Fernán Caballero*, Madrid, S. Aguirre Torre.

Ochoa, Eugenio de (1849), «La gaviota. Juicio crítico» en *La España* (agosto de 1849) y recogida en la segunda edición de Mellado, Madrid, 1861.

El Duque de Rivas (1856), «Prólogo» de *La familia de Alvareda*, Madrid, Mellado.

Valencina, Diego de (1919), *Cartas de Fernán Caballero*, Madrid, Hernando, pp. 11-12.

VV. AA. (1998), *La mujer en los discursos de género. Textos y contexto en el siglo xix*, Barcelona, Icaria.

La historia en la obra de Emilia Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán, entre la actualidad y la historia: las crónicas de la Romería (1887-1888)[1]

Santiago Díaz Lage
Universidade de Santiago de Compostela –
University of Cambridge

Este capítulo deriva de una investigación más amplia, y más lenta, sobre las relaciones entre la escritura de actualidad y la escritura de la historia, más o menos contemporánea, en el siglo xix. Partiendo del prejuicio de que la actualidad, sujeta a la curiosidad y a la atención públicas, pudiera ser ante todo el imperio y el culto de lo caduco y lo fugaz, pensé en analizar qué ocurrió cuando algunos escritores católicos hubieron de escribir para la prensa, como cronistas, sobre asuntos, figuras y acontecimientos que se podían identificar con los llamados poderes eternos.[2] Las fluctuaciones en el tono de algunos cronistas y revisteros en función de los tiempos y las solemnidades del año litúrgico, bastante fáciles de detectar en una serie de calas cronológicas, confirmaron que se trataba de una cuestión relevante.

Entre el diecinueve de diciembre de 1887 y el veintisiete de febrero de 1888 aparecieron en *El Imparcial* trece artículos que Emilia Pardo Bazán escribió durante su viaje a Roma para asistir al Jubileo de León xiii.[3] La autora formaba parte de una amplia comitiva de romeros en la que también iba José Ortega Munilla, redactor-corresponsal del mismo diario, encargado de la información menuda y la relación pormenorizada del evento. Como es sabido, aquellos trece artículos, más otros tres capítulos inéditos, una «Advertencia a quien leyere este libro» y un «Epílogo» en dos partes, se recopilaron, con algunas interpolaciones menores, en un volumen titulado *Mi romería* y publicado pocos meses después

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Ediciones y estudios críticos sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán* (FFI2013-4462-P), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación y dirigido por el profesor doctor José Manuel González Herrán en la Universidade de Santiago de Compostela.

2. Como se verá en lo sucesivo, para la definición del concepto de actualidad tengo presentes los análisis de Marc Angenot (1989: 595-614). El libro puede verse ahora en edición electrónica, con un prefacio inédito del autor, en la sección de publicaciones de www.medias19.org.

3. Recientemente se han ocupado de este texto María Isabel Jiménez Morales (2007) y María Consuelo de Frutos Martínez (2010). Aunque se refiere a otra serie de crónicas de la autora, las publicadas en 1889 bajo el título de *Al pie de la torre Eiffel*, véase también María Isabel Jiménez Morales (2008).

(Pardo Bazán, 1888); esa es la versión de la que ha solido ocuparse la crítica, a pesar de que en la historia del texto tiene un papel importante la que cabe considerar como primera edición, más próxima a la redacción de la obra y sujeta a los factores que, según Marie-Ève Thérenty (2007: 49-119), caracterizan a la matriz mediática de la prensa periódica. Además, poco antes de salir el tomo de *Mi romería*, si no al mismo tiempo, se publicaron en el diario carlista *La Fe* las dos partes del epílogo y la «Advertencia a quien leyere este libro», dando lugar a un enconado debate con el otro gran diario carlista, *El Siglo Futuro*.[4] Según Xosé Ramón Barreiro Fernández y Patricia Carballal Miñán, la controversia se debió a dos motivos fundamentales: por un lado, al hecho de que *La Fe* acogiera a una escritora que no era inequívocamente carlista, y que además colaboraba en la prensa liberal, y por otro, a tres aspectos del contenido de los artículos que los redactores de *El Siglo Futuro* calificaron de «herejías» (Barreiro Fernández y Carballal Miñán, 2007: 135-139). Pardo Bazán respondió desde las propias páginas de *La Fe*, apuntando a su visión general de las cuestiones disputadas y remitiendo, en última instancia, al libro del que aquellos «capítulos» formaban parte (sus dos cartas a *La Fe* las transcriben Barreiro Fernández y Carballal Miñán, 2007: 152-157). La intención y el gesto habían quedado plasmados en la compleción del libro, pero en el campo carlista la cuestión editorial, y de inscripción de los textos individuales en el discurso colectivo del periódico, seguía revistiendo una cierta gravedad.

Vistos como serie textual, los artículos de *El Imparcial* aportan datos importantes sobre el oficio de la autora y sobre su posición, en cuanto colaboradora, en el periódico: aunque varios salieron en lunes y en «hojas suplementarias», no iban explícitamente adscritos a la sección literaria, y de hecho, los cuatro publicados entre el nueve y el treinta de enero, los más directamente relacionados con las celebraciones, aparecieron encabezando la primera plana. De los siete primeros, seis llevaban el título genérico de *Crónica de la romería*, que delimitaba una sección distinta de las de noticias y «Servicio telegráfico de *El Imparcial*», donde aparecían casi a diario, en un apartado con titulares menores propios, las informaciones que iba remitiendo el redactor-corresponsal. De la sección de *Crónica de la romería* no se encargaba solo Pardo Bazán, sino también Ortega Munilla, que firma, por ejemplo, los artículos del veintidós y el treinta y uno de diciembre; de ahí que nuestra cronista señalase con toda naturalidad, en el texto del veintiséis de diciembre, que «estos renglones» «le tocaban a Ortega Muni-

4. La primera en indicar que las dos partes del epílogo aparecieron en *La Fe* fue Ana María Freire López (2003: 126-127, 127). Barreiro Fernández y Carballal Miñán (2007) precisan que además de esos dos artículos, aparecidos el 24 y el 30 de abril de 1888, en *La Fe* salió también la «Advertencia a quien leyere este libro», el día 25. No he podido cotejar esa primera edición, pero de los datos que aportan estos autores deduzco que no presenta variantes significativas: las fechas de publicación sugieren que estos tres artículos no eran solo complemento ni adición a una versión del texto que se percibe como mutilada, sino más bien avance de un libro, muy próximo a publicarse, que se sabe polémico.

lla» (26-XII-1887: 3).[5] Conviene tener presente, pues, que al considerar los artículos de *El Imparcial* como serie estamos privilegiando el punto de vista de la autora sobre el punto de vista del periódico, y probablemente también sobre el del público, en los que el efecto de sección debía de desempeñar un papel relevante.

El compromiso de remitir textos con regularidad —contando con el retraso del correo, seguramente acentuado por las fechas— debió de ser un reto y un estímulo para Pardo Bazán, que en la advertencia a la edición en libro confesará: «por primera vez de mi vida he escrito así, machacando el hierro hecho ascua, sin meditar ni consultar obra alguna» (1888: 6). Hay algo de verdad en esas palabras, por lo demás bastante convencionales: las crónicas de la romería eran trabajo de actualidad, como entonces se decía, e imponían usos de escritura nuevos para nuestra autora, más acostumbrada a trabajar con «reflexión», «meditación» y «estudio», es decir, con tiempo por delante, en condiciones de cierto aislamiento y consultando obras de referencia (Díaz Lage, 2007). En cuanto a la invención, su labor era proporcionalmente sencilla: mientras que muchos cronistas y revisteros escribían, en la certera descripción de Ortega Munilla, «sobre cosas que todos saben viéndose obligado[s] a escoger los asuntos de la actualidad» (Ortega Munilla, 1884: V), Pardo Bazán partía de un acontecimiento singular y destacado, con entidad propia en el diseño editorial y en la plana del periódico; incluso podía contar con que gran parte de su público solo conociera los lugares de los que iba a hablar por imágenes y por textos, o no los conociera en absoluto, y con que del acontecimiento en sí, del Jubileo del Papa, tuviera una idea dúplice, fundada por un lado en ideas más o menos vagas sobre la majestad y el poder temporal del papado y sus vicisitudes en la historia reciente, y por otro en los hechos sin anécdota que iba transmitiendo la prensa (incluido, por supuesto, *El Imparcial*). Si parece evidente que para ella tanto el acontecimiento como sus crónicas estaban inscritos en el movimiento general de la opinión pública, no creo que temiera que su texto perdiese vigencia a ojos del público con el paso de los meses: en su criterio, un acontecimiento como el jubileo del Papa, del primer Papa que no era también rey de los Estados Pontificios, operaba en varios planos distintos de la actualidad, y de la historia. En este capítulo querría analizar cómo se incorpora al texto de las crónicas todo un entramado de referencias estéticas e ideológicas que permiten inscribir el acontecimiento de actualidad, que atraía la atención y la curiosidad públicas, en las problemáticas históricas que la autora quería traer a colación.

A quien lea los textos tal como aparecieron en *El Imparcial* puede sorprenderle la complejidad y la riqueza de la persona enunciativa de la cronista, que desde la primera carta, fechada aún en Madrid, se nos presenta como turista

5. Por lo general, en el cuerpo del texto identifico las citas y las alusiones a los artículos de Pardo Bazán solo por la fecha de su publicación, y por la página cuando es relevante; la referencia de (Pardo Bazán, 1888), más número de página, remite a la primera edición de *Mi romería*. Los textos de prensa de otros autores se identifican, en cambio, con los apellidos y la fecha de publicación.

avezada y como peregrina o romera. La crónica empieza con una anécdota que tiene tanto de aparente acto de contrición como de *captatio benevolentiae*: al ir a tomar su billete a la iglesia parroquial de san Luis, la autora comenta con el ecónomo algunos detalles de la organización del viaje, y lamenta (1887) que los billetes, inverosímilmente baratos, no incluyan el derecho de facturar equipaje:

> Cuando indicaba al señor Guijarro mis inquietudes respecto a que mucha gente se fuese de romería con lo encapillado nada más, y hasta sin una muda de ropa blanca, oí a mi lado una voz que exclamaba vivamente: —Así voy yo. —Miré y vi a una anciana con manto de seda negra, pobre traje de lana a cuadros, cara curtida, de humildes facciones, los ojos respirando fe, uno de esos rostros que se ven en los cuadros místicos, en la *Adoración de los Pastores* o en la *Presentación en el templo*, y también en las cabezas de *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen*.
>
> La mujer, sentada en una silla, daba vueltas entre sus dedos al rosario:
>
> —Soy —me dijo con esa expansión tan característica del pueblo español— una criada de servir: con mi sudor de toda la vida he ahorrado para este viaje, y ahora voy a ver al Papa. ¡Al Papa! —Y al pronunciar el nombre del Papa, su mirada se transfiguraba como en un éxtasis. —¿Qué importa —añadió— ir con ropa o sin ella? Lo que sí llevo es árnica, hilas, vendas, por si algo me sucede en el camino; que lo demás... El caso es ganar muchas indulgencias, ganar el cielo. —Luego enseñó recelosamente el prospecto de una empresa industrial, que ofrece a los romeros, por un tanto alzado, fondas en el camino y asistencia en Roma. —No quiero —indicó— gastar las pesetas que dice aquí: me meteré en cualquier parte. —Y yo la veré durmiendo bajo un pórtico, llevando en un zurrón comida fría para todo el viaje, con tal de ver al Papa (19-XII-1887).

El contraste entre el «alma primitiva» y la cronista empieza por la propia concepción del viaje: el equipaje de aquella parece el propio de alguien que piensa como caminante, y teme más las lesiones y las magulladuras del camino que las eventualidades y las incomodidades de un largo viaje en tren. Tras las notas denotativas referidas al manto, los miembros de la descripción se van decantando, por selección de los rasgos y del léxico, hacia las connotaciones de una humildad mística, hasta llegar a la referencia a tres escenas —dos al menos muy adecuadas a las fechas, por cierto— que la autora probablemente identificaba con una religiosidad *popular* y *tradicional*. Aquí Pardo Bazán no alude a obras concretas, que el público puede conocer o no, sino a títulos parlantes que operan como *loci* de la tradición cristiana, no solo española: se trata de traer ante los ojos de sus lectores, como una presencia, la figura de esta mujer que encarna todo lo que luego desaparecerá de la crónica, y las referencias pictóricas son solo antecedentes de un gesto (darle vueltas con las manos al rosario) y de un parlamento proferido «con esa expansión tan característica del pueblo español». Las inflexiones de su voz traducen la misma disposición mística que su complexión, sus rasgos y sus gestos, pero también la adscriben a la clase que la cronista con-

sidera como inequívocamente ajena, o que define como esencialmente distinta de la suya propia: el pueblo. El retrato solo quedará completo mediante un breve relato biográfico en primera persona: si esta «criada de servir» había ahorrado durante toda su vida para hacer «este viaje», su propósito no podía ser asistir al Jubileo, ni menos aún ver al Papa, sino peregrinar a Roma. En su recelo hacia la dimensión turística del acontecimiento se reconocen la abnegación y el sentido de sacrificio que la mueven: en ella no «luchan los hábitos de lujo del siglo con el fondo cristiano»; en la cronista, sí:

> Aunque yo siempre echaré de menos ese tiempo en que el romance del juglar se posaba como un pájaro de oro en la rota esclavina *que non valía un reale*, comprendo, ¡ay!, que no podemos resucitarlo; pero al menos me agradaría pensásemos ante todo, cuando salimos para Roma, en el fin ideal del viaje, y que la felicidad y el lujo de la imaginación pudiese compensarnos sobradamente cualquier insignificante molestia física. Toda persona cabal debe ser por turno ateniense y espartana, saborear los refinamientos suntuarios de la vida, y saber desdeñarlos cuando se le ofrece un deleite más exquisito aún, el goce de la fantasía y el grado supremo de la emoción artística, sublimada por la emoción religiosa (19-XII-1887).

Como veremos, este conflicto tendrá un papel fundamental en la serie. Desde el principio la cronista confiesa que en ella los hábitos de lujo del siglo se ven atenuados por «mi imaginación de artista, que cuando está satisfecha me hace olvidarme hasta de comer en un día entero» (19-XII-1887): el efecto de lo estético es una forma de arrobamiento, un olvidarse de sí que la autora asociará también con la emoción religiosa. En el texto del nueve de enero, que describe la misa jubilar, parece que es la vivencia artística la que conduce, mediante una estetificación gradual de la liturgia, al arrobamiento de la experiencia religiosa: la cronista presenta la escena general en la basílica comparándose con —o describiéndose como— «el aficionado a música que asiste al estreno de una ópera del más excelso compositor y se encuentra dueño del mejor sitio, a conveniente distancia de la orquesta, y en punto de no perder detalle de la representación ni nota de la música»; recuerda luego la impresión que le había producido oír cantar a los *castrati* en San Juan de Letrán, descrita cuatro días antes en «La Iglesia Madre» (5-I-1888); y mediante una alusión a la iconología y los *loci* de los cuadros bíblicos regresa a las impresiones visuales en el momento de la consagración (9-I-1888). Impresión y memoria van unidas, y solo el alzamiento de la hostia saca a la cronista de su arrobamiento.

Los ayunos del arte desempeñarán un papel fundamental en la pugna de la autora contra la trivialidad que a veces da la impresión de percibir en su tarea: a menudo los textos de la serie, con su lujo de excursos y divagaciones, tientan los límites de la crónica para distinguir la propia escritura, o el propio oficio, de los de otra clase de autor. El contacto con Ortega Munilla, dentro de la comitiva y dentro de la «delegación» de *El Imparcial*, que funciona casi como «redacción

ambulante», debió de descubrirle a Pardo Bazán un aspecto colectivo o hasta gregario del oficio de escribir que entonces era nuevo para ella (Thérenty, 2007: 61-77); y ese descubrimiento también debe de haber acendrado la conciencia de que estaba escribiendo para un público ya informado por las noticias que transmitían los periódicos. En los artículos de *El Imparcial*, la cronista tiende a anticiparse a las reacciones que espera de su público, según su costumbre y según un tópico arraigado de la escritura de actualidad; pero, por lo general, sus comentarios parecen ir dirigidos a una figura imaginada y abstracta de sus lectores, y no al público que lee y replica por escrito; es decir, que parecen derivar más de una lectura atenta del propio discurso, y de una idea sobre la imagen que proyecta, que de la lectura de la prensa o de los textos de otros escritores que pudieran estar ocupándose de los mismos acontecimientos que ella: el «y dirá cualquiera...» de «La Iglesia madre» (5-I-1888), el «pero así pensarán los que se hayan quedado en España» de «El fantasma blanco» y el «me apresuro a advertir...» de «Loreto» (30-I-1888), por no citar más que tres ejemplos, son recursos cohesivos que tienen más de *occupatio* y de imitación de giros conversacionales que de réplica a reacciones reales. Hasta el párrafo inicial de «Una visita a san Antonio de Padua», donde alude a las acusaciones a las que podría verse expuesta, o no, «cuando en las páginas del libro *Mi romería*, que está en prensa, hable de don Carlos» (20-II-1888), contiene proyecciones relativamente abstractas, claramente diferentes de las que aparecerán en la «Advertencia» y en el epílogo de la versión en libro, e incluso en la coda que dice añadir a «Una audiencia y una grilla» (1888: 117-124) y en la postdata a «Loreto» (1888: 155-164). La mediación de la escritura ajena, y específicamente de la prensa periódica, está más presente en la versión en libro que en la serie de *El Imparcial*.

Es revelador que la primera alusión realmente explícita a la actividad de escribir al filo del plazo aparezca en el momento en que la autora *sustituye* a Ortega Munilla, que había quedado rezagado en Bayona:

> Esta noche nos tienen en Toulouse plantón cinco horas, sin que podamos aprovecharlas ni en dormir, ni en ver la histórica ciudad albigense; y mientras no llega el tren donde hemos de proseguir nuestra ruta hasta Cette, me siento a una mesa de mármol, en el comedor de la estación, y entre el bureo, las idas y venidas, la conversación de los romeros, rodeada de señores sacerdotes, deanes, magistrales y párrocos, que se interesan mucho por el buen resultado de mi garrapateo y por la pronta terminación de estas cuartillas, con Sánchez de Castro que lee por encima del hombro lo que escribo, trazo estos renglones, que le tocaban a Ortega Munilla, y que saldrán como Dios quiera[,] nunca peor de lo que sale, en cuanto a comodidad y buen avío, esta romería, por otros estilos tan interesante, típica y animada (26-XII-1887).

Se incorporan así al vívido elenco de la romería la propia cronista y ese lector curioso, casi impertinente, que resulta ser Francisco Sánchez de Castro, conocido poeta de inspiración cristiana y sustituto de Manuel de la Revilla en la

cátedra de Literatura general de la Universidad Central de Madrid. Al aparecer en el cuerpo de los artículos, estas dos últimas figuras parecen cerrar sobre sí mismo el «microcosmos» que la cronista veía en su departamento del tren, y en la romería misma: «los romeros no somos únicamente trescientas personas que se desplazan de un punto a otro», había escrito en la carta fechada en Pau, publicada el día de Nochebuena; «somos un pedazo del pensamiento nacional que anda, y este movimiento y este roce determinan un calor, una energía moral, a cuyo impulso los caracteres típicos adquieren su realce todo y el hombre interior se revela bajo la capa, el gabán, la sotana, las episcopales vestiduras» (24-XII-1887). Para dar idea de la diversidad de la comitiva, e «indicar todo el partido que un novelista que calase hondo podría sacar de este curioso espectáculo», traza en detalle cuatro siluetas en las que ve representados «muchos y muy distintos aspectos del espíritu católico»: un militar aragonés, cándido y severo, devoto de la Pilarica; un presbítero andaluz, «de pocos años y sazonado humor, cuya cetrina y truhanesca fisonomía pide a voces la monterilla del torero, la gorra de seda del chulo o el clásico tricornio del escolar de las salmantinas aulas»; un soldado poeta carlista, antiguo cronista de don Carlos; y el obispo de Salamanca, «sabio» y «polemista insigne», primero de los obispos y arzobispos que se irán destacando en la serie (24-XII-1887). Como representación del «pensamiento nacional», parece cuando menos limitada.

Desde el principio de la serie, casi un mes antes de la polémica que se desencadenó con la publicación de «Una visita a don Carlos», de Ortega Munilla, el veinte de enero, la cuestión carlista empieza a ocupar un lugar significativo en estas crónicas de la romería y del Jubileo de León XIII. La primera referencia aparece en la descripción del poeta soldado, que sigue una lógica narrativa:

> Sevillano, de fantasía caldeada y de entusiasta corazón, dejó un día sus banderas y rompió su espada por no caer en perjurio prometiendo fidelidad al rey extranjero, hijo de Víctor Manuel y enemigo de Pío IX, y libre ya, fue a engrosar las filas de don Carlos, a quien sirvió de cronista y a cuyo lado combatió, sufriendo el influjo y cediendo al atractivo del simpático carácter y clara inteligencia del Pretendiente y adorándole (24-XII-1887).

Al supeditar el retrato al relato, la cronista logra presentar la lealtad carlista de este soldado como resultado, y no como designio: se trata de caracterizar a un personaje, subrayando mediante una perífrasis las circunstancias y las razones de una adscripción que no es capricho ni casi posicionamiento político, sino resultado y efecto de un caso de conciencia resuelto con pundonor; el juicio sobre el carlismo que la autora parece adivinar en su público (convencional, o simplemente negativo) queda así diferido, casi atenuado de entrada. Los miembros del circunloquio, en forma de aposición bimembre a un elemento ya de suyo perifrástico, introducen tres ejes ideológicos que sitúan el origen de los problemas presentes en las disyuntivas del periodo revolucionario, alusión que, como vere-

mos, se mantendrá a lo largo de toda la serie. La semblanza del personaje plantea la analogía con el presente a través de un motivo doble: la historia de la unificación de Italia y la pérdida del poder temporal del Papado, muy relacionada, por cierto, con la biografía del Pretendiente carlista a través de la figura de su tío Francisco, duque de Módena, y de su propia campaña para hacerse valer como candidato al trono de España. La descripción pasa entonces del relato retrospectivo a una escena en presente, ambientada en el propio compartimento del tren:

> Hay que oírle recitar aquellos trozos de su *Romancero carlista*, muy bien versificado por cierto, donde describe la arrogante y épica figura de don Carlos rigiendo fogoso corcel, con la guerrera, el escapulario del sangriento corazón de Jesús, las arrugadas botas de montar y la airosa boina con borla encarnada.[6] Cuando allá a lo lejos veíamos azulear los picos de la sierra del Gorbea y otros muchos, testigos de tanto mortífero encuentro, de tanta carnicería, de tanto derramamiento de sangre, la voz del romero, que, conmovido y con los ojos llenos de lágrimas, nos decía versos de los que huelen a pólvora y chamusquina, parecía evocar el espectro de la guerra civil, la visión poética y terrible, que desde más de medio siglo acá flota, como rojiza niebla, sobre las montañas de la patria española. Cada paisaje tiene su nota especial: en las landas de Bretaña suena bien la cornamusa; en las tierras altas de Escocia el salvaje *pibroch*; bajo los castaños de mi provincia el tamboril y la gaita; aquí, al atravesar el país éuscaro, el romancero carlista tiene extraño y melancólico sabor, como lo tenía el himno de San Ignacio con que nos saludaron al pasar los seminaristas de Vitoria. Esto de la guerra civil es un canto de la epopeya eterna de España, es una fibra tirante y sensible de nuestro cuerpo, es el latido de nuestro valor indisciplinado e impaciente, de nuestra anárquica afición a lo que en ningún país tiene nombre tan expresivo como aquí: *echarse al campo*. Y fue también, en los años de revolución el grito de nuestra conciencia herida, la forma de nuestra protesta contra irreflexivos e insensatos ensayos *in anima vili*... que más vale no recordar; porque todo lo que voy diciendo es reflejo de una emoción estética, y no se me ocurre, bien lo sabe el Dios de Paz, echar de menos la lucha fratricida, la matanza y el incendio de este lindo caserío blanco que se destaca tan gentilmente sobre el verdor del valle (24-XII-1887).

La voz del poeta que recita sus versos, versos «de los que huelen a pólvora y chamusquina», parece transfigurar el paisaje vasco, evocando «el espectro de la guerra civil». La adopción de un lenguaje de resonancias sobrenaturales para hablar de las guerras civiles y, sobre todo, de la épica de las partidas carlistas era corriente en aquel tiempo, pero en el texto de Pardo Bazán tiene un efecto singular: la cronista se apoya en una paráfrasis del texto declamado —saturación de la fantasía carlista—, en la voz y en la presencia misma del poeta, y en la sensa-

6. Cabe comparar este retrato con el que, según la autora, transmitía «la leyenda contemporánea», por medio de la prensa satírica (1888: 180-181).

ción sinestésica que producen sus versos, para introducir un asunto fundamental de su discurso. La evocación se zanja en una fórmula anafórica, repentinamente coloquial, que contrapone lo dicho en el texto a las impresiones, sin duda contradictorias, que la alusión a «la guerra civil» podría suscitar en otro contexto, aproximándola en el discurso propio y alejándola del discurso repetido. Las guerras civiles, que en la prensa contemporánea y en la abundante historiografía al respecto aparecían como contiendas de marcado componente personal, protagonizadas por un elenco de figuras conspicuas que la opinión de ambos campos conocía perfectamente, aparecen de pronto como la gesta de un gran número de soldados anónimos, pero también, y sobre todo, como un espectro, una emanación misteriosa, un «canto» (de nuevo la voz) «de la epopeya eterna de España» (efecto acentuado por la observación fraseológica sobre «nuestra anárquica afición a lo que en ningún país tiene nombre tan expresivo como aquí», recurso muy de la autora).

En la historiografía de aquel tiempo no era raro que una época, refractada por las imágenes del pasado, se identificara con un concepto de la eternidad, con el retorno de un conflicto elemental u originario que era también, como destino, la marca de un carácter colectivo. Ateniéndose a la dirección y el orden providencial de la historia, como Modesto Lafuente y la mayor parte de sus contemporáneos, Pardo Bazán advertirá en la «Confesión política» que «yo no creo en la casualidad, y menos la hago intervenir en la marcha de las sociedades, donde claramente diviso a la Providencia *reguladora* guiando a los *pueblos* por extrañas vías, según conviene a sus altos designios» (1888: 200; las cursivas son mías). Pero donde otros autores articulaban su relato de la historia de España partiendo de la epopeya subjetiva de «la lucha contra los invasores» o «la lucha por la Independencia», Pardo Bazán parece darle primacía al motivo ideológico y narrativo de «la guerra civil», que en sus formulaciones más explícitas revestirá la forma de un antagonismo entre dos Españas, la España nueva y la España vieja. Esta es una de las claves que las crónicas comparten con el *Diario autógrafo* de Carlos María de Borbón y Austria-Este, que Antonio Pirala reprodujo en apéndice al último volumen de su *Historia contemporánea* (1880), y que Pardo Bazán citará, en el epílogo de la edición en libro, para ponderar los talentos literarios y la sincera modestia del Pretendiente (*apud* Pirala 1880, VI/ 6: 589-622). Si bien es cierto que la contraposición de lo español y lo extranjero sigue ocupando un lugar central, aunque discreto, en las crónicas de la romería, según se ve en el retrato del poeta soldado, creo que en la visión histórica de Pardo Bazán ese motivo se presenta como epifenómeno de la contienda entre las dos Españas: «la Nueva España gana terreno a cada instante, quién lo duda; mas la Vieja posee una fuerza estática y una energía inmanente que la hacen en cierto modo eterna e invencible» (Pardo Bazán, 1888: 196).

Pero conviene no olvidar que las crónicas de la romería se conciben y se presentan como textos sobre el presente. Lo que las diferencia de otros textos similares, y próximos en el tiempo, es precisamente el concepto del presente en que se

basan: si por su propia naturaleza retórica la actualidad puede identificarse con el presente como duración de la vida social, estos textos se ocupan de un presente que es época, en el sentido etimológico del término; de ahí, quizás, que la cronista pueda terminar uno de sus artículos con una frase que resume su posicionamiento estético e ideológico: «miremos siempre hacia atrás; el pasado se ríe del presente» (20-II-1888). Mediante una suerte de transposición narrativa, el Jubileo, la romería y el viaje mismo quedan inscritos en los conflictos de la epopeya eterna de España y en los errores fundacionales del presente, casi sus pecados originales: las anécdotas que la cronista selecciona se subsumen en una época que ella misma ha delimitado, de modo que entre la actualidad y la historia se da, por amplificación, una relación tautológica; la extensión del presente que la crónica delimita y analiza se va haciendo explícita a lo largo de la serie mediante alusiones que sitúan el origen de las desgracias actuales en el periodo revolucionario. Este análisis histórico persistió mucho tiempo después de la tercera guerra civil, y en 1888 seguía siendo un lugar común vivo en el discurso carlista, como lo indican las palabras del Pretendiente que recoge Ortega Munilla en su polémico artículo: «volveré a empuñar las armas cuando España me lo exija, como me lo exigió con clamor universal a raíz de la revolución de Septiembre» (Ortega Munilla, 20-I-1888). No hace falta recordar que en la «Confesión política» la autora explicará su acercamiento al carlismo como una reacción a «los desplantes y excesos de la *gloriosa*» (Pardo Bazán, 1888: 193), atenuando quizás lo que, a la luz de las crónicas de *El Imparcial* y de otros textos suyos más antiguos, parece una adhesión más decidida y más hondamente vivida (Pardo Bazán, 2014 [1873], *passim*, y los anexos a la edición citada). El mismo tropo historiográfico aparecía en la semblanza del poeta soldado, y se repite, por boca de un obispo anónimo, a propósito de los desbarajustes del viaje: «Uno de los que pasaron la noche en el andén, al manifestarle mi sentimiento, me dijo sonriendo con benévola picardía: —Mire usted, yo pienso ahora lo que pensaba en tiempo de revolución: bueno que no nos paguen; con tal que no nos peguen...» (2-I-1888).

El texto da otras pistas que permiten seguir afinando el análisis del microcosmos que forma la devota comitiva. Una de las más interesantes es una anécdota que aparece en el artículo datado en Ventimiglia: tras varios días viajando con todos los asientos del vagón ocupados, en Marsella «una sombrerería donde se vendían gorros frigios y boinas nos sugirió», al poeta soldado y a la cronista, la «luminosa idea» de comprar «un par de boinas del aspecto más sedicioso posible» que, «puestas con cierta fanfarronería del todo subversiva, alejarían de nuestro departamento a los timoratos, a los mestizos, que en esta romería abundan, y nos permitirían ir con algún desahogo». El gesto pretende ser ambivalente, porque no puede ser irónico, pero su efecto es inmediato: «al ver la gente aquel par de setas coloradas, nuestro departamento se quedó medio vacío, pues casi nadie se quiso exponer al balazo que infaliblemente nos dispararía el primer italianísimo que pasase cerca» (27-XII-1887). En el paisaje de las crónicas aparece con frecuencia la figura de los *italianísimos*, término que veía a designar a

los partidarios de la unidad de Italia, definidos fundamentalmente, en la visión de la autora, por su oposición al papado y a su poder temporal (en «Güelfos y gibelinos» (1888: 69-79, 73) hablará más bien de un «partido italianísimo»).[7] La tibieza de los timoratos opera como secesión interna, por miedo al exterior que los romeros, o al menos la cronista, perciben como hostil (*cfr.* Barreiro Fernández y Carballal Miñán, 2007: 133):

> Yo no quisiera escribir vulgaridades ni hacer aspavientos con la pluma; pero aseguro con entera sinceridad que noto un espíritu hostil a los romeros, a los ordenados especialmente, y un sistema de alfilerazos y vejámenes que no dice mucho en favor de la tolerancia de estos países que atravesamos (27-XII-1887).

Apenas una semana después, en sus despachos del cuatro de enero, Ortega Munilla transcribe un extracto del discurso que el Papa dio en contestación al mensaje del presidente del comité organizador de la peregrinación italiana: «refiriéndome a la actualidad —dijo— sábese que hay una verdadera conjuración urdida con pérfida astucia, encaminada a derribar el papado, presentándolo como enemigo de Italia» (Ortega Munilla, 5-I-1888). El ideologema de la conjura o la persecución había estado operando casi desde el principio en las cartas de Pardo Bazán, como si las penalidades de la devota comitiva —que Antonio de Vildósola había atribuido, en una de sus cartas a *La Fe*, a «las autoridades de la Francia republicana y de la Italia *italianísima*, enemiga del Pontificado» (citado por Barreiro Fernández y Carballal Miñán, 2007: 133)— pudieran ser un eco, una consecuencia o un síntoma de esa campaña larvada en contra del papado y del Papa. El efecto de la operación es gradual, pero muy importante dentro del conjunto: los romeros adivinan una cierta hostilidad allí donde van, y la cronista se encarga de levantar acta; y esos dos movimientos discursivos, que en puridad corresponden a dos perspectivas distintas sobre un mismo fenómeno, se certifican mutuamente al incorporarse a la crónica veraz de una escritora sincera. La propia persona enunciativa de la cronista, que ajusta el relato al orden natural, actúa como elemento de cohesión del discurso, y las anécdotas aparecen como azares de la romería que ella, según corresponde al oficio, se limita a captar «al vuelo». Sería interesante comparar el relato de las penalidades y renuncias de los romeros con la tradición de los libros de peregrinaciones, que la autora sin duda conocía: según van avanzando hacia Roma, se ven puestos a prueba por las fuerzas adversas de «los señores organizadores de la romería», pero sobre todo de las empresas ferroviarias y sus empleados, la policía y la guardia fronteriza; reunidos o divididos en grupos, a veces contra su voluntad o su designio, se pierden y se reencuentran en el camino, como cuando Ortega Munilla se queda rezagado

7. Dado que la autora alude en varias ocasiones a la novela de Jules y Edmond de Goncourt *Madame Gervaisais* (Goncourt y Goncourt, 1869), podría ser interesante comparar a sus *italianísimos* con el entrañable e impío Doctor Monterone.

en Bayona «en compañía de un lío de mantas y sin saber cuándo ni dónde nos alcanzará», y no reaparece hasta Roma (26-XII-1887). Creo que en este aspecto difieren las crónicas que nos ocupan de los (otros) libros de viajes de la autora.[8]

Mediante la descripción de las reacciones que suscita, no mediante su significación objetiva ni subjetiva, la romería trasciende su condición turística, hasta cierto punto privada, y se inscribe en las controversias de la actualidad que la prensa estaba construyendo. Pero el cronotopo épico, o al menos heroico, del viaje por tierra inhóspita deja paso, en Roma, a una cierta desubicación: como dirá la autora en el capítulo «Güelfos y gibelinos», que solo figura en la versión en libro, «los trescientos peregrinos que veníamos desde España sedientos de aclamar al Augusto, caímos en Roma lo mismo que una gota de agua en el Mediterráneo»; «y ni una sola mano nos brindó ese apretón eléctrico que transmite la corriente de un sentimiento común»; «y esa fría indiferencia de la Roma ultramontana nos pareció mayor aún cuando empezamos a buscar y tratar a personajes de los que privadamente llamábamos *nuestros*» (1888: 70 y 71). Creo que en la versión de *El Imparcial* no aparece ningún comentario comparable, y solo en el último artículo de la serie se habían matizado y precisado un poco los juicios iniciales: «una de las notas curiosas en mis apuntes de romera», leemos a finales de febrero, «es que la gente del rey Humberto es la única que ha dado señales de advertir nuestra existencia, pues la diplomacia enviada al Vaticano nos ha mirado por encima del hombro, como a visita inoportuna» (27-II-1888: 2). La extensa conversación con el comendador Mancini y su familia que se resume y comenta en «Güelfos y gibelinos» está marcada por la que la cronista llama «la cuestión eterna, el problema de la Italia actual» (1888: 73): paradójicamente, es en este capítulo tan dicotómico donde se matiza un poco, acaso por algo parecido al despecho, el burdo retrato de los italianísimos que aparece en el resto de la serie. Si espectro era la guerra civil, el Papa surge en esa conversación, dice la cronista, como un fantasma.

En la crónica de la misa jubilar, «El fantasma blanco», la irrupción de lo político, ajeno en apariencia a las ensoñaciones artísticas de la cronista, depende de una aclamación espontánea que esta le atribuye al *pueblo*, aunque luego la secunden otras gentes, otras clases. Interpelada por los gritos de «¡Viva el Papa rey!», se pregunta con ansiedad: «¿qué hace esta tribuna nuestra que se calla, mientras las pobres gentes de abajo se deshacen a gritos? ¿Que siempre nos ha de dar lecciones el pueblo? ¿Pero cómo no gritamos nosotros también? ¿A ver? ¿Quién empieza?». De repente, «un acento italiano, una voz de tenorino rompió el fuego clamando «*Evivva!*» [*sic*] y al punto se le unieron otras muchas españolas, vibrantes y firmes» (9-I-1888). Apenas dos días antes, Ortega Munilla había dado una versión un poco diferente del mismo hecho:

8. Sobre esta vertiente de su obra, véase la bibliografía recogida en la n. 11 de la introducción de José Manuel González Herrán a su edición de (Pardo Bazán, 2014 [1873]: 249).

> Al regresar, por el centro del templo, y una vez cumplido el ritual de la bendición, los vítores resonaron incesantemente. «¡Viva el Papa! ¡Viva León XIII! ¡Viva el Papa-Rey!». Este último grito fue repetido seis veces, partiendo siempre del mismo lado del templo (Ortega Munilla, 7-I-1888).

La crónica, más impresionista, no refleja la gradación que sí recoge el artículo de Ortega Munilla, y transmite la sensación de que el grito fue eco de una unanimidad que al principio solo el pueblo, más sencillo y espontáneo a juicio de la autora, se había atrevido a enunciar. No es la única vez que el corresponsal ofrece informaciones que complementan o matizan las de su compañera, casi siempre más atenta a sus impresiones sobre el acontecimiento y a las reacciones que este suscita que a la minucia informativa. Pero en la versión en libro Pardo Bazán también rebatirá alguna de las noticias que había transmitido él: en realidad, el «cuento asaz chusco» según el cual el Papa, en la audiencia con los romeros españoles, les había recomendado a los curas carlistas que «amasen mucho a su Reina, elegida por Dios para darles la paz» (Pardo Bazán, 1888: 122), no se lo había inventado ningún «noticiero fecundo» más o menos despistado o ignorante, sino que lo había referido Ortega Munilla en sus partes del siete de enero, publicados el nueve.

Tras la aclamación del Papa rey, dice la cronista, «se desvaneció en mi alma el sentimiento que me impulsaba a lamentar no parecerme siempre al pueblo en la frescura del corazón», y «volví a ser la espectadora, no indiferente, pero sí curiosa, que estudia cada detalle con deleite artístico, que sorprende los efectos de la luz y la expresión de los rostros» (9-I-1888). Aunque a lo largo de la serie queda claro que para Pardo Bazán la emoción artística y la emoción religiosa están íntimamente ligadas, a menudo simula disculparse por la excesiva vivacidad de sus textos, amparándose justamente en el deseo de darles cierta variedad. Desde la llegada a la ciudad eterna —referida en el artículo del dos de enero, «La Noche-buena en Roma», que es uno de los más logrados de la serie— la crónica había empezado a bifurcarse, y entre las celebraciones del Jubileo propiamente dichas habían ido cobrando cada vez mayor relieve las impresiones de la cronista, que se desgaja de la comitiva y se mueve, sola o en grupos más pequeños, como turista: liberada de las presiones del viaje y del acontecimiento, dedica buena parte de sus textos a descubrir en las ciudades y en los paisajes, leídos casi como palimpsestos, los vestigios de un pasado que el presente distorsiona y oculta. Roma, la «ciudad de los grandes contrastes históricos», se presta especialmente a esta clase de lectura historicista, pero el procedimiento acaba por no depender de los asuntos: la búsqueda de antagonismos elementales es lo que sustenta la analogía histórica de «Güelfos y gibelinos», que ya se había insinuado en «Los santos novísimos» (16-I-1888), otro texto basado en una dicotomía donde la cronista, por cierto, incumple su propósito de escribir sin apoyarse en obras de referencia. En el artículo del dieciocho de enero, el contraste entre las «Dos muertes» pone de manifiesto dos concepciones diferentes de la vida y la memo-

ria, y quizás no sea casual que al describir los «elegantes sepulcros de la Vía Apia» la cronista se pregunte:

> ¿A qué objeto se destinan estos primores de arquitectura? ¿Son casinos, son palacios en miniatura, son voluptuosos retretes donde el ciudadano de Roma se retira a leer con sosiego en las tardes estivales, las odas del Venusino que cantan la brevedad de la vida y aconsejan coger la rosa antes de que la marchite el cierzo o la deshoje el ábrego? (18-I-1888)

Más allá de la asociación de la muerte con la lectura, y por tanto con la escritura, conviene notar que la conciencia del tiempo fugitivo impresiona más a la cronista que la desnuda exhibición de huesos y restos humanos, «libro en que debe leer el capuchino observante» (18-I-1888). Porque la conmemoración funeraria es también una forma de recordarle al viandante su propia fragilidad, que hasta las ruinas anuncian: cuando escribe que «en Florencia no hay aquella serie de capas geológicas sobrepuestas de Roma que desasosiegan el ánimo, desorientan, imponen el contraste, la antítesis, y, al fin y al cabo, entristecen por la contemplación de las tristezas fenecidas y de las vicisitudes y tragedias históricas» (23-I-1888), Pardo Bazán está poniendo de relieve una de las claves de su visión histórica y de su intento artístico. A veces se trasluce en estas crónicas de asunto artístico, más explícita aún que en el conjunto de la serie, una disposición que podría recordar a la que Arnaldo Momigliano (1950) les atribuía a los primeros anticuarios, si no estuviera tamizada por una mentalidad turística que busca el *souvenir* más que la pieza histórica: basta con pensar en la escena inicial de la «Advertencia a quien leyere este libro», donde la autora, ya de vuelta a casa, abre su baúl y enumera los objetos «muy raros y diferentes» que van saliendo de él.[9]

Ya en la serie de *El Imparcial*, pero más aún en la versión en libro, Pardo Bazán parece haber querido presentar su viaje a Roma y por Italia como realización de un designio estético e ideológico coherente: si el relato del viaje, rico en descripciones de sus asperezas, traiciona una cierta voluntad de trascender la dimensión turística del evento, en las crónicas posteriores a la llegada a Roma se hace cada vez más explícito un deseo de distinguirse, por visión histórica y por consciencia estética, de los demás turistas que recorren y han recorrido los mismos lugares: pienso, por ejemplo, en «el honrado vecino de Madrid que nunca viajó más lejos que Getafe» (24-XII-1887), en el romero precavido que intenta, sin éxito, preparar chocolate en el vagón (24-XII-1887) y en «la inevitable inglesa de todos los trenes, con su sombrero budinera de paja, su cabás negro y su chal a cuadros» (27-XII-1887), pero sobre todo en la anónima francesa que in-

9. Por lo que revela sobre su actitud, *cfr.* la declaración de la autora en los *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*: «un paisaje agreste, una puesta de sol en el mar, un nombre histórico, un traje pintoresco, una antigua costumbre, un castillo medio arruinado, todo lo que sea recuerdos, arte, poesía: he aquí el fútil bagaje que guardo en mi maleta de viajera» (2014 [1873]: 39).

tenta seguir las explicaciones del padre Málaga, en Loreto, y en la romera que allí mismo «se inclina disimuladamente para tomar un fragmento de piedra del santo muro» (30-I-1888).

Al margen de otras consideraciones, lo que se está definiendo en esos pasajes, igual que en otros ya mencionados más arriba, es la figura y la condición de la cronista, en cuanto escritora que se dirige a un público e intenta captar y plasmar, mediante sus textos, la especificidad de su oficio y de su escritura. Ya en la versión en libro, las disquisiciones que abren «Un cicerone gratis» (1888: 125-135) tratan de describir el mérito de un buen guía: primero lo compara con la guía Baedeker y después, como retractándose, con «los autores que sienten correr el manantial oculto y ven en las tinieblas de la historia», entre quienes destaca a Thierry, Jules Michelet y Walter Scott (1888: 126).[10] A diferencia de esos autores que descubren la historia, y casi la presienten, el guía puede prescindir de la escritura, y la cronista llega a decir que «quince o veinte gruesos volúmenes que leyese, sobre levantarme jaqueca, no me enseñarían lo que estas *paseggiatas archeologicas* [*sic*] a través del Foro, el Palatino, los Museos y las Catacumbas» (1888: 126). Tal vez al señalar estas insuficiencias del saber libresco estaba pensando también en las dificultades concretas que le planteaba su tarea, e incluso en el cambio que pudo representar para ella el escribir sin consultar obras de referencia, sin meditación ni estudio aparentes. Para cuando, unas líneas más adelante, pondere el talento de quienes tocando «puntos arduos, asuntos serios», saben prestarles «el movimiento, el atractivo y la picante gracia de una chismografía de actualidad» (1888: 128), el círculo de la comparación implícita con la crónica, con sus propias crónicas, se habrá cerrado ya: la capacidad del buen guía para hacer presente lo ausente, en este caso lo pasado, mediante procedimientos próximos a lo que en la retórica clásica se llamaba *ékfrasis*, era también una de las cualidades que se le pedían al buen cronista, no solo de la actualidad, sino también de la historia.

Bibliografía

Angenot, Marc (1989), *1889: un état du discours social*, Longueil (Québec), Le Préambule.

Barreiro Fernández, Xosé Ramón (2005), «A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha aproximación ao tema», *La Tribuna: Cadernos de Estudos da Casa-Museo Emilia Pardo Bazán*, n.º 3, pp. 39-69.

10. Al aludir a Thierry, sin más, no queda claro si Pardo Bazán se refiere al hermano mayor, Jacques Nicolas Augustin Thierry, o al hermano menor, Amédée Simon Dominique Thierry, o incluso al hijo de este último, Gilbert Augustin Thierry, historiador más ocasional que su padre y su tío. Por el contexto, lo más probable es que se refiera a Jacques Nicolas Augustin Thierry, cuyas obras *Histoire de la conquête d'Angleterre par les Normands* y *Récits des temps des mérovingiens* [*sic*] se encuentran entre los libros de la escritora que custodia la Real Academia Galega (Fernández-Couto Tella, 2005: 531).

Carballal Miñán, Patricia (2007), «Emilia Pardo Bazán y el debate entre *La Fe* y *El Siglo Futuro*», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *III Simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán- Fundación Caixa Galicia, pp. 131-159.

Borbón y Austria-Este, Carlos María de (1880), «Diario de don Carlos.- Autógrafo», publicado en Antonio Pirala (1880), vol. VI/ 6, pp. 589-622.

Díaz Lage, Santiago (2007), «Conciencia literaria y conciencia de periodista en Emilia Pardo Bazán», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *III Simposio Emilia Pardo Bazán: el periodismo*, A Coruña, Casa Museo Emilia Pardo Bazán – Fundación Caixa Galicia, pp. 367-383.

Fernández-Couto Tella, Mercedes (2005), *Catálogo da Biblioteca de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Freire López, Ana María (2003), «La obra periodística de Emilia Pardo Bazán», en Ana María Freire López (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán: actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento organizadas por la Fundación Pedro Barrié de la Maza*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 115-132.

Frutos Martínez, María Consuelo de (2010), «*O divino sainete*, de Curros Enríquez, e *Mi romería*, de Pardo Bazán», *Boletín Galego de Literatura*, n.º 43, pp. 143-172.

Goncourt, Edmond de / Goncourt, Jules de (1869), *Madame Gervaisais*, Paris, A. Lacroix, Verboeckhoven et Cie.

Jiménez Morales, María Isabel (2007), «Entre la crónica de viajes y la autobiografía: *Mi Romería*, de Emilia Pardo Bazán», en María del Mar Gallego Durán y Eloy Navarro Domínguez (eds.), *Relatos de viajes, miradas de mujeres*, Sevilla, Alfar, pp. 155-180.

— (2008), «Emilia Pardo Bazán, cronista en París (1889)», *Revista de Literatura*, lxx, n.º 140, pp. 507-532.

Momigliano, Arnaldo (1950), «Ancient history and the Antiquarian», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, xiii, 3-4, pp. 285-315.

Ortega Munilla, José (1884), *Los Lunes de El Imparcial (Crónicas). Primera serie*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

— (22-XII-1887), «Crónica de la romería. Primera jornada», *El Imparcial*, xxi, 7396 (2).

— (31-XII-1887), «Crónica de la romería. Los peregrinos en Roma», *El Imparcial*, xxi, 7404 (3).

— (5-I-1888), «Los peregrinos en Roma. El discurso del Papa (de nuestro redactor-corresponsal)», *El Imparcial*, xxii, 7409 (1).

— (7-I-1888), «La misa del Papa», *El Imparcial*, xxii, 7411 (1).

— (20-I-1888), «Una visita a don Carlos», *El Imparcial*, xxii, 7424 (1).

Pardo Bazán, Emilia (19-XII-1887), «Crónica de la romería. A Roma», *El Imparcial*, xxi, 7393 (3).

— (24-XII-1887), «La romería en siluetas», *El Imparcial*, xxi, 7398 (3).

— (26-XII-1887), «Crónica de la romería. Una salve», *El Imparcial*, xxi, 7399 (3).

— (27-XII-1887), «Crónica de la romería. Viaje de recreo espiritual», *El Imparcial*, xxi, 7400 (1).

— (2-I-1888), «Crónica de la romería. La Noche-Buena en Roma», *El Imparcial*, XXII, 7406 (1).
— (5-I-1888), «Crónica de la romería. La iglesia madre», *El Imparcial*, XXII, 7409 (3).
— (9-I-1888), «Crónica de la romería. El fantasma blanco», *El Imparcial*, XXII, 7413 (1).
— (16-I-1888), «Crónica de la romería. Los santos novísimos», *El Imparcial*, XXII, 7420 (1).
— (18-I-1888), «Dos muertes», *El Imparcial*, XXII, 7422 (1).
— (23-I-1888), «Jornada florentina», *El Imparcial*, XXII, 7427 (1).
— (30-I-1888), «Loreto», *El Imparcial*, XXII, 7434 (1).
— (20-II-1888), «Una visita a San Antonio de Padua», *El Imparcial*, XXII, 7455 (3-4).
— (27-II-1888), «Acqua vergine», *El Imparcial*, XXII, 7422 (1-2).
— (1888), *Mi romería*, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
— (2014 [1873]), *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra*, ed. José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela-Real Academia Galega.
Pirala, Antonio (1880), *Historia contemporánea. Anales desde 1843 hasta la conclusión de la última guerra civil por don* -, 6 vols., Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.
Thérenty, Marie-Ève (2007), *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, París, Éditions du Seuil.

Emilia Pardo Bazán, entre la historia y la literatura: dos momentos en su taller de historiadora y novelista (1882, 1902)

José Manuel González Herrán
Universidade de Santiago de Compostela

Me propongo estudiar aquí cómo trabaja Emilia Pardo Bazán en su taller literario, cuando lo que escribe está «entre la historia y la literatura»; para ello me fijaré en dos ejemplos, correspondientes a dos momentos de su carrera separados entre sí por veinte años (1882/1902), atendiendo especialmente a su utilización de determinadas fuentes bibliográficas o documentales, sea para elaborar una monografía de carácter histórico (aunque con elementos ficticios o legendarios), en *San Francisco de Asís. Siglo xiii* (1882), o para escribir una novela histórico-folletinesca, *Misterio* (1902), en la que lo ficticio se apoya en un riguroso y bien documentado conocimiento de ciertos episodios de la historia de la Francia postrevolucionaria.[1]

1. *San Francisco de Asís. Siglo xiii* (1882)

Como he explicado en el estudio crítico que precede a nuestra edición de *San Francisco de Asís*,[2] Emilia Pardo Bazán comenzó los preparativos para ese libro en la primavera de 1878. Un momento en su carrera literaria caracterizado por una cierta indecisión vocacional: aparcado, aunque no del todo abandonado, su interés adolescente por la narrativa, la poesía y el teatro (González Herrán, 2006), parece decantarse ahora por los estudios histórico-literarios;[3] como, por

1. Estas notas son un avance de los resultados en mis pesquisas sobre cada una de esas dos obras de doña Emilia, y que se enmarcan en el proyecto de investigación «Ediciones y estudios sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán» (Referencia: FFI2013-44462-P), financiado por el Ministerio de Economia y Competitividad, que dirijo en la Universidad de Santiago de Compostela.

2. González Herrán, 2014, del que recojo, parafraseo o resumo aquí algunos párrafos.

3. Avalados por el premio obtenido en 1877 por el *Estudio crítico de las obras de Feijoo*. A ese género pertenecen también algunas de sus colaboraciones en *El Heraldo Gallego*, de Ourense, entre 1876 y 1878, sobre Byron, el género de la balada en las literaturas del Norte, las civilizaciones muertas, Pastor Díaz, Fernán Ca-

ejemplo, los artículos sobre los poetas épicos cristianos Dante y Milton, publicados en la revista madrileña *La Ciencia Cristiana* (Pardo Bazán, 1877), que, según ella misma reconocería en sus *Apuntes autobiográficos*, «me adiestraron indudablemente para el *San Francisco de Asís*» (Pardo Bazán, 1999: 32). Y es que, en su consideración y objetivos, ese libro respondía a su curiosidad e interés por los temas históricos, en una acepción muy amplia de ese término, que abarca todas las manifestaciones de la actividad humana (política, economía, guerra, pensamiento, religión, costumbres, literatura, artes).

Para lo que aquí me importa, el oficio de historiadora que la coruñesa aborda con el libro que publicaría en 1882, tiene, como una de sus exigencias primordiales, la de haber realizado previamente un riguroso y amplísimo acopio de lecturas. Nos consta, por testimonio de la propia autora (en un fragmentario «Diario de mi vida»),[4] que a mediados de abril de 1879 pasó algunas semanas en Santiago de Compostela, con objeto de investigar en la biblioteca del convento franciscano de aquella ciudad para el libro que ahora nos ocupa. En ese diario menciona expresamente algunos de los documentos y libros que en aquella biblioteca consultó: «He extractado un tomo de la *Crónica Seráfica* [...]. He leído casi toda la *Ciencia española* de Menéndez Pelayo [...] Extracté otro tomo de la "Galería" y casi me leí entera la parte de la Historia de Alzog[5] relativa a los herejes valdenses, que dominaban en tiempos de Francisco [...]. Hoy he consagrado a la Crónica franciscana nada menos de[6] ocho horas [...]. Paso el día extractando crónicas viejas, ingenuas, apolilladas. Encuentro infinidad de asuntos para leyendas» (Simón Palmer, 1998: 401-402).

Además de aquel diario, disponemos de otros testimonios del dilatado proceso preparatorio de *San Francisco de Asís* a través de su correspondencia con Menéndez Pelayo, entre 1879 y 1882 (Menéndez Pelayo, 1983). En una de sus cartas a don Marcelino (cuando el libro está ya en manos del sabio), el 29 de septiembre de 1882, respondiendo con detalle a las objeciones y precisiones que aquel le habría hecho (sus deudas con Montalembert y con Ozanam; sus omisiones de Llull y algunos poetas españoles), la autora ofrece datos muy interesantes sobre su tarea de documentación e indagación previa:

> Contestaré a lo que usted me dice de *S. Francisco*. A Montalembert no traté de imitarlo, al contrario, pues me desagradaron sus largas y pomposas frases, y para evi-

---

ballero, Eduardo Pondal (Sotelo Vázquez, 2007); o los artículos y reseñas que firma en la *Revista de Galicia* (Freire, 1990).

4. Manuscrito catalogado con la referencia 254/22 en Axeitos Valiño Cosme Abollo, 2004: 111, y publicado en Simón Palmer, 1998: 399-404.

5. Simón Palmer lee «Alzoz», pero el ms. dice «Alzog», como corresponde al libro consultado: Juan Alzog, *Historia de la Iglesia*, traducción del francés, publicada en Barcelona (Librería Religiosa Riera) en 1868, del que hay ejemplar en la Biblioteca conventual de San Francisco: me refiero luego a los libros allí consultados por doña Emilia.

6. Simón lee «que».

> tar el *solennel ennui* del estilo majestuoso traté de hacer el mío algo cortado y nervioso. En Ozanam me empapé algo más por lo bien que sabe descubrir en las leyendas piadosas bellas alegorías y figuras. ¡Cuanto me lisonjea el que a usted haya agradado *S. Francisco*! [...] Respecto de las omisiones en la parte española, razón tiene usted, pero considere que para Lull no me pude proporcionar libros, como lo desearía. Encargué a Bailly dos o tres de que usted debe recordar que me dio noticia, uno de Canalejas, otro de un médico mallorquín, y ninguno me vino; pero casi fue mejor, porque al fin la figura de Llull en el plan general de mi libro no puede ser sino episódica, y trastornaría su armonía el extender demasiadamente la biografía del Doctor iluminado, tentación en que tal vez hubiera caído si me diesen mimbres y tiempo. Por lo que hace a los poetas... aquí me tengo que enojar con usted. ¿Pues no le he mandado yo el capítulo de los Poetas antes de darlo a la estampa? ¿No pudo usted recordarme entonces la omisión de Fr. Anselmo de Audalla y de Fr. Iñigo de Mendoza?; y aún hay, amigo mío, otra omisión más grave e imperdonable en mí: la de nuestro Juan Rodríguez del Padrón, que de trovador se hizo fraile y que trajo de Tierra Santa las palmeras que plantó en Herbón, aquí a la puerta de casa ¡Qué quiere usted! Confieso mi delito: no me acordé de él (Menéndez Pelayo, 1983b: 482-483).

Para entender y evaluar lo que ese libro significa, como obra de una historiadora, conviene tener en cuenta su título completo: *San Francisco de Asís. Siglo XIII*. Y es que, a lo largo de sus setecientas páginas (en nuestra edición), no solo trata del santo, sino también de su tiempo. Un tiempo que, además, desborda con mucho aquel siglo, puesto que —especialmente en la «Introducción», pero también en los demás capítulos— abarca las Edades Antigua y Media (y, menos pormenorizadamente, también la Moderna y la Contemporánea), para constituir un amplio panorama de la Historia de la Iglesia, y de la Cristiandad, desde sus orígenes hasta los tiempos recientes. De hecho, la biografía del Santo, sus primeros compañeros y la fundación de su orden, ocupa menos de la mitad del libro (los capítulos I a VIII, que en las ediciones en dos volúmenes forman el primero), mientras que los otros nueve capítulos estudian lo que podríamos llamar «la huella de San Francisco»: la Orden Tercera, el papel de la mujer en su Orden (y las mujeres «franciscanas» a lo largo de la historia), su sentimiento de la naturaleza, el concepto de pobreza franciscana, su inspiración en las artes, la ciencia la filosofía y la poesía.

Todo ello hace del *San Francisco* pardobazaniano un libro erudito; sobre todo, en su amplísima introducción (más de ciento treinta páginas en nuestra edición), que constituye un panorama de la historia europea y su civilización cristiana desde el Imperio Romano hasta el siglo XIII; y también en los capítulos que comparan la pobreza franciscana con las que llama «herejías comunistas», los que estudian la inspiración franciscana en las artes, las ciencias y la filosofía, su eco en la poesía europea... Todo ello apoyado en un rico aparato de notas, no solo para mencionar las fuentes consultadas, sino, con frecuencia, para introdu-

cir múltiples textos, ampliamente citados: entre ellos, varios poemas de san Francisco o sus discípulos, en italiano y en latín.

Por lo que atañe a las fuentes manejadas, sabemos por aquel diario de abril de 1879 que acudió a la biblioteca conventual de los franciscanos de Compostela porque allí podía consultar materiales inencontrables en otros lugares. En efecto; cuando preparaba el estudio crítico que introduce nuestra edición visité esa biblioteca y, tras consultar sus catálogos y ficheros, pude constatar en ella la presencia de una buena parte de los autores y libros citados en *San Francisco de Asís*: a la espera de que alguien se anime a dar cuenta más detallada de ese repertorio, y así como de su utilización por parte de la autora, me limitaré a notar que del largo centenar de autores o títulos citados en el libro, casi la mitad figuran entre los fondos de esa biblioteca conventual. En una extensa nota al pie de las páginas 30 y 31 de esa edición (Pardo Bazán, 2014) ofrezco un sumario, donde constan los autores y títulos de aquellos libros.

Como complemento de mis pesquisas sobre el trabajo de doña Emilia en la preparación de su *San Francisco*, me propongo estudiar los escasos borradores manuscritos que de este libro se conservan en el Fondo Documental de la autora, hoy en el archivo de la Real Academia Galega, en A Coruña (Axeitos Valiño y Cosme Abollo, 2004). Hay varias cuartillas correspondientes a un fragmento del capítulo XII («San Francisco y la naturaleza») y a otro del capítulo XIII («La pobreza franciscana y las herejías comunistas»),[7] cuyo cotejo con la edición definitiva (Pardo Bazán, 2014: 483-487 y 522-525) proporcionaría conclusiones de interés.

Más lo tienen otras dos cuartillas,[8] correspondientes a las notas previas,[9] cuya transcripción (provisional e incompleta) ofrezco aquí (imágenes 1 y 2):

> Notar (mío) que los escultores griegos, tan perfectos en la forma humana, eran infelices en representar animales, flores, etc. Virgilio, el poeta latino más cristiano, es también el que mejor ha comprendido y cantado la naturaleza. Pag. 79, Ozanam habla expresamente de S. Francº. y de la naturaleza = Como Tasso, el más pagano e los poetas cristianos es el que peor le comprendió.
>
> Capítulos que me faltan = S. Francº. y la Naturaleza (†) = S. Francº. y la poesía = S. Francº. y el arte = Filósofos de la Orden = La Orden Tercera = El espíritu de la regla y doctrinas franciscanas = Histª. de la Orden hasta el cisma = Últimos años de Francº. = Entierro y canonización = Los estigmas y la Porciúncula (†) = S. Francº. y la democracia = Dedicatoria = Prólogo = Introducción = Al último la regla, liturgias, bibliografía y poesías.
>
> Lo que es la naturaleza para cada poeta = Los antiguos (griegos). La antigüedad griega hizo también simbólicos a los animales como lo prueban las fábulas bí-

7. Referencia 269/2.0, en Axeitos Valiño y Cosme Abollo, 2004: 217.
8. Referencia 269/3.0, en Axeitos Valiño y Cosme Abollo, 2004: 216.
9. Aunque algunos fragmentos pasaron a la redacción definitiva, en Pardo Bazán, 2014: 480-481.

blicas y carias = A Alceo, la voz de la tempestad no le decía sino q. se siente al hogar y tome la copa; el ardor de Sirio le provoca a mojar le sirve la lengua; los ruiseñores y las cigarras délficas saludan a Apolo (como a Francº. las alondras). Si Safo ama la rosa, es que es emblema de amor y de Afrodita. El jacinto, la manzana, sirven igualmente de comparaciones de la joven virgen; el árbol vigoroso representa un joven y bello prometido. Anacreonte solo piensa en el torrente de invierno para comparar su fuerza con la de Eros. Era la poesía de la de la naturaleza en Grecia una especie de belleza fugitiva, una imagen, como un cuadro, También el autor de Dafnis y Chloe hace la naturaleza simbólica: la gruta de las ninfas = Ovidio y las metamorfosis no son sino una magia prolongada; en Lucrecio hay más ardor, pero crudo materialismo; comparar con Virgilio [dos palabras ilegibles] le sirve la naturaleza de emblema de sus pasiones.

De San Francisco se podría decir lo que Simónides de Orfeo en bellos versos: «Innumerables pájaros revoloteaban sobre su cabeza y, enderezándose, saltaban los peces fuera de las sombrías olas al oír su dulce canto. Ni un soplo de viento movía el follaje».

Imagen 1

Notas previas a San Francisco de Asís. Siglo XIII

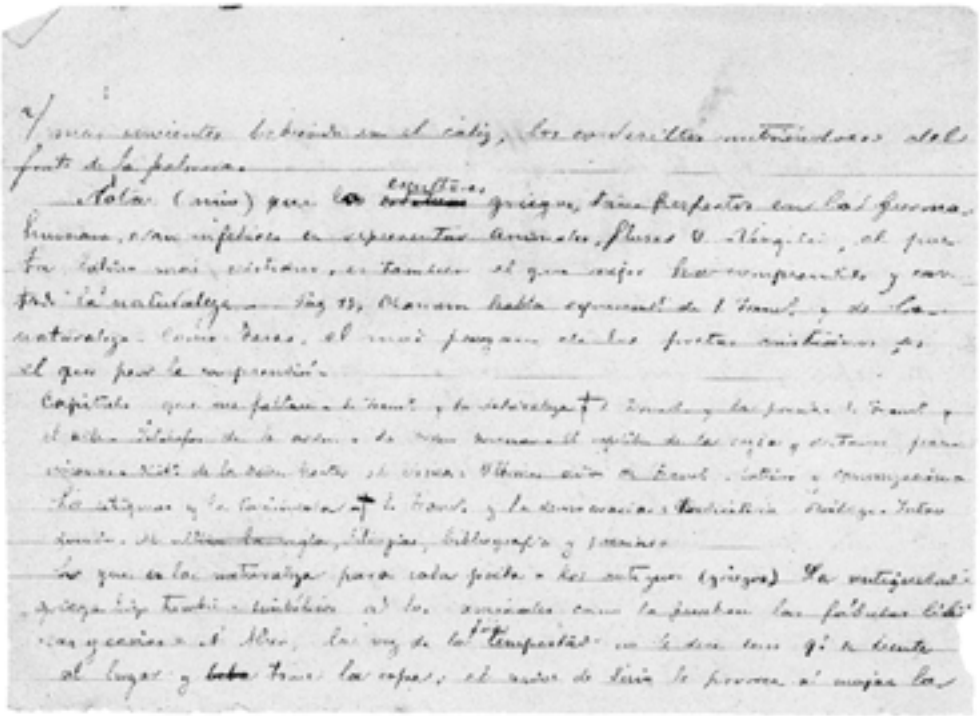
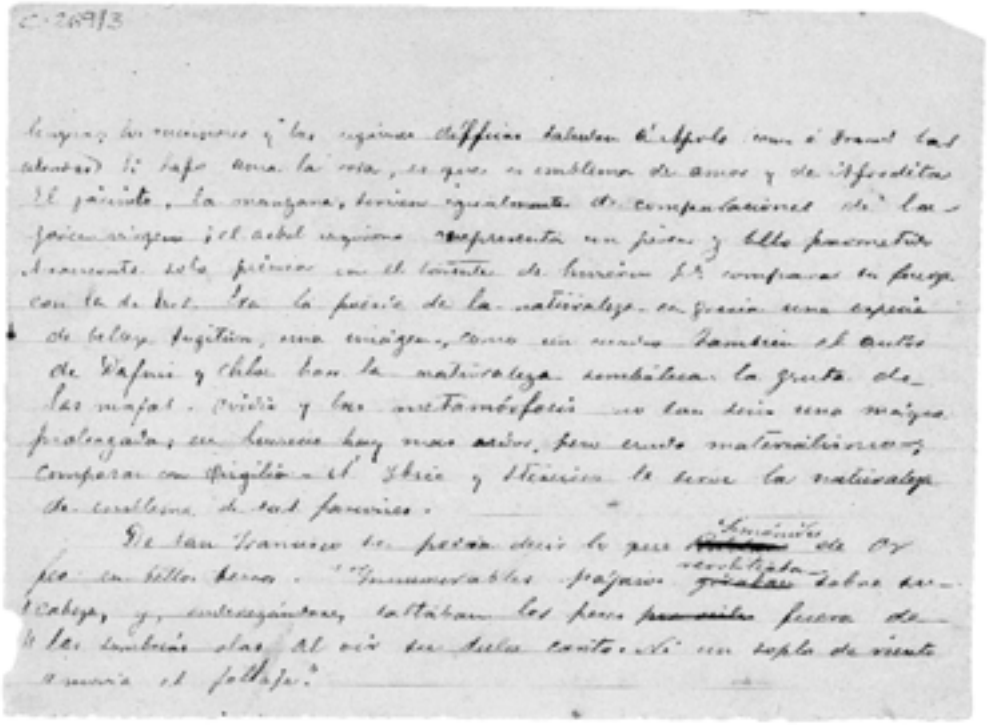


Imagen 2
Notas previas a San Francisco de Asís. Siglo XIII



2. *Misterio* (1902)

Según recordaba en mi artículo de hace diez años sobre esta obra, «entre la novela histórica y el folletín» (González Herrán, 2004), su autora reconoció haber «encontrado el asunto de tal novela en libros de carácter histórico, que narran los lances de la vida del relojero Naundorff, supuesto Luis XVII».[10] Entre esos libros estarían (escribía yo entonces) «las supuestas memorias del pretendiente, que no solo sirven como caudal informativo de buena parte de los datos argumentales, sino que proporcionan a la novela uno de sus mecanismos narrativos más eficaces: el viejo artificio del *manuscrito encontrado*, cuya transcripción llena varios capítulos de *Misterio*» (González Herrán, 2004: 21).

Recogía yo allí la sugerencia de Nelly Clemessy (1982: 287): Pardo Bazán pudo haber consultado en la Bibliothèque National de Paris alguna de las diferentes ediciones de aquellas memorias (vgr., la de Gruau de la Barre, 1836). Pero

10. «(supuesto, o quizás verdadero)», precisa la autora (Pardo Bazán, 1915: 656).

en un trabajo posterior (Clemessy, 2006) sobre las fuentes de esa novela, la admirada maestra y decana de los pardobazanistas, muestra cómo nuestra autora no consultó directamente tales memorias, sino el resumen o paráfrasis recogido en un raro libro, *La survivance du Roi-Martyr*, firmado por «Un ami de la verité» (identificado posteriormente como el Abbé Henri Dupuy); la primera edición parece ser de 1879, y un ejemplar de la novena (Toulouse: L. Sistac & J. Boubée, Libraires-Éditeurs / 14, rue de Saint-Ètienne, s.a.),[11] adquirido probablemente por doña Emilia en una de sus estancias parisinas, forma parte de los restos de su biblioteca, ahora en la sede coruñesa de la Real Academia Galega (en Fernández-Couto Tella, 2005: 37). La segunda parte de ese libro «está dividida en ocho capítulos (pp. 1-329) que incluyen la casi totalidad del texto del *Abrégé de l'histoire des infortunes du dauphin...*» (Clemessy, 2006: 34); aunque —añado yo— trufado de amplios comentarios de Dupuy, encaminados a confirmar y demostrar la veracidad del relato.

Como saben los lectores de *Misterio*, el *pasado* del personaje que la novela llama Guillermo Dorff (transparente modificación del verdadero nombre del pretendiente, Carlos-Guillermo Naundorff), quien se reclama heredero del trono de Francia, nos es conocido a través de un manuscrito que el pretendiente mismo entrega a Renato de Giac, protagonista de la novela, apenas este ha anunciado el compromiso matrimonial con la hermana de Dorff, Amelia: «confío a tu acrisolado honor este depósito [...] los papeles contenidos en este cofre pueden servir de fundamento a mis reclamaciones ante los tribunales... o al menos ante la Humanidad...» (Pardo Bazán, 1999: 444). Reclamaciones fundadas en que, según demuestran esos papeles, Dorff es el Delfín de Francia, Luis XVII, quien no habría muerto en su prisión del Temple, sino que, liberado por unos partidarios, pasó su infancia y adolescencia oculto en Holanda. Casi toda la Segunda Parte de *Misterio* («El cofrecillo») está dedicada a la transcripción de ese informe manuscrito, en el que el pretendiente cuenta su agitada peripecia biográfica.

Pues bien, según propone y demuestra Clemessy (2006: 34-40), ese informe está basado en la transcripción casi literal que de las *Memorias* de Naundorff hace Dupuy en *La survivance du Roi-Martyr*. A los ejemplos que aduce la admirada maestra, añado algunos otros, como avance de los que me propongo señalar y analizar detenidamente en el estudio que preparo. Así, y sin que podamos afirmar que la idea proceda de aquel texto (pues se trata de un rasgo exigido por la verosimilitud narrativa), resulta curioso notar cómo para asegurar la credibilidad del informe dirigido por el pretendiente a su supuesta hermana, se emplea en la novela el mismo recurso argumental que esgrimía Naundorff en sus memorias: su relato no se detendrá en las peripecias más divulgadas, sino que preferirá

11. No anterior a 1883, pues la 8.ª edición, consultada y citada por Clemessy en la Bibliothèque National de Paris es de 1883.

aquellas que solo ambos conocen, por haberlas vivido: «Ya sabes cómo terminó la escapatoria. A nada conduciría que repitiese aquí lo que mil veces ha narrado la pluma de los historiadores, lo que divulgó la fama. Mi relación es íntima; en ella insisto en lo que nadie conoce, y figuran particularidades que solo podemos saber tú y yo», leemos en ese capítulo de *Misterio* (Pardo Bazán, 1999: 493). Algo muy similar a lo que dicen las memorias de Naundorff, según lo que de ellas transcribe Dupuy en su libro:

> Tout ce qui s'est passé depuis notre retour de Varennes jusqu'au 20 juin est tres-connu. Je ne reviendrais pas sur ces malheureux souvenirs [...]. Les autres détails de cette triste journée sont trop connus pour que je m'y arrête [...]. On voit donc que je me rappelle parfaitement les faits que j'ai transmis à ma soeur pour preuve de mon identité (*La survivance...*, 28-29).

La dependencia del relato novelesco con esa misma fuente, resulta especialmente notoria en el tercer epígrafe, «El féretro vacío», del capítulo que venimos analizando, ya desde su comienzo: «Sigo mi relato, Teresa. Te consta cómo fuimos conducidos a la Asamblea, cómo pasamos allí el día en una tribuna enrejada y como después, mirando las hojas secas que aquel año tan temprano cayeron, fuimos trasladados a una prisión, cuyo nombre ignoraba yo entonces, y después a otra de aspecto más tétrico aún» (Pardo Bazán, 1999: 495). Comparémoslo con el párrafo inicial del capítulo III de *La survivance du Roi-Martyr*: «Le jour suivant, nous devînmes prissonniers, car nous quittâmes les Tuileries pour aller à l'Assemblée, où nous fûmes bientôt enfermés dans une espèce de prison» (*La survivance du Roi-Martyr*, 29). Y sigue una minuciosa descripción de la prisión del Temple, el relato de la relación del niño con sus carceleros, los proyectos de sus partidarios para rescatarlo, el falso entierro, etc.: el cotejo detenido de esas páginas con las que Dupuy dedica a transcribir esa parte de las memorias del pretendiente, demostraría la indudable utilización de esa fuente por parte de nuestra autora.

Otro tanto sucede con el cuarto epígrafe, «María», dedicado todo él a la parte del informe en que Dorff relata cómo fue recogido «en casa de una señora viuda de un suizo degollado el 10 de agosto. Vivía la infeliz retirada en el campo, y en aquella soledad contribuyó a resguardarme de miradas indiscretas una enfermedad de languidez que me postró en el lecho largos meses» (Pardo Bazán, 1999: 503); episodio que sigue con bastante fidelidad lo que se transcribe en las páginas 55 a 57 de *La survivance du Roi-Martyr*.

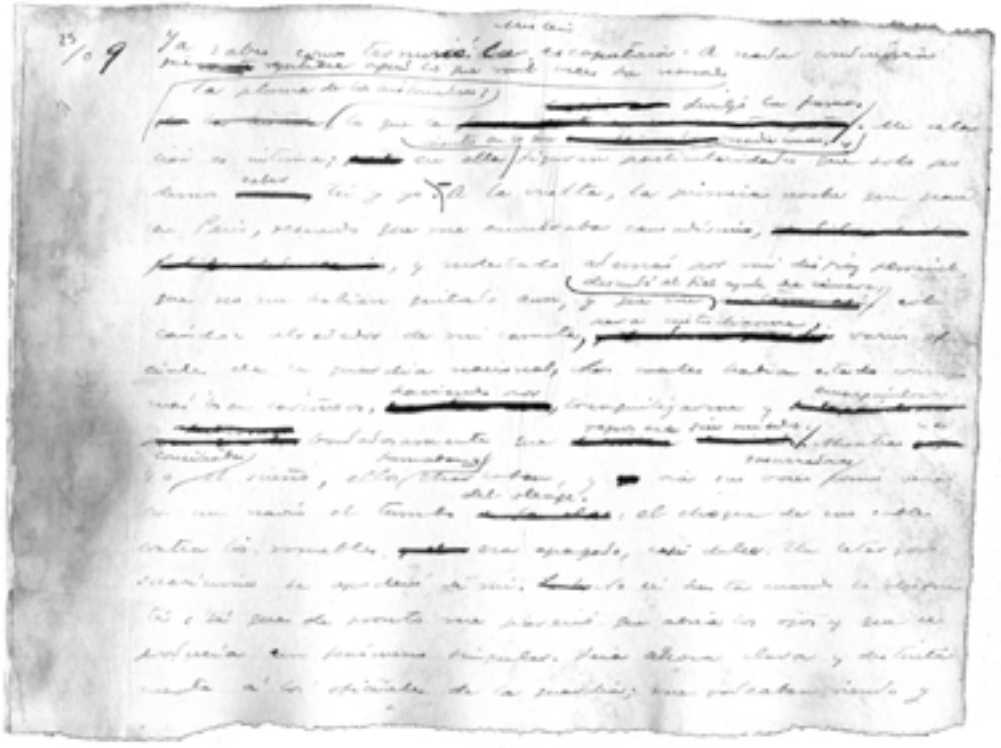
Como huella de su lectura, la autora marcó, con una raya vertical en lápiz verde, un párrafo de la página 70: creo que esa marca —la única en todo el ejemplar—, más que señalar algo que luego utilizaría en la novela, obedece a razones de más calado, y que tienen que ver con la calidad literaria del fragmento, que bien podía inspirarle en su tratamiento del personaje. Confío que la extensa cita confirme mi hipótesis:

> Malgré l'effrayant état de stupeur, la sombre désespoir de mon âme pendant mes longues heures d'insomnie, j'étais presque arrivé au point de repousser le sommeil qui, loin de m'apporter l'oubli de mes maux, les aggravait encore par de continuelles visions de terreur. L'uniformité de mon existence inactive avait rétréci le cercle de mes idées comme les facultés de mon corps, et détendu tous les ressorts de ma vie. Enfin, je n'attendais plus que la dissolution complète de mon être, je l'envisageais comme une grâce divine, et je n'avais plus de pensées que pour entrevoir le moment où le bienfait de la mort changerait cde tombeau de la vie dans la sépulture d'un cadavre; j'avais fait le sacrifice moi-même, et je m'étais résigné à ne plus revoir la surface du globe. Tel je languissais dans l'attente de ma fin prochaine, quand subitement je fus réveillé au milieu de la nuit par deux êtres qui m'appelèrent par mon nom. Une vive lumière frappa ma vue, un inconnu dirigeait sur moi une lanterne sourde. Je me levai, entouré de mas couverture, plongé dans un état de saleté repoussante, et saupoudré des hachures de la paille qui, n'ayant pas été renouvelée, s'était broyé sous mon corps. A cet aspect, à celui de ma figure sauvage et d'effroyable misère dont toute mas personne offrait l'affligeant spectacle, mes libérateurs s'écrièrent, saisis d'une émotion de surprise et d'attendrissement. «Eh! quoi!! Qu'est-ce que cela veut dire ?». Mon geôlier, qui était présent avec sa lanterne, faisait des signes de tête affirmatifs en disant: «Oui, oui, c'est bien lui-même !» Cet homme avait sur la joue gauche une longue balafre, qui avait vraisemblablement produite un coup de sabre. Il me prit par la main pour montrer un de mes doigts qui portait une cicatrice dont la cause était connue de mes sauveurs. Celle dont j'ai parlé. (*La survivance...*, 70).

Mencionaré, por último, otro aspecto (en el que también estoy trabajando), tan curioso como pertinente a lo que nos ocupa: el antes citado Fondo Documental de la escritora, en el Archivo de la R.A.G., lo único conservado del borrador de la novela son 107 cuartillas manuscritas,[12] que corresponden precisamente a esa segunda parte. A pesar de sus abundantísimas correcciones, tachaduras, palabras sobreescritas, etc. (que demuestran una laboriosa y muy cuidada redacción, y que hacen el texto de muy difícil lectura), podemos asegurar que ese fue el original remitido a la imprenta, pues en la primera cuartilla de cada capítulo están escritos a lápiz rojo unos nombres o apellidos (Lafuente, Galiana, Silva, Narciso, Rodríguez, Asensio [2], Manuel, Leopoldo, Alonso, Cuesta), que con toda probabilidad corresponden a quienes allí se encargaron de su composición tipográfica. Es mi propósito estudiar con detenimiento ese testimonio manuscrito —con sus abundantes vacilaciones y rectificaciones—, en relación con la fuente documental que inspiró su redacción. Sirvan como muestra las cuartillas que corresponden a los dos textos de *Misterio* que antes cité («Ya sabes cómo terminó la escapatoria...» y «Sigo mi relato, Teresa...»), cuya reproducción ofrezco (imágenes 3 y 4):

12. Referencia 256/1.0, en Axeitos Valiño y Cosme Abollo, 2004: 135.

Imagen 3
« Ya sabes cómo terminó la escapatoria...», Misterio.

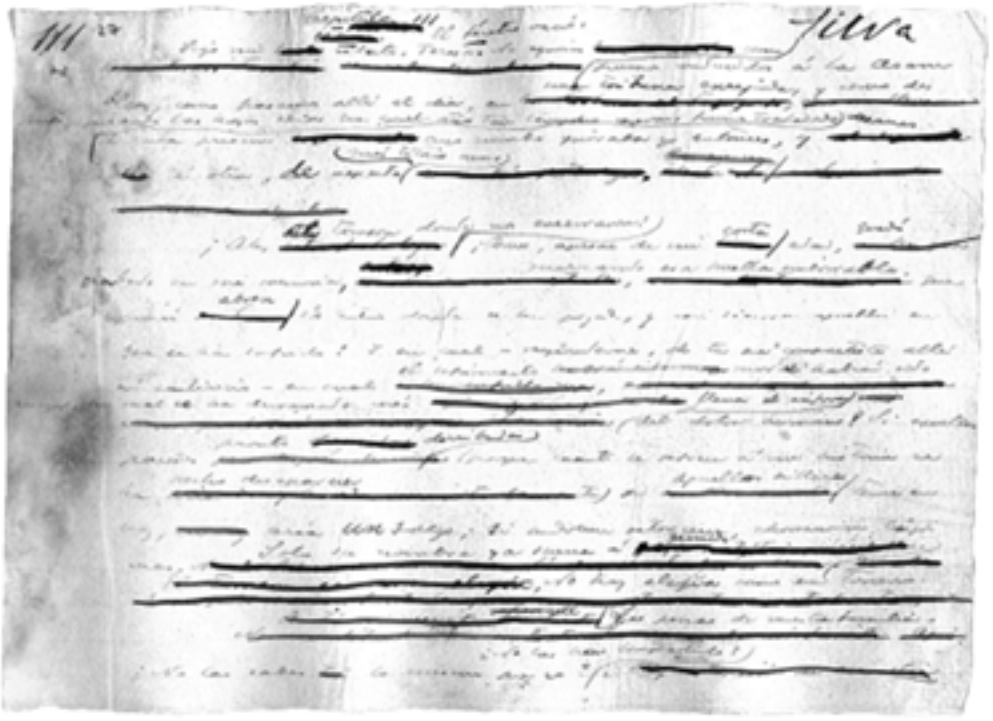


3. Conclusiones

A través de dos obras de Emilia Pardo Bazán —hasta ahora, no muy estudiadas—, *San Francisco de Asís (Siglo XIII)* y *Misterio*, que tienen en común su carácter intermedio «entre la historia y la literatura», hemos visto cómo nuestra autora se basa en una rigurosa documentación previa. Para su estudio biográfico-histórico de 1882, sobre el santo de Asís y su tiempo, consultando la biblioteca conventual de los franciscanos de Compostela, de cuyos fondos procede una buena parte (casi medio centenar) de los libros que menciona en su riquísimo aparato de notas. Y para las páginas que en la novela de 1902, *Misterio*, transcriben, parafrasean o comentan las *Memorias* del supuesto Delfín, la mayor parte de la información procede, a veces de manera casi literal, de uno de los muchos libros que se publicaron en Francia en apoyo de aquel pretendiente, *La survivance du Roi-Martyr*, donde se transcriben y comentan casi íntegramente aquellas memorias.

Así trabajaba Emilia Pardo Bazán, cuando escribía «entre la historia y la literatura».

Imagen 4
«Sigo mi relato, Teresa...», Misterio.



Bibliografía

Axeitos Valiño, R. y N. Cosme Abollo (2004), *Os manuscritos e as imaxes de Emilia Pardo Bazán: Catálogo do Arquivo da familia Pardo Bazán*, A Coruña, Real Academia Galega.

Clemessy, N. (1982), *Emilia Pardo Bazán como novelista*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Clemessy, N. (2006), «A propósito de las fuentes históricas de *Misterio*, novela de Emilia Pardo Bazán», *La Tribuna*, 4, pp. 29-41.

Freire López, A. M. (1999), *La «Revista de Galicia» de Emilia Pardo Bazán (1880)*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.

González Herrán, J. M. (2004), «*Misterio* (1902), de Emilia Pardo Bazán: entre la novela histórica y el folletín», *Ínsula*, n.º 693, pp. 20-22.

— (2006), «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, pp. 73-102.

— (2014), «Estudio crítico», en. E. Pardo Bazán, *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora – Consorcio de Santiago, pp. 11-33.

Gruau de la Barre, M. (1836), *Abrégé de l'histoire des infortunes du Dauphin depuis l'époque où il a été enlevé de la Tour du Temple, jusqu'au moment de son arrestation par le gouvernement de Louis-Philippe, et de son expulsion en Angleterre; suivi de quelques documents à l'appui des faits racontés par le Prince, et des incidents qui ont si péniblement traversé sa vie* [Rédigé en collaboration avec K. W. Naundorff], Londres, Armand.

Menéndez Pelayo, M. (1983a), *Epistolario*, IV, edición al cuidado de M. Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Menéndez Pelayo, M. (1983b), *Epistolario*, V, edición al cuidado de M. Revuelta Sañudo, Madrid, Fundación Universitaria Española

Pardo Bazán, E. (1877), «Las epopeyas cristianas: Dante y Milton», *La Ciencia Cristiana*, tomo II, pp. 5, 97, 289, 385, 481.

— (1882), *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, Madrid, Librería de Olamendi.

— (1902), *Misterio*, Madrid, Bailly-Baillière.

— (1915), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, n.º 1762 (4 de octubre), p. 656.

— (1999), «Apuntes autobiográficos» [1886], en *Obras completas*, II, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Fundación J. A. de Castro.

— (1999), *Misterio*, en *Obras completas*, IV, ed. de D. Villanueva y J. M. González Herrán, Madrid, Biblioteca Castro.

— (2014), *San Francisco de Asís (Siglo XIII)*, edición de J. López Quintáns; estudio introductorio de J. M. González Herrán; apéndices de C. Patiño Eirín, Santiago de Compostela, Alvarellos Editora – Consorcio de Santiago.

Simón Palmer, M.ª C. (1998), «Trece días en la vida de Emilia Pardo Bazán. Manuscrito inédito», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX. Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, pp. 399-404.

Sotelo Vázquez, M. (2007), «Las publicaciones de Emilia Pardo Bazán en *El Heraldo Gallego*: la forja de su personalidad literaria», 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, pp. 203-231.

Un ami de la verité [Abbé Henri Dupuy] (¿1879), *La survivance du Roi Martyr*, 9.ª ed., Toulouse, L. Sistac & J. Boubée.

Un personaje de *Morriña* de Emilia Pardo Bazán, ¿ficticio o real?

Eizo Ogusu
Universidad de Meiji (Japón)

1. Paralelismos entre *Insolación* y *Morriña*

Las dos novelas de Emilia Pardo Bazán *Insolación* y *Morriña*, no solo se publicaron el mismo año 1889 y por la misma casa editora de Barcelona (Imprenta de los Sucesores de N. Ramírez y Compañía), sino que hermanadas por idéntico subtítulo *Historia amorosa* fueron ilustradas de la misma forma aunque por diferentes ilustradores (el que ilustró *Insolación* es José Cuchy Arnau y el de *Morriña* es José Cabrinety). Además ambas novelas contienen en su primera página una hermosa dedicatoria, que parecen ser los únicos casos dentro de la producción novelística de la autora.[1] Si el lector hojea una página, encuentra en la primera línea del *incipit* al personaje principal, quien, siendo viuda en ambos casos, aparece de igual modo con su propio nombre y apellido: «Asís Taboada» y «doña Aurora Nogueira de Pardiñas». Unas páginas después, se sabrá que son novelas ubicadas en la misma localidad, Madrid.

Además de estas semejanzas obvias, se puede verificar la «relación de integridad orgánica que une las dos novelas, a través de una serie de paralelismos y contrastes, tanto temáticos como estructurales» estudiada por Scari (1973: 364). Y respecto a este conjunto dual se puede afirmar que doña Emilia las habría confeccionado así a propósito si se recuerda que la propia autora lo indica en una carta a José Yxart (4-II-1889), director literario de la editorial Ramírez: «Veremos qué me dice usted de *Morriña* y si le parece que hacen buena pareja los dos cuadritos» (Torres, 1977: 401).

A pesar de «hacer buena pareja« las dos novelas, la atención que los críticos e investigadores han venido prestando a la dedicatoria de cada una es muy desigual. La de *Insolación*: «A José Lázaro Galdiano / en prenda de amistad» (figura 1) suscitó «dimes y diretes, no del todo benévolos» en determinados círculos, los cuales «han venido propiciando desde entonces una *lectura* de la novela

1. Según el cotejo somero de las *Obras completas: novelas* (Madrid: Biblioteca Castro, 1999).

en clave autobiográfica» según la certera observación de González Herrán (1999: 75). En cambio, tratándose de la de *Morriña*: «A Carmen Almaric y Osorio de Espinosa / en prenda de antigua amistad» (figura 2), me consta que no ha habido comentario de críticos ni estudios de investigación desde su publicación hasta hoy.



Figura 1. Dedicatoria de *Insolación* (1889, p. 7).

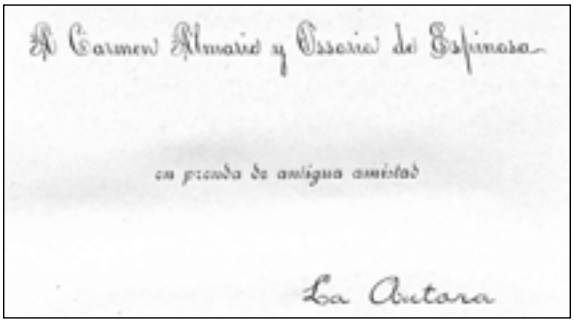


Figura 2. Dedicatoria de *Morriña* (1889, p. 7)

Pero esta desigualdad de atención es convincente. El dedicatario[2] de *Insolación*, José Lázaro, aunque a la hora de su publicación era casi un desconocido, es un sujeto que va a ser futuro editor de una de las más prestigiosas revistas culturales españolas de entre siglos, *La España Moderna*, en cuya concepción jugó un papel primordial doña Emilia. A él también se refiere la propia autora como «padrino» de *Insolación* en una carta (10-VII-1888).[3] Por el contrario, la dedicataria de *Morriña*, Carmen Almaric, es un simple sujeto femenino que no sale en ningún manual de historia literaria, a la que tampoco alude doña Emilia en ninguna de las cartas ya conocidas.

2. La palabra «dedicatario/a» no tiene entrada en el DRAE, pero para abreviar de aquí en adelante la uso con el significado de «persona a la que se dedica el libro», el mismo uso que hace González Herrán (1999).

3. Thion Soriano-Mollá (2003: 108). En ella doña Emilia pregunta a Lázaro «si ha visto ya alguna galerada de *Insolación*, por cuya salud debe V. interesarse a fuer de padrino».

Ahora bien, si la declaración: «A José Lázaro Galdiano / en prenda de amistad» había proporcionado «una lectura» de *Insolación*, «admitida y reiterada por algunos críticos e investigadores» —aunque ha sido aclarada convincentemente por González Herrán (1999) como equivocada—, me he preguntado por qué no ha ocurrido un fenómeno similar con la declaración: «A Carmen Almaric y Osorio de Espinosa / en prenda de antigua amistad». Este es el punto de partida de esta investigación, en la que en primer término intentaré desentrañar la identidad de la dedicataria y de su familia, y después, si es posible, espero esclarecer una serie de paralelismos entre la dedicataria y un personaje de *Morriña*, lo cual es posible que proponga otra «lectura», una hipótesis muy atractiva que, lejos de menguar el valor literario de *Morriña*, va a confirmar la especificidad ficcional, por esta vez, paratextual[4] de Emilia Pardo Bazán a la hora de crear la «buena pareja».

2. ¿Quién es la dedicataria Carmen Almaric y Osorio de Espinosa?

No he podido hallar la partida de bautismo de esta mujer. Lo que he conseguido a duras penas[5] es la partida de defunción (figura 3) de su presunto hermano, según la cual se pueden obtener los siguientes datos sobre su familia (cuadro 1):



Figura 3. Partida de defunción de Enrique Almarich

4. La palabra «paratexto» o su derivado «paratextual» todavía no tiene entrada, según parece, en los diccionarios españoles. Aquí lo uso según la definición que sintetiza G. Genette en *Seuils* (París: Éditions du Seuil, 1987).

5. Para obtener este documento y los demás he contado con la gran ayuda del Gabriel Medina Vílchez, director de *República de Motril*.

Nombre	Enrique Almarich	Nombre del padre	Juan Antonio Almarich
Natural de	Archidona, Málaga	Profesión del padre	Coronel
Edad	22	Nombre de la madre	María del Carmen Osorio
Año de nacimiento	1825 (aproximado)	Natural de	Archidona, Málaga
Profesión	Oficial de pluma		
Fecha de defunción	26 de septiembre de 1847		

Cuadro 1. Familia Almarich-Osorio

Aunque el apellido paterno «Almarich» termina con CH, es el único caso de familia española (según he podido constatar) con la combinación de estos dos apellidos: Almarich» y «Osorio». Al presunto padre de Carmen «Juan Antonio Almarich», que era militar, se le mandó el retiro siendo sargento mayor de Figueras el día 24 de octubre de 1852.[6]

La imagen 4 es la esquela mortuoria de «Francisco Espinosa y Quintana»,[7] cuya esposa-viuda se llama «Carmen Almaric y Osorio» de Espinosa, que debe ser sin duda alguna la mujer a la que dedicó *Morriña* doña Emilia. El difunto marido Francisco es natural de Motril cerca de Granada[8] y, como la presunta madre de Carmen, «María del Carmen Osorio», es de Archidona, la cercanía entre sus ciudades natales (Motril y Archidona están a unos 140 km) hubiera posibilitado el casamiento entre Francisco Espinosa y Carmen Almaric. O, como aclaro después, que a Francisco le destinaron al Juzgado de Figueras el 7 de mayo de 1847 y estuvo hasta 1856, tal vez el joven juez hubiera conocido a Carmen allí, ya que su padre también estaba destinado en Figueras hacia el año 1850.


EL EXCMO. SEÑOR
D. FRANCISCO ESPINOSA Y QUINTANA,
presidente que ha sido de varias audiencias y jubilado con honores de magistrado del tribunal Supremo, ha fallecido en la mañana de hoy 13 de junio de 1881.
La Excma. Sra. D.ª Cármen Almaric y Osorio, viuda; su hijo D. Francisco, su hermana D.ª Carlota, viuda de Mora, sus sobrinos, sobrinos políticos, primos y demás parientes y los testamentarios, suplican á sus amigos que por olvido no hayan recibido invitación, se sirvan encomendarle á Dios y asistir á la conducción del cadáver que tendrá lugar el lúnes 13 del actual á las diez de su mañana, desde la casa mortuoria, calle del Barquillo núm. 38, al cementerio de la Sacramental de San Luis, en lo que recibirán especial favor.
El duelo se despide en el cementerio.
Se suplica el envío.

Figura 4. Esquela mortuoria de Francisco Espinosa

También la esquela indica que en 1881, al quedarse viuda, Car-

6. *Boletín oficial del Ejército* 30 (22-X-1852), p. 470.
7. *La Correspondencia de España* 8.482 (12-VI-1881), p. 4; 8.483 (13-VI-1881), p. 4.
8. *República de Motril: publicación histórica del archivo de la República de Motril* 2 (24-VIII-2009), p. 1.

men tiene un hijo «Francisco» y una hermana política «Carlota, viuda de Moreu». Y gracias a los anuncios de las misas en sufragio del alma del difunto esposo que la familia pone casi anualmente en *La Correspondencia de España* en torno al aniversario de su muerte, se puede ver el crecimiento gradual de la familia de Carmen hasta 1899: en 1891 aparece «hija política» —es decir, su hijo se casó en 1890 o 1891—, en 1892 «nieta», y en 1895 «nietas».[9]

Esta es otra esquela mortuoria[10] (figura 5), la de la dedicataria. Señala que «doña Carmen Almaric y Osorio, viuda de Espinosa» falleció el día 20 de marzo de 1912 en Madrid. Según consta en la esquela, su familia en 1912 era «su afligido hijo, D. Francisco Espinosa; hija política, doña María Moreu; sus nietas, Carmen y María Luisa; nieto político, D. Emilio Díaz-Moreu é Irisarry; sobrinos y demás parientes».



†

LA EXCMA. SEÑORA

Doña Carmen Almaric y Osorio

VIUDA DE ESPINOSA

Ha fallecido el día 20 de Marzo de 1912

Después de recibir los Santos Sacramentos.

R. I. P.

Su director espiritual, D. Gonzalo Morales de Setién; su afligido hijo, D. Francisco Espinosa; hija política, doña María Moreu; sus nietas, Carmen y María Luisa; nieto político, D. Emilio Díaz-Moreu é Irisarry; sobrinos y demás parientes,

RUEGAN á sus amigos asistan á la conducción del cadáver, que se efectuará hoy, jueves, á las tres de la tarde, desde la casa mortuoria, Bárbara de Braganza, 16, al cementerio de Nuestra Señora de la Almudena, por lo que recibirán especial favor.

No se reparten esquelas.

El duelo se despide en la plaza de Manuel Becerra.

A. 3. (3)

Figura 5. Esquela mortuoria de
Carmen Almaric y Osorio de Espinosa

Lo singular de la descendencia de Carmen Almaric es que su hijo Francisco se casó con una «Moreu» y una nieta Carmen también con uno de los «Moreu». Si se recuerda que la hermana de su difunto esposo se llamaba «Carlota, viuda de Moreu», es sorprendente el estrecho vínculo de parentesco con la ilustre fa-

9. *La Correspondencia de España* 12.120 (11-VI-1891), p. 4; 12.484 (11-VI-1892), p. 4; 13.640 (11-VI-1895), p. 4.
10. *ABC* 21-III-1912, p. 8.

milia Moreu.[11] Respecto a esta familia oriunda de Motril (Granada), también ciudad natal del difunto esposo Francisco Espinosa y Quintana, destacaba en aquella época la figura de Emilio Díaz-Moreu y Quintana[12] (Motril 1846-Alicante 1913). Era marino de la Armada Española y llegó a ser Comandante de un acorazado (hundido en el combate naval de Santiago de Cuba en 1898). Al mismo tiempo era político liberal. Fue diputado por el distrito de Motril en varias legislaturas (1889-1890, 1894-1895, 1898-1899 y 1901-1903). Al retirarse fue elegido senador por Alicante en las legislaturas de 1905-1907 y 1907-1908, siendo nombrado senador vitalicio en la de 1910-1911. Por otra parte en 1870 formó parte de la dotación de la fragata que llevaba a bordo parte de la Comisión de los Constituyentes que iría a presentar honores a D. Amadeo de Saboya y acompañarle en su viaje a España. Así en 1871 a Emilio Díaz-Moreu se le nombró Ayudante de Órdenes del Rey y después Secretario de su Cuarto Militar. Como había compartido buenos y malos momentos con el Rey, a «Díaz Moreu» le inmortalizó Benito Pérez Galdós en el episodio nacional *Amadeo I* (tercera de la quinta serie, 1910).[13]

El enlace matrimonial que formalizó la primera nieta de la dedicataria «Carmen Espinosa y Moreu», no fue con el senador sino con el hijo del mismo nombre «Emilio Díaz-Moreu». Por consiguiente, de esta celebración (4 de noviembre de 1907) informaron varios periódicos de la época[14] mencionando siempre al padre como «ilustre senador demócrata». Por suerte, el hijo militar Emilio Díaz-Moreu e Irisarry también llegó a ser político, incluso gobernador civil, así que en sus años abundan noticias sobre su mujer «Carmen Espinosa y Moreu de Díaz-Moreu»:[15] que bailó con el Rey Alfonso XIII, que fue vicepresidenta de la Junta Activa organizadora de la kermes para allegar socorros con destino a las familias de los soldados muertos y heridos en la guerra, que ha fijado su residencia en Toledo la esposa del Gobernador civil...

Del análisis precedente se desprende el árbol genealógico de la dedicataria (cuadro 2).

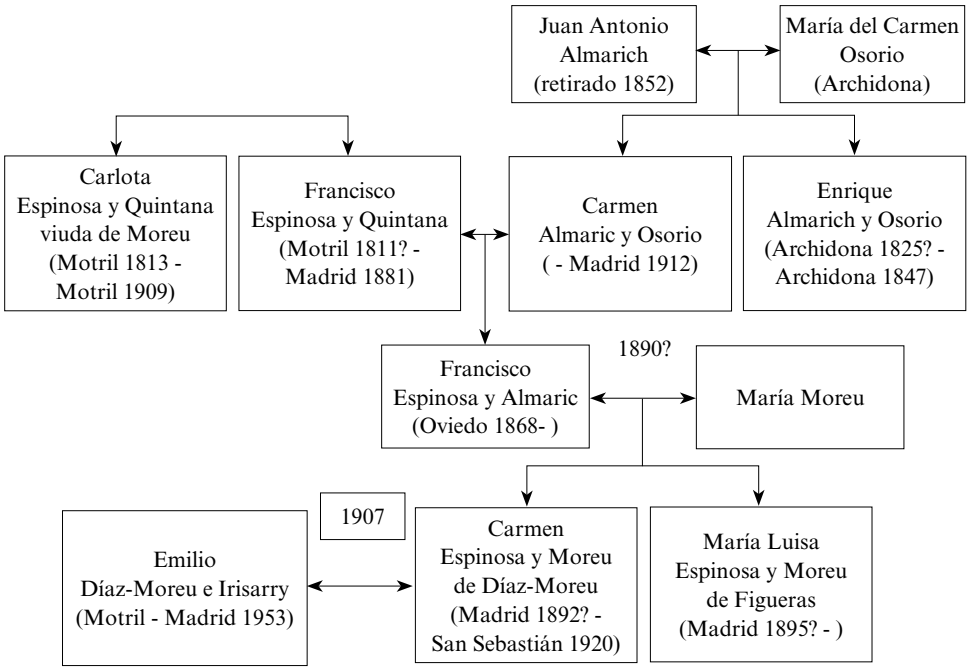
11. *República de Motril* 1 (23-VIII-2009), p. 2; 3 (27-VIII-2009), pp. 1-2.

12. Sobre su biografía he consultado Medina Vílchez (2002).

13. En este episodio, el citado Díaz Moreu aparece como ayudante del Rey, acompañando a Amadeo I en el Palacio, en la inspección del atentado fracasado contra él y en la excursión a Santander.

14. *La Correspondencia de Alicante* 8.103 (04-XI-1907), p. 3; 8.104 (05-XI-1907), p. 2. *El Guadalete* 16.343 (05-XI-1907), p. 2. *El Graduador* 8.504 (07-XI-1907), p. 2. *ABC* 884 (5-XI-1907), p. 5.

15. *El defensor de Córdoba* 2.823 (19-I-1909), p. 3; 5.351 (16-III-1917), p. 1; 5.426 (13-VI-1917), p. 2; 5.427 (14-VI-1917), p. 1. *La voz de Alicante* 1.955 (12-VIII-1909), p. 1; 1.975 (06-IX-1909), p. 2. *Diario de Alicante* 1.484 (14-II-1912), p. 1; 1.509 (15-III-1912), p. 2. *El popular* 522 (15-III-1912), p. 1.; 805 (08-III-1913), p. 1. *Diario de Córdoba* 20.764 (14-VI-1917), p. 1. *El Día de Toledo* 1394 (05-X-1918), p. 6. *La Correspondencia de España* 22.636 (12-II-1920), p. 5; 22.783 (02-VIII-1920), p. 10.



Cuadro 2. Árbol genealógico de la dedicataria

3. Paralelismos entre doña Aurora y doña Carmen

Ahora desde la simple indagación sobre la identidad de la dedicataria del mundo real, doy un paso hacia el texto y, situándome casi en el umbral (el «seuil» de Genette) del libro, intentaré comparar la mujer real «Carmen Almaric y Osorio de Espinosa» con la ficticia «Aurora Nogueira de Pardiñas».

3.1. Su difunto esposo: señor Pardiñas / señor Espinosa

Profesión

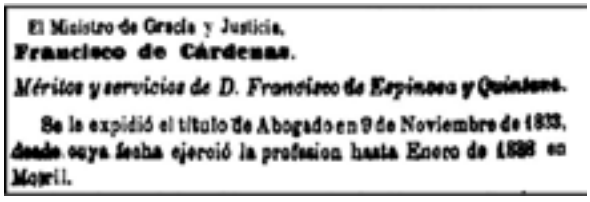
El marido de doña Aurora, el señor Pardiñas, habiendo fallecido ya a la hora de comenzar la historia, no aparece nunca en el mundo de *Morriña*. Pero, como «doña Aurora tenía su tertulia» (77)[16] en casa y «el mayor núcleo de relaciones de doña Aurora lo formaban compañeros de su difunto marido, magistrados» (77), se sabe que el señor Pardiñas ejerció la magistratura toda su vida. Así que

16. Cito ahora y en adelante por la edición de Ermitas Penas (2007). Los números de página que aparecen entre paréntesis junto a las citas textuales corresponden, sin excepción, a dicha edición.

el narrador y las tres figuras que se destacan en la tertulia —don Nicanor Candás, fiscal jubilado; don Prudencio Rojas, presidente de Sala; don Gaspar Febrero, presidente de Sala jubilado— desvelan al lector el mundo interno de los magistrados del siguiente modo:

> Como en la magistratura se tienen muy en cuenta los antecedentes de familia, no es posible dudar que una esposa tan cursi, que según malas lenguas había sido posadera en Gijón, influía bastante en ciertas sombras que un tiempo empañaron el buen nombre del fiscal (195).
>
> [Nicanor Candás] —El Joaquín... el hijo, el juez... me le han vuelto a trasladar desde un extremo a otro de España, a los dos meses de la primera traslación, y estando su señora para dar a luz. Así se convencerán de que aquí no se puede hacer el quijote ¡carapuche! ¡Mire que un rapaz que empieza la carrera, y para estreno se le ocurre tenérselas tiesas con un alto cacique de las agallas de Colmenar, a quien le guarda las espaldas el ministro del ramo! Ya verá, ya verá que no se pueden gastar bromitas con esos nenes. Y ya comprenderá lo que importan aquí legalidades. ¿Que no se puede trasladar a los jueces más que a instancia suya? Pues se pone en la Real Orden: «A instancia suya», y tan guapamente. Ya hubo alguno a quien le encajaron la cesantía «a instancia suya». Y cuando protestó le salieron con «¿Usted desacata al ministro?» (200)
>
> [Nicanor Candás] -¿No pueden trasladarle?, le jubilarán. [...] tengo que reconocer que en mis tiempos la magistratura dependía menos que ahora de la política. (202)

Al hombre histórico, al señor Espinosa se le expidió el título de abogado en 1833 en Motril según consta en la lista de sus méritos y servicios que están enumerados en el Real Decreto de1-III-1875 (figura 6).[17] Y, como evidencia su trayectoria profesional (cuadro 3) reconstruida a base de las noticias que aparecen en *Guía de forasteros en Madrid*, *Guía oficial de España* y las demás gacetas, aunque hubo un período de cesantía, él también ejerció la magistratura casi medio siglo hasta su jubilación (9-VII-1877). Así que el señor Espinosa conocería el mundo de la magistratura igual que los tertulianos de doña Aurora.



El Ministro de Gracia y Justicia,
Francisco de Cárdenas.

Méritos y servicios de D. Francisco de Espinosa y Quintana.

Se le expidió el título de Abogado en 9 de Noviembre de 1833, desde cuya fecha ejerció la profesion hasta Enero de 1838 en Motril.

Figura 6. Real Decreto de 1-III-1875

17. *Gaceta de Madrid* 62 (03-III-1875), pp. 572-573.

Trayectoria profesional

En *Morriña* el hijo de doña Aurora «nunca se cansaba de oír hablar de su tierra, Galicia, de donde había salido muy pequeño. Casi todos los tertulianos, o eran de allí, o allí habían pasado largas temporadas desempeñando puestos en la Audiencia de Marineda» (88). Es decir, la familia es natural de Galicia y todos, incluyendo los tertulianos, habían estado en «Marineda», el nombre literario dado a La Coruña. A los tertulianos que insisten en que lleve a su hijo allá para que conozca su cuna, doña Aurora les alega las razones por las que siempre se le descomponía el plan de volver —«Primero: que la incompatibilidad. Deje usted su familia, su casa, sus bienes, y váyase usted a rodar de Ceca en Meca, con un niño pequeñito y que siempre fue delicado, de Oviedo a Zaragoza, luego, con lo de la Regencia, a Barcelona, luego al Supremo aquí...» (89). La razón principal es el traslado frecuente de su esposo de un lugar a otro de la península: «de Oviedo a Zaragoza, luego, con lo de la Regencia, a Barcelona».

En caso del señor Espinosa, según consta en el cuadro 3, se le trasladó desde su ciudad natal Motril, primero a lugares bastante cercanos: Álora (Málaga), Baeza, Piedra-Buena (Ciudad Real), Medina-Sidonia (Cádiz), Úbeda, luego a otros más lejanos como Figueras (Gerona), Zaragoza, La Coruña, Valencia, Oviedo, Barcelona. Los lugares de trabajo del señor Pardiñas y del señor Espinosa coinciden en Zaragoza, La Coruña, Oviedo y Barcelona. Y los dos llegaron a ser «regente», presidente de la Audiencia de Barcelona (documento 7).

Año	**Lugar de trabajo**	**Posición**
1833-	Motril	abogado
1838	Alora, Baeza	promotor fiscal
1839	Piedra-Buena, Medina-Sidonia	juez de primera instancia
1843-	Úbeda	
1847-	Figueras	
1856-	Zaragoza (distrito del Pilar)	
1857-	La Coruña	magistrado de la Audiencia
1863-	Valencia	
1865-	La Coruña	presidente de sala
1868-	Oviedo	regente de la Audiencia
1869-	cesante	
1875-	Barcelona	presidente de la Audiencia
1877	jubilación	

Cuadro 3



Presidente. D. Francisco de Espinosa y Quintana.

Sala primera de lo civil.

Presidente. D. Vicente Gutierrez Pitiero.
Magistrados. D. Tomás Agustin Isern y Ricart.
D. Pedro Mendiri.
D. Juan N. Alonso y Gonzalez.
D. Manuel del Alisal y Carnicero.

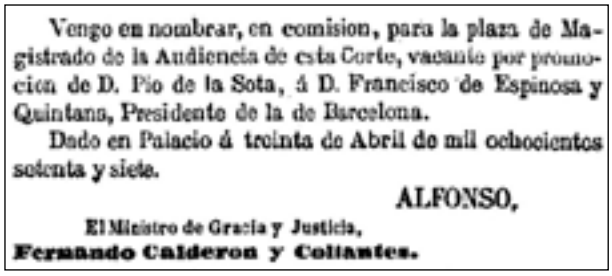
Sala segunda de lo civil.

Presidente. D. Fernando Donderis.
Magistrados. D. Leon Cenarro y Marin.
D. Baldomero del Rey y Simon.
D. Cárlos Susbielas.
D. Manuel Sandoval y Robles.

Sala de lo criminal.

Presidente. D. Juan Bohigas Izquierdo.
D. José Taicro.
D. José Agustin Magdalena.
D. Tomás Ranáro.
D. Gaspar de la Serna y Pelegero.
D. Julian de la Cantera.
D. Tomás Jordan.
Magistrados suplentes. D.....
D. Narciso Guillen.
Fiscal. D. Antonio Torres Pardo.
Teniente fiscal. D. Juan Saldaña.
Abogados fiscales. D. Francisco Bas y Polo.
D. Joaquin Ruiz de la Herran.
D. Juan Manuel Palacios y Rodriguez.
Sustituto. D. Ignacio Ancisu de Gerona.
D. Antonio Grases.
Secretario de gobierno. D. Cárlos María Brú.

Figura 7. Audiencia de Barcelona en 1876



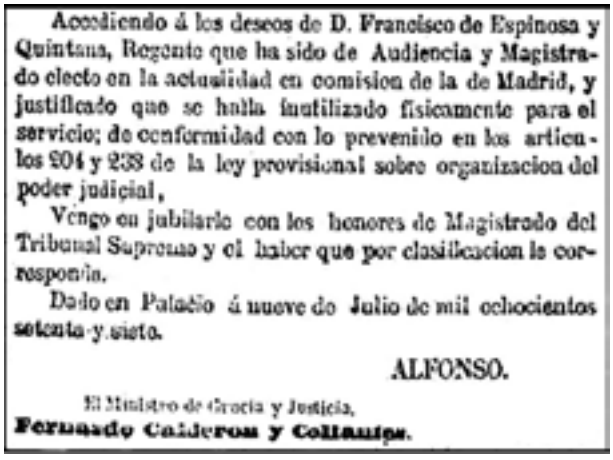
Vengo en nombrar, en comision, para la plaza de Magistrado de la Audiencia de esta Corte, vacante por promocion de D. Pio de la Sota, á D. Francisco de Espinosa y Quintana, Presidente de la de Barcelona.

Dado en Palacio á treinta de Abril de mil ochocientos setenta y siete.

ALFONSO.

El Ministro de Gracia y Justicia,
Fernando Calderon y Collantes.

Figura 8. Real Decreto de 30-IV-1877



Accediendo á los deseos de D. Francisco de Espinosa y Quintana, Regente que ha sido de Audiencia y Magistrado electo en la actualidad en comision de la de Madrid, y justificado que se halla inutilizado físicamente para el servicio; de conformidad con lo prevenido en los artículos 204 y 238 de la ley provisional sobre organizacion del poder judicial,

Vengo en jubilarle con los honores de Magistrado del Tribunal Supremo y el haber que por clasificacion le corresponda.

Dado en Palacio á nueve de Julio de mil ochocientos setenta y siete.

ALFONSO.

El Ministro de Gracia y Justicia,
Fernando Calderon y Collantes.

Figura 9. Real Decreto de 9-VII-1877

En *Morriña* el señor Pardiñas, después de la Audiencia de Barcelona, fue trasladado al Tribunal «Supremo» de Madrid. Pero al señor Espinosa le nombró el Rey «Magistrado de la Audiencia de esta Corte» según el Real Decreto de 30-IV-1877 (documento 8). Por tanto, ahora parecen diferenciarse un poco la ficción y la realidad.

Enfermedad repentina y fallecimiento

Pero no sucede tal cosa. En el caso del esposo de doña Aurora —«Pero... como ya saben ustedes lo que era mi pobre marido, que no es que yo lo diga... [...] Creía que en seguir la carrera hasta el fin consistía su obligación... [...] Y después, como se puso ya tan malito...» (89).

Según consta en el Real Decreto de 9-VII-1877 (figura 9), el señor Espinosa, a los dos meses de ser nombrado «Magistrado electo en la actualidad en comisión de la de Madrid», se puso tan mal como el señor Pardiñas y se halló «inutilizado físicamente para el servicio». Así el Rey le jubiló a su instancia «con los honores de Magistrado del Tribunal Supremo», concediéndole el mismo título que al esposo de doña Aurora.

Después de un tiempo al señor Pardiñas le llegó su hora como lo recuerda la señora en la siguiente escena de *Morriña* —«Aquí la voz de la señora se enronquecía algo; llevaba la mano al bolsillo, y se sonaba, aplicando luego el pañuelo a los ojos. —De manera —repetía suspirando y encogiéndose de hombros—, que cuando llega la hora...» (90).

Igualmente el señor Espinosa, como he señalado arriba, falleció el 12 de junio de 1881 tras cuatro años de, tal vez, penosa enfermedad.

3.2. Su hijo: Rogelio / Francisco

Viuda y su único hijo

De modo que el señor Pardiñas y el señor Espinosa dejaron igualmente viuda a su esposa y huérfano de padre a su único hijo. En *Morriña*, como he indicado arriba, al empezar la novela, el esposo ya ha fallecido y doña Aurora vive con «su hijo único» —«Si el entresuelo que habitan en Madrid doña Aurora Nogueira de Pardiñas y su hijo único Rogelio» (69). Y en el mundo novelesco se nota una peculiar relación que se había creado entre la madre viuda y su único hijo, que motiva su incumplimiento de la promesa dada a la heroína. Esta relación la explica el narrador del modo siguiente:

> [...] una madre como la de Rogelio, que no había tenido más pensamiento que su hijo, que le había rodeado de tal solicitud, ahorrándole hasta el trabajo de discurrir y el esfuerzo de desear: una madre viuda, delicada de salud, y que había ejercitado el arte de adelantarse a los gustos de su hijo, consiguiendo así que la voluntad de éste

> no adquiriese nunca el temple recio que dan las privaciones y las luchas, era un adversario con quien Rogelio no tenía fuerzas para medirse (231).

En 1881, al fallecer el señor Espinosa, como indica la esquela (figura 4), parece que la viuda Carmen y su hijo Francisco viven con la hermana del marido, Carlota, viuda de Moreu. Pero en 1883 Carlota Espinosa vuelve a su ciudad natal, Motril, cuya ausencia en la familia la evidencia el anuncio de las misas para el difunto Francisco de 1885. Por tanto, a partir de 1884 en la familia de Espinosa también son dos: la viuda Carmen y su único hijo Francisco y se les puede suponer una relación semejante a la de la viuda Aurora con su único hijo Rogelio.

Edad

El tiempo de la historia de *Morriña*, analizada por Ermita Penas (2007: 31), es «tan solo de ocho meses: desde el comienzo del otoño hasta el inicio del verano». Entonces, ¿en qué año está situada la historia? El lector es advertido de eso por determinadas referencias hechas por el narrador y por los personajes a las siguientes novedades jurídicas e históricas —«los excelentes "señores" […] al tratarse de novedades, en el mismo grado de heterodoxia ponían el uso de la barba, las audiencias de perro chico, el Jurado y la revisión de códigos» (84). El restablecimiento del «Jurado» por el ministerio liberal de Alonso Martínez fue en 1888. Y «la revisión de códigos», que comenzó con el Real Decreto de 12 de junio de 1851, se prolongaría hasta 1889. Y se promulga el nuevo Código Civil el 11 de julio de 1889. Igualmente el hijo Rogelio, bromeando con el cuidado exagerado que su madre tiene con la nueva criada Esclavitud, dice —«Con encargarle a París un *trusó* como el de la señora de Cánovas, por ejemplo...» (132). Según la nota (Ermita Penas, 2007: 132), Antonio Cánovas del Castillo, viudo desde 1865, se casó de nuevo el 15 de noviembre de 1887 con Joaquina de Osma. De estos tres datos, especialmente, para que el segundo matrimonio de Cánovas sea reciente, se deduce que el año de la historia se situaría en 1888, que concuerda con la siguiente broma de Rogelio. Advertido por su madre que a Esclavitud le hable de modo más simpático, el hijo entabla el diálogo así —«[Esclavitud] —A ver señorito, a ver qué chata tiene que ponerles a estas pecheras. Ni el Rey las gasta más ricas. || [Rogelio] —El Rey lo que gasta son baberos: no confundamos» (140-141). El Rey de entonces, Alfonso XIII, nació y fue proclamado en 17 de mayo de 1886. De modo que en 1888 apenas tendría dos años y naturalmente usaría «babero» todavía.

Por lo que se refiere a la fecha final de la escritura de *Morriña*, la citada carta a José Yxart (4-II-1889) da a entender que «aquella está terminada, aunque todavía no se la haya mandado» (Penas 2007: 12). De esto cabe deducirse lo siguiente: Emilia Pardo Bazán comienza a escribir *Morriña*, por lo menos, después de redactar la novela anterior *Insolación*, terminada posiblemente en mayo

de 1888 (González Herrán, 1999: 84); el proceso de redacción de *Morriña* continúa a lo largo del resto de 1888; la termina en enero de 1889.

Según todo esto, se puede afirmar que en *Morriña* doña Emilia habría recreado el mundo de 1888. Es decir, la autora habría situado la historia en el momento en el que la escribió. Y en el mundo ficticio de 1888 Rogelio tiene veinte años según el malicioso comentario de un tertuliano (Nicanor Candás) —«una mujer agraciada de veinticinco, y mimosina; un rapaz de veinte... ¿qué había de pasar, señores?» (203).

Ahora en el mundo real de 1888, el hijo de doña Carmen, Francisco ¿qué edad tendría? Su expediente académico (figura 10) señala que es natural de «Oviedo», de «Asturias». Respecto a la trayectoria profesional de su padre, si preciso más, Francisco Espinosa, presidente de sala de la audiencia de la Coruña, por el Real Decreto de 20 de diciembre de 1867 fue promovido a la plaza de regente de la de Oviedo; por el Decreto de 10 de noviembre de 1868 fue declarado cesante; por el Decreto de 1 de marzo de 1875, él mismo solicitando volver al servicio, fue nombrado para la plaza de Presidente de la Audiencia de Barcelona. De modo que la familia de Espinosa podría haber estado domiciliada en Oviedo entre 1868 y 1874 si se supone que estuvo allí durante el período de cesantía también. Entonces se puede deducir que la fecha temprana del nacimiento de Francisco, hijo, es 1868 y la tardía es 1874. Volviendo al expediente académico, allí se pone la fecha de su formación universitaria: «1885/1889». Para ingresar en la Universidad en 1885, calculando todo, Francisco tiene que haber nacido en 1868 como muy tarde.

De los datos arriba comentados cabría confirmar, pues, que el hombre real Francisco cumple, a la hora de redacción del texto, en 1888, veinte años, la misma edad que el personaje de ficción, Rogelio.


- ÁREA DE IDENTIFICACIÓN

Signatura:

UNIVERSIDADES,3953,Exp.6

Código de Referencia:

ES.28079.AHN//2.3.1.20.4.1//UNIVERSIDADES,3953,Exp.6

Título Nombre atribuido:

Espinosa Almaric, Francisco

Fecha Formación:

1885 / 1889

Nivel de Descripción:

Unidad Documental Compuesta

- ÁREA DE CONTENIDO Y ESTRUCTURA

Alcance y Contenido:

Expediente académico de Francisco Espinosa Almaric, alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad Central. Natural de Oviedo. Documentos anejos: Partida de Bautismo

- ÁREA DE CONDICIONES DE ACCESO Y UTILIZACIÓN

Índices de Descripción:

Asturias (comunidad autónoma, España)
Oviedo (Asturias, España)

Figura 10. Expediente académico de Francisco Espinosa Almaric

Carrera y universidad

En *Morriña* los viejos tertulianos tratan a Rogelio siempre como un niño, así que «cada año que ganaba en la carrera de Derecho, era para ellos un asombro: no le concebían abogado» (86). Y el lector, desde el comienzo de la novela, es informado de que su casa se encuentra «sito en la calle Ancha de San Bernardo, tan frontero a la Universidad Central» (69) y que la madre «sigue los pasos al adorado chiquillo» y «salvando la distancia de la calle y calando el espesor de las paredes, le acompaña hasta el aula misma» (70). Es decir, Rogelio estudia Derecho en la Universidad Central.

Según el citado expediente académico, evidentemente Francisco fue «alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad Central».

De acuerdo con lo indicado por Ermita Penas (2007: 32), los primeros capítulos de *Morriña* se desarrollan en el mes de octubre y los estudiantes ya han comenzado el curso. Esto y la cita anterior «cada año que ganaba en la carrera de Derecho» (86) permiten deducir que Rogelio ya no cursa el primer año de la carrera sino, tal vez, el tercero o el cuarto. Ahora, Francisco, ingresado en la Universidad en 1885 y graduado en 1889, habría cursado en 1888 cuarto de Derecho, es decir, el mismo curso que Rogelio.

3.3. Domicilio en 1888: Familia Pardiñas / Familia Espinosa

San Bernardo 52



Plano 1. Callejero de Madrid

Según la repetida cita del comienzo de *Morriña*, la familia Pardiñas vive «en la calle Ancha de San Bernardo, tan frontero a la Universidad Central, que hablando en plata, aquello es vivir en la Universidad misma» (69). Como indica el *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* de 1888, la Universidad Central se ubicaba entonces en la calle San Bernardo n.º 51 (plano 1). Por tanto, doña Aurora y Rogelio ficticiamente vivían en el n.º 52 de la misma calle, «tan frontero a la Universidad Central».

Ahora, si se atiende a la misma página (p. 560-10) de ese Anuario, en que aparecen las señas de los habitantes de Madrid clasificadas por orden alfabético de calles y por números de casas, se encuentra uno de los vecinos de la calle San Bernardo n.º 52, que se llama «Espinosa Almari (Cármen), prop.» (imagen 11). También

en el mismo Anuario, en la lista alfabética de habitantes con sus señas respectivas (p. 136), aparece la siguiente mención: «Espinosa Alman (Cármen), prop., S. Bernardo, n.º 52» (figura 12). A pesar de la errata del apellido (supongo que por su rareza en España), esta vecina de la calle San Bernardo n.º 52 es, sin duda, «Carmen Almaric y Osorio de Espinosa». Es un hecho absolutamente asombroso. La dedicataria vivía realmente en la misma dirección que un personaje de la novela que a ella misma dedicó la autora, además, en el mismo momento real de 1888, cuyo mundo había recreado ficticiamente en *Morriña.* Este hecho da a entender que la Familia Espinosa vivía, igual que la Familia Pardiñas, «tan frontero a la Universidad Central» mientras el hijo Francisco estudiaba Derecho en esa Universidad.

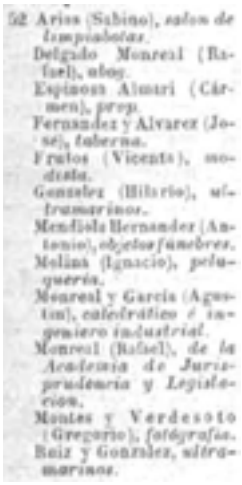

52 Arias (Sabino), *salon de limpiabotas.*
Delgado Monreal (Rafael), *abog.*
Espinosa Almari (Cármen), *prop.*
Fernandez y Alvarez (José), *taberna.*
Frutos (Vicente), *modista.*
Gonzalez (Hilario), *ultramarinos.*
Mendiola Hernandez (Antonio), *objetos fúnebres.*
Molina (Ignacio), *peluquería.*
Monreal y Garcia (Agustin), *calcógrafo é ingeniero industrial.*
Monreal (Rafael), *de la Academia de Jurisprudencia y Legislacion.*
Montes y Verdesoto (Gregorio), *fotógrafo.*
Ruiz y Gonzalez, *ultramarinos.*

Figura 11. Los vecinos en la calle San Bernardo n.º 52 en 1888


Espinosa (Antonio), *militar*, Cruz Verde, 20.
Espinosa (Antonio), *taberna*, Humilladero, 5.
Espinosa (Apolo), *militar*, Tutor 11.
Espinosa (Benito), *empl.*, Montera, 12.
Espinosa (Cárlos), *prop.*, Carr. de S. Jerónimo, núm. 44.
Espinosa de los Monteros (Cárlos), *militar*, General Castaños, 7.
Espinosa (Cármen), *pens.*, D. Felipe, 8.
Espinosa Alman (Cármen), *prop.*, S. Bernardo, núm. 52.
Espinosa (Casimiro), *empl.*, Reyes, 23.
Espinosa (Concepcion), *pens.*, Sauce, 9.
Espinosa (Concepcion), Claudio Coello, 87.
Espinosa (Emilio), *militar, Soldado*, 20.
Espinosa (Francisco), *carnicería*, Pl. de San Miguel, 2.
Espinosa (Francisco), *del comercio*, Pl. de San Miguel, 10

Figura 12. Los vecinos de Madrid cuyo apellido comienza con «Espinosa» en1888

Barquillo

Esta intersección del mundo real y del ficticio, aun limitándose a la dirección, se repite en *Morriña* y pongo un ejemplo.

Al fallecer Francisco Espinosa Quintana, la Familia Espinosa vivía en la calle Barquillo 32 según consta en la esquela mortuoria (figura 4): «la casa mortuoria, calle del Barquillo n.º 32». Este dato se puede comprobar en el citado *Anuario* de 1881 (figura 13):[18] «32 Espinosa Quintana (Francisco de), *magistrado jubilado*».

18. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* 1881, p. 325.

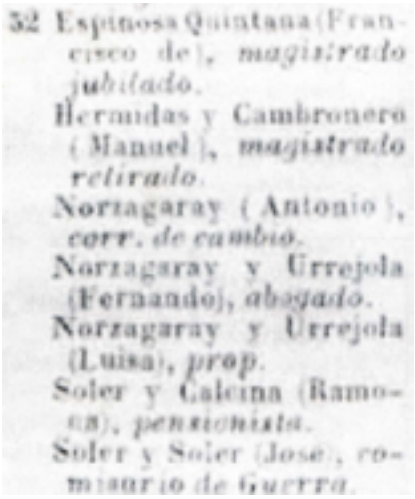

32 Espinosa Quintana (Francisco de), *magistrado jubilado*.
Hermidas y Cambronero (Manuel), *magistrado retirado*.
Norzagaray (Antonio), *corr. de cambio*.
Norzagaray y Urrejola (Fernando), *abogado*.
Norzagaray y Urrejola (Luisa), *prop.*
Soler y Calcina (Ramona), *pensionista*.
Soler y Soler (José), *comisario de Guerra*.

Figura 13. Los vecinos de la calle Barquillo n.º 32 en 1881 (parte)

Esta calle «Barquillo» aparece en *Morriña* como la dirección de las señoritas del general Romera, que era amigo del difunto marido —«Anda, anda, da la orden: calle del Barquillo» (163). También se puede señalar que «esas señoritas son de Málaga, en tierra de Andalucía» (106), es decir, la misma que la de la madre de Carmen, María del Carmen Osorio, que era de Archidona (Málaga).

3.4. Nivel de vida: Familia Pardiñas / Familia Espinosa

En *Morriña* el lector se da cuenta en varias ocasiones de que la Familia Pardiñas, aunque muerto el padre, vive con bastante opulencia. Por ejemplo, «Rogelio, a fuer de hijo único y rico, se permitía otros lujos, y su madre le pagaba la pensión de dos caballitos moscas y el alquiler de un milor flamante en casa del alquilador» (97). También solamente para que rivalice con la criada Esclavitud, la madre le compra una jaca andaluza a su hijo: «—Pues que no la ronde, que es tuya —exclamó la mamá decisivamente, recreándose en ver el rostro extático de su hijo» (214). Comparada con otras familias de los magistrados jubilados que salen en la novela, sin duda, doña Aurora goza de mejor posición económica —«No solo venían los "señores", sino también el personal femenino, compuesto casi todo de modestas amas de casa, que por carecer de la desahogada fortuna de doña Aurora, solo de tarde en tarde podían permitirse el lujo de hacer visitas» (194).

Año	Seña	Nota	Hijo Francisco
1881-1882	Barquillo 32	Espinosa Quintana (Francisco de)	1881: fallece su padre
1887-1888	San Bernardo 52	Espinosa Almaric (Carmen), propietario	1885-1889: Universidad Central
1894-1900	Serrano 82	Espinosa (Carmen), propietario Espinosa (Francisco), propietario	1890 o 1891: se casa 1892: nace su primera hija 1895: nace su segunda hija
1901-1906	Serrano 86	Espinosa (Francisco), propietario	
1912	Doña Bárbara de Braganza 16	Casa mortuoria de Carmen	

Cuadro 4

En caso de la familia real, se puede seguir sus cambios de domicilio como indica el cuadro 4, hecho a base de las señas listadas en el citado Anuario. La Familia Espinosa se cambió de casa por lo menos tres veces en menos de 30 años. La razón de tan frecuentes traslados se puede deducir si se tiene en cuenta la relación peculiar que supuestamente he atribuido arriba entre la madre viuda y su único hijo. Es decir, la viuda de Espinosa ama tanto a su único hijo que, al ingresar en la Universidad Central, por conveniencia del hijo la madre adquiere una nueva casa en la Calle San Bernardo 52, «tan frontero a la Universidad» (no hay que olvidar que es «propietaria» del piso según las imágenes 11 y 12); cuando en 1889 su hijo termina la carrera, en 1890 o 1891 se casa y en 1892 nace su primera hija «Carmen» (para Carmen Almaric, es la primera nieta), para el acomodo de la familia del hijo y más para la mejor crianza de su nieta que ha heredado su nombre, se muda a la zona moderna de Madrid (barrio de Salamanca), adquiriendo sorprendentemente en el mismo edificio de la Calle Serrano 82 dos pisos: uno para la familia de su hijo y el otro para sí (figura 14); a partir de 1901 la familia del hijo vive independientemente en Serrano 86 y su madre no se sabe dónde vive; en 1912, al fallecer doña Carmen, como la casa mortuoria se localiza en la calle de Doña Bárbara de Braganza 16 (figura 5), parece que vivía justo detrás del Palacio de Justicia,[19] a donde había sido destinado su difunto marido hacía 35 años.

De estos cambios frecuentes de domicilio en el centro de Madrid, siendo de su propiedad la mayoría de las casas ubicadas en los barrios acomodados de la capital —en particular, en el Barrio de Salamanca, en la Calle Serrano, residían

19. La Audiencia de Madrid se había instalado en la planta baja del Palacio de Justicia (ex convento de las Salesas). *Guía oficial de España* 1890, p. 297.

las figuras destacadas de Madrid de entonces, encabezadas por el presidente de Gobierno varias veces, Antonio Cánovas del Castillo (1828-97) después de su segundo casamiento— cabría suponerse que doña Carmen gozaba de una «desahogada fortuna» igual o mayor que la de doña Aurora.

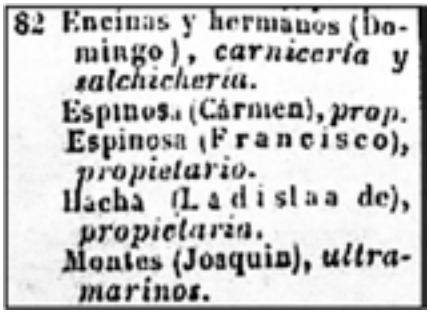

82 Encinas y hermanos (Domingo), *carnicería y salchichería.*
Espinosa (Cármen), *prop.*
Espinosa (Francisco), *propietario.*
Hacha (Ladislaa de), *propietaria.*
Montes (Joaquin), *ultramarinos.*

Figura 14. Los vecinos de la calle Serrano n.º 82 en 1896 (parte)

4. Conclusión: Emilia Pardo Bazán y Carmen Almaric Osorio

Para dedicar *Morriña* a Carmen y más aún para obtener sus datos personales, luego (como he comentado arriba) aprovechados allí fielmente como materia novelesca, Pardo Bazán debía tener honda amistad con ella en la etapa de su redacción, en 1888. Y, como se la dedicó «en prenda de antigua amistad» —la diferencia es evidente con la dedicatoria a Lázaro Galdiano: «en prenda de amistad»— la relación entre las dos mujeres se remontaría a su juventud, aunque esto no lo cuentan sus biógrafos.

Según la trayectoria profesional de su difunto marido (cuadro 3), doña Carmen habría residido en La Coruña en dos etapas: una entre 1857-1862 y otra entre 1865-1867. Teniendo en cuenta el año de su fallecimiento, 1912, cabría suponer esas dos posibilidades para el encuentro y la consiguiente relación entre las dos: en la primera estancia (1857-62) la niña Emilia, nacida en 1851, habría trabado amistad con la Carmen recién casada con el magistrado de la Audiencia de la Coruña; en caso de la segunda (1865-67), la joven Emilia, la que estaba a punto de vestirse de largo, habría tratado con la Carmen ahora esposa del Presidente de Sala de la Audiencia, que pronto tendría su hijo Francisco. Como el padre de Emilia ejercía la abogacía en La Coruña y entre sus contertulios más allegados de la ciudad figuraba también el regente de la Audiencia,[20] es posible que Carmen, como esposa del magistrado o del presidente de sala, le acompañara a la casa de la calle de Tabernas y conociera a Emilia allí.

20. Faus I (2003: 60 y 76).

Según su biógrafa,[21] doña Emilia en 1889 se instala en Madrid, primero provisionalmente y por poco tiempo, en la calle de Serrano 68. Poco después, a principios de 1890, su madre le compra un hermoso piso en la calle de San Bernardo 37 (figura 15). Para fijar su domicilio en Madrid, ¿por qué eligió la calle Serrano? Hasta ahora se ha supuesto que la selección se debería al que actuó de intermediario, Pérez Galdós[22] que vivía en aquel tiempo en la Plaza de Colón n.º 2,[23] muy cerca de Serrano 68. Pues bien, entonces, ¿por qué a la calle San Bernardo? Para «recibir las visitas de los profesores Giner de los Ríos y Menéndez Pelayo».[24] Indudablemente son razones muy convincentes.

Pero, basándome en los datos comentados hasta aquí, quisiera proponer otra hipótesis: la amistad de doña Emilia con doña Carmen habría durado y llegado a la etapa cuando Carmen, ya viuda, residía con su hijo en Madrid, lo que la hizo lo suficientemente *profunda* como para dedicarle una novela en 1889; doña Emilia habría frecuentado la casa de Carmen, primero en San Bernardo 52 y después en Serrano 82; por consiguiente, en 1889 y en 1890, a la hora de trasladarse, Emilia habría elegido estos dos barrios que ya conocía bien.

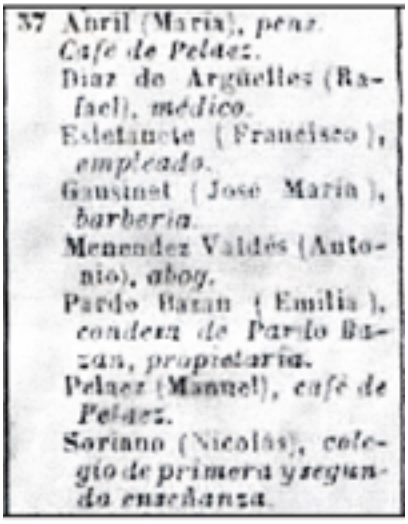

37 Anril (María), *pens.*
Café de Pelaez.
Diaz de Argüelles (Rafael), *médico.*
Estelanete (Francisco), *empleado.*
Gausinet (José María), *barberia.*
Menendez Valdés (Antonio), *abog.*
Pardo Bazan (Emilia), *condesa de Pardo Bazan, propietaria.*
Pelaez (Manuel), *café de Pelaez.*
Soriano (Nicolás), *colegio de primera y segunda enseñanza.*

Figura 15. Los vecinos de la calle San Bernardo n.º 37 en 1894

21. Faus I (2003: 421).

22. La intermediación de Galdós es muy probable, porque en carta no fechada, pero inmediatamente después de la publicación de *Insolación*, puesto que la autora pide a Galdós su reseña, Emilia escribe: «Y búscame casita, niño. Es decir, mira dos o tres que me convengan y dime "Están en tal calle y número" porque yo, maquiavélicamente, al llegar, seré quien las vea en definitiva y me entienda con el casero» (Bravo-Villasante, 1975: 91).

23. *Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración* 1888, p. 461. Como uno de los vecinos de la plaza de Colón n.º 2 aparece «Perez Galdós (Benito), *escritor y diputado*».

24. Acosta (2007: 347).

El tema de la viuda acomodada, el hijo único y la criada

En plena redacción de *Morriña*, el 2 de julio de 1888, ocurrió un crimen en el corazón de Madrid, el «crimen de la calle de Fuencarral». Según cuenta la prensa de la época, doña Luciana Barcino Varela, viuda bien acomodada, fue asesinada y quemada en su propia casa. Esta señora vivía con su hijo único: «Al decir de personas que la trataban con alguna frecuencia, era lo que vulgarmente se llama una madraza. Llevaba hasta el último límite el amor á su hijo, á quien pronta y fácilmente perdonaba todas las injurias y todas las faltas, grandes y pequeñas».[25] Del cuidado de la casa estaba encargada la criada «Higinia Balaguer». Este crimen tuvo una gran repercusión en la prensa, sobre todo, por falta de pruebas concluyentes sobre el autor del crimen.

No fue poco el interés que sintió doña Emilia por este crimen, puesto que, como anota Ermitas Penas, incluyó en *Morriña* las siguientes referencias. Especialmente en la segunda está señalado el ambiente morboso que se respiraba en la sociedad madrileña a causa de este crimen.

> A la hora del chocolate era cuando se comentaban todos los sucesos de la víspera [...] el último crimen, el fuego de anoche... (128)
>
> [Gaspar Febrero] —No puede usted prescindir de una servidora semejante viajando. Están muy malos los tiempos... Ahora, con las Higinias que corren, ¿quién suelta a una Esclavitud… ¡ah! una Esclavita de esa marca? (218)

Así, en cuanto a la elección del tema «viuda acomodada, hijo único y criada» por parte de doña Emilia para *Morriña*, creo que puede señalarse como una de las posibles causas este «crimen de la calle de Fuencarral». El crimen le produjo tanto impacto que tal vez habría inspirado a la autora ese tema y que incluso llegó a tener el valor de presenciar la ejecución de la criada Higinia y de escribir el reportaje.[26]

Buena pareja

Según los datos y documentos citados aquí, con las hipótesis de ellos cabe deducir, propongo una conjetura de que el personaje literario, doña Aurora Nogueira de Pardiñas, es reflejo fiel de la dedicataria, Carmen Almaric y Osorio de Espinosa, y que, por tanto, *Morriña* recrea un mundo real conocido por su autora.

Respecto a *Insolación*, González Herrán ha hecho la sagaz afirmación:

25. *La Correspondencia de España* 11.055 (03-VII-1888), p. 2.
26. E. Pardo Bazán, (1890), «Impresiones y sentimientos del día 19», *El Imparcial* 8.315 (20-VII), p. 1.

> [...] es la vida quien imita al arte. La imaginación novelesca de doña Emilia habría inventado primero la anécdota de una mujer independiente […] y luego lo quiso poner en práctica con la involuntaria ayuda de José Lázaro Galdiano, que merecía aquella dedicatoria en pago por su más o menos involuntaria «colaboración» (González Herrán, 1999: 79).

Esta vez, sin embargo, se puede suponer lo inverso a lo de *Insolación*, que es el arte quien imita a la realidad. Pero, en cuanto a la creación de Emilia Pardo Bazán, es lo de menos.

Lo más asombroso es la estrategia creadora que habría escogido doña Emilia para las dos novelas para que hagan «buena pareja». En *Insolación*, la función que atribuyó a la dedicatoria «A José Lázaro Galdiano» es la de engañar al lector, para que equivocadamente establezca una correspondencia entre el texto y la vida de la autora. En caso de *Morriña*, sin embargo, la función que habría dado a la dedicatoria «A Carmen Almaric y Osorio de Espinosa» es la de advertir, más habitual que la de la anterior. Advertir al lector que el siguiente texto no es pura ficción sino recreación de la historia familiar de su propia amiga. Por tanto, respecto a la función asignada a la dedicatoria también se puede señalar el efecto contrario, lo inverso entre las dos novelas. Así la lectura realista de *Morriña* pudiera contribuir a comprobar una vez más la capacidad ficcional de Emilia Pardo Bazán, que, tal vez siendo consciente del «seuil» de libro, habría jugado con las respectivas dedicatorias de manera diferente, para que *Insolación* y *Morriña* hicieran «buena pareja».

Bibliografía

De Emilia Pardo Bazán

Bravo Villasante, Carmen (ed.) (1975), *Cartas a Benito Pérez Galdós (1889-1890)*, Madrid, Turner.

Pardo Bazán, Emilia (1889), *Insolación: historia amorosa*, ilustración de J. Cuchy, Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C.ª (2001), ed. de Ermitas Penas, Madrid, Cátedra.

— (1889), *Morriña: historia amorosa*, ilustración de J. Cabrinety, Barcelona, Sucesores de N. Ramírez y C.ª (2007), ed. de Ermitas Penas, Madrid, Cátedra.

Torres, David (1977), «Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart (1883-1890)», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 53, pp. 383-409.

Fuentes primarias

1. Sobre la familia Almarich y Osorio: padres y hermano

Boletín oficial del Ejército 30 (22-X-1852), p. 470.

Eco del comercio 2.711 (03-X-1841), p. 2.

El Correo militar 3.564 (22-VIII-1887), p. 3.
«España, Provincia de Málaga, registros civiles 1760-1956» n.º 157, en http://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/QV9S-MLDM. (09-IX-2014).

2. Sobre Carmen Almaric y Osorio

ABC 21-III-1912, p. 8.; 23-III-1912, p. 20; 21-III-1914, p. 22; 19-III-1915, p. 25.

3. Sobre Francisco Espinosa y Quintana: esposo

Acta de la Sesión Pública celebrada en el Salón de Cátedras del Ateneo Barcelonés: el día 30 de Noviembre de 1876, Barcelona: N. Ramírez y C.ª, 1876, p. 5.; *op. cit.: el día 3 de Diciembre de 1877*, Barcelona: N. Ramírez y C.ª, 1877, p. 17.
Diario de Córdoba 3641 (30-IX-1862), p. 1; 4.601 (25-XI-1865), p. 1; 5.229 (24-XII-1867), p. 1; 8.051 (17-VII-1877), p. 1.
El Comercio 12.250 (16-VII-1877), p. 1.
El Faro nacional 64 (20-IX-1854), p. 648; 99 (31-X-1854), p. 292.
Gaceta de Madrid 62 (03-III-1875), pp. 572-573; 121 (01-V-1877), p. 324; 195 (14-VII-1877), p. 115.
Guía de forasteros en Madrid 1844, p. 167; 1845, p. 182; 1846, p. 188; 1847, p. 226; 1848, p. 243; 1849, p. 256; 1850, p. 271; 1851, p. 287; 1852, p. 339; 1853, p. 335; 1854, p. 347; 1855, p. 328; 1856, p. 341; 1857, p. 384; 1858, p. 343; 1859, p. 350; 1860, p. 359; 1861, p. 369; 1862, p. 376; 1863, p. 369; 1864, p. 322; 1865, p. 327; 1866, p. 325; 1867, p. 312; 1868, p. 341.
Guía oficial de España 1875, p. 236; 1876, p. 247; 1877, p. 284.
La Correspondencia de España 1.554 (27-IX-1862), p. 1; 2.853 (22-XI-1865), p. 2; 3.692 (21-XII-1867), p. 1; 4.011 (11-XI-1868), p. 1; 6.299 (02-III-1875), p. 3; 7.160 (11-VII-1877), p. 2; 7.161 (12-VII-1877), p. 3; 7.163 (14-VII-1877), p. 3; 8.482 (12-VI-1881), p. 4; 8.483 (13-VI-1881), p. 4; 9.941 (10-VI-1885), p. 4; 10.307 (11-VI-1886), p. 4; 10.671 (10-VI-1887), p. 4; 10.672 (11-VI-1887), p. 4; 11.032 (10-VI-1888), p. 4; 11.033 (11-VI-1888), p. 4; 11.755 (11-VI-1890), p. 4; 11.756 (12-VI-1890), p. 4; 12.120 (11-VI-1891), p. 4; 12.484 (11-VI-1892), p. 4; 12.851 (12-VI-1893), p. 4; 13.216 (12-VI-1894), p. 4; 13.640 (11-VI-1895), p. 4; 14.007 (12-VI-1896), p. 4; 14.372 (12-VI-1897), p. 4; 14.741 (13-VI-1898), p. 4; 15.105 (12-VI-1899), p. 4.
República de Motril: publicación histórica del archivo de la República de Motril 2 (24-VIII-2009), p. 1.

4. Sobre Francisco Espinosa y Almaric: hijo

Expediente académico: Código de Referencia: ES.28079.AHN/2.3.1.20.4.1//UNIVERSIDADES,3953,Exp.6), en http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/Control_servlet?accion=121&txt_id_desc_ud=1489447 (09-IX-2014).
La Correspondencia de España 17.106 (08-XII-1904), p. 4.

5. Sobre Carmen y María Luisa Espinosa y Moreu: nietas

ABC 884 (5-XI-1907), p. 5.
Correo de la mañana 1.255 (27-XI-1917), p. 1.
Diario de Alicante 1.484 (14-II-1912), p. 1; 1.509 (15-III-1912), p. 2.
Diario de Córdoba 20.764 (14-VI-1917), p. 1.
El defensor de Córdoba 2.823 (19-I-1909), p. 3; 5.351 (16-III-1917), p. 1; 5.426 (13-VI-1917), p. 2; 5.427 (14-VI-1917), p. 1.
El Día de Toledo 1394 (05-X-1918), p. 6.
El Graduador 8.504 (07-XI-1907), p. 2.
El Guadalete 16.343 (05-XI-1907), p. 2.
El popular 522 (15-III-1912), p. 1.; 805 (08-III-1913), p. 1.
La Correspondencia de Alicante 8.103 (04-XI-1907), p. 3; 8.104 (05-XI-1907), p. 2.
La Correspondencia de España 22.636 (12-II-1920), p. 5; 22.783 (02-VIII-1920), p. 10.
La voz de Alicante 1.955 (12-VIII-1909), p. 1; 1.975 (06-IX-1909), p. 2.
República de Motril 1 (23-VIII-2009), p. 2; 3 (27-VIII-2009), pp. 1-2.

6. Sobre el domicilio madrileño de la Familia Espinosa

Anuario del comercio, de la industria, de la magistratura y de la administración 1881, p. 325; 1882, p. 95 y 297; 1886, p. 353; 1887, p. 123 y 491; 1888, p. 136 y 560[10]; 1894, p. 145 y 649; 1896, p. 142 y 625; 1900, p. 147 y 622; 1901, p. 151 y p. 646; 1902, p. 155 y p. 648; 1903, p. 159 y p. 667; 1904, p. 299; 1905, p. 303 y 390; 1906, p. 314.
Diario oficial de avisos de Madrid 329 (24-XI-1888), p. 2.

7. Sobre el crimen de la calle Fuencarral

La Correspondencia de España 11.055 (03-VII-1888), pp. 2-3.
La Vanguardia 261 (03-VII-1888), p. 3; 330 (11-VII-1888), pp. 2-3.
Pardo Bazán, Emilia (1890), «Impresiones y sentimientos del día 19», *El Imparcial* 8.315 (20-VII), p. 1.

Fuentes secundarias

Acosta, Eva (2007), *Emilia Pardo Bazán: la luz en la batalla*, Barcelona, Lumen.
Faus, Pilar (2003), *Emilia Pardo Bazán: su época, su vida, su obra*, 2 vol., A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza.
Fernández Sebastián, Javier / Fuentes, Juan Francisco (dirs.) (2002), *Diccionario político y social del siglo xix español*, Madrid, Alianza.
Medina Vílchez, Gabriel (2002), *Aportes a la Historia de Motril: Emilio Díaz Moreu, anotaciones*, en http://www.motril.org/historia/pdf/prensa/ (29-XII-2014).
— (2012), *República de Motril: Historia cronológica de Motril y los motrileños*, Motril, Impreso por el autor.

Pinto Crespo, Virgilio (dir.) (1998), *Madrid en 1898: una guía urbana*, Madrid, La Librería.

Bibliografía citada

González Herrán, José Manuel (1999), «Los preludios de una Insolación (junio de 1887-marzo de 1889)», en Anthony H. Clarke (ed.), *A further range. Studies in Modern Spanish Literature from Galdós to Unamuno. In Memoriam Maurice Hemingway*, Exeter, University of Exeter Press, pp. 75-86.

Patiño Eirín, Cristina (1998), «La aventura catalana de Pardo Bazán», en Luis F. Díaz Larios y Enrique Miralles (eds.), *Del Romanticismo al Realismo: actas del I Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo xix*, Barcelona, Universitat de Barcelona , pp. 443-452.

Penas Varela, Ermitas (2007), «Introducción», en E. Pardo Bazán, *Morriña*, Madrid, Cátedra, pp. 9-59.

Scari, Robert M. (1973), «*Insolación* y *Morriña*: Paralelismo y contraste en dos obras de Emilia Pardo Bazán», *Hispania* 56.2, pp. 364-370.

Thion Soriano-Mollá, Dolores (2003), *Pardo Bazán y Lázaro: del lance de amor a la aventura cultural (1888-1919)*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano/Ollero y Ramos.

Emilia Pardo Bazán: incursión en la actualidad internacional

Ángeles Quesada Novás
Sociedad Menéndez Pelayo

Una parte importante de la obra de Emilia Pardo Bazán la constituyen sus colaboraciones periodísticas presentes en un extenso número de publicaciones y no solo de España, también de la América de habla hispana. Aludo por estas colaboraciones a las que se prolongan en el tiempo, como es el caso de sus crónicas quincenales para *La Nación* de Buenos Aires, entre 1909 y 1921, en el *Diario de la Marina* de La Habana entre 1909 y 1915 y cómo no, la colaboración quincenal «La vida contemporánea» en *La Ilustración Artística* de Barcelona entre 1895 y 1916; no incluyo, pues, las múltiples colaboraciones reducidas a entre uno y veinte artículos que aparecen en publicaciones tan variadas como los diarios *El Día* y *ABC*[1] de Madrid o la revista *Álbum Salón* de Barcelona, por citar solo unos pocos ejemplos.

Estas colaboraciones, repito, tienen en común, no solo el estilo y tono personalísimos de la escritora, sino también el modo, la manera en que enfrenta los temas, componiendo con ello un todo que imprime a su obra periodística una voz harto reconocible, incluso cuando los temas se alejan de ese retrato de «vida contemporánea» o de «crónica de España» en que consiste una gran parte de su obra periodística, para adentrarse en los entresijos de la actualidad internacional, labor que lleva a cabo en una breve serie de artículos aparecidos en *La Ilustración Artística* con el título «De Europa».

Antes de presentarles esta colaboración, debo hacer un poco de historia.

Desde su aparición el 1 de enero de 1882, el semanario barcelonés *La Ilustración Artística* contaba entre sus colaboradores con la figura de Emilio Castelar, el que fuera presidente del Ejecutivo durante la Primera República, eminente orador, fecundo periodista[2] y, posiblemente, uno de los políticos españoles más conocidos dentro y fuera de las fronteras. Contribuyó Castelar en el primer número de la revista con un artículo acogido al epígrafe «Revista científica y artís-

1. En *El Día* entre diciembre de 1916 y abril de 1917. En *ABC* entre diciembre de 1918 y mayo de 1921.

2. De su extensa y rica obra periodística dan fe los datos que incluimos a continuación: Entre 1856 y 1863 hace su aprendizaje como redactor en *La Discusión.* Entre 1864 y 1866 fundó y dirigió *La Democracia*. En 1874

tica» que, en principio, se anunció como una colaboración mensual, pero que, como tal sección se mantuvo escasos números. Habrá que esperar al año 1890 para que la firma del político se convierta en asidua en esta publicación. A partir de diciembre de ese año y con una frecuencia quincenal apareció en la revista, como artículo de apertura de la misma, la columna titulada «Murmuraciones europeas», que se habría de mantener hasta el fallecimiento de su autor en 1899.

Casi nueve años de unas colaboraciones en que Castelar abordaba sobre todo la actualidad política y social de Europa, pero también la artística y literaria. La columna tenía como característica el que comenzaba con un prolijo sumario en que se enumeraban los temas sobre los que se iba a escribir y terminaba con una conclusión.[3] No son solo «murmuraciones» lo que contienen estas columnas, sino exposiciones argumentadas mediante excelentes síntesis históricas,[4] de la situación política mundial, de sus antecedentes y, en ocasiones, plausibles consecuencias.[5]

Esta sección quincenal, «Murmuraciones europeas», según Ruiz-Ocaña, «marcó un hito en el semanario *La Ilustración Artística* al ser la primera que se alejó de los patrones de prosa costumbrista o literaria imperantes hasta ese momento para incidir en el análisis serio y documentado de la actualidad política, social y cultural europea» (Ruiz-Ocaña, 2004: 389). Ello hizo que quizá se echase en falta una sección de una altura semejante presente en las quincenas alternas, ocupadas de momento, por firmas distintas que trataban temas variados: de arte, de costumbres, etc.

Unos años más tarde, la pluma elegida para ocupar ese espacio fue la de Emilia Pardo Bazán, a la sazón reputada novelista, que contaba con experiencia

---

fundó *El Orden*, aunque evitó que su firma apareciese en él. En 1875 contribuyó a la fundación de *El Globo*, en el que publicó infinidad de artículos.

Como colaborador asiduo frecuentó publicaciones tan importantes en la época como: *La Ilustración Española y Americana, El Liberal, La España Moderna,* además de *La Ilustración Artística*. Y esporádicamente en otras como: *La América*, *La Revista de España*. Además sus artículos se publicaban en revistas sudamericanas y norteamericanas, así como en europeas, sobre todo francesas: *La Nouvelle Revue International.*

3. A veces la abundancia de temas anunciados no tenía cabida en el corto espacio de la columna. Estas enumeraciones dan la medida del conocimiento y la universal curiosidad de su autor que le llevan, a veces, a extenderse más allá de los límites impuestos por el título.

«Política europea.– Combinaciones diplomáticas en Asia y en África.– Arreglos en cuestión de China entre Rusia e Inglaterra y arreglo entre Inglaterra y Francia en la cuestión del Sudán.– Falta de respetos, así al sultán bizantino como al emperador celeste.– Profundo disgusto en Italia.– Justificación de este disgusto.– Los piamonteses. Conclusión» (*La Ilustración Artística*, 908, 22 de mayo de 1899, 330).

«El estreno de un drama francés en Madrid.– Apreciaciones acerca del carácter de este drama.– *Cyrano de Bergerac*.– El poeta Rostand y el actor Coquelin.– Clásicos y románticos.– El positivismo en filosofía y el realismo en artes y letras.– Los restos de Colón.– Sevilla en el siglo xv.– Conclusión» (*La Ilustración Artística*, 894, 13 de febrero de 1899, 106).

4. Utiliza como argumento para sus juicios sus conocimientos sobre historia universal, con la finalidad de relacionar «los hechos diarios de nuestra Europa contemporánea con los antiguos hechos de importancia y transcendencia secular» (Castelar, 1982: 105).

5. Estos mismos rasgos caracterizan una serie de artículos que con el título «Crónica Internacional» escribe por estos mismos años (entre 1890 y 1898) para *La España Moderna*.

como colaboradora en prensa nacional y extranjera. A ella se le cedió también una columna de apertura, que apareció con el título «La vida contemporánea»; de manera que durante poco más de tres años ambos columnistas alternaron sus colaboraciones en las páginas del semanario, dedicándose preferentemente él a la actualidad europea y ella a la española, si bien ambos hacían frecuentes incursiones en el resto del mundo.

Emilia Pardo Bazán había comenzado a colaborar con *La Ilustración Artística* ya en 1886, aunque lo hizo de manera esporádica hasta 1893. Entre estas dos fechas fueron dieciséis las colaboraciones que incluyen algunos cuentos («Piña», «El Señor Doctoral», Casuística»), artículos costumbristas («La gallega», «La cigarrera», «La Nochebuena en Galicia»), algún otro de crítica teatral y literaria («La comedia de Echegaray. *Un crítico incipiente*», «La algarada de *Pequeñeces*»), un relato de tintes históricos (*Recuerdos del centenario rojo*), e incluso, algún artículo de divulgación («La nueva ¿ciencia? La grafología»).

El 30 de septiembre de 1895 aparece en el semanario la primera columna titulada «La vida contemporánea», que se mantendrá hasta la desaparición de la revista en 1916. Veintiún años, cerca de seiscientos artículos que, como su nombre indica, persiguen plasmar la actualidad y que dan como resultado un extenso y excelente panorama de la España del cambio de siglo y de las primeras décadas del xx.

La libertad en la elección del tema, el protagonismo de la autora, la complicidad con el lector —que son algunas de las características de lo que hoy se denomina columna—[6] son también los rasgos que caracterizan a esta serie. A esto se debe añadir que la libertad del tema conduce a Pardo Bazán a hablar de casi todo lo divino y lo humano y que para tratar los diversos temas acudirá a todo tipo de tonos, desde el solemne al irónico, del indignado al compasivo, del distante al cómplice, estableciendo una relación con el lector que no persigue otra cosa que la creación de opinión.

Con esta colaboración asidua, asentada en el momento de mayor auge de su prestigio como escritora, posiblemente alcanzó una de sus metas profesionales, como se desprende del comentario que realiza en una entrevista que había concedido a *El Heraldo de Madrid*, el 8 de junio de 1893:

> Si yo fuera hombre y periodista, que es un oficio que juzgo muy útil, y hoy ya indispensable, buscaría un rincón de un periódico donde dedicar diariamente el trozo de existencia experimentado y visto, y andaría por ahí, no pasando por la superficie, sino penetrando en todo para enseñar al público y contarle algo más que la forma de la herida.

6. Hay que añadir la regularidad de aparición y el ocupar un espacio predeterminado en el ejemplar.

La muerte de Emilio Castelar el 25 de mayo de 1899 deja vacante una columna importante en la revista,[7] pero su ausencia se subsanará enseguida de la mano de su colega Emilia Pardo Bazán que, con gran sentido de la responsabilidad (la primera columna aparece el 12 de junio, a escasas fechas del fallecimiento de Castelar) y, posiblemente, muy orgullosa del encargo, pues era gran amiga y admiradora del fallecido, pasará a escribir una columna de internacional con el título «De Europa», que alternará con la suya habitual «La vida contemporánea». Esta doble colaboración se mantendrá hasta el 4 de diciembre de ese año (1899), cuando «De Europa» es sustituida por una columna dedicada a la Exposición Universal de París, firmada por Juan B. Enseñat.

Las razones que impusieron la desaparición de la firma de Pardo Bazán no me son conocidas, si bien intuyo que ella, que se encontraba muy satisfecha con su trabajo, pretendía mantenerse como comentarista de internacional, o, al menos, eso es lo que se percibe en el anuncio que desliza en la columna del 6 de noviembre:

> Al escribir el epígrafe de esta crónica, me doy cuenta de que debería sustituirlo por otro más amplio y comprensivo, pues no se habla aquí de Europa solamente, sino de todos los países del globo. Así es que, desde el primer día del año 1900, que a más andar se acerca, modificaré el título, rindiendo tributo a la verdad (Pardo Bazán, 1899a).

La supresión definitiva de la columna europea pardobazaniana a seis meses de su inicio es la razón por la que la serie se reduce a solo trece artículos, y que estas pocas columnas no permitan un análisis en profundidad de lo que podría haber dado de sí en esta faceta. Pero en estos escasos ejemplos sí se puede atisbar, en lo que atañe a líneas temáticas y formas de argumentación, su personalísimo sello, su peculiar manera de escoger los temas sobre los que quiere hablar y el tono que va a emplear para ello.

Temas y tono que derivan de su concepción de la labor periodística, como hemos leído en la entrevista del *Heraldo*, en que subraya la necesidad de contar cosas al público y, mediante ellas, enseñar. Además no se puede olvidar la circunstancia de que Pardo Bazán era una mujer preocupada por la condición femenina y que esta preocupación en la última década del siglo, había dado algunos frutos interesantes[8] dentro de su obra.

7. La última firmada por él, el 23 de mayo, aparece en el suplemento especial que la revista le dedica el día 5 de junio. Tras estas últimas «Murmuraciones» aparece una «Vida contemporánea» de Pardo Bazán dedicada en exclusiva a honrar su memoria.

8. El ensayo «La mujer española», publicado en la revista inglesa *Fortnightly Review* en 1899 y en *La España Moderna* en 1890. La ponencia «La educación del hombre y de la mujer. Sus relaciones y diferencias» presentada en 1892 en el Congreso Pedagógico Internacional de Madrid. Junto a ello en estos años hacen presencia insistente en sus novelas unos personajes femeninos que parecen luchar por aquellos ideales que la novelista defiende en sus artículos: la Asís Taboada de *Insolación* (1889), la Feíta de *Doña Milagros* (1894) y *Memorias de un solterón* (1896).

Yo me atrevería a afirmar que es esta condición de mujer, unida al respeto que siente ante la figura de su predecesor, lo que la guía en esos meses en que va perfilando su *maniera* en la serie «De Europa», marcando una clara distancia con el estilo de su ilustre predecesor. Si bien de entrada como tema central va a mantener el habitual de las «Murmuraciones» —la vida política y social europea— muy pronto va a ampliar el campo temático y a introducirse en unos ámbitos que eran relevantes para ella, aunque para Castelar posiblemente hubiesen pasado desapercibidos.

Su condición de mujer es la que propicia la aparición en estas columnas de un espacio para comentar sucesos y eventos que no hubiesen tenido cabida en otras colaboraciones de corte político que no fuesen las firmadas por ella. Como por ejemplo, señalar el papel jugado por el movimiento feminista a favor del desarme en relación con la Conferencia por la Paz celebrada en La Haya o el hecho de la celebración del Congreso Internacional de la Mujer en Londres; la muerte de la pintora Rosa Bonheur o el vano intento de la viuda del archiduque Rodolfo, el muerto en Mayerling, por contraer nuevas nupcias que termina frustrado por la prohibición del emperador Francisco José; la crítica a la alta sociedad norteamericana por su afición al despilfarro y la ostentación o la crueldad añadida que implica el uso de las balas «dum-dum» por el ejército norteamericano.

Desde la perspectiva de la técnica lo más llamativo de su manera de afrontar la columna es el que la mayor parte de las veces hace referencia a las fuentes de las que extrae la noticia (sobre todo prensa extranjera, aunque no cita cabeceras) o el conocimiento sobre el tema en curso para lo que acude a ensayos españoles y extranjeros (con sus autores y, a veces, títulos); que acude con frecuencia a fuentes actuales y que, en ningún momento, se extiende en digresiones históricas, aunque en algún caso deslice alguna nota histórica aclaratoria. De manera que, junto a una personalísima sensibilidad, el primer rasgo que se encuentra en estas columnas es el paso del castelarino tono doctoral plagado de extensas digresiones eruditas, a la comunicación directa de los hechos, salpicada de alusiones éticas; se pasa, pues, de la objetividad del historiador al tono apasionado del que abre las puertas a la impresión que algunos sucesos le provocan.

De los acontecimientos políticos acaecidos en los seis meses que dura la colaboración poco es lo que comenta y lo hace siempre en escuetos párrafos donde apenas es presentada la noticia: los movimientos expansionistas de Italia, la pérdida de autonomía de Finlandia frente a Rusia, el avance de los socialistas en Alemania, los enfrentamientos de Hungría con Austria, el afán autonomista de Albania son efectivamente reseñados. Más espacio dedica a hablar de la muerte de *zarévich*, del intento de asesinato del rey Milano de Servia, del magnicidio en la persona del Presidente de la República Dominicana, pero, en todos estos casos centra la atención más en los aspectos éticos de los hechos que en los políticos, como se evidencia en la crítica a los tiranos personificados en la figura del rey de Servia.

En cuanto a los sucesos susceptibles de convertirse en relevantes para entender el devenir de la historia, que se producen a lo largo de estos meses, hay dos sobre los que centra la atención, en un caso porque no puede obviar algo que supuso una tan grande conmoción en el país que ella tanto admira, Francia; me refiero al *affaire* Dreyfus. En el caso del segundo, relacionado con la segunda guerra de los Bóers el referirse a ella le permite arremeter contra una determinada forma de colonialismo que detesta, el británico, y de paso aludir a las injustas críticas que se hicieron sobre la colonización española. No olvidemos que estamos en 1899, a escasas fechas del Desastre y sus consecuencias.

Imposible —por razón de las fechas en que están escritos— que los artículos se pudieran zafar del *affaire* francés, aunque ella, y así lo manifiesta, hubiese preferido soslayarlo, pero el caso Dreyfus se había convertido en un verdadero suceso periodístico desde la publicación el 13 de enero de 1898 de la carta «Yo acuso» de Emile Zola en el diario *L'Aurore* de París.

De la conmoción que se vivía en Francia ante la revisión del Consejo de Guerra que había enviado a Dreyfus a la Isla del Diablo en 1894, que, a su vez, se vería incrementada con los dos juicios condenatorios sufridos por Zola tras la publicación de su carta se hace eco Pardo Bazán en su columna «La vida contemporánea», cuando aún no sospechaba su cercana colaboración como columnista de internacional. En un artículo aparecido el 1 de mayo, titulado «Desde el extranjero» de primera mano, puesto que está pasando unos días en París con motivo de la invitación a dar una conferencia,[9] ofrece una somera información de la situación: «Este país se encuentra aparentemente dividido y agitado por el famoso *affaire* Dreyfus, que da pasto a las conversaciones y comidillas y entretenimiento a los periódicos» (Pardo Bazán, 1899b: 282), para pasar a considerar esta situación con un tono ligero:

> No existen verdaderas razones para que Francia sufra un trastorno capital. Quizá el *affaire*, mirado así, sea hasta un desahogo conveniente y sano. Una nación tan fuerte, rica, poblada e inteligente como Francia, necesita algo para entretenerse y solazarse, algo que la distraiga, anime y divierta.

Un comentario que podría sonar frívolo si no fuese porque se sustenta en la admirativa opinión que Francia y los franceses le suscitan y que, además, ofrece bastantes pistas acerca de su propia forma de concebir un país:

> ... no cabe tampoco que todos piensen de igual manera [...] Hay en Francia militarismo y espíritu reaccionario; hay radicalismo y nacionalismo; hay judíos y hay antisemitas: hay de todo y de todo conviene que haya [...]. Es bueno que salten disidencias [...]. Aquí hay libertad y tolerancia...

9. «La España de ayer y la de hoy». Sala Charras, 18 de abril de 1899.

Quince días más tarde, también en la serie «La vida contemporánea» con el título «Algo de feminismo» en el que presenta al público un diario feminista *La Fronde* (al que por cierto critica por su «dreyfusismo acérrimo» y señala que debiera prestar al *affaire* un interés secundario), sale de nuevo a relucir el tema, pero ahora con un tono más propio de una crónica social, dejando traslucir una falta de interés, e incluso cierto hastío, no tanto por el caso en sí como por el revuelo que había ocasionado:

> Y por otra parte ¡es tan difícil, escribiendo para franceses, abstenerse en la cuestión Dreyfus! He notado que en todas partes se empezaba a no querer hablar de *eso*, y sin poder evitarlo, al fin asomaba la conversación prohibida, cargante, aborrecible ya para la inmensa mayoría; y reconociendo que era dar vueltas a una rueda sin fin en el vacio, que era buscarse la jaqueca, que era echar a perder el encanto de la *causerie* —lo que más estima el francés— se hablaba, se seguía hablando —discutiendo, y es lo peor (Pardo Bazán, 1899b: 346).

Tenemos, pues, como punto de partida desde su perspectiva de comentarista de la vida contemporánea una actitud distante, y un mayor interés por las incómodas consecuencias —trastornos, las denomina ella— derivadas de la agitación que el caso produjo en Francia, de la que ella no se hace eco más que en su aspecto más superficial y, siempre, minimizando su importancia. Pero, cuando se hace cargo de una columna que, durante nueve años, había informado con solvencia sobre la actualidad política europea, no podrá soslayar aquello que termina por calificar de «gravísimo asunto» y «pesadilla de la razón» (Pardo Bazán, 1899a: 458).

En el tratamiento que da a este caso a lo largo de las seis columnas en las que lo trata en la serie «De Europa» se puede observar que mantiene ese distanciamiento de que ha hecho gala en «La vida contemporánea», ese desinterés que le permite no entrar de lleno en el tema hasta que no le queda más remedio, cuando «la suerte de Dreyfus tiene a estas horas en suspenso al mundo» (Pardo Bazán, 1899a: 458). Lo hace en las dos columnas del mes de septiembre que dedica por entero al *affaire*, cuando ya juzgado, condenado e indultado el capitán francés[10] se da por resuelto el caso. Es decir, que la actualidad e importancia de los sucesos se ha impuesto y en estas dos columnas —sobre todo en la segunda— ya no se limita a informar, sino que, además, expone al fin su opinión, aunque con reservas, pues aclara «no he llegado a formar juicio claro y terminante en lo relativo a la inocencia de Dreyfus» (Pardo Bazán, 1899a: 618), y ello porque cree firmemente, o así lo parece, en la teoría de «un autor extranjero [...] el profesor Gumplovickz de la Universidad de Graz» que presenta en la columna del 3 de julio.

10. El capitán Dreyfus fue nuevamente condenado el 9 de septiembre, en esta ocasión a diez años de cárcel. El 19 de septiembre se le concedió el indulto.

Este profesor austríaco —expone la columnista— califica de «imprevisión y terquedad absoluta» el afán de los judíos «empeñados en seguir una mal entendida política de conservación de la nacionalidad», en vez de eclipsarse y desaparecer, de «hacer a tiempo mutis» como hicieron por ejemplo los fenicios. Esta obsesión por conservar su nacionalidad impide a los judíos integrarse en la sociedad en la que viven, dando lugar así a una «lucha de razas». Al trasladar Pardo Bazán esta teoría a los sucesos actuales: «la cruzada contra Dreyfus se explica y al explicarse queda medio justificada», es más, aun cuando Dreyfus no haya cometido delito alguno, todo el *affaire* es: «prueba mayor de que en efecto no han sido hábiles los israelitas, al no incorporarse a las diversas naciones en que viven mezclados».

Así como el caso francés le merece a la columnista el calificativo de «maraña embrollada y odiosa» (Pardo Bazán, 1899a: 426), y se observa su deseo de mantenerse a una prudente distancia que no le obligue a tomar partido, en el caso del Transvaal no se anda con remilgos y comienza —ya en agosto— su comentario sobre este tema con una contundente afirmación en la que exhibe su opinión personal: «*Delenda est Carthago*, decían los romanos. *Es preciso que la república del Transvaal desaparezca* exclaman los ingleses hoy, envolviendo en esta sentencia de muerte su frío y absoluto menosprecio del derecho y de la equidad» (Pardo Bazán, 1899 a: 522).

A partir de la primera columna sobre los preparativos de esta guerra (del 9 de octubre), todos los artículos de «De Europa», salvo el último (cuatro en total) hablarán de este asunto, lo que indica la importancia que ella le concedió. La pregunta es por qué le interesa tanto este conflicto. La respuesta viene dada no tanto por el tema en sí como por la carga de subjetividad que vuelca en él, por la forma de alinearse a favor de uno de los bandos en conflicto y, por las razones de este alineamiento, que no son otras que su oposición al colonialismo británico[11] y el amargo recuerdo de los sucesos del año anterior (1898).

Desde las primeras frases —lo acabamos de comprobar— no pone coto a la calificación más dura referida a Inglaterra, a la que tras haberla descrito como «nación devoradora y absorbente» (Pardo Bazán, 1899a: 522) termina por aplicar la manida denominación de «pérfida Albión» (Pardo Bazán, 1899a: 650), para, a continuación extender su crítica a los ingleses en general: «En el Transvaal se han descubierto minas de oro; y lo que tardaron en saberlo los ingleses de

11. Una actitud que ya había aparecido con anterioridad, en el libro de viajes *Al pie de la Torre Eiffel*, cuando con motivo de la visita al pabellón indio de la Exposición de 1889 exclama: «¡Pobre raza oscura, dominada hoy por los bárbaros del Norte, hecha instrumento de la actividad implacable del anglosajón! ¡Pobre raza soñadora, filosófica y artística, convertida en mercado de los productos ingleses!» Pardo Bazán, 2003: 259).

Y algo muy semejante mantiene en un relato publicado en *Blanco y Negro* en 1910, «La adopción», mediante el narrador de la historia central, el cual «lejos de reconocer que los ingleses son sabios colonizadores, sacó en limpio que son crueles, ávidos y aprovechados, y que si no hacen con los colonos bengalíes lo que hicieron con los indígenas de la Tasmania, que fue no dejar uno con vida, es porque de indios hay millones y el sistema resultaba inaplicable» (Pardo Bazán, 1990, IV: 41).

largos dientes y garras aceradas, fue lo que tardaron en apoderarse del territorio que tales tesoros contenía», y a su política expansionista, que, según ella, aspira «sin reparar en medios, a que el planeta sea una serie de factorías y colonias británicas» (Pardo Bazán, 1899a: 554).

Esta evidente toma de postura frente a los intereses y movimientos del Reino Unido tiene su réplica correspondiente en el amable panorama que ofrece de la «valiente y simpática república de los *bóers*» (Pardo Bazán, 1899a: 650), sobre la que ofrece un somero resumen de su historia, así como una elogiosa visión de sus pobladores y una corta biografía de los generales de ambos ejércitos, con especial mención del *bóer* Pedro Jacobo Joubert. «Si la cultura, el valor, las prendas todas del carácter nacional asegurasen la vida de las naciones, nadie con más derecho que los *bóers* a conservar su dulce patria. Recuérdese su historia, y dígame si la hay más hermosa y más limpia» (Pardo Bazán, 1899a: 522).

La guerra del Transvaal se sitúa así, dentro de esta serie, como el asunto que más parece interesarle y en el que ella se muestra más espontánea, frente al encorsetamiento que el desinterés —o el no querer tomar partido— le imponía en relación al *affaire* Dreyfus. Se nota su inclinación en una exposición más subjetiva, en la que no pone trabas al posicionamiento, ni oculta hacia donde se dirigen sus simpatías, algo especialmente perceptible en el estilo y tono usados:

> No podemos, no, evitar que la indignación rebose y se derrame sobre el papel en frases severísimas, cuando la Gran Bretaña se quita la máscara y aparece ante el mundo civilizado, lanzándole un reto, descubriendo ya sin pudor su verdadero carácter, detrás del trampantojo de su eterna hipocresía (Pardo Bazán, 1899a: 714).

Pero esta antipatía hacia la Inglaterra imperialista tiene un trasfondo que emerge muy pronto, cuando comienza a establecer relaciones con lo que España acaba de vivir hace solo un año. Así lo plantea la escritora: «El pez grande sigue zampándose al pequeño: apenas han cerrado los norteamericanos sus mandíbulas de dogo, abre las suyas el tiburón Inglaterra» (Pardo Bazán, 1899a: 682).

A partir de esa afirmación se observa que toda su feroz crítica al imperialismo británico se sustenta en la amargura, no tanto ante la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas como ante el papel jugado por las grandes potencias en aquel conflicto, así como las —para ella— injustas críticas vertidas por comentaristas foráneos acerca del colonialismo español. Esta posición defensiva emerge en unos comentarios que, casi sin venir a cuento —puesto que la columna versa sobre el Transvaal— le suscita la presencia francesa en Sudán y que le provoca una vehemente protesta:

> Con tan negras manchas han querido tiznarnos para combatir nuestra dominación colonial, en efecto desdichadísima, pero relativamente poco cruel, que se experimenta satisfacción cada vez que comprobamos los horrores cometidos en las colonias por las naciones civilizadas y cultas. [...] sabemos las atrocidades que la tropa fran-

> cesa comete en el Sudán. Parece que excede a toda hipérbole y que a su lado es flor de cantueso lo que se lee en el padre Las Casas y en todos los filántropos compadecidos de los indios e indignados con los españoles [...] ¿Qué se diría si fuesen españoles esos que hacen trizas a los hombres y despanzurran a las mujeres y a los pequeñuelos...? Los que narran y condenan estos horrores [...] los explican estudiando los efectos desmoralizadores de la vida y de la lucha colonial [...] ¡Que nos apliquen a nosotros estas excusas y reconozcan estas atenuantes, ¡vive el cielo! (Pardo Bazán, 1899a: 650).

Se observa, pues, que la vehemencia con que trata el tema de la intervención británica en África, de la política colonialista europea tiende a teñirse con el amargo recuerdo de lo vivido en el 98. Pudiera parecer como si esa guerra de unos pocos contra una gran potencia militar no fuese más que la repetición de lo acaecido en la guerra hispano-norteamericana, de ahí, quizá, su apoyo incondicional u su apasionada defensa de la República del Transvaal.

El tratamiento y el tono utilizados para presentar estos dos casos, que indudablemente concitaba el interés general y llenaban las páginas de la prensa mundial, nos hablan de una pluma que pretende crear ese espacio propio al que aludía en la entrevista del 93 y que llevaba camino de conseguirlo, pero, posiblemente, los intereses del semanario discurrían por otros derroteros. No volverá el semanario a dedicar el artículo de apertura de las quincenas no ocupadas por «La vida contemporánea» con un artículo dedicado a la política internacional. A partir de 1901 se reparten ese espacio la columna de crítica teatral de Eusebio Blanco, «Crónica de teatros» y la «Revista hispanoamericana» de E. Beltrán de Répide, en la que se hace un repaso a la actualidad latinoamericana.

No volverá tampoco la escritora a ingresar en la parcela del comentarismo político, quizá por la razón que aduce años más tarde, en 1906, en otra «vida contemporánea»:

> Yo no lo puedo remediar. No he mirado jamás la cuestión Dreyfus por su lado político. No tengo opiniones políticas en Francia: apenas sí las tengo aquí... He visto este problema como algo de interés dramático, apasionante, en el cual hay que buscar y desentrañar los móviles de los actos humanos, única explicación de los grandes crímenes y de las grandes abnegaciones, de los actos de justicia y de los actos de odio y venganza (Pardo Bazán, 1906: 490).

Los actos humanos, el ser humano, en suma, como protagonista de la historia es lo que concita el interés de la columnista, lo que en la serie «De Europa» aparece priorizado y lo que hace de esta breve colaboración un ejemplo de cómo cree Pardo Bazán que se debe contemplar la actualidad.

Bibliografía

Castelar, Emilio (1899), «Murmuraciones europeas», *La Ilustración Artística*, 892, 30 de enero, 74.
— (1892), *Crónica internacional*, ed. de D. de Lario, Madrid, Editora Nacional.
Pardo Bazán, Emilia (1899a), «De Europa», *La Ilustración Artística*, 911, 12 de junio, p. 378.
— 914, 3 de julio, p. 426.
— 916, 17 de julio, p. 458.
— 918, 31 de julio, p. 490.
— 920, 14 de agosto, p. 522.
— 922, 28 de agosto, p. 554.
— 924, 11 de septiembre, p. 586.
— 926, 25 de septiembre, p. 618.
— 928, 9 de octubre, p. 650.
— 930, 23 de octubre, p. 682.
— 932, 6 de noviembre, p. 714.
— 934, 20 de noviembre, p. 746.
— 936, 4 de diciembre, p. 778.
— (1899b), «La vida contemporánea. Desde el extranjero», *La Ilustración Artística*, 905, 1 de mayo, p. 282.
— «La vida contemporánea. Algo de feminismo», 909, 29 de mayo, p. 346.
— (1906), «La vida contemporánea», *La Ilustración Artística*, 1283, 30 de julio, p. 490.
— (1990), *Cuentos Completos*, Juan paredes Núñez (ed.), A Coruña, Fundación Barrié de la Maza.
— (2003), *Al pie de la Torre Eiffel*, en *Viajes por Europa*, Madrid, Bercimuel, pp. 119-281.
Ruiz-Ocaña Dueñas, Eduardo (2004), *La obra periodística de Emilia Pardo Bazán en* La Ilustración Artística *de Barcelona (1895-1916)*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

La historia como pretexto: *Perder y salir ganando,* una comedia inédita de Emilia Pardo Bazán

Dolores Thion Soriano-Mollá
Université de Pau et des Pays de l'Adour

Muchos han sido los avances que ya se han realizado sobre las actividades teatrales de Emilia Pardo Bazán, tanto las de joven como de adulta, pero aún siguen quedando algunas lagunas debido al estado o de la dispersión de los materiales que se han conservado. Del periodo de juventud de doña Emilia se conocen sobre todo sus poesías y sus primeras colaboraciones más o menos dispersas en la prensa gallega hacia 1866. La escritora iba a la sazón probando modelos y buscando cauces de expresión para su actividad creadora. En la década de los 70 empezó a componer algunas obras dramáticas y a intensificar, al menos públicamente, su actividad como escritora.

El manuscrito inédito que hoy nos ocupa, *Perder y salir ganando*, es una de esas creaciones de juventud de Emilia Pardo Bazán. En ella la historia es uno de sus componentes que, en los moldes de comedia histórica, encauza otros significados contemporáneos que la autora y sus susceptibles receptores, en su presente, podían potenciar como a continuación intentaremos demostrar.

En sus conocidos *Apuntes autobiográficos* Pardo Bazán recordaba que en sus estancias en la capital durante sus primeros años de matrimonio observó atentamente aquel «movimiento literario» que renacía tras la Revolución de septiembre:

> Los *Gritos* que empezaban a labrar la reputación de Núñez de Arce, los primeros dramas de Echegaray; los últimos de Tamayo, a cuyos estrenos, como el de *La Carmañola* de Nocedal hijo, acudían socios de la Juventud Católica a romper guantes, e individuos de la Partida de la Porra a romper costillas, me preocupaban algunos días. Solo que entonces se propendía a dejar aparte la cuestión de mérito literario y otorgar la preferencia a la política. Era axiomático que la revolución había traído consigo la más espantosa decadencia del gusto... (Pardo Bazán, 1973: 707)

Asistía la joven Emilia también a los estrenos de «los teatros libres de aquel contagio» (Pardo Bazán, 1973: 707) y siempre permaneció atenta a las representaciones de los actores de primera fila. Pese a las complejas circunstancias polí-

ticas y religiosas, tan influyentes en aquel contexto en la literatura, ella recordaba que:

> Yo no perdía estreno ni renuevo de drama o de comedia, y mis aficiones literarias remanecían. Excuso añadir que a ratos perdidos cometí dos o tres dramas, prudentemente cerrados bajo llave apenas concluidos. Según puedo colegir hoy, no teniendo ánimos para exhumarlos del nicho en que yacen, eran imitaciones del teatro antiguo (Pardo Bazán, 1973: 708).

No hay que perder de vista que estas declaraciones autobiográficas fueron escritas unos quince años después, en unas circunstancias personales y políticas que ya no eran las mismas, en plena Restauración y con doña Emilia labrándose una destacada posición entre los primeros novelistas y periodistas de la época.

Si dichas piezas dramáticas de juventud quedaron cerradas a cal y canto en el momento en que se compusieron era, en parte, porque doña Emilia no se había forjado todavía un nombre y sus textos carecían de visibilidad pública. Valga recordar que el accésit a los Juegos Florales de Santiago no lo obtuvo hasta 1875 y que los premios en el Certamen en memoria del padre Benito Feijoo datan de un año después.

Por otra parte, resulta curiosa la anécdota, que ya en alguna ocasión se ha citado sobre uno de que algunos de estos dramas, con el que casi:

> estuvo a punto de alcanzar los honores de la representación sin yo pretenderlo. Un copista infiel lo dio bajo su nombre a un teatro de segundo orden, donde se lo admitieron y empezaron a estudiarlo. Por fortuna sorprendí a tiempo el enredo, y puse el manuscrito a buen recaudo (Pardo Bazán, 1973: 708).

¿Por qué no aprovechó la oportunidad doña Emilia, desconocida joven de veintiún años, para reparar el agravio y llevarlo a escena bajo su nombre? ¿Por qué ese empeño en poner el manuscrito a buen recaudo? ¿Era realmente necesario un copista, como en el caso que nos ocupa, para una obra de una autora en ciernes que supuestamente no tiene intenciones de leer o estrenar? A todo ello intentaremos responder y observaremos que la historia, presente y pasada, en este manuscrito le sirvió a Emilia Pardo Bazán de pretexto.

Tenemos por ahora certeza de que doña Emilia escribió al menos tres piezas dramáticas de juventud: *Tempestad en invierno* y *El mariscal Pedro Pardo*, parcialmente editadas en *Teatro Completo* por Montserrat Ribao en 2010, y *Perder y salir ganando*, inédita hasta ahora, pero de próxima publicación.

Probablemente ese manuscrito que el malintencionado copista quiso llevar a escena y que doña Emilia quiso dejar en «el nicho en que yacen» corresponda a uno de ellos. Tal vez se trate de de *Perder y salir ganando*, en tres jornadas y en verso, que según documenta el manuscrito, data de 1872. El autor se escondía

tras las tres estrellas ***. La obra está copiada en un cuadernillo azul cosido, como los que Emilia Pardo Bazán solía usar para componer y guardar sus composiciones poéticas. La cubierta del cuadernillo está forrada con papel blanco, con un sello estampado de 1870 y con la anotación de «Sra. de Quiroga». Un copista, tal vez aquel usurpador, empezó a copiar a obra, ya que se aprecia bien una caligrafía que no corresponde a la de la de «Sra.de Quiroga» hasta la escena III del primer acto, en donde aparece explícitamente indicado «Aquí empieza la letra de la autora», en la página diez, quien siguió copiando el texto hasta la página setenta y tres del cuaderno.

A diferencia de *Tempestad en invierno* y *El mariscal Pedro Pardo*, que son dramas, *Perder y salir ganando* es una comedia. Las tres obras están en verso, son de corte romántico y de tema histórico. Por haber sido copiada en aquel cuadernillo *Perder y salir ganando* es la única de las tres que se conserva ahora de manera íntegra.[1]

Como ya señaló Montserrat Ribao, dichas obras estaban en consonancia con los dramas históricos que a principios de los 70 se estaban estrenando en Madrid (Ribao, 2010), e incluso, como la misma escritora ponía de manifiesto en las citas antes reproducidas, en las que el asunto artístico se podía confundir o interpretar desde un punto de vista político. Si en *El mariscal Pedro Pardo*, la escritora proponía el tema de la sucesión al trono de Castilla, siguiendo la leyenda, según la cual, el Mariscal Pedro Pardo apoyó a Juana la Beltraneja frente a Isabel la Católica; en *Perder y salir ganando* la autora vuelve a plantear un asunto harto popular de la tradición histórica castellana, la Guerra de las Comunidades, las cuales le servirán de trasfondo, escenario y pretexto para entretejer un conflicto amoroso de honor y de honra.

No es que rebuscase la joven Emilia en el patrimonio histórico persiguiendo originalidad. Una de las figuras que rehabilitó el siglo XIX fue la del comunero, símbolo moderno del mártir del poder absolutista y del precursor de la libertad, sobre todo a partir de la figura de Juan Martínez Diez, el Empecinado, durante la Guerra de la Independencia. El Empecinado contribuyó a consolidar el mito del comunero en 1821, en ocasión del III Centenario de la batalla de Villalar. Acudió entonces a dicha ciudad con una expedición para exhumar los restos de los capitanes ajusticiados en 1521. En dicha ocasión los liberales firmaron el *Pacto Federal Castellano*, lo cual, favoreció la asociación y la superposición de referencias históricas, las de las comunidades y las de los liberales, de las cuales se hizo y sigue haciendo uso político. En 1869 el partido Republicano Federal volvió a adoptar la misma simbología, apenas tres años antes de su composición, con otro manifiesto titulado también *Pacto Federal Castellano* que estructuraba las provincias castellanas en dos grandes regiones, Castilla la Nueva y

1. De hecho, entre ellas, como composiciones independientes figura algún extracto de la obra que ahora nos ocupa.

Castilla la Vieja, y que se ha considerado como un intento de afirmación de un regionalismo castellano frente a los periféricos.

Los comuneros se convirtieron en tema literario en las plumas de los exiliados y liberales románticos y realistas, inspiraron numerosas cabeceras de periódicos y dieron nombre a agrupaciones más o menos secretas. Al calor de reivindicaciones, actos, celebraciones y revoluciones, los homenajes literarios fueron tempranos, desde Quintana, Trueba y Cossío, Martínez de la Rosa, Francisco de Paula, Patricio de la Escosura, Ventura García Escobar, Adelardo López de Ayala, Eusebio Asquerino hasta Pérez Galdós y siguen siendo aun hoy en día numerosos. Durante el Romanticismo y a través del siglo XIX, el mito del comunero se utilizó para defender la idea del revolucionario, defensor de las libertades del pueblo, frente al despotismo y el absolutismo, pero también como símbolo del nacionalismo y de la identidad nacional frente a lo extranjero, en el caso histórico que nos ocupa, generada por la presencia de la armada imperial de Carlos V y de los flamencos en la batalla de Villalar.

El título elegido por doña Emilia para su comedia también sobre los comuneros, *Perder y salir ganando*, resulta poco original y se enmarca por su factura dentro de la tradición clásica ya que está compuesto con la habitual paradoja, «perder y ganar». Este paratexto anuncia la resolución del caso a modo de lección ejemplar y el imprescindible desenlace feliz. Otras textos teatrales recuerdan el título de doña Emilia, como por ejemplo la comedia *Perder ganando, o, La batalla de damas* (1851) de Ramón Luna, que era una traducción de *Bataille de dames*, de Scribe y de Legouvé, de notable éxito en los escenarios madrileños en el periodo que nos ocupa.

¿Por qué buscar un título con resonancias de éxito sobre un tema que podía encontrar cierto eco en su propio presente para dejarlo sin exhumar? Las circunstancias personales de Emilia Pardo Bazán pueden ser fuente de explicación pero antes de aventurarnos en algunas hipótesis, detengámonos primero en el texto de la comedia.

Como en toda comedia de tema histórico, en *Perder y salir ganando* los referentes y hechos reales forman parte del cañamazo en el que se entretejerá la historia, dotándola así de veracidad histórica: el alcázar de Toledo, la residencia de la protagonista en Villalar y la fecha de desarrollo, 1521 contribuyen a establecer y salvaguardar una pacto de ficción verosímil. De hecho, la batalla de Villalar fue decisiva en los conflictos con la Junta Comunera, bajo las órdenes de Juan de Padilla, Juan Bravo y Francisco Maldonado, precisamente, el 23 de abril de 1521 en la localidad que hoy se conoce como Villalar de los Comuneros en Valladolid. El ejército imperial de Carlos V salió vencedor y en aquel episodio histórico fueron decapitados muchos comuneros, como ya indicábamos.

En ese cronotopo se insertan los personajes históricos reales, quienes existen solo por ser citados dialógicamente. Carlos V, Padilla y Maldonado son los protagonistas históricos del conflicto real, y a este último lo convierte la escritora en primo de don Diego, el galán en la comedia. En el escenario, cualquier elemento

hubiese contribuido a reforzar el sentimiento histórico: paratextos, didascalias de decorados y un lenguaje arcaico y en verso acercan la comedia de Doña Emilia a los modelos clásicos que le sirvieron de modelo de imitación.

Con estos elementos mínimos Emilia Pardo Bazán configura su obra dentro de la tradición teatral e histórica, aun cuando no conceda al conflicto de los comuneros más que el papel de trasfondo. La acción principal y única es una clásica historia de amores frustrados, que solo el honor y la honra pueden encauzar y dirigir.

En lo que respecta a la tradición teatral, a ese «modelo clásico» que se alejaba del mal gusto de la época al que se refería la autora en sus *Apuntes autobiográficos*, se puede observar sin grandes dificultades que ella estaba siguiendo los pasos de Lope de Vega y del *Arte de hacer comedias*. Siguiendo las pautas de Lope, la obra anuncia una estructura en tres jornadas que en el cuerpo del texto acaban siendo actos, en los cuales el orden causal y retórico introducción, nudos y desenlace queda perfectamente trabados. Emilia Pardo Bazán respeta la unidad de acción, pero no las de espacio ni de tiempo, que ella hace variar de modo lógico y coherente.

El *dramatis personae* consta de seis personajes, los cuales obedecen a la tipología y el número habituales en el teatro de Lope: la dama, doña Elvira de Ariza; el galán, don Diego Pacheco y Maldonado; don Lope de Herrera, el hidalgo responsable del orden familiar que vela por el honor y la honra de los suyos; los dos criados, la Ninfa, que es la criada y confidente de doña Elvira, y Callejón, que hace las veces de gracioso, confidente y de informador del galán.

Como en la tradición, los criados viven una historia de amor paralela a la doña Elvira y don Diego y suelen hacer de enlace entre ellos. El antagonista en este caso es el médico judío Eliezer, un personaje de tipología típicamente romántica, quien intenta influir en los protagonistas y provoca los conflictos. Doña Emilia le confiere asimismo una personalidad mezquina, traidora y celestinesca. Al igual que en el teatro clásico, estos personajes se definen antes por su modo de actuar que de ser, obedeciendo así a sus respectivas tipologías y modelos sociales. Todos se expresan decorosamente y la polimetría aconsejada por Lope da también ritmo e intensidad a los diálogos y los monólogos en la comedia de la joven autora.

La protagonista, doña Elvira de Ariza, es una joven viuda, a quien su marido, mucho mayor que ella, volvió a desposar en su lecho de muerte. Doña Elvira, entre confidencias se lo relataba a su criada en los términos siguientes:

> don Juan en su mano helada
> la de don Lope Herrera
> tomando, la mía unió
> con ambas, en lazo estrecho
> y con voz que ya del pecho
> casi exánime arrancó :

doña Elvira, esposo os doy
que de quien sois no desdice
y el mal que a don Lope hice
en daros reparo hoy;
que es mi pariente y mi tío
de nombre y casa heredero.
Esc. II, acto I

La Ninfa, con el sentido práctico que caracteriza a los criados, sabe destacar los aspectos positivos del asunto que tanto acongoja a su dama. Don Lope es «rico, gallardo y no viejo | ¿de qué te quejas, señora?» (esc. II, acto I). El drama de Elvira reside en ser viuda y rica, pero no poder disfrutar de su libertad, porque, como con viveza le replica, «si yo dueña de mí fuera | a don Lope no eligiera» (esc. II, acto I). El mundo femenino se presenta como prácticamente cerrado y distante del universo masculino, cuya autoridad y cuyas normas debe respetar y acatar.

La obra se plantea como un juego de tensiones y rivalidades en un tradicional triángulo amoroso. Ahora bien la argucia de doña Emilia residió en dar vida a estas historias con nuevos resortes de tintes históricos y políticos. La solución que el médico judío le propone al joven galán —y primo del comunero Maldonado— para impedir que su rival gane los favores de doña Elvira es las de unirse a las filas de los comuneros, no por convicciones políticas ni para oponerse a la monarquía imperial, sino para defender unos intereses personales:

Die a Elie.– A duras penas lo que quiero creo.
Afirmas que si me uno a los parciales
de las Comunidades y procuro
el próximo triunfo hacer seguro
con amigos y gente,
de Elvira lograré muy fácilmente
el enlace romper?
Elie.– Yo te lo juro.
[...]
Elie.– Una vez que triunfe nuestro bando,
Don Lope en un encierro
o en eterno destierro,
terminará su vida
a menos.
Die.– ¿Qué?
Elie.– Que acceda a dar ayuda a las Comunidades.
Die.– ¿Y sin duda
si accede, será suya doña Elvira?
¡Solo pensallo me enardece en ira!
Elie.– Si accede, por mandato soberano

renunciando a la herencia
de Herrera doña Elvira, él a su mano
renunciará también.
Esc. IV, acto I

A partir de ese escena cuarta del acto primero, el tema histórico se va puntualmente infiltrando y ganando espacio hasta la primera escena del acto segundo. Reaparece después en el acto tercero sin llegar nunca a solapar el conflicto amoroso.

El judío Eliezer, de acuerdo con el tipo popular del judío, es un personaje doble y falso, y en esta comedia teje enredos entre los personajes para captar adeptos a la revolución comunera. Por eso, dos escenas después de la citada mantendrá una conversación similar con don Lope, pero utilizando ya no los resortes del amor sino los del compromiso político y personal con el pueblo del noble caballero, quien debe luchar para recuperar los fueros. Las ideas y los valores que ahora Pardo Bazán pone en boca de sus personajes sí son los históricos, pero el hecho de elegir al judío como su defensor y propagandista hace que los vicios y dobleces del tipo se sobrepongan a los de las ideas de los liberales de su presente.

Después de la septembrina y en pleno reinado de Amadeo I, aquella España de doña Emilia andaba en «ese triste estado» que el judío Elizier describe para atraer al noble don Lope a su causa:

Decid don Lope ¿sabéis
de la patria el triste estado?
¿o nunca habéis reparado
lo que alrededor tenéis?
a do quiera que miréis,
de España los tristes hados
encontraréis confirmados,
a los pueblos lleva el luto
tanto cuantioso tributo;
los fueros, pisoteados,
y mientras que en larga guerra
sangre de sus hijos vierte,
en erial se convierte
la hermosa española tierra;
el comercio ya se cierra
que con extrañas naciones
hacíamos; disensiones
civiles la patria abaten
mientras de cólera laten
los nobles corazones.
Esc. VII, acto I

Inestabilidad política y social, empobrecimiento, descontento, guerras interiores, aislamiento del país, luchas y traiciones políticas era lo que estaban viviendo los españoles, pero también la escritora y su familia en aquellos complejos años: su padre en el partido progresista hasta conseguir su título papal y hasta distanciarse del mundo político, hecho que ocurrió a raíz del nombramiento de Amadeo en 1870; ella, joven casada, en unos momento de compromiso activo carlista junto a su marido, de viajes por Europa en los que se entrevistaron con numerosas personalidades vinculadas al rey pretendiente; y como se ha documentado, en un periodo en que empezaría a ser vigilada por la policía, al menos por panfletaria y propagandista (José Ramón Barreiro, 2003, 2005, 2006). En el momento de la composición de la *Perder y salir ganando* se desarrollaba la tercera guerra carlista en contra del reinado de Amadeo de Saboya (1870-1873), rey que, a imagen de Carlos V, no representaba la línea monárquica tradicional en España. Recordemos además que el trasfondo histórico de Juana la Beltraneja en *El Mariscal Pedro Pardo* viene a ser de la misma índole.

Amadeo de Saboya y Carlos V, salvadas las distancias, eran en el imaginario popular dos extranjeros en España. Por ende, Amadeo I, presentaba otro agravante para la escritora, era un rey con firmes creencias constitucionales y representaba en España el primer intento de instauración de una monarquía parlamentaria, régimen que tanto rechazó la escritora a lo largo de su vida por entrever antes el caciquismo, la corruptela, la traición, los intereses y los favores privados, que el buen funcionamiento del sistema.

Si bien estos últimos detalles quedaron silenciados en la obra, cuando compuso su comedia Emilia Pardo Bazán era plenamente consciente de las implicaciones históricas que su texto acallaba, pero que al lector implicado podía sugerir, puesto que a su vez, el carlismo se había también apropiado de algunos de los mitos y valores de los comuneros y de lo que se ha venido a denominar la primera revolución moderna. En el caso de Pardo Bazán, la lucha por una línea monárquica más antigua, más tradicional y por lo tanto, más legítima, era la idea que subrepticiamente ella defendía, así como el apoyo a la monarquía absoluta, que ella planteaba desde la perspectiva del vencedor, Carlos V, y no del comunero vencido. Otros valores que el carlismo divulgó bajo el portaestandarte del la revolución de las comunidades fueron la identidad y el federalismo, que doña Emilia no compartió. La lucha de la comuna frente al rey, como institución absolutista, fue la idea que introdujo doña Emilia en esta obra. Como bien le hace afirmar a don Lope, cuando se niega a formar parte de las filas de los comuneros, en su conversación con Eliezer:

> ¡Tú a mí, traidor! ¡proponiendo
> que venda al Rey! ¡Si aún no sé
> como arrancado no hé
> la vil y cobarde lengua

que propone tanta mengua!
Vete, que te mataré.
Elie.– ¡Qué hablo de patria repara!
Lop.– ¡La patria en el Rey se funda!
Elie.– ¿Tú, no temes que se hunda?
Lop.– Si yo a mi rey engañara
un segundo, me cortara
con esta espada la mano.
Elie.– Respetar al soberano
ofrecen los Comuneros
si les devuelve los fueros.
Lop.– ¡Basta te digo villano!
El que a su rey traidor
ni es noble, ni es caballero.
¿Qué es la patria... el mundo entero
comparándose al honor?
Esc. VII, acto I

La historia real en la comedia prosigue en la primera escena del acto segundo como antes indicábamos, ahora bajo la perspectiva de doña Elvira, testigo lejano en su residencia de Villalar, quien iba exclamando mientras escuchaba el «marcial estruendo» de aquella intestina batalla:

¡Cuánta angustia me dan estos ruidos
que, de la brisa de la noche en alas
llegan a mis oídos!
Quién sabe si me traen en sus ecos
Del pobre moribundo los quejidos
¡Eh! Porqué en cruda guerra
se ensañaran hermanos contra hermanos
por solo un palmo de sangrienta tierra!
Esc. I, acto II

A partir de entonces, el tema del amor pasará a ser el motor exclusivo de la intriga, suscitada por el ocultamiento del rebelde comunero don Diego en casa de Elvira. Esta situación clásica hace que el contenido histórico e ideológico de la obra en las siguientes escenas siga perdiendo importancia y su presencia dialógica se vuelva a reducir a pequeños comentarios dispersos. La trabazón de la obra y la coherencia se mantienen en el acto tercero porque en la primera escena, ya lo apuntamos, vuelve el tema de la batalla de Villalar. La perspectiva ahora es distinta pues nos la ofrece el gracioso Callejón, el criado del galán don Diego, en contrapunto a las tensiones del segundo acto. Cuando Callejón vuelve del campo de batalla a reunirse con su amada, la criada Ninfa, la autora

desvela las motivaciones del improvisado soldado como representante del bajo pueblo:

Y en la lid entré con él:
Pero al disparo primero
Me time tras un otero
Más deprisa que un lebrel.
Déjeles batir el cobre
Echándome acuesta cuenta:
Si todo el mundo revienta
¿saldré por eso de pobre?
Esc. I, acto III

Los contrastes ideológicos que introduce el criado son de por sí elocuentes. Siguiendo el modelo clásico, doña Emilia recurre a su ingenio para dar un tono distendido a la obra y desorientar a su lector-espectador, quien no puede ni imaginar cómo acabará la comedia. Los parlamentos del gracioso son sin embargo fundamentales. Callejón, de apariencias bobas e inocentes, recurre a la historia una vez más como pretexto y recita un apologuillo a su Ninfa en el que asoman las verdades de la escritora, ya curiosamente expresadas con metáforas orgánicas:

Call. Con tono doctoral–
Dijeronle cierto día
Los miembros a la cabeza:
«Mucho a cansarnos empieza
tu insufrible tiranía.
Tu eres quien todo lo guía,
Estas más alta que todos
Y por mil diversos modos
Siguen tus caprichos vanos,
Poniendo guantes, las manos,
Y los pies, pisando todos.
¿Porqué no hemos demandar
nosotros algunas veces?
En nuestra causa jueces
seremos, y has de bajar
Tanto que te has de quedar
Tocando al humilde suelo.»
Y sin temor y sin duelo
A la cabeza atacaron
Hasta que el cuerpo cambiaron
¡Los pies miraban al cielo!
¿Sabes lo que resulto

de cambio tan singular?
Que la sangre al circular
Al cerebro se bajó,
Y la cabeza murió,
Y el cuerpo, por consiguiente;
Y la tropa impenitente
De miembros amotinados
Por gusanos devorados
Se pudrieron lentamente.
Cabeza los reyes son
De las cristianas naciones:
Motines y disensiones
Son miembros, en conclusión,
Que de su organización
Quieren la base minar:
¿de qué sirve el atacar
la cabeza? El resultado
del apólogo explicado,
que es todo el cuerpo matar.
Esc. I, acto III

Aunque el fin de la comedia sea feliz, moral y adoctrinador merced al perdón del noble don Lope y el arrepentimiento de doña Elvira, ¿no eran todos estos motivos históricos y políticos suficientes para esconder la obra? Probablemente no, en el momento en que compuso y mandó copiar la obra, tal vez para que se leyese o representase en algún salón, en algún teatro privado o en alguna reunión carlista. Ahora bien, la realidad evolucionó vertiginosamente.

El distanciamiento de la escritora respecto de aquellos compromisos políticos de juventud desde que se separó de José Quiroga, su marido, desde que recobró los valores del pensamiento progresista en el que se había educado y desde que pudo descubrir, una vez instalada en Madrid, el verdadero talante de los políticos liberales y de sus proyectos para España justifican con creces el que este texto dramático quedase de por vida «prudentemente cerrado(s) bajo llave apenas concluido(s)» y que Emilia Pardo Bazán, pasado el tiempo, no encontrase los «ánimos para exhumarlo(s) del nicho en que yace(n)».

Con este estudio, fruto de nuestra curiosidad literaria, vayan nuestras disculpas póstumas a la escritora, que si en una ocasión perdió el texto, ahora con su edición y estudio, saldrá ganando.

Bibliografía

Barreiro Fernández, X. R. (2003), «Emilia Pardo Bazán en su tiempo histórico», en Ana María Freire, (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán*, A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 15-38.

— (2005), «A ideoloxía política de Emilia Pardo Bazán. Unha apoximación ao tema», *La Tribuna*, 3, pp. 39-69.

— (2006), «Morrión y Boina. El cuento que nos introduce en la militancia carlista de Emilia Pardo Bazán», en José Manuel González Herrán, Cristina Patiño Eirín y Ermitas Penas Varela (eds.), *Emilia Pardo Bazán: Los cuentos.* A Coruña: Real Academia Galega – Casa Museo Emilia Pardo Bazán, Fundación Caixa Galicia, pp. 23-43.

Pardo Bazán, E. (1973), *Apuntes autobiograficos*, Preámbulo a *Los Pazos de Ulloa*, (1886), en *Obras completas* III, ed. a cargo de Harry Kirby, Madrid, Aguilar.

— (2014), *Apuntes de un viaje. De España a Ginebra* [1873], Reproducción facsímil. Estudio, edición y notas de José Manuel González Herrán, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela – Real Academia Galega, 2014; edición electrónica accesible en: http://hdl.handle.net/10347/10058

Ribao Pereira, M. (2010), «Estudio preliminar» a Emilia Pardo Bazán, *Teatro completo*, Madrid, Akal, pp. 7-60.

— (2012), «Consideraciones y reconsideraciones sobre el teatro (1909) de Emilia Pardo Bazán», en *Crítica hispánica*, 34, 2, pp. 203-222.

Yeves Andrés, Juan Antonio (2010), *El álbum de los amigos, templo de trofeos y repertorio de vanidad*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.

La historia a escena

La historia como recurso dramático en el teatro lírico español del siglo XIX

M. Pilar Espín Templado
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED) –
Instituto del Teatro de Madrid (ITEM-UCM)

1. Historia y Teatro Lírico

El Teatro Lírico Español, ya sea en su versión operística como en la producción de zarzuelas, con frecuencia refleja en su temática una visión literario-dramática de los principales acontecimientos de la Historia de España o universal. En el contexto teatral español del siglo XIX hay que añadir a ello el auge del drama histórico, género muy cultivado no solo en el período de apogeo del movimiento romántico, sino también durante la segunda mitad del siglo XIX. Es obvio que el espectáculo teatral, como toda manifestación artística, nos trasmite una determinada visión del pensamiento de su época, del *hic et nunc* de su realidad. Ejemplo muy claro de esto es una importantísima parte de nuestra producción lírico dramática como el género chico, cuya acción queda acotada en una inmensa mayoría de las obras: «Madrid, época actual».

Pero en esta ocasión no me voy a referir a la visión de la realidad que testimonian las obras cuya acción sucede en el momento de la representación, es decir coetánea al estreno, estudio ya realizado por mí anteriormente en no pocas ocasiones. Me ciño ahora a la producción de teatro lírico cuya acción, que suele ser de enredo amoroso, sucede simultánea a un acontecimiento histórico concreto pasado o presente.

Siempre ha sido el teatro lírico muy aficionado a trasladar al espectador a espacios exóticos y a tiempos remotos alejados del presente, pretexto para el desarrollo de una trama de tema histórico. Pero esa aparición de la historia en el escenario puede estar motivada y favorecida por diversos fines, en algunos casos ajenos al arte del espectáculo, aunque vinculados a las circunstancias sociopolíticas. En el caso de una intención claramente propagandística se trataría de un teatro político, con una finalidad explícita y unívoca en ese sentido y diferente de las obras de tema histórico aquí tratadas. Pero, como veremos a continuación, dentro del teatro lírico de tema histórico, también se pueden apreciar diversas causas y modos de llevar a escena la Historia, que aluden o sugieren subliminal-

mente la circunstancia política, y en algunos casos influyen en un mayor o menor éxito de la obra.

Sin ánimo de exhaustividad, intentaré exponer algunos factores que coadyuvaron al uso de la Historia en óperas y zarzuelas españolas destacadas escritas en el siglo XIX, analizando la función dramática que el hecho histórico desempeña en ellas y la visión que nos trasmite del mismo.

En primer lugar hay que distinguir entre obras lírico-dramáticas cuya acción transcurre en un trasfondo histórico que únicamente actúa como pretexto de ambientación de la trama, y aquellas otras en las que el hecho histórico sí forma parte del desarrollo de dicha acción y, en consecuencia, se desprende de ellas una interpretación o visión histórica determinada. También veremos cómo, en ocasiones, la utilización del hecho histórico remoto lleva consigo una intención política en el presente.

2. Presencia de la historia en el teatro musical español del siglo XIX

2.1. Hechos históricos en cortes europeas

Hay óperas y zarzuelas cuya acción se desarrolla durante acontecimientos históricos de cortes europeas que nos sitúan en siglos anteriores al estreno de la obra. Este tipo de obras abundaron fundamentalmente en el primer auge de la zarzuela grande moderna, a partir de la segunda mitad del siglo XIX; su inspiración se basó con frecuencia en óperas cómicas francesas traducidas o adaptadas como *Los diamantes de la corona* (1854) de Francisco Camprodón y Francisco Asenjo Barbieri, *Catalina*. (1854) escrita por Luis de Olona con música de Joaquín Gaztambide, al igual que *Los Magyares* (1857) y *Los Circasianos* (1860) también de Luis de Olona con música de Emilio Arrieta, cuya acción sucede en el Cáucaso durante el siglo XVI. En ellas hay que destacar la especial relevancia que cobran los elementos de la representación no lingüísticos como la escenografía, que recrea los espacios exóticos o majestuosos, junto con el vestuario y otros elementos de la representación.

De 1854 son las dos primeras zarzuelas mencionadas: *Los diamantes de la corona* (Camprodón - Barbieri), traducción de una ópera cómica de Scribe y Saint-George, cuya acción transcurre en Portugal en el año 1777 (final del reinado de José I), con espectacular despliegue de decoraciones escenográficas, intrigas palaciegas, aventuras de cuevas, bandidos, y anagnórisis que la aproximan al melodrama decimonónico popular (Espín, 2014: 21-31). La segunda zarzuela, *Catalina* (Olona-Gaztambide), asimismo inspirada en una obra de Scribe, *L'Étoile du nord*, traslada su acción a la Rusia de los zares de finales del siglo XVII, en el golfo de Finlandia, durante la batalla que libran las tropas del zar ruso Pedro el Grande contra Suecia, e inventa, contra toda verosimilitud histórica, una his-

toria de amor entre el Zar, disfrazado de carpintero y oculto en un pueblo finlandés, y una huérfana aldeana, Catalina, que se sabía predestinada a protagonizar un gran acontecimiento histórico, como será su matrimonio con el Zar. Tres años después, en 1857, se estrena *Los Magyares* (Olona-Gaztambide), cuyo argumento se sitúa durante el imperio austrohúngaro en 1742. La trama histórica escenifica la conspiración de los partidarios de proclamar rey de Hungría a Federico II de Prusia contra la regencia de M.ª Teresa de Austria, hasta que finalmente el hijo de ésta será proclamado rey venciendo a la conspiración. Olona desarrolla una doble acción, pues, a la par del entramado de las intrigas entre los nobles que pretenden quitar el poder a M.ª Teresa, asistimos a la relación amorosa entre dos aldeanos, una pastora y un labrador, quien por su celo en ayudar fielmente a la reina, despierta las dudas en su amada. En esta obra cobran relevancia los valores de fidelidad a la patria del pueblo húngaro, gracias a cuya colaboración y lealtad la reina puede triunfar de la conspiración.

Los Magyares obtuvo un resonante éxito pues reunía en su trama todo lo que podía conmocionar al público de la época: amor con sus correspondientes celos y rupturas, intrigas políticas y deslealtades en la figura del traidor, el magyar Gergy, engañado en su ingenuidad por los facciosos, frente a la fidelidad a ultranza del pueblo leal, emboscadas militares, secuestro del príncipe heredero y petición de rescate, etc.; todo ello ilustrado con unas magníficas decoraciones pintadas por Luis Muriel, uno de los mejores escenógrafos de la época, y una cantidad desorbitada de personajes descritos de la siguiente manera en la acotación: «Coros y comparsas de oficiales de diferentes armas. Monjes. Soldados de distintos regimientos. Segadores-as. Aldeanos-as. Mercaderes. Hombres y mujeres del pueblo. Músicos de la aldea. Magistrados. Pajes, caballeros...etc.», que en el último acto llegaron a sumar un total de 213 personajes en el escenario. Tal fue el lujo del estreno de esta obra a cuyo representación asistió la reina Isabel II el dos de mayo, con gran concurso de gentes de palacio y elemento oficial, según nos relata Cotarelo y Mori (1934: 588-590).

2.2. Hechos históricos de España

2.2.1. Ensalzamiento nacionalista del pasado histórico: la creación de la ópera nacional

Una de las causas que incentivaron la utilización de la Historia en el Teatro Lírico Español estuvo motivada por la creación de la ópera nacional**,** es decir la composición de óperas españolas que pudieran parangonarse con las óperas italianas que se estrenaban con gran profusión en el Teatro Real de Madrid, inaugurado en 1850, y en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona de 1847 y en años anteriores en otros teatros de ambas ciudades. La implantación de la ópera en español frente a la ópera italiana, importada y asentada desde el advenimiento de los Borbones con Felipe V, fue ansiado objetivo por parte de nuestros compo-

sitores y autores dramáticos, pero en el ánimo de los creadores, músicos y dramaturgos, no estaba solo la preocupación lingüística y muy primordial del idioma en el que se cantara la ópera, el español, sino asimismo la búsqueda de la esencia de la españolidad tanto en su partitura musical, como en su temática. Por esta razón, los primeros creadores de óperas españolas escogen con frecuencia los temas de la historia de nuestro país, como podemos deducir de sus títulos: *Bobdil, último rey moro de Granada* (1844) con libro de Miguel González Aurioles y *Guzmán el Bueno* (1855) (*Il Buono*), ambas de Baltasar Saldoni, que lamentablemente no llegaron a estrenarse (Casares-Torrente, 2002: 33); *Padilla o El asedio de Medina* de Joaquín Espín y Guillén con texto de Gregorio Romero Larrañaga, cuyo primer acto se cantó en el Teatro del Circo de Madrid en 1845, y que, a pesar de su éxito, no llegó a representarse en su totalidad (Casares, 2006: 713); *Isabel la Católica* de Emilio Arrieta (1855*)* con libro de Solera que se representó once noches en el Teatro Real de Madrid «con bastante acierto por parte de todos los cantantes» aunque anteriormente se había estrenado como *La conquista di Granata* (encargo de auto exaltación de la reina Isabel II) en el teatro del Real Palacio, en 1849. Desde esa fecha hasta 1851 tuvieron lugar veinticuatro representaciones de ópera en ese teatro, cuya supresión se ordenó el 30 de junio de ese año (Carmena y Millán, 1878:19 y 216).

En 1869, tras la revolución, se reactiva el tema de la ópera española con la convocatoria de un Certamen de Ópera Española siendo ganadoras entre otras *Don Fernando el Emplazado* (con el texto en italiano) de Valentín María de Zubiaurre puesta en escena en 1874 en el Teatro Real; *El último abencerraje* (de 1868, pero con varias versiones posteriores en los años setenta), ópera en cuatro actos de Felipe Pedrell con libro de J. Altés, sobre la conocida obra de Chateaubriand, y *Tierra* de Antonio Llanos, que más tarde se reestrenaría ampliada en el Teatro de la Zarzuela con el título de *Cristóbal Colón*, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América en 1892.[1]

Durante la década de los setenta se sigue con la trama y asunto históricos y con el incentivo de convocatorias de premiar libretos de ópera en castellano, esta vez por parte de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Los títulos de esos años dan fe de los temas históricos, como *Las naves de Cortés* (1874) y *Roger de Flor* (1878), óperas de Chapí con libros de Antonio Arnao y Mariano Capdepón. El argumento de *Roger de Flor* gira en torno a un hecho histórico ocurrido en tiempos de Federico II de Sicilia, nieto de Jaume I el Conquistador. Roger de Flor (1266-1305) fue un caballero templario que tras participar en la última cruzada, tuvo que abandonar la orden después de que se le acusara de apropiación indebida. Encabezó una expedición de 5.000 hombres contra los turcos, y fue proclamado césar del imperio, pero fue asesinado en Adrianápolis durante un banquete.

1. El personaje de Cristóbal Colón dio título a varias óperas de tema nacionalista, desde la de Ramón Carnicer, estrenada en el Teatro del Príncipe de Madrid en 1831, hasta la del catalán Leonardo Balada con un sugerente texto dramático de Antonio Gala, estrenada en el Liceo barcelonés en 1989 (Casares-Torrente, 2002: 284 y 385)

Asimismo Bretón, en su lucha denodada por el triunfo de la ópera española, tampoco dudó en acudir al tema histórico español con su *Guzmán el Bueno* (estrenado en Apolo en 1876, gracias al apoyo del barítono Tirso de Obregón), con texto de Arnao (Casares-Torrente, 2002: 201). Emilio Serrano, ya en 1890, estrenó en el Teatro Real *Doña Juana la Loca*, (*Giovanna la Pazza*), con texto traducido al italiano sobre el drama de Tamayo y Baus, *La locura de amor,* pero mayor éxito (ocho representaciones en el Teatro Real) alcanzó su *Gonzalo de Córdoba* en 1898 siendo el mismo Serrano el autor del libreto.

Con esta enumeración de temas de carácter inequívocamente histórico, queda patente que la historia es escogida como acción principal del texto dramático de estas óperas, que se suponía debían desarrollar un asunto de calado nacional a la búsqueda de esa ansiada creación de la ópera española. Estas óperas, en general, fueron poco aplaudidas y como afirmó repetidamente en sus *Apuntes históricos* Peña y Goñi (1881-85) el público español mostró su buen gusto en preferir las óperas italianas a estas creaciones de aspiración nacionalista que fueron, paradójicamente, muchas veces traducidas al italiano.

2.2.2. Pasado histórico con posible referencia al presente del espectador. «El rey que rabió, Pan y toros, Cádiz»

2.2.2.1. El rey que rabió

Es frecuente en la historia del teatro que el tratamiento de una situación histórica determinada, aunque sea de un pasado histórico remoto, sea utilizado como recurso dramático para presentar la actualidad del momento por sus similitudes o paralelismo, con el fin de reavivar la conciencia nacional o de criticar la situación política del momento de su estreno. Desde Verdi y la formación de la conciencia nacional italiana con sus óperas, cuyas melodías han servido de himnos patrios, hasta nuestro himno nacional de la zarzuela *Cádiz*, las obras dramáticas en las que la historia está utilizada con un mensaje ideológico o político son muy frecuentes tanto en el teatro declamado como en el lírico.

Este dato histórico puede no ser explícito, pero sí implícito en la pragmática de la obra, esto es en la recepción del espectador, caso de El rey que rabió (1891) zarzuela de tres actos, en la que sus autores, Miguel Ramos Carrión y Vital Aza, no concretan la época en la que se supone que transcurre la acción, pero están claras las alusiones y similitudes con el monarca fallecido siete años antes, querido y mitificado en el recuerdo popular, Alfonso XII, muy dado a escapadas clandestinas a la búsqueda de un verdadero conocimiento de la realidad de sus súbditos y de su país, más allá de los informes oficiales de su gobierno (López Morillo, 2007: 29-45). Por otra parte, como es sabido, el argumento de El rey que rabió (el rey paseándose por su reino disfrazado de paisano para saber la verdadera vida de sus súbditos) proviene de la tradición folklórica con abundantes ejemplos en la literatura, motivo al que los autores incorporan

unos elementos cómico-líricos que dotan de modernidad y gracia al tradicional cuento.

Son muchas las obras lírico-dramáticas, tanto óperas que ya vimos, como zarzuelas grandes o chicas, que desarrollan su acción en un momento concreto de la historia de España, reflejando los sucesos políticos del reinado de algún monarca. Así sucede en *Pan y toros* (1864) de J. Picón y el maestro Barbieri, cuyo argumento transcurre durante el reinado de Carlos IV) o *El barberillo de Lavapiés* (1874), del mismo compositor y con texto de Luis Mariano de Larra, cuya acción sucede en el de Carlos III; También fue frecuente entre los dramaturgos escoger una guerra como trasfondo histórico del argumento: la Guerra de la Independencia en el caso de *El tambor de granaderos*, zarzuelita en un acto de E. Sánchez Pastor y música de Ruperto Chapí, estrenada en 1894, o *La viejecita* (1897) de Miguel Echegaray y el maestro Fernández Caballero. Pero sin duda la más emblemática de toda la historia de nuestra zarzuela histórica sobre este capítulo de la historia de España es *Cádiz* (1886) de Javier de Burgos con música de los maestros Chueca y Valverde, que trataba del asedio de esta ciudad por las tropas napoleónicas en 1812 y la Constitución, votada por el pueblo, en dicha ciudad erigida en baluarte de la Guerra de la Independencia española.[2] En el primer tercio del siglo xx seguirá cultivándose este tipo de la zarzuela de carácter histórico cuya acción se trasladaba a diversos momentos históricos del xix: así las conspiraciones en 1832 fueron tema reflejado en la zarzuela de Martínez Román y González del Castillo, con música del maestro Alonso, titulada *La Calesera*, estrenada en 1925. La Revolución de 1868 y las luchas para el destronamiento de Isabel II fue el momento histórico elegido por los autores de *Luisa Fernanda* escrita por Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw con música de Moreno Torroba y estrenada en 1932 (Espín, 1999: 31-41) y también de *La Picarona* de Luis Martínez Román y Emilio González del Castillo, con música del Maestro Alonso, estrenada en ese mismo año.

2.2.2.2. «Pan y toros». Libro de José Picón. Música de Francisco Asenjo Barbieri (1864)

Pan y toros, zarzuela en tres actos, puede servirnos como ejemplo paradigmático del recurso dramático que supone el uso de un pasado histórico que el espectador interpreta como propio del presente; también esta zarzuela trasluce una determinada visión de la Historia, junto con el miedo de la censura por la recepción del espectador, aunque la acción desarrollada en la obra distara casi un siglo (setenta años) de la fecha de su estreno.

Según la acotación esta zarzuela transcurre «en Madrid en los años mil setecientos noventa y tantos». Esto es, en el reinado de Carlos IV (1788-1808), y po-

2. Para una mayor documentación de la Guerra de la Independencia en la Zarzuela, véase el excelente artículo de Freire (2008).

cos años antes del comienzo de la Guerra de la Independencia en 1808. Años de pre-revolución, igual que la fecha de su estreno, 1864, cuatro años antes de estallar la revolución de 1868 denominada «La Gloriosa», con el subsiguiente destierro de Isabel II.

El esquema dramático argumental presenta el enfrentamiento entre el protagonista antihéroe, encarnado en el mal gobierno del ministro Godoy-Pepita Tudó, frente a la figura que representa el ideal de gobernante, personificado en Jovellanos. El pueblo de Madrid, que en principio solo se dedica a divertirse con los toros, bailes, y festejos, se reviste de responsabilidad patria, y resuelve con valor el problema político convirtiéndose en el héroe que resuelve el conflicto.

Durante todo el primer acto, la ambientación histórica y política respecto a la corte, los círculos intelectuales o artísticos, la vida teatral, las actividades del monarca, va desarrollándose con detalle en cada parlamento de los personajes. Pero no nos llevemos a engaño: la obra de Picón es arte, es literatura, no es historia. Desde ese punto de vista, la mayor parte de las zarzuelas que denominamos «históricas», y entre ellas *Pan y toros*, no se atienen con excesiva precisión a una realidad histórica fidedigna; en su objetivo cuenta primordialmente la recreación costumbrista de una época y la conflictividad sociopolítica que pueda surgir de la misma, objetivo plenamente logrado por el autor en nuestro caso (Espín, 2000: 21-34). Pero no podemos obviar su inexactitud desde el punto de vista de la veracidad histórica, pues como Seco Serrano (2000: 38-41) afirma de esta zarzuela a la que sitúa «entre el tópico y la realidad»:

> [...] excusado parece decir que la anécdota teatral nada tiene que ver con la realidad histórica; se atiene a un convencionalismo tópico. [...] El tópico señala como imagen del *oscurantismo*, de la *reacción* al gobierno —de hecho la dictadura— de Godoy. La realidad es muy distinta porque el omnipresente ministro de Carlos IV está en la misma línea, y a veces en la línea más avanzada que los grandes ilustrados de la época carlotercista. Si es cierto que él desplazó al Conde de Aranda del poder [...] es en cambio absolutamente falso que fuera responsable del destierro de Floridablanca, obra del propio Aranda, y al que Godoy favoreció cuanto pudo, apenas alcanzó la privanza; y menos aún de la desgracia de Jovellanos, confinado en Asturias, a su vez, por Floridablanca. Godoy, muy al contrario, logró vencer las prevenciones de los Reyes contra el ilustre asturiano, devolviendo a Jovellanos el papel que merecía en la corte. Según José Picón, autor del texto, firmada la paz de Basilea (1795) el Monarca nombra sus ministros a Saavedra y a Jovellanos. Se supone — sí lo deducirá el ingenuo espectador— que ello significa la caída de Godoy. Pero la verdad histórica —la realidad— es completamente distinta: no solo alcanzó el cenit de su privanza al concertar la «paz» (obra suya), sino que el Rey le premió este servicio otorgándole el título de Príncipe de la Paz. Y fue el propio Godoy quien dos años después reorganizó su gobierno incorporando a él los nombres preclaros de Jovellanos y Saavedra, quienes, por cierto, le «pagarían» negativamente en 1798.

Asimismo Picón y Barbieri, dieron mayor protagonismo que a Godoy a una real pero totalmente manipulada Pepita Tudó, cortesana amante de Godoy y musa de la «reacción al frente de los «malos» y a una inventada Princesa de Luzán, heroína política apoyada por el héroe militar Capitán Peñaranda, inspiradora de los «buenos» quienes simbolizan más o menos las dos Españas enfrentadas. Seco Serrano (2000: 43) concluye que «A pesar de las inexactitudes garrafales del argumento de Picón, la compenetración entre músico y autor dio un resultado escénico brillante» calificado por Peña y Goñi como «cuadro histórico admirable».

El acierto literario de *Pan y toros* consistirá en la preponderancia de rasgos del costumbrismo romántico que, dos décadas después, no había desaparecido en el posromanticismo, y que, dado su tema de ambientación dieciochesca, enlazará con el costumbrismo dramático de D. Ramón de la Cruz y con su casticismo, en el sentido de búsqueda de lo genuino español; con su localismo, en la creación de personajes-tipo vestidos y caracterizados exactamente igual que los descritos en los artículos costumbristas; con su populismo no solo mostrado en el aspecto externo y modales de los personajes, sino asimismo en el plano lingüístico, patente en el habla andaluza y popular de los toreros; finalmente con su pintoresquismo o deseo de captar lo pintoresco que amenaza por desparecer: ferias, costumbres, fiestas, verbenas, etc.; este pintoresquismo enlaza con el localismo y por tanto también con el regionalismo y con el folclore; finalmente en esta zarzuela se ofrece una técnica escénica del retrato, a la manera del artículo costumbrista, palpable en muchos cuadros que se esfuerzan en captar la imagen real del vivir cotidiano. Todo ello será conjugado sabiamente mediante la creación de cuadros en los que el espacio escénico no olvidará esa ambientación de época recreada.

Picón sabe mostrar, a través de sus personajes, las ideologías que enfrentan España: el oscurantismo partidario del anquilosamiento y de la ignorancia del pueblo, expresado en boca del corregidor:

> Somos perdidos,
> si de una vez no se acaba
> con esta fatal manía
> de pensar que hay en España,

Personaje que, aludiendo al libelo de Jovellanos,[3] menciona como clave para ese adormecer al pueblo el «pan y toros» remedo del pan y circo romano, defendiendo el siguiente programa «educativo»:

3. *«Pan y toros* fue el panfleto clandestino que alcanzó mayor difusión en la España de finales del setecientos. Cuando en Francia se ha consumado el proceso revolucionario y en nuestro país se radicaliza el cierre para preservarlo del contagio, las copias manuscritas de la *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España* (que tal fue su título original) atestiguan la supervivencia de la corriente crítica de la monarquía ilustrada, sofocada en las manifestaciones exteriores por las medidas de Floridablanca». «*Pan y toros* es pues un panfleto revolucionario

Procesiones, sí señor.
Demos al pueblo espectáculos
que distraigan su atención.
Hoy verbena y romería
con una docena o dos
de riñas y de homicidios;
acá y allá procesión,
pedrea de cofradías
sobre qué santo es mejor,
un militar fusilado;
y mañana real función:
toros por mañana y tarde,
en la gran Plaza Mayor,
con uno o dos chulos muertos
si no lo remedia Dios; y verá usté, amigo mío,
como a nadie queda humor
para ocuparse en la guerra
ni hablar más del Rosellón

Esc. III, acto 1.º

Este deseo de un pueblo inculto se opone lógicamente a la ansiada España ilustrada de Jovellanos, que aparece como la figura salvadora y redentora del pueblo ignaro, toreros, manolos y demás gente, quienes son capaces de ir a la revolución con riesgo de sus vidas, aunque con ignorancia del contenido ideológico de la misma, pero con un claro sentimiento patrio. La situación de abandono al pueblo queda manifiesta en las palabras del capitán Peñaranda, que intenta llevar la verdad al Rey y que pretende regenerar a la patria, cuando volviendo de la guerra del Rosellón queda estupefacto al contemplar que «Acá todo es algazara | un pueblo que en nada piensa, | porque le dan pan y toros, | una estúpida nobleza, | una corte relajada | y una camarilla abyecta... La hora sonó para España | de ser colonia francesa» (esc. IX, acto 1.º).

Picón pone especial empeño en acercarse al retrato de la época de manera verista, y a pesar de las múltiples inexactitudes históricas que Carlos Seco Serrano señala con precisión en la zarzuela, no podemos obviar la «doble lectura» que el texto de esta zarzuela despertó en las autoridades.

---

y su difusión tuvo lugar entre 1793 y 1796, es decir en los años de enfrentamiento militar con la República Francesa». «La presunta paternidad del libelo pronto comenzó a trasladarse a la persona de Jovellanos. Curiosamente, todas sus ediciones, a partir de la primera en 1812, se efectuaron bajo el nombre del ya fallecido personaje central de nuestra Ilustración, y con el título por el que hoy conocemos la oración, esto es, *Pan y toros*, sacado de las frases finales del texto. Solo en 1969, el hispanista francés de la Universidad de Burdeos, Francois López, ha probado que *Pan y Toros* se debía a uno de los personajes ilustrados más marginados, y al propio tiempo más sobresalientes de la Ilustración española, el escritor satírico León de Arroyal». *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII.* Recogidos y presentados por Antonio Elorza. Madrid, Ayuso, 1971. Introducción, pp. 7-14.

2.2.2.2.1. Prohibición de Pan y toros en 1867 y problemas con la censura franquista en 1959

Seríamos inexactos, o poco justos con el éxito de esta zarzuela, si juzgáramos su éxito en clave de guiño histórico-político para el público del 64, pero más allá de su casticismo madrileñista, el pintoresquismo y la técnica de retrato de la época de los últimos años del reinado de Carlos IV, no podemos dejar de mencionar el ambiente prerrevolucionario que se respira en esta zarzuela, en un claro anuncio de la España del dos de mayo, lo cual explica la prohibición por parte de Isabel II, a los meses de haber sido estrenada con éxito en 1864. Hay que tener en cuenta que también en esas fechas, 1864, igual que en la zarzuela, se vivían años de agitación, ya que en 1868, estallaría la Gloriosa, con el destronamiento de Isabel II (Martínez Olmedilla, 1941: 244-251):

> [...] la obra se había estrenado con gran esmero en su puesta en escena (los ilustres pintores Manuel Castellano y Federico Madrazo dibujaron los figurines para el indumento; tres magníficos escenógrafos, Bragaldi, Ramón Romea, y Antonio Caro, pintaron respectivamente, las decoraciones de la obra. Se reforzó la orquesta y fue contratada una rondalla para animar el vistoso final del acto primero); las representaciones habían transcurrido siempre sin alusiones políticas con un entusiasmo puramente artístico por parte del público. Alguien debió de informar a la reina de la «peligrosidad» de la obra y, en el verano de 1867, estando en la Granja prohíbe a las bandas militares que toquen el brioso pasacalle de los chisperos, y poco después extiende su prohibición a las representaciones de la ya popular zarzuela.

Cuenta M. Olmedilla, en este capítulo, la visita de Picón a la Reina, y su insistencia hasta conseguir que la obra se volviera a representar y ser indemnizados él y Barbieri por los días que se retiró del teatro.

El genuino sentir del pueblo siempre debió de parecer peligroso a las autoridades, ya que en 1959, cuando José Tamayo la quiso llevar a escena, tuvo problemas con la censura, teniendo que recurrir a José María Pemán para que rehiciera una nueva versión, que musicó Pablo Sorozábal. Más allá de los méritos de esta versión, lo cierto era, como fue resaltado por algún crítico[4] que esa zarzuela estaba más alejada de la actualidad del momento que la de Picón, aunque por más extraño que parezca, esa misma versión de Pemán y Sorozábal fue la que se repuso de nuevo en fecha no demasiado lejana, 1988, en el Teatro Nuevo Apolo de Madrid.

4. E. Haro Tecleen, *El País*, 27 de mayo de 1988, p. 38.

2.2.2.3. «Cádiz». Libro de Javier de Burgos. Música de Chueca y Valverde (1886)

La reivindicación nacionalista que respiraban algunas zarzuelas históricas, solía ir acompañada de una exaltación del soldado y del estamento militar en general, y aunque las alusiones fueran referidas a momentos históricos pasados, el público las actualizaba mentalmente reforzando su fervor patriótico de cara al momento presente, como sucedió en grado superlativo con la zarzuela en dos actos *Cádiz*, y su marcha militar. Consecuentemente, la salida a escena de la tropa, las paradas o desfiles militares tan del gusto de la época, se incrementan en el teatro, incluso en otros géneros.

La Guerra de la Independencia, como hemos dicho, fue el foco de atención de múltiples obras del teatro lírico, pero sobre todas ellas destaca *Cádiz* (1886). El tema de las zarzuela en dos actos *Cádiz* nos llevaría a un capítulo muy interesante relacionado con Galdós y sus *Episodios nacionales*, y su interés por llevarlos al teatro lírico (de la Nuez, 1981: 487-558). *Cádiz*, se había estrenado en el 86 constituyendo uno de los mayores acontecimientos teatrales del fin de siglo, eternizándose en los carteles. Pero con el tiempo su fortuna quedó marcada desagradablemente con los acontecimientos del 98, pues su marcha fue su gloria y su ruina. Ante la guerra hispanoamericana, se trató de convertir la marcha en himno nacional, marchando nuestros soldados al matadero de Cuba y Filipinas, pasando del escenario de Apolo a las bandas de todos los regimientos españoles. Años después, *La marcha de Cádiz*, fue el título de una obra estrenada en los noventa, pieza regocijadísima de Celso Lucio y García Álvarez. Tras el «Desastre» se maldijo la marcha como exaltadora de la loca aventura; se hizo de ella un símbolo de la patriotería populachera. Y en la reacción que siguió a la catástrofe, se la proscribió, se la arrinconó, cesó de oírse en parte alguna (Deleito y Piñuela, 1949: 151 y 550-554). Desde el punto de vista de la veracidad histórica, Javier de Burgos confiesa que para la famosa zarzuela *Cádiz* le han servido de fuente los escritos de Adolfo de Castro y de Francisco Flores Arenas, que fue su maestro, aunque no serían las únicas. El texto de la zarzuela tiene —hecho inusual— notas a pie de página, que avalan el estudio que el autor hizo de sucesos y personajes históricos, del momento y del lugar (Freire, 2008).

2.2.3. Presente histórico contemporáneo al estreno: «Gigantes y Cabezudos». Libro de Miguel Echegaray. Música de Fernández Caballero (1898)

Hasta aquí nos hemos referido a las zarzuelas de tema histórico de España cuya acción se refería a periodos cronológicos anteriores a la fecha del estreno, pero también hubo obras que sacaron a relucir acontecimientos coetáneos al momento del estreno, como la pérdida de las colonias en el desastre del 98. El tema bélico contemporáneo fue llevado a la escena de una manera que el público consideró artística, como así lo fue en *Gigantes y cabezudos*, zarzuela regional am-

bientada en Aragón, que constituyó un gran estreno del 98, cuya historia de amor obstaculizada por la guerra de Cuba, culmina con el regreso de los repatriados en la celebérrima escena cantada del conocido y bello «coro de repatriados». Aunque yo misma he catalogado a esta zarzuela como regional (Espín, 1998) por centrar su acción en un ámbito local concreto, aragonés, con su jota imperecedera y rotunda, la referencia de la trama a una noticia histórica contemporánea y de actualidad fue una de las razones de su éxito: la pérdida de las colonias españolas y la vuelta de los soldados repatriados de Cuba. La referencia local y baturra tan manifiesta hizo que lucieran muy acertadamente los elementos musicales de Fernández Caballero, de quien no podemos dejar de mencionar otro de sus éxitos que viene a colación con nuestro tema: *La Marsellesa* escrita en 1876, zarzuela grande, de carácter histórico escrita por Ramos Carrión cuya acción se centra en la Revolución Francesa. En ella, Fernández Caballero utilizó en su música en diversas ocasiones el himno revolucionario, casi como tema fundamental.

En conclusión, el carácter algo teatral de juego político que caracterizó la historia del siglo XIX, y muy especialmente la época de la Restauración, queda evidente en el grado de percepción de esa realidad y su crítica por parte del espectador que asistía al teatro musical. La crítica político-social ya asomaba claramente en obras como *El Barberillo de Lavapiés* de Larra y Barbieri (1874) o en otras del género chico como *La Gran Vía* (1886), o en *La verbena de la Paloma* (1894) de Ricardo de la Vega con música de Bretón («Buena está la política», y «La cuestión social»), por citar algunos otros ejemplos de alusiones a la historia y a la política contemporáneas. Todo ello nos permite afirmar que el teatro lírico, en todas sus variantes (ópera, zarzuela grande y género chico), constituyó a lo largo del siglo XIX no solo un divertimento y un placer dramático-musical, sino también una plataforma crítica hacia el sistema político que encontraba la complicidad del espectador de la época.

Bibliografía

ARROYAL, León de (1971), *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII.* Recogidos y presentados por Antonio Elorza, Madrid, Ayuso, pp. 7-14.

CARMENA Y MILLÁN, Luis, (1878), *Crónica de la Ópera Italiana en Madrid desde 1838 hasta nuestros días. Con un prólogo histórico de Don Francisco Asenjo Barbieri*, Imprenta de Manuel Minuesa de los Ríos (edición facsímil, Madrid, ICCMU, 2002).

CASARES RODICIO, Emilio, TORRENTE, Álvaro (ed.) (2002), *La ópera en España e Hispanoamérica*, Madrid, ICCMU, vol. II.

COTARELO Y MORI, Emilio (1934), *Historia de la zarzuela*, Madrid, Tipografía de Archivos.

DELEITO Y PIÑUIELA, José (1949), *Origen y apogeo del Género Chico*, Madrid, Revista de Occidente.

Espín Templado, M.ª Pilar (1998), «Introducción» a *El santo de la Isidra* y *Gigantes y Cabezudos* de Arniches y Echegaray, Madrid, Biblioteca Nueva.
— (1999), «Amor y Revolución» en *Luisa Fernanda*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 31-41.
— (2000), «El texto dramático de José Picón o la definitiva españolización de la zarzuela grande» en *Pan y toros*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 21-34.
— (2014), «Unos diamantes con mucha *historia*» en *Los diamantes de la corona*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 21-31.
Freire López, Ana M.ª (2008), «La Guerra de la Independencia en el teatro lírico español (1814-1914)», en *Guerra, sociedad y política (1808-1814)*, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, tomo I, pp. 283-304.
López Morillo, Luis (2007), «Una zarzuela pre-regeneracionista», en *El rey que rabió*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 29-45.
Martínez Olmedilla, Miguel, «Prohibición de pan y toros en 1867», en *El maestro Barbieri y su tiempo* (1941), Madrid, Ediciones Españolas, pp. 244-251.
Nuez Caballero, Sebastián de la (1981) «Historia y testimonio de unas zarzuelas basadas en obras de Pérez Galdós», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 27, pp. 487-558.
Peña y Goñi, Antonio (1881-1885), *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, Madrid, «La Correspondencia Musical» (edición facsímil: Madrid, ICCMU, 2004).
Sánchez García, Raquel (2008), *La historia imaginada: La guerra de la Independencia en la literatura española*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Seco Serrano, Carlos (2000), «El contraste entre el tópico y la realidad», en *Pan y toros*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, pp. 37-43.

Obras mencionadas por géneros y orden cronológico de estreno

Óperas

1844: *Boabdil, último rey moro de Granada.* Libro de Miguel González Aurioles, música de Baltasar Saldoni.
1845: *Padilla o el asedio de Medina*. Libro de Gregorio Romero Larrañaga, música de Joaquín Espín y Guillén.
1855: *Isabel la Católica.* Libro de Solera, música de Emilio Arrieta, anteriormente estrenada como *La conquista di Granata* en el teatro del Real Palacio de Madrid, en 1849.
1874: *Las naves de Cortés*. Libro de Antonio Arnao, música de Ruperto Chapí.
1875: *Guzmán el Bueno*. Libro de Antonio Arnao, música de Tomás Bretón.
1878: *Roger de Flor*, libro de Mariano Capdecón, música de Ruperto Chapí.
1868-1878: *El último Abencerraje*. Libro de J. Altés, música de Felipe Pedrell.
1890: *Giovanna la Pazza o Juana la Loca*. Inspirada en la obra *La locura de amor* de Tamayo y Baus traducida al italiano, música de Emilio Serrano.
1874: *Don Fernando el Emplazado*, texto en italiano, música de Valentín Zubiaurre.

1874-1892: *Tierra* de Antonio Llanos, que más tarde se reestrenaría ampliada en el Teatro de la Zarzuela con el título de *Cristóbal Colón*, con motivo del cuarto centenario del descubrimiento de América en 1892.
1898: *Gonzalo de Córdoba*. Texto y música de Emilio Serrano.

Zarzuelas. Historia de otros países

1854: *Los diamantes de la corona.* (F. Camprodón/ Barbieri). Acción en Portugal en 1777, final del reinado de José I de Portugal.
1854: *Catalina*. (Luis de Olona/J. Gaztambide). La Rusia de los zares. Siglo XVII.
1857: *Los Magyares*. (Luis de Olona/J. Gaztambide). Imperio Austrohúngaro. Siglo XVIII.
1860: *Los Circasianos.* Luis de Olona. En el Cáucaso, siglo XIV.

Historia de España

1855: *Los Comuneros*. Libro de Adelardo López de Ayala, música de Joaquín Gaztambide. Siglo XVI.
1863: *La conquista de Madrid*. Libro de Luis Mariano de Larra, música de Joaquín Gaztambide. Siglo XVI.
1864: *Pan y toros*. Libro de José Picón, música de Francisco Asenjo Barbieri. Reinado de Carlos IV (1788-1808).
1870: *El molinero de Subiza. «Zarzuela histórico-romancesca».* Libro de Luis Eguílaz, música de Cristóbal Oudrid. Año 1134. Reino de Navarra en su lucha por la independencia contra la corona de Aragón.
1874: *El Barberillo de Lavapiés*. Libro de Luis Mariano de Larra, música de Francisco Asenjo Barbieri. Año 1766, reinado de Carlos III.
1886: *Cádiz.* Libro de Javier de Burgos, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde. Guerra de la Independencia. Defensa de la ciudad, 1810-12.
1894: *El tambor de granaderos*. Libro de Emilio Sánchez Pastor, música de Ruperto Chapí. Guerra de la Independencia.
1898: *Gigantes y Cabezudos*. Libro de Miguel Echegaray, música de Manuel Fernández Caballero. Guerra de Cuba. Pérdida de las colonias.

Siglo XX

1925: *La Calesera*, Libro de Emilio González del Castillo y Luis Martínez Román, música de Francisco Alonso. Revueltas revolucionarias en Madrid, 1832.
1930: *La Picarona*, de Luis Martínez Román y Emilio González del Castillo, con música de Francisco Alonso. Revolución de 1868.
1932: *Luisa Fernanda*, Libro de Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw con música de Moreno Torroba. Revolución de 1868.

Felipe II: un personaje para el teatro romántico

José Luis González Subías
Centro Territorial de Innovación y Formación (CETIF) Madrid

El teatro, género ávido de temas proclives a suscitar el interés y avivar la pasión, cuando no de remover conciencias y divulgar opiniones, ha centrado con frecuencia su atención en personajes, reales o inventados, capaces de encarnar en su figura toda esta potencialidad, haciendo que el conflicto dramático gire en torno a ellos. Desde los inicios del teatro europeo, la historia ha ofrecido a los poetas multitud de asuntos y personajes con que alimentar su imaginación y poblar los escenarios; y la de España, por su complejidad, riqueza y exotismo, ha sido un rico vergel donde asomarse.

Entre todas las figuras de la historia nacional hay algunas que, por su relevancia pública o sus especiales circunstancias biográficas, han ejercido una especial atracción o fascinación en los poetas dramáticos; y entre ellas se encuentra, ocupando un lugar destacado, la del monarca Felipe II. La colosal dimensión de este rey de las Españas y de Indias rebasó pronto la historia para adentrarse en la leyenda y la literatura; una leyenda que adquirió tonos distintos dependiendo de la fuente de donde esta emanara. Si desde la historiografía oficial española —con excepciones y matices— el nombre del hijo del emperador Carlos compite en grandeza con el de su padre, habiendo pasado a la historia con el apodo de «el Prudente», en los países protestantes su imagen fue pronto atacada y rechazada con virulencia, en el marco de una persistente campaña propagandística antiespañola, que contribuyó a crear lo que con el tiempo se conocería como la «leyenda negra» (Ardnolsson, 1960; García Cárcel, 1990; Powell, 2008; Juderías, 2014). Fuera de España, en torno a este monarca fueron asociándose una serie de acontecimientos luctuosos, con tintes dramáticos, extraídos de fuentes no siempre contrastables, que pronto alimentaron la imaginación de los poetas y dieron fruto a creaciones literarias que seguirían, a su vez, insuflando la leyenda del rey «oscuro».

Entre todos los argumentos literarios creados a partir de la figura de Felipe II (Frenzel, 1976: 178-182), sin duda el más veces utilizado y de mayor alcance es el de la prisión y muerte del infante don Carlos —su hijo— acusado de alta traición, con la que generalmente se ha relacionado asimismo la muerte de la esposa del rey, Isabel de Valois. Esta historia se vincula de manera directa tanto con la

rebelión de los Países Bajos, en la que se implica al príncipe, como con los supuestos amores de este con su madrastra. Se trata de una versión, al margen de su mayor o menor veracidad, sin duda efectista, de ahí que sobre ella, con diferentes variantes, se haya construido la mayor parte de las piezas escénicas que han tomado la figura de Felipe II como personaje principal de su ficción, compartiendo normalmente protagonismo con su hijo Carlos. De hecho, son más las obras teatrales que han centrado la atención en este último, cediendo su nombre al título de la composición.

Si ya en el siglo XVII aparecen las primeras piezas teatrales en torno al tema carolino —*El príncipe don Carlos* (1622), de Diego Jiménez de Enciso, en España; y en Inglaterra, *Don Carlos, Prince of Spain* (1676), de Thomas Otway—, serán dos obras publicadas y estrenadas en el siglo XVIII las que mayor trascendencia hayan tenido en la historia del teatro europeo y, en concreto, del español: el *Filippo* (1783) de Alfieri y *Don Carlos, Infant von Spanien* (1787), de Schiller. A esta tradición que llega hasta el Romanticismo deberíamos añadir una última obra dieciochesca; la tragedia *Philippe II*, del poeta francés André Marie Chénier, ejecutado en 1794 durante la Revolución Francesa, y que no fue publicada hasta 1818, en París; y una última versión de la leyenda, de nuevo alemana, que copia el título de Schiller, *Don Carlos, Infant von Spanien* (1823), obra del poeta brandeburgués Friedrich de la Motte Fouqué.

De todas las obras citadas, es la de Alfieri la que trata con más saña y virulencia al monarca español, presentándolo como el peor de los tiranos. La obra del poeta italiano, que en 1802 estaba ya traducida al francés —por lo que fue fácilmente conocida en España, además de poder ser leída en su propia lengua—, vio una temprana traducción al español, anónima, puesta en escena en el Teatro del Príncipe el 9 de octubre de 1821, en pleno Trienio Liberal y en un ambiente de manifiesta hostilidad hacia la figura de Felipe II.[1] El teatro español no había vuelto a abordar el tema desde la comedia de Jiménez de Enciso, en la que Felipe II era retratado con las virtudes propias de un gran monarca; y la obra de Alfieri ofrecía una imagen del rey Habsburgo diametralmente opuesta, en la línea de la tradición protestante, acogida en España por los sectores liberales enfrentados al régimen absolutista.

Aunque con el regreso del absolutismo desaparecen durante un tiempo las alusiones ofensivas hacia el monarca imperial tanto en la prensa como en la literatura, tras el fallecimiento de Fernando VII se inicia un nuevo período en España, de mayor apertura política, en el que el liberalismo, junto con el movimiento romántico, se abren paso; y esto permitirá la aparición de nuevos escritos alusivos

1. En 1822 se publica en Madrid la traducción al español de la *Historia del reinado de Felipe II, Rey de España*, de Robert Watson, donde se retrata al monarca denominado en su tiempo «el demonio meridiano» (IV-V), como un celoso vengativo e inclemente, un asesino cuyas numerosas víctimas, particularmente su hijo don Carlos, «harán execrable por los siglos de los siglos» su memoria «y le colocarán en la historia al lado de Tiberio» (VI).

a la figura de Felipe II desde posicionamientos más o menos críticos. Ya en 1835, Mariano José de Larra tradujo para el teatro español una comedia en cinco actos y en prosa, original de Casimire Delavige, con el título de *Don Juan de Austria o La vocación*, en la que hacía aparecer a un joven rey Felipe II que se comporta cruel y violentamente con una joven de la que su hermano Juan de Austria está enamorado, a la que intenta violar; aunque la obra, impresa en 1837, quizá por su contenido no llegó a estrenarse en Madrid hasta algunos años después.[2]

El 17 de diciembre de 1836, José María Díaz estrena en el Teatro del Príncipe, el primer drama romántico español que aborda directamente el asunto de la leyenda carolina. En su *Felipe II*, Díaz, que con bastante probabilidad pudo conocer los dramas existentes sobre el tema a principios del siglo XIX, tanto el de Alfieri como el de Schiller, o el de Chenier,[3] consigue crear una obra personal y original a pesar de su relación con estos textos, especialmente con el de Schiller (Ballesteros Dorado, 2012).[4]

José María Díaz retomaba la figura de Felipe II como eje central de su drama, siguiendo la tradición europea de dibujar al monarca como un personaje despótico y cruel; si bien es cierto que, en la obra de Díaz, el rey español adquiere un tinte más humano y buena parte de su culpa recae sobre sus consejeros. En cualquier caso, en *Felipe II* se observa, efectivamente, un posicionamiento liberal respecto a la historia de este monarca; y, aunque más que un ataque directo a su figura, la pluma del autor parece apuntar a su camarilla real, no obstante la visión negativa del autoritario rey está muy presente.

José María Díaz centraba su drama en el amor imposible de los dos jóvenes enamorados; un conflicto pasional que se veía acompañado de otros ligados a él, como los celos de Felipe II o la lucha entre el sentimiento y el deber; conflicto este último que alcanza a todos los protagonistas de la obra. Como telón de fondo aparecen el levantamiento morisco de las Alpujarras y la guerra de los Países Bajos, desde los cuales —siguiendo la tradición legendaria— el rey acusa a don Carlos de planear la rebelión contra su persona. Pero lo que el dramaturgo romántico trata de plasmar en escena, en realidad, no es más que el clásico conflicto amoroso en torno a la figura del marido, la esposa y el amante:[5] la mujer está

2. Aunque ya en 1835 se anuncia su próxima representación en el Teatro del Príncipe (*Revista Española*, 19-XI-1835), la obra no fue estrenada en Madrid hasta el 13 de agosto de 1844, en el Teatro de la Cruz. Sí pudo verse mucho antes, el 18 de noviembre de 1837, en el Teatro Principal de Barcelona. Una variación de este mismo asunto fue utilizada muchos años después por Juan de Alba, en *Don Juan de Austria*, pieza en un acto estrenada en el Teatro Romea, de Madrid, la Nochebuena de 1873. La obra homónima de Enriqueta Lozano (Granada, 1854), centrada también en la figura del hermanastro del rey Felipe II, aborda un asunto totalmente distinto y en ella no aparece el rey, por lo que se trata de un drama alejado de nuestro estudio.

3. Que Díaz conoció y admiró la obra del poeta francés parece mostrarse en el drama que le dedicó con su nombre, *Andrés Chenier*, publicado y estrenado en Madrid, en 1851,

4. Junto a la influencia de Schiller, Navas Ruiz también señaló la de Alfieri (1990: 52), a la que Caldera dio más importancia (1988: 484; 2001: 99).

5. Considero al amante en su sentido de persona que ama, al margen de que este sentimiento se vea realizado físicamente o no.

casada con alguien a quien no ama, mientras que su amor está dirigido a un tercer personaje, el joven héroe romántico, que caerá víctima del marido, normalmente el personaje que ostenta el poder en el drama.

El monarca llevado a las tablas por Díaz es presentado como un hombre piadoso y «decidido en extremo cuando se trata en los asuntos de religión» (escena 1.ª, cuadro I), de amplia cultura y honda formación teológica, y de carácter severo; pero no posee esa desmedida crueldad y perversidad que ostenta el personaje creado por Alfieri, quizá el que mejor se adapta a la leyenda negra de todos los existentes. Más cerca de Otway y de Schiller, el autor español nos muestra a un Felipe II que ama, tanto a su hijo como a su esposa, y sufre por lo que se cree obligado a hacer. Díaz dibuja un monarca acuciado por el dolor y que se siente incapaz de pronunciar por sí mismo una sentencia condenatoria para su hijo; es siempre su secretario Ruy Gómez quien dirige sus palabras y sus actos, cuando no es este mismo quien los lleva a cabo. De hecho, ni siquiera en el último instante, cuando Carlos e Isabel son encontrados juntos en plena declaración de amor, el monarca es capaz de pronunciar su sentencia de muerte; por contra, sus palabras muestran un rasgo de amor y piedad del que carece absolutamente su secretario, quien los condena definitivamente a morir:

> Rey.– Dios los salve...
> Ruy.– ¡Morirán! (escena 6.ª, cuadro VII)

Final en el que, alejándose de la tradición europea de hacer morir al infante don Carlos y a la reina en escena, se anuncia tan solo la muerte de ambos; la cual, en cualquier caso, el espectador sabe que ocurrirá.[6]

Felipe II vuelve a ser protagonista en un nuevo drama histórico original escrito por el alicantino José Muñoz Maldonado, estrenado y publicado en 1837 con el título de *Antonio Pérez y Felipe II*. La obra tiene la originalidad de presentar al rey en un momento distinto de su biografía legendaria, bastante alejado de ese funesto año de 1568 en que el infante don Carlos encontró la muerte. La acción transcurre en los últimos años del reinado filipino, entre 1591 y 1598, tomando como personaje central la figura del secretario Antonio Pérez, otra de las víctimas del rey según la tradición y que perderá la vida finalmente a causa de un veneno. En una obra donde se respira un ambiente turbio de intriga palaciega, Maldonado nos presenta a un Felipe II ya viejo, solo, en medio de la hipocresía y la conspiración; un hombre todopoderoso que se siente traicionado por sus seres queridos y cuya alma sufre. Mantiene su acentuada religiosidad, que raya en fanatismo, pero actúa como un pecador y es presa del remordimiento. Felipe II se comporta en la obra como un hombre débil y temeroso, víctima de

6. Se trata de un desenlace más cercano al de Schiller que al de ningún otro dramaturgo anterior. En la obra del poeta alemán, Isabel cae desmayada en brazos de don Carlos —no sabemos si muerta, como exclama el infante—, al tiempo que se anuncia la próxima muerte de Carlos.

sus pasiones. Cuando descubre que su amante, la princesa de Éboli, mantiene una relación con su secretario, decide matarlo; no sin antes mandar a este asesinar a Juan de Escobedo,[7] secretario asimismo de don Juan de Austria, de quienes sospecha conspiran contra él.

La muerte de Escobedo, Juan de Austria, el Justicia de Aragón, de Antonio Pérez y su esposa, vienen a sumarse a las muertes que se insinúa pesan ya sobre la conciencia del rey, que se muestra como el déspota tirano y cruel asesino dibujado por la leyenda negra. Aunque antes de morir tiene un último arranque de arrepentimiento y manifiesta su clemencia para todas las víctimas que mantiene presas, el mensaje final de la obra, en boca de un agonizante Antonio Pérez, es claro:

> ¡Si al Rey Felipe Segundo
> el clero llama prudente...
> con sangre conteste el mundo
> que fue un verdugo...! ¡y que miente!!!

En *Isabel de la Paz*, drama en cinco actos y en verso original de José Lorenzo Figueroa, impreso en Sevilla, en 1839, la acción de la obra recupera la leyenda de los amores entre Isabel y Carlos —la más fecunda para el teatro y la literatura en general—, centrando esta vez su atención sobre la reina, como apunta el propio título. Isabel se manifiesta desde los primeros versos como una mujer devorada por un sufrimiento hiperbólico, fruto de su apasionado amor por el infante don Carlos, que piensa solo puede sofocar la muerte. «A Carlos amo, y esposa de Felipe vivo. No hay consuelo a mi mal» (escena 1.ª, acto I), exclama, debatiéndose entre sus sentimientos y la virtud; y este conflicto, que dominará los primeros actos de la pieza, no tardará en resolverse a favor de un amor que terminará confesando y proclamando abiertamente ante todos. En segundo término, aparecerá la conspiración del infante don Carlos contra su padre, cuyos protagonistas, finalmente descubiertos, tienen aquí un papel más presente y activo. Por lo que respecta a Felipe II, que sigue siendo una figura todopoderosa y autoritaria, en esta ocasión manifiesta una humanidad mayor que en la pieza de Muñoz Maldonado, e incluso la de Díaz, debatiéndose en un doble conflicto: el provocado tanto por su condición de rey como de esposo, que se enfrentan en ambos casos a sus sentimientos como padre.

La novedad de este drama estriba en que, finalmente, será el amor hacia el hijo quien gane la batalla contra los celos y la deshonra como padre y monarca. En un final ciertamente sorprendente, inédito entre las obras que habían tratado hasta entonces la leyenda carolina, el autor muestra con toda viveza el amor filial entre el padre, que se niega a matar a su hijo, y este, que se interpone entre el

7. Un claro anacronismo, pues Escobedo murió asesinado en 1578, mucho antes de la ficción dramática ideada por Muñoz Maldonado.

rey y los conjurados cuando estos van a darle muerte. En la obra de Figueroa no mueren ni la reina ni el príncipe, y tampoco se anuncia su muerte futura; dando el autor un giro a la tragedia y ofreciendo como conclusión un mensaje —en apariencia— conciliador, puesto en boca de uno de los conjurados: «Dios no quiere venganzas en la tierra. || A los tiranos da castigo el cielo.»

En la década de los cuarenta, nuevas piezas teatrales volvieron a utilizar la figura de Felipe II como protagonista destacado de la acción; como es el caso de *Juan de Escobedo*, nuevo drama original en cinco actos escrito por José María Díaz, dramaturgo que recurrió en varias ocasiones al rey español para protagonizar sus textos. Históricamente, Escobedo, secretario de don Juan de Austria, fue asesinado en 1578, estando implicados en su muerte tanto Antonio Pérez, secretario de Felipe II, como la princesa de Éboli, confidente del monarca. A partir de estos datos probablemente creó Díaz su ficción dramática, que se estrenó el 4 de noviembre de 1841, en el Teatro de la Cruz, y cuyo contenido no ha llegado hasta nosotros. Al igual que en *Antonio Pérez*, de Muñoz Maldonado, *Juan de Escobedo* ofrecía una nueva perspectiva de la leyenda sobre Felipe II, centrando su atención en otro de los personajes de su entorno que sucumbieron víctimas de un asesinato.

Es evidente que la temática en torno a la leyenda negra y a Felipe II atraía a los lectores y a los espectadores en pleno Romanticismo. No sorprende, por tanto, la aparición en 1844 de dos nuevas piezas teatrales que volverían a abordar el tema de los funestos amores entre el príncipe Carlos y la reina Isabel: *Carlos de Austria*, drama inédito de M. Domínguez estrenado en Cádiz (Menarini, 2010: 160), y *Don Carlos de Austria*, pieza esta última de Basilio Sebastián Castellanos publicada ese mismo año en Madrid, compuesta a partir de un romance escrito por el propio autor en 1834 y también publicado en 1844 con un título muy teatral, *Carlos e Isabel, o Las víctimas de la tiranía*,[8] que da cuenta explícita del contenido de su ensayo dramático en tres cuadros y variedad de metros. Tanto el romance como su versión teatral abordaban la leyenda carolina desde una perspectiva liberal, coincidente en todo con la tradición difundida por el protestantismo. El mensaje de la obra de Castellanos va dirigido contra la Inquisición y la tiranía, con las que se identifica a un rey retratado como un déspota cruel e inhumano, cargado con todas las tintas negativas de quien fuera conocido durante los años del Trienio Liberal como el «Tiberio español».

Pero la imagen del monarca, como hemos podido comprobar en algunas piezas aparecidas ya en la década de los treinta, había ido dulcificándose paulatina-

8. En una nota inserta al final de este romance, el autor nos informa de este hecho, indicando asimismo que la obra teatral se estrenó en el Instituto Español —sociedad dramática—, el 2 de abril de 1841. Una nota incluida asimismo en la edición del ensayo dramático advierte de que la versión teatral fue compuesta también en 1834, lo que, de ser cierto, convertiría a este en el primer drama romántico español original que abordó el asunto de los trágicos amores del príncipe Carlos e Isabel de Valois; antes de que José María Díaz estrenara su *Felipe II*.

mente. José María Díaz volvió a ofrecer, en 1849,[9] un drama centrado en la figura de Felipe II, esta vez desde una perspectiva muy original. *Últimas horas de un rey* es un drama sobre el remordimiento de conciencia. La obra lleva a escena las últimas horas de vida del monarca, en las cuales este se siente torturado por el remordimiento que le causa el recuerdo de viejos hechos funestos del pasado, en los que obró de modo criminal. Frente a la falta de clemencia mostrada por el rey entonces, esta preside ahora sus actos, en un momento en que el monarca siente que su vida se acaba y deberá enfrentarse con una justicia y un poder superiores al suyo. En medio de una nueva conspiración contra él, Felipe II se comporta con la dignidad, tacto y clemencia que exige su real persona. En estos últimos momentos de su vida, el monarca español adquiere a los ojos del espectador una grandeza humana que en ninguna de las obras anteriores centradas en su figura había mostrado; aunque insinuada ya en piezas como *Felipe II*, del propio Díaz, o *Isabel de la Paz*, de Figueroa.

Esa visión positiva del rey «Prudente» se irá imponiendo en los años centrales del siglo.[10] En 1853, se estrena y publica en Madrid un nuevo drama original en cinco actos cuyo título, *Felipe el Prudente*, deja ya adivinar la imagen que de este se presentará en escena. Su autor, el político, periodista y escritor Pedro Calvo Asensio, reivindicará abiertamente la figura del denostado monarca, centrando su atención de nuevo en el conflicto entre este y su hijo, y tomando como eje central de la acción la sublevación de los Países Bajos y los frustrados amores entre don Carlos e Isabel de Valois. Lo importante de esta muy interesante y bien trazada pieza teatral, en el caso que nos ocupa, es el tratamiento concedido a las figuras tanto del príncipe Carlos como de Felipe II, las cuales se revisten de una dignidad —especialmente en la última escena— difícil de encontrar en cualquier otro drama anterior a este sobre el mismo asunto. Aunque, en el inevitable enfrentamiento entre el príncipe y el rey, el único modo de justificar el proceder de este último es afear la conducta del primero, el desarrollo de los hechos nos presenta a don Carlos también como una víctima, impulsado por el deseo de sentirse reconocido por su padre; un rey Felipe II que hace honor a su apodo de «prudente», mostrándose al tiempo firme en sus decisiones, fruto siempre de su interés por el bien del estado. Pero, llegado el momento, antepondrá su amor de padre a su condición de rey y se negará a firmar la sentencia de muerte del príncipe, que aun así morirá ante él, víctima de un veneno proporcionado por el personaje —un bufón— que ha movido maquiavélicamente todos los hilos de la trama. Se trata de una obra apologética, que ensalza la figura de Felipe II sin de-

9. En realidad, la obra ya estaba escrita en 1848, pero su estreno no se verificó hasta el 16 de febrero de 1849, en el Teatro del Príncipe; siendo publicada ese mismo año en Madrid, en la imprenta de S. Omaña.

10. A pesar de voces discordantes como la del polemista Adolfo de Castro, quien en su *Historia de los protestantes españoles y su persecución por Felipe II* (Cádiz, 1851) ahonda en la imagen negra de la España católica e inquisitorial representada por este monarca, siguiendo las afirmaciones vertidas por la historiografía extranjera al respecto.

nostar a su hijo; una obra afín con la ideología imperante en la España de 1853, de carácter muy patriótico, manifestado en numerosas intervenciones tanto del rey como del príncipe.

Y el mismo tono apologético y reivindicador de la figura de Felipe II lo hallamos en *Padre y rey*, drama en tres actos original de Manuel Fernández y González estrenado en Madrid en 1859 y publicado un año después, en el que el célebre novelista sevillano recrea una ficticia pasión amorosa del príncipe Carlos por una cómica —en realidad, una dama llamada doña Estrella, que indirectamente sabemos es hija ilegítima de Felipe II—, a la que acosa de manera enfermiza. En su locura ha llegado a asesinar al hermano de la joven y está dispuesto a cualquier cosa por conseguirla; para lo cual urde una trama complicada en la que interviene hasta el Santo Oficio. Todo ello enmarcado en el contexto de la siempre utilizada rebelión de los Países Bajos y la traición del príncipe hacia su padre y rey. El comportamiento del infante don Carlos es autoritario y despótico; se muestra como un vil criminal y un traidor, y su figura queda empequeñecida frente a la grandeza del monarca, que perdonará a su hijo y limpiará su nombre, haciendo que sus malas acciones queden ocultas. Todo en Felipe II es dignidad, generosidad y nobleza. Tras perdonar la traición de su hijo, sofocar la rebelión que se urde a sus espaldas y devolver la tranquilidad a la joven acosada por este, la obra finaliza con estas palabras puestas en boca del rey: «¡Y ahora, Dios mío! ¡Tú que ves mi corazón, mi amargura, tú solo sabes que soy mártir, no un tirano!»

El mismo año de 1860, en que se publica este último drama, hace su aparición en Málaga la primera traducción al castellano del *Don Carlos* de Schiller, la emblemática obra que tanto influyó en la literatura dramática decimonónica, pero cuyo asunto ya no podía ofrecer nada nuevo a los lectores, a estas alturas del siglo. El Romanticismo daba sus últimas boqueadas en España, y en París se estrenaba en 1867 la célebre ópera de Verdi, basada en el drama alemán. Todavía vieron la luz en nuestro país, algunos años después, otras ficciones teatrales inspiradas en distintos momentos de la historia biográfica del rey Felipe II, que alejadas ya del Romanticismo, recogen sus vivos rescoldos; como *El haz de leña* (1872), de Núñez de Arce, o *Don Juan de Austria* (1873), Juan de Alba; pero se trata de obras que exceden ya el alcance de nuestro estudio.

Felipe II, como ente teatral romántico, había dado ya cuanto podía ofrecer. Personaje real, histórico, la oscura leyenda que se construyó sobre este desde su mismo reinado, difundida por sus numerosos enemigos, permitió la creación de un nuevo personaje; una figura literaria que cobró vida propia y se fue alimentando tanto de la imagen que intencionadamente se proyectó sobre ella desde la historiografía protestante —y, posteriormente, liberal— como de la imaginación de los poetas, para quienes la verdad poética tiene siempre más valor que la histórica. El gusto por el drama histórico en el Romanticismo propició el uso de personajes como este, siguiendo una costumbre enraizada ya en el teatro europeo de finales del siglo XVI —recuérdense las obras de Shakespeare—, con un fuerte componente trágico en torno a su historia. El tema de la lucha de la liber-

tad contra la tiranía se impuso entre los más característicos del teatro romántico, junto a otros, como el del amor imposible; los dos ingredientes sobre los que se construyen casi todos los dramas que utilizaron la figura de Felipe II en la época. Personaje romántico por excelencia, el monarca español ofrecía muchas posibilidades escénicas, como actante sobre el que volcar la inquina liberal dirigida contra el autoritarismo despótico y la tiranía, con los que se identificó a este; o como marido de una joven esposa obligada a desposarse con él habiendo antes ofrecido su corazón a otro, en este caso su propio hijo... Situaciones imposibles de resolver, ambientadas en un pasado que adquiere en la ficción tintes legendarios, donde la conspiración, la religión, la falsedad, la crueldad o la venganza conviven con la duda, la fidelidad, los celos y los remordimientos; en espacios gratos al gusto de la época, como las mazmorras o las salas del alcázar regio, donde la muerte aguarda en forma de puñal o veneno. Todos estos ingredientes hacen del gran monarca de las Españas, por encima de cualquier otra consideración sobre su figura, un personaje sin duda apto para ser llevado a la escena; y especialmente, en el universo dramático del Romanticismo.

Bibliografía

Ardnolsson, Sverker (1960), *La leyenda negra. Estudios sobre sus orígenes*, Gotemburgo, Göteborgs Universitets Årsskrift.

Ballesteros Dorado, Ana Isabel (2012), «Cuando la traducción está prohibida: *Don Carlos* de Schiller en la España decimonónica», *Revista de Historia de la Traducción*, 6. [http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/ballesteros.htm]

Caldera, Ermanno (1988), «El florecimiento romántico (1832-1839)», en J. M. Díez Borque (dir.), *Historia del teatro en España*, II, Madrid, Taurus (450-507).

— (2001), *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia.

Frenzel, Elisabeth (1976), *Diccionario de argumentos literarios*, Madrid, Akal.

García Cárcel, Ricardo (1990), *La leyenda negra*, Barcelona, Altaya.

González Subías, José Luis (2004), *Un dramaturgo romántico olvidado: José María Díaz*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

Juderías, Julián (2014), *La leyenda negra de España. Reedición del clásico publicado en 1914*, Madrid, La Esfera de los Libros.

Liverani, Elena (1995), *Un personaggio tra storia e letteratura. Don Carlos nel teatro spagnolo del xix secolo*, Firenze, La Nuova Italia.

López de Abiada, José Manuel (2001), Relectura de *El príncipe don Carlos*, de Diego Jiménez de Enciso», en Christoph Strosetzki (coord.), *Actas del V Congreso Internacional de la AISO (Munster, 20-24 de julio de 1999)*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert (807-812).

López-Vela, Roberto (2005), «Inquisición, protestantes y Felipe II en 1851. Adolfo de Castro y la historia nacional como leyenda negra», *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 13, pp. 177-199.

Navas Ruiz, Vicente (1990), *El romanticismo español*, Madrid, Cátedra, 4.ª ed. renovada.
Powell, Philippe Wayne (2008), *La leyenda negra. Un invento contra España*, Barcelona, Áltera.
Ramos Ortega, Francisco (1986), «Felipe II, tirano. Consideraciones mimemáticas», en M. A. Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, II, Madrid, CSIC, pp. 327-334.
Torrijos, José María (1998), «Felipe II, personaje del teatro español», en *Felipe II y su época. Actas del VII Simposium del Instituto Escurialense de Investigaciones Histórica y Artísticas (San Lorenzo de El Escorial, 1-5 de septiembre de 1998)*, vol. I, San Lorenzo de El Escorial, Real Centro Universitario «Escorial-María Cristina», pp. 371-413.
Watson, Robert (1822), *Historia del reinado de Felipe II, Rey de España*, Madrid, Imp. que fue de Fuentenebro, 2 vols.

Homenaje a Méndez Núñez, héroe del Callao, en el teatro particular de la duquesa de P...

Carmen Menéndez-Onrubia
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

La «duquesa de P...» y sus teatros de salón

Con este acertijo *Asmodeo* o Ramón de Navarrete, el gran cronista de salones de la segunda mitad del siglo xix, comenzará a poner en conocimiento de las escogidas lectoras del madrileño diario *La Época* en los últimos días del mes de abril de 1870, que, aunque la duquesa había suspendido sus reuniones, todavía obsequiaría a sus amigos con una fiesta en la que se representaría una loa en honor de Méndez Núñez, héroe del Callao (*Asmodeo*, 1870). Bien es verdad que en las revistas de salones que escribió para el citado periódico a lo largo del sexenio revolucionario, ocultó hasta el mes de diciembre de 1874 la verdadera identidad del personaje que ocupaba uno de los lugares preeminentes en la sociedad de Madrid.

Si para las acomodadas lectoras de esta sección del periódico no sería difícil resolver la adivinanza, hoy para nosotros no resulta tan fácil el juego. Con todo, tras la sorpresa inicial, y una vez repasadas varias cabeceras periodísticas y contrastados los datos, podemos resolver esta especie de charada: la «duquesa de P...» no fue otra que María Manuela Kirkpatrick, condesa de Montijo desde que en 1834 heredara el título su esposo, Cipriano Portocarrero Palafox, con el que había contraído matrimonio en 1817. De esta unión nacieron dos hijas[1] que ocuparían posiciones de primera línea en la sociedad española y francesa: Francisca, conocida como Paca, duquesa de Alba desde 1843 tras sus esponsales con Santiago Fitz-James, y Eugenia, emperatriz de los franceses desde los suyos con Napoleón III en 1853. Poseedora de múltiples títulos nobiliarios, con una más que saneada fortuna, dos hijas a las que casar convenientemente, convirtieron a la condesa de Montijo en una de las figuras más representativas de la aristocracia de la segunda mitad del siglo xix. Bailes, conciertos, fiestas de disfraces, opíparos ágapes llevaban a su vivienda a los personajes más empingo-

1. Francisco, el primogénito, falleció muy joven.

rotados de la nobleza española, de las legaciones diplomáticas, o a escritores y músicos de primera línea.

Aún la aristocracia no había puesto de moda las representaciones dramáticas en sus moradas, pero, según observaba Ramón de Navarrete en 1850, la construcción en el Real Palacio de un coliseo el año anterior había «generalizado entre la gente de buen tono la moda de representar comedias; como ejemplo citaré las brillantes funciones que este verano se han dado en la quinta de la señora condesa de Montijo en Carabanchel» (Navarrete, 1850: 330-331). Incluso antes que Isabel II se hiciera construir el suyo en 1849, contaba la condesa de Montijo con el que había dispuesto en su quinta de Carabanchel. Se había inaugurado el 15 de septiembre de 1844 con el primer acto de *Norma*. Eugenia, su hija menor, cantó el papel de Clotilde y la orquesta, dirigida por el maestro Iradier, estaba formada por los mejores profesores de los teatros de la Cruz y del Circo (Anónimo, 1844). Algunas comedias se representaron en él desde entonces, representaciones que se hicieron habituales, como señala *Asmodeo*, desde 1850.

Pero la temporada en Carabanchel era corta. Los viajes al extranjero o a distintos puntos del norte español, alejaban de la conocida como casa de campo del conde de Miranda a muchos personajes afectos a la Montijo. Por ello, y ya de plena moda los teatros de salón, María Manuela Kirkpatrick destinó el llamado salón blanco del palacio de Ariza, en la madrileña plaza de Santa Ana, frente al teatro Español, a representaciones teatrales, para convertirse en centro de reunión de las más linajudas familias y de las legaciones diplomáticas, instaladas ya en la corte tras la prolongada estación estival. Por ello, Juan Pérez de Guzmán, en el extenso trabajo que dedicó a «Los salones de la condesa del Montijo», publicado al tiempo y en varias entregas en *La España Moderna* y en *La Época*, señalaba que en el rótulo de la puerta del de la Montijo, «sin hacer agravio a su españolismo, del que no cabía la menor duda», la empresa ostentaba el mote «*Internacional*» (1896: 92).

Convocadas alrededor de ciento cincuenta personas la Nochebuena de 1859 para festejar la solemnidad con cena y misa de gallo, tras la que los jóvenes bailarían, la condesa de Montijo sorprendió a sus invitados con un programa festivo más amplio. Antes de sentarse a la mesa hubo espacio para la música con la interpretación de piezas españolas, italianas y francesas. Para finalizar la velada, y concluida la ceremonia religiosa, llegó una sorpresa más. En el salón blanco se había instalado «un lindo, un elegante, un precioso escenario», según Ramón de Navarrete, convertido para la ocasión en *Pedro Fernández* (1859).[2] Sobre ese escenario lucieron sus habilidades escénicas el duque de Alba, Santiago Luis Fitz-James, yerno de la condesa, y Benito Murillo, que hicieron reír a los concurren-

2. Varios seudónimos utilizó Navarrete. Los más conocidos son *Asmodeo*, *Leporello*, *Pedro Fernández* o *El marqués de Valle-Alegre*. La crónica en que da cuenta de la fiesta en el palacio de Ariza, puede leerse en el diario madrileño *La Época*, 26-XII-1859.

tes con la puesta en escena del juguete cómico en un acto arreglado por Ventura de la Vega, *Noche toledana*.

Habría que esperar a 1867 para que las representaciones en el palacio de la plaza de Santa Ana se hicieran en un teatro con

> la ventaja de armarse y desarmarse con mucha facilidad, porque no se apoya en las paredes del salón, sino que se sostiene por sí solo. La embocadura y el telón son elegantes y graciosos. Se ha colocado en el salón blanco y ocupa próximamente la mitad de él (Anónimo, 1867).

Desde este escenario proyectó la «duquesa de P...» homenajear al héroe del Callao, Casto Méndez Núñez. Encargó a un joven de los que concurrían a sus recepciones que escribiera una loa para glorificar las hazañas del marino gallego en el Pacífico, y, aunque sin duda, el selecto círculo de la duquesa conocía la identidad de su autor, el acertijo se prolongó hasta la edición impresa. Tanto en la cubierta como en la portada figuraba como inspiradora la «duquesa de P...», y su autor se llamaba a sí mismo «Amanuense». La identidad del supuesto copista quedaría desvelada a la conclusión del texto, donde aparece estampado su nombre: Ramón Chico de Guzmán.

1. Ramón Chico de Guzmán

Fue Ramón Chico de Guzmán uno de tantos jóvenes de familia acaudalada que se movía con facilidad en los círculos sociales más selectos y con cabida en las redacciones de distintas publicaciones periódicas, trampolín seguro para dar el salto a la política. Sus aficiones literarias las canalizó bien pronto en diferentes periódicos y revistas de Madrid, donde publicó artículos de costumbres, dio rienda suelta a su estro poético y se atrevió, incluso, a ejercer en el resbaladizo terreno de la crónica de salones. Aún no había terminado sus estudios de derecho en la Universidad central, donde se licenció en derecho administrativo en 1862,[3] cuando apareció con su firma una «Revista de Madrid» en la revista decenal *El año 61*.[4] Como redactor figuró en *El Independiente*, del que se separó en 1865 por disentir de su línea política.[5] Colaboró, además, en *La España*, *La Época* y en *La Gaceta Popular*. En *El Arte* publicó en 1866 la biografía del escultor

3. Recibió la investidura el 29 de noviembre de 1862, según informaba a sus lectores en la sección de «Noticias generales» el diario *La Época* de esa fecha.

4. Así figuraba en el índice que de su número 18 daba noticia en su «Gacetilla de la capital» *El Contemporáneo* del 4 de diciembre de 1861.

5. De ello dan noticia el día 23 de febrero de 1865 en un suelto los diarios madrileños *El Contemporáneo* (h. 1v, c. 1), *La Correspondencia de España* (h. 1v, c. 3) y *La Época* (h. 2r, c. 2).

murciano Francisco Salzillo,[6] con la que rendía tributo al artista y a la tierra de sus antepasados (Chico de Guzmán, 1866: 5-6). Fundó, según Ossorio y Bernard (1903: 100), el periódico satírico *El Sainete*, y en su casa se decidió la publicación de *La Gorda*, «periódica liberal», muy crítica con el gobierno del regente general Serrano tras la caída en septiembre de 1868 de la reina Isabel II, si bien, «por no estar conforme con su idea», no prestó su colaboración, aunque sí su casa, refugio en ocasiones de sus redactores y abrigo frente a las persecuciones de las autoridades (Fernández Bremón, 1876: 187). Su poema «El amor y la mujer», que figura en la colección de *El Museo Universal*, donde se publicó el 10 de enero de 1864, le dio entrada en el estudio que Cossío dedicó a la poesía editada entre 1850 y 1900, quien consideró esta oriental como «puro Bécquer, o por decirlo mejor está plenamente en su ambiente» (I, 1960: 424).

Las excelentes relaciones sociales de Chico de Guzmán, fomentadas en distintos círculos exclusivos como el Casino y el Veloz-Club, le abrieron las puertas de un buen número de casas aristocráticas. Agasajado como comensal en los banquetes que en ellas se daban, fue testigo directo de sus bailes, conciertos, funciones de cuadros vivos o representaciones teatrales. Tuvo así ocasión de ejercitar su fácil pluma en el espinoso género periodístico de la crónica de sociedad, el cual, según comunicaba él mismo el 19 de marzo de 1868 a las lectoras del diario *La España*, principales consumidoras de estas secciones, requería de una especial habilidad.

> La verdad es, acá para *inter nos*, que mi pluma tenía sus motivos para manifestarse inquieta y recelosa; a vuelta de algunos defectos, tiene la pobrecilla la buena cualidad de ser muy modesta, y temía con razón no hallarse a la altura del *papel*... de cronista a que la destinaba. Ese papel es tan fino, que pueden desgarrarle las plumas imprudentes, y está al mismo tiempo tan satinado, que es fácil resbalarse sobre su escurridiza superficie.

Meses más tarde, al hacerse cargo de la columna «Salones» en la revista fundada y dirigida por Eduardo Gasset y Artime en 1870, *La Ilustración de Madrid*, en la que coincidió, entre otros, con su director literario Gustavo Adolfo Bécquer, volvía sobre la misma idea.

> [la revista de salones] es el género más complicado, el que exige condiciones más especiales, y luego, los peligros que entraña... el rencor de las bellas... la cólera de los feos.... Las quejas de todo el mundo. Esas cosas debían escribirlas las mujeres, ellas solas tienen el tacto necesario... (Chico de Guzmán, 1870a: 14)

6. En distintas ocasiones se ha reproducido este texto de Chico de Guzmán, según puede verse en el trabajo de Gómez de Maya (2013: 71-86).

Solo tres de estas crónicas galantes aparecieron con su firma en *La Ilustración de Madrid*,[7] aunque quizá suya sea la publicada el 12 de diciembre (15-16), signada por *Cherif-Bey*. Al año siguiente sería el maestro de este género *Asmodeo* (Ramón de Navarrete), quien tomara el relevo en su sección «Cartas fashionables». Parece probable que en torno a estas fechas sufriera Chico de Guzmán el destierro a León con que le castigó el gobierno del duque de la Torre por su simpatía y defensa de Antonio Cánovas del Castillo (Fernández Bremón, 1876: 187). De regreso en Madrid, entró en política como tantos otros que se habían prodigado en la prensa. Concurrió a las elecciones que se celebraron el día 2 de abril de 1872, y salió elegido diputado por Alcázar de San Juan (Ciudad Real), aunque las turbulencias políticas del momento solo le permitieron conservar su escaño durante dos meses, entre el 28 de abril y el 28 de junio.[8]

Su apoyo a Cánovas se vio reconocido desde el primer momento de la restauración borbónica. El ministerio-regencia que presidía el político malagueño le nombró nada más estrenarse el año 1875 gobernador de Murcia, tierra de la rama paterna de su familia, que procedía de la localidad de Cehegín. Durante tres meses desempeñó este cargo, para el que fue designado el 6 de enero de 1875 y al que renunció en el siguiente mes de abril «por motivos particulares».[9] De inmediato, a modo de regalo de bodas para su prometida Cristina Chico de Guzmán, prima suya, rehabilitó el título nobiliario de conde de la Real Piedad que había ostentado en tiempos pasados un familiar.[10] Como segundo conde de este título concurrió a las elecciones celebradas el 20 de enero de 1876, de nuevo por el distrito de Alcázar de San Juan, pero no pudo recoger su acta porque la muerte le sorprendió en Madrid el 7 de febrero de ese año, cuando contaba treinta y dos años de edad.[11] A Cehegín regresaron sus restos para ser allí enterrados. Su desconsolado padre dejó dispuesto en su testamento que, a su fallecimiento, acaecido el 27 de enero de 1884, la casa que habitaba fuera convertida en hospital con la denominación de la Real Piedad, para que la posteridad no olvidara a su llorado y único hijo. Su deseo se vio cumplido, y aún hoy sigue dando cobertura sanitaria a los habitantes de la región de Murcia.

En el artículo necrológico que Fernández Bremón dedicó a su buen amigo Ramón Chico de Guzmán (1876: 187), valoraba de este modo la aportación que había hecho a la literatura y al periodismo.

7. La segunda entrega apareció en el número 6, correspondiente al mismo año de 1870 (Chico de Guzmán, 1870b: 13-14). A la tercera se aludirá enseguida.

8. Véase el fichero histórico de diputados que ofrece en su página web el Congreso.

9. Así lo hacía constar un suelto publicado en *El Imparcial* el 15 de abril de 1875 (h. 2r, c. 2). Este mismo diario daba noticia de su nombramiento (6-I-1875, h. 1v, c. 3) y de su toma de posesión (11-I-1875, h. 1r, c. 4).

10. El 27 de abril de 1875 *La Época* informaba que había «sido agraciado» con ese título.

11. Había nacido en Madrid el 24 de abril de 1843 del matrimonio formado por Pedro María Chico de Guzmán y Chico de Guzmán y Ramona Ortiz de Otáñez.

> Versificador fácil y ligero, empleó generalmente su talento poético en obras improvisadas por compromiso y escritas a vuela pluma. Periodista impresionable y chispeante, deja en el libro anónimo de la prensa muchas páginas sin firma [...].
>
> Si no hubiera tenido un nombre ilustre; si hubiera necesitado de la pluma como instrumento de vida y de trabajo; si el tiempo le hubiera concedido el espacio necesario para dar frutos aun más maduros y pensados, Chico de Guzmán, en vez de dejar hojas esparcidas en desorden, artículos ligeros de costumbres, chispeantes descripciones de fiestas, o satíricos ataques a la ridiculez que se exhibe en tantas formas, habría indudablemente producido, con su frescura de imaginación, su gran facilidad de escribir y su claro entendimiento, obras de importancia. Su espíritu era de periodista, y acaso sus ideas más elevadas, sus más inspirados párrafos sirvieron para alimentar ese monstruo voraz que se llama cuerpo del periódico.

2. En memoria de Méndez Núñez: la oda *La corona de laurel*

Como hemos visto al comienzo de estas líneas, la condesa de Montijo había puesto fin a sus reuniones en su palacio de la capital madrileña tras la Pascua de 1870. La fiesta dramática del domingo 17 de abril se presumía como la última. Ramón Chico de Guzmán daba cuenta así a sus lectoras de lo acontecido esa noche (1870c):

> —¿Qué tal la función dramática del domingo en el palacio de la duquesa de P...?
>
> —Salió divinamente; primero se puso en escena el proverbio de Navarrete titulado *Cuando el diablo no tiene que hacer...* La señora de Luxán caracterizó con la mayor maestría su papel de viuda joven, el señor Baeza hizo muy bien el suyo de conde atrevido y calavera, y la señorita de Shelly dijo con la mayor gracia y soltura su parte de criada maliciosa y pedigüeña. El conjunto no pudo ser más perfecto y acabado.
>
> —¿Y después del proverbio?
>
> —Después del proverbio se puso en escena la comedia en una acto *Al año de estar casados*, original del Sr. [José María] de Nogués. La linda duquesa de Híjar nos hizo una Teodora inimitable, llena de gracia, de verdad y de intención; D. Esteban Canga Argüelles, tan conocido en el mundo escénico, estuvo a la altura de su merecida reputación, y el Sr. de Baeza no desmintió la que tan justamente tiene adquirida. La representación de esta comedia fue una ovación completa para las personas que en ella tomaron parte y especialmente para la encantadora duquesa.
>
> —¿Y concluyó muy tarde?
>
> —Después de esto se bailó un ratito, hasta la una y media de la mañana, y todos se marcharon pidiendo *bis*.

El broche de las representaciones de esa temporada de 1869-1870 llegaría bien avanzada la primavera, algo inusual. La condesa de Montijo, defensora de la causa borbónica, no paró de laborar en pro de la restauración de esta monar-

quía. La figura de Juan Bautista Topete, que había participado en la expedición del Pacífico junto a Méndez Núñez al mando de la «Blanca», debía serle poco simpática. La sublevación de la escuadra a su mando reunida en la bahía de Cádiz el 18 de septiembre de 1868, dio principio a la revolución que destronó a Isabel II. Formaba parte, además, como ministro de Guerra, de un gobierno hostil a la monarca desterrada. El 2 de mayo de 1870 pasó sin pena ni gloria por parte del ejecutivo presidido por Prim. Se cumplían cuatro años del ataque a la fortaleza peruana del Callao, y faltaban pocos meses para el primer aniversario del fallecimiento de Méndez Núñez, comandante de la escuadra (21-VIII-1869). Ya que no se le había tributado homenaje oficial alguno, determinó la condesa de Montijo rendirle el suyo en el teatrito del palacio de Ariza. Encargó la composición de una loa a un joven de los que a él concurrían y daba cumplida cuenta en la prensa de lo que allí acontecía, poeta de fácil pluma y conocedor del tema que se le proponía, además de sus vínculos con la Armada. Su abuelo materno, Ramón Ortiz de Otáñez, había sido teniente general de la Armada y ministro togado del Tribunal de Guerra y Marina. El mismo Chico de Guzmán, tras la solicitud presentada por su padre, obtuvo la gracia real en 1847 de «aspirante de marina con uso de uniforme y opción a plaza en el Colegio Militar de los de esta clase».[12]

La loa *La corona de laurel* consta de cuatrocientos sesenta y dos versos, repartidos en seis escenas. Escrita en diferentes metros, con rima en consonante y en asonante, predominan la redondilla, la quintilla y el soneto, aunque también están presentes la cuarteta, el serventesio y el romance. Cinco son los personajes alegóricos que intervienen en este poema dramático: España, el Heroísmo, la Victoria, la Prudencia y la Historia. Se inicia con una composición del maestro Inzenga cantada por el coro de las glorias nacionales con el fin de que España, que aparece tumbada y aletargada, despierte de su sueño y responda a la humillación que se le quiere inferir. La melodía dulce de un *andante* «contrastaba con la bravura y armónica combinación sonora de un brillante *allegro*» (*Marcelo*, 1870). En las cuatro primeras escenas, la abatida España es espoleada por el Heroísmo para que se defienda de la provocación de los peruanos; la Prudencia, por su parte, le aconseja lo contrario: la Armada española está en desventaja respecto de la de su enemigo y el heroísmo de los hombres, sustituido por la artillería, ya no forma parte del acervo militar. En la escena quinta, la Victoria utiliza el soneto para narrar la batalla del Callao, y en la sexta y última se rinde homenaje a Méndez Núñez, cuyo busto estaba oculto tras una cortina, y sobre cuya cabeza coloca España una corona de laurel. El himno compuesto por Moderatti es un canto a la victoria, que se interpreta en tres ocasiones y pone el punto final a la loa.

12. El documento lleva fecha de 8 de mayo de 1847. Este, así como la instancia paterna, se encuentran transcritos en *Alcázar de Iranzo* (2000: 57-60).

Las glorias nacionales se presentaron en escena vestidas con túnica blanca y peplo blanco también, unas con guarniciones azules y otras rojas. Sobre sus cabezas lucían una diadema en la que figuraba inscrito el nombre de la gloria que representaban: Sagunto, Numancia, Lepanto, Pavía, Otumba, Las Navas, Tarifa y Bailén, a las que al término de la obra se sumó El Callao. Los personajes alegóricos aparecieron más ricamente vestidos. A la túnica blanca, sumó España un peplo con los colores nacionales y un manto grana. Se adornaba con una corona dorada con castillos y leones. El Heroísmo se presentó con un traje talar blanco con bordados en azul y plata, y corona de hojas de plata. La Prudencia lució diadema de oro con camafeos. Sobre su túnica y peplo llevaba un manto de amaranto y plata. El laurel coronaba la sien de la Victoria, cuyo peplo blanco llevaba adornos en oro y se cubría con manto grana. La Historia apareció así mismo con túnica blanca bordada con oro, como de oro era la diadema que se ornaba con camafeos. El cuadro dramático integrado por señoras y señoritas del círculo de la condesa, se completó con la interpretación de la actriz conocida como «la perla del teatro español», Matilde Díez, a quien se confió el papel de España, con el que traería a la memoria de los concurrentes su interpretación en el drama de Rodríguez Rubí *Isabel la Católica*:

> Gustó mucho de representar [...] *Isabel la Católica*, porque recuerda glorias de esta Nación: Matilde amaba mucho a España, y sus anhelos [...] era verla grande como antes [...].
>
> En la interpretación del citado drama era minuciosísima hasta en la manera de vestir: uno de los trajes que lucía, era a cuarteles, alternando castillos y leones [...].
>
> Todo lo que fuera sentimiento cuadraba muy bien en Matilde [...] (Calvo Revilla, 1920: 110-111).

La edición de la obra debió correr a cargo de su autor, quien confió la impresión de sus veinticuatro páginas a la imprenta a cargo de Manuel G. Hernández. Ya debía estar en las librerías la noche de su estreno, que fue la del domingo 29 de mayo de 1870, porque el martes 31 apareció reproducida en la plana primera del periódico *El Tiempo*, defensor de la causa borbónica. Además de las noticias suministradas por la prensa, mereció la atención de la prestigiosa *Revista de España* (1870: 511), en cuya sección «Boletín bibliográfico» puede leerse una reseña de la misma.

Tuvo la fortuna *La corona de laurel* de pasar de las tablas del escenario aristocrático de la condesa de Montijo a las del teatro de la Zarzuela. La fama de Méndez Núñez y su hazaña del Callao pudo llegar a mayor número de personas, gracias al director de la compañía de este último coliseo, Francisco Salas, quien dispuso su ejecución en las noches de los días 1 y 2 de mayo de 1871. Los papeles principales fueron interpretados en esta ocasión por Pilar Bernal, Arsenia Velasco, Dolores Franco, Manuela Soldado y Concepción Baeza.

María Manuela Kirkpatrick, condesa de Montijo, había logrado su objetivo con la loa que encargó a Ramón Chico de Guzmán: que no cayera en el olvido

el nombre de un gran marino español, asociado al bombardeo del Callao, que demostró con más valor que medios el poderío de la Armada española. El relato que Galdós dejó del asedio a la fortaleza en *La vuelta al mundo en la Numancia* (capítulos XXIII-XXV) nos acerca a las circunstancias en que se desarrollaron los acontecimientos del 2 de mayo de 1866 en las costas de Perú.

Bibliografía

Alcázar de Iranzo [Ruiz Jiménez, Abraham] (2000), «Don Ramón Chico de Guzmán: dos nuevos hallazgos para su biografía», *Alquipir*, pp. 57-60.

Anónimo (1844), «Gacetilla de la capital», *El Heraldo* (Madrid), 17-IX-1844 (h. 2r, c. 4).

Anónimo (1861), «Gacetilla de la capital», *El Contemporáneo* (Madrid), 4-XII-1861 (h. 2r, c. 6).

Anónimo (1862), «Noticias generales», *La Época* (Madrid), 29-XI-1862 (h. 2r, c. 6).

Anónimo (1867), «Noticias generales», *La Época* (Madrid), 5-V-1867 (h. 2v, c. 3).

Anónimo (1870), «Boletín bibliográfico. Libros españoles», *Revista de España*, año iii, tomo xiv, p. 511.

Anónimo (1875), «Noticias generales», *La Época* (Madrid), 27-IV-1875 (h. 2r, c. 5.)

Asmodeo [Navarrete, Ramón de] (1870), «Ecos de Madrid», *La Época* (Madrid), 29-IV-1870 (h. 2v, c. 4-5).

Calvo Revilla, Luis (1920), *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo xix. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos*, Madrid, Imprenta Municipal.

Cherif-Bey [Chico de Guzmán, Ramón?] (1870), «Salones», *La Ilustración de Madrid*, año i, n.º 23, 12-XII-1870, pp. 15-16.

Chico de Guzmán, Ramón (1866), «Biografías artísticas. Zarzillo», *El Arte* (Madrid), 28-X-1866, pp. 5-6.

— (1868), «Función dramática en casa de los señores duques de Híjar», *La España* (Madrid), 19-III-1868 (h. 1r, faldón).

— (1870a), «Salones», *La Ilustración de Madrid*, año I, n.º 2, 27-I-1870, pp. 14-15.

— (1870b), «Salones», *La Ilustración de Madrid*, año I, n.º 6, 27-III-1870, pp. 13-14.

— (1870c), «Salones», *La Ilustración de Madrid*, año I, n.º 8, 27-IV-1870, pp. 12-13.

Cossío, José María de (1960), *Cincuenta años de poesía española (1850-1900)*, vol. i, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 423-424.

Fernández Bremón, José (1876), «Un amigo menos», *El Globo* (Madrid), 17-II-1876 (187.)

Gómez de Maya, Julián (2013), «Salzillo vindicado: su biografía artística por Chico de Guzmán», *Mvrgetana*, n.º 128, año lxiv, pp. 71-86.

Marcelo (1870), «Crónica de salones», *El Tiempo* (Madrid), 2-VI-1870 (h. 1r, c. 2).

Navarrete, Ramón de (1850), «Revista de Madrid», *La Ilustración* (Madrid), 19-X-1850, pp. 330-331.

Ossorio y Bernard, Manuel (1903), *Ensayo de un catálogo de periodistas españoles del siglo xix*, Madrid, Imp. y Lit. de J. Palacios (100).

Pedro Fernández [Navarrete, Ramón de de] (1859), «Cartas madrileñas», *La Época*, 26-XII-1859 (h. 2r, c. 4-5).

[Pérez de Guzmán, Juan] (1896), «Los salones de la condesa del Montijo», *La España Moderna*, año 8, tomo 88, abril 1896 (85-100). También en *La Época* (Madrid), 24-IV-1896 (h. 1r, c. 3-5).

Pérez Galdós, Benito (2011), *La vuelta al mundo en la Numancia*, Yolanda Arencibia (ed.), *Episodios nacionales. Cuarta serie (II)*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria (1.ª ed.: Madrid, Perlado, Páez y Cía. (Sucesores de Hernando), 1906).

Una relectura romántica de la corte: *Los cortesanos de don Juan II*, de Jerónimo Morán

Montserrat Ribao Pereira
Universidad de Vigo[1]

La corte de Juan II de Castilla adquiere notoriedad en el ámbito de la literatura romántica española desde que Ramón López Soler encarna en ella los vicios y virtudes que pone de manifiesto la acción de *Los bandos de Castilla* (1830). Desde entonces, los títulos que tienen como telón de fondo la corte castellana de la primera mitad del siglo xv se suceden, hasta los años 70 del xix, a menudo estableciendo innegables paralelismos con la situación que España vive en esos años, en la mayoría de los casos, además, con un trasfondo político evidente.

Uno de estos textos es el drama histórico del que voy a ocuparme, *Los cortesanos de don Juan II*, que Jerónimo Morán escribe en 1838 al albur de unas circunstancias históricas sobre las que se manifiesta llevando a escena las complejas intrigas protagonizadas por don Álvaro de Luna.

Jerónimo Morán no es un autor demasiado conocido en el ámbito teatral romántico ya que el éxito literario, incluso entre sus coetáneos, le llegó gracias a la *Vida de Miguel Cervantes Saavedra* que redactó para la edición del *Quijote* por Dorregaray en 1862-1863. Había nacido el mismo año que Zorrilla (1817), también en Valladolid, y según Alonso Cortés estudió en la Academia de Letras Humanas de la Universidad vallisoletana junto al autor de *Don Juan Tenorio*, Pedro de Madrazo, Miguel de los Santos Álvarez o Ventura García Escobar, entre otros: «Trasladados casi todos ellos á Madrid, fueron los que en *El Artista* y en el *No me olvides* sostuvieron resueltos la bandera romántica» (Alonso Cortés 1914: 57).

La relación entre la escritura y las circunstancias bélicas derivadas de la primera guerra carlista, en la que vive su juventud, es visible en Morán desde sus inicios. En 1837, con apenas veinte años, la Sociedad de Amigos del País de Salamanca premia una de sus composiciones sobre el sitio de Bilbao (Alonso Cortés 1914: 57). En mayo de 1838 publica un romance titulado *El dos de mayo* en el que enaltece a Daoíz y Velarde como símbolos de la lucha contra los déspotas

1. Este trabajo se inscribe en el ámbito de investigación del grupo Ediciones y Estudios de Literatura Española (e-LITE), de la Universidad de Vigo.

que pretenden tiranizar a la patria.[2] Poco después, una cruenta derrota de los isabelinos motivará su irrupción en el panorama dramático nacional con *Los cortesanos de don Juan II.*

Así es: el 1 de octubre de 1838, en la villa Zaragozana de Maella, tuvo lugar la acción que supuso la victoria de Ramón Cabrera sobre el ejército al mando del general Pardiñas.[3] Muchas fueron las bajas en ambos bandos y numerosos también los apresados por los carlistas. El 16 de diciembre de ese mismo año, los corresponsales del *Eco del Comercio* en Valladolid informan de la función benéfica que la ciudad prepara para recaudar fondos en beneficio de los prisioneros de Maella. La pieza que se ensaya —*Los cortesanos de don Juan II*— se anuncia como un drama nuevo de un autor novel de la ciudad, «digno de aprecio por haber destinado una de sus primeras producciones a tan laudable objeto» (*Eco del Comercio*, 21 diciembre 1838: 4).

Como preámbulo, y con una intención política no menos evidente que la del título de Morán, se dispone para la velada la puesta en escena de otra pieza, el drama en un acto *¡Un liberal!*. Se trata de la traducción libre que Carlos García Doncel lleva a cabo de *La visite domiciliaire*, de Dauvigny y Poujol, ya estrenada en el madrileño teatro de El Príncipe el 6 de julio de 1835,[4] y que trata de un episodio de la revolución francesa. El alegato final del mismo, esto es, el inmediato preámbulo a *Los cortesanos*, es la siguiente declaración del oficial Dufour:

> Gustavo: ¿Quién sois, hombre generoso?
> Dufour: Un verdadero patriota, que piensa que bajo cualquier forma de gobierno deben ceder las opiniones políticas al imperio de la ley, y a veces la ley misma a la voz de la humanidad doliente... Un soldado viejo que solo conoce a sus enemigos en el campo de batalla; un amante sincero de la libertad, deseoso de hacerla apreciar hasta de sus mismos enemigos; un hombre de bien: en fin, amigos míos, un liberal. (*¡Un liberal!*: 54).

La función tiene lugar, efectivamente, el 29 de diciembre de 1838. Al margen de su cuestionable mérito literario —no menor, en todo caso, al de buena parte de los numerosos títulos históricos que se suceden en la escena española de esos años— resulta significativo el tratamiento que el dramaturgo hace de la Historia para plantear una obra coral que critica duramente tanto a los monarcas débiles como a los tiranos cegados por la ambición y que, representada con la herida

2. «Do yacen vuestras reliquias | jura España a vuestro ejemplo | ser en polvo convertida, | antes que a un déspota inicuo | su indómito cuello rinda» (*Boletín Oficial de Zamora*, n.º 343, 5 mayo, 1838: 2).

3. Un panorama coetáneo de esta acción puede leerse en Dámaso Calbo y Rochina de Castro, 1845: 379-394.

4. *¡Un liberal!, drama en un acto*, traducido por Carlos G. Ephebus (Carlos García Doncel), Madrid, Repullés, 1835. La fecha del estreno (julio de 1835) figura en la *Cartelera Teatral Madrileña*. En la edición de *La visite domiciliaire* (Paris, Marchant Éditeur, 1835) se menciona que la pieza se representa por primera vez, en el teatro del Gymnase-Dramatique, el 15 de noviembre de 1835, esto es, con posterioridad al estreno de su traducción española.

abierta de Maella al fondo, coloca en boca de los cortesanos de don Juan II manifestaciones liberales claramente decimonónicas.

El drama está dedicado a Lorenzo Arrazola, Catedrático de Instituciones Filosóficas y Rector de la Universidad de Valladolid del que Morán se declara discípulo (p. 4).[5] En el momento del estreno —como también se hace constar en la edición— ostentaba, entre otros, el cargo de «Secretario de Estado y del Despacho de Gracia y Justicia», para el que había sido nombrado, por expreso deseo de la Reina María Cristina, poco días antes,[6] y desde el que participará activamente en los acuerdos que pondrán fin a la guerra civil el 31 de agosto de 1839.

El argumento que se pone en escena responde, metafóricamente, al momento de conflicto en que la obra se gesta y se representa. Diversas facciones cortesanas, enfrentadas entre sí, se alían eventualmente para contrarrestar el poder de don Álvaro de Luna. Su sobrino Juan alimenta las intrigas y consigue la muerte de Vivero, al que detesta por motivos políticos y, sobre todo, personales, ya que desea a su amada Jimena. La acción tiene lugar en Burgos, el viernes santo de 1453 —y los días previos—, fecha en que, según las crónicas, Alfonso Pérez de Vivero es defenestrado por mandato de Luna. La muerte del Contador de Juan II determina la caída definitiva del Condestable, que será ajusticiado en Valladolid en junio de ese mismo año.

Las tintas críticas de la pieza alcanzan, por igual, a todos los estamentos representados en la obra: nobles sin otro afán que su propio encumbramiento, clero corrupto, un valido ambicioso y sin idea de estado, un rey pusilánime y dominado por sus nobles, una corte, en fin, encerrada en un universo propio de pactos, querellas y traiciones..., dibujan un tiempo convulso, caótico en ocasiones, que los románticos imaginan y reescriben en parangón con el suyo propio.

El concepto de *corte* y *cortesano* aparece bien definido en el drama. La primera es el lugar en que está el rey, su casa (II, 1: 24) y, metonímicamente, quienes en ella interactúan: «Todo es falsedad, mentira, | es la corte y su privanza | veneno que solo inspira |a quien de cerca la mira | envidia y sed de venganza», dirá don Álvaro cuando se sienta acorralado por los nobles y abandonado por su rey (I, 4: 13).

En este espacio se entrecruzan en la obra, como es habitual, dos tramas: una personal, de tipo amoroso, verosímil, sin correlato extraliterario y perfectamente imbricada en la segunda, esta sí, de tipo histórico. Hechos, nombres y parentescos se ajustan con fidelidad a las interpretaciones que el XIX hace del tiempo de Juan II de Castilla. No es este el momento de abordar la lectura que, desde el Padre Mariana, se efectúa del siglo XV, pero sí cabe mencionar, desde el punto de vista literario que aquí me interesa, el conocimiento que Morán demuestra tener de lo que en su época se lee con valor informativo del devenir político de don Ál-

5. Cito en adelante por la edición de Repullés (Madrid, 1839).
6. Concretamente el 9 de diciembre de 1838. Para todo ello, *vid.* Braulio Díaz Sampedro 2004.

varo de Luna, esto es, tanto las historias de España (Ferreras 1722; Salazar 1770; Clemencín 1821, entre otros) como las semblanzas (como la de Quintana en su *Vidas de españoles célebres*, de 1833, por ejemplo).

La primera acción que se plantea es la amorosa. Al levantarse el telón, la escena 1 muestra el diálogo entre Jimena y su dama, que ofrecen al receptor los datos esenciales sobre la prehistoria de la acción. Mientras pasean por los alrededores de palacio, la joven explica su vida al amparo de la corte y sus sentimientos al margen de la misma. Tras la muerte de su padre en la batalla de Olmedo (1445), es encomendada a la reina como dama de honor. Disfruta de las fiestas, las zambras y los torneos de que habla el drama, pero en su condición de personaje romántico prefiere la soledad y la vivencia íntima de su pasión por Vivero.

> Laura: [...] Vos, la reina de los festines
> y la reina de los torneos,
> a cuyos pies sus trofeos
> rinden tantos paladines,
> ¿por qué el silencio buscáis,
> por qué de la corte huís?
> ¡Acaso no presumís
> los tormentos que causáis!
> Jimena: Laura, el corazón vacío
> nada en la corte me dice,
> porque allí soy infelice
> entre el alegre gentío.
>
> I, 1, 6

El campo semántico en torno al que gira su discurso se manifiesta en la reiteración de sustantivos como «pesar», «tormento», «aflicción», «lágrimas», «sangre» y en una adjetivación igualmente oscura: «suerte insana y enemiga», alegría «breve y vana», vida «terrible» y «cruel» (pp. 7-8), «bárbara constancia», «tristes memorias», «dolor tenaz» (p. 15). Su lenguaje es hijo de sus vivencias y para ellas los acontecimientos históricos han supuesto siempre pérdidas afectivas determinantes: si Olmedo significó su orfandad, la campaña de Navarra aleja se sí a su amado Alfonso, a quien, al inicio de la acción, se da por muerto en la prisión que comparte con el Príncipe de Viana.

Al igual que sus palabras, sus actos expresan el rechazo íntimo de la vida cortesana, que se muestra de manera evidente al final de la escena: cuando irrumpen en ella Luna y el rey, Jimena no huye hacia palacio, como le sugiere su camarera, sino que se adentra en el jardín, que visualiza la pulsión rebelde del ser romántico.

La caracterización de personajes principales, que continúa en el acto I, se establece, asimismo, con los patrones de comportamiento cortesano como fondo

de contraste. El rey Juan y don Álvaro se dibujan en paralelo. Este aparece en el drama, en un primer momento, representando al ciudadano nuevo frente al antiguo régimen que personifica un monarca débil. Juan se sabe dominado por «infanzones altaneros» (p. 9) a los que Luna enfrenta, como un hombre del XIX, el poder del individuo en función de sus obras:

> Álvaro: Y además, rey don Juan,
> que cuando han turbado el reino
> los extraños y los propios
> con guerras y desafueros,
> fui yo siempre con mi gente
> en la campaña el primero,
> ora venciendo sus huestes
> o frustrando sus proyectos.
> [...] ¡me desterráis...! Por dar gusto
> a traidores consejeros [...].
> Rey: [...] los nobles
> así lo exigen: yo debo
> darlos gusto.
>
> I, 2: 9

El rey encarna un sistema político que en el drama verbalizan los términos «revuelta», «disturbio», «turbulencia» (p. 10), y que le hacen temer por su trono. El Condestable, por su parte, esgrime en su defensa, e intentando eludir un nuevo destierro, el honor, la fortaleza frente a la debilidad derivada de la aceptación de imposiciones ajenas, y el fin de los privilegios de los «vasallos protervos» (p. 10).

Para el rey el fin justifica los medios: a fin de que cesen las revueltas y se asegure su poder es necesario que Luna salga de Castilla, si bien su sacrificio será recompensado con nuevos señoríos y privilegios. Un vez más, las altivas reflexiones del Condestable dejan al descubierto la mezquindad de quien manda sin saber hacerlo. Su discurso sobre el ensueño de una paz sustentada en la ambición personal y sobre las consecuencias nefastas de dejar creer a los cobardes que han vencido fue, a buen seguro, un motivo de enardecimiento para los espectadores que asisten a la función benéfica de Maella:

> Álvaro: Don Juan, ilusiones
> son esas: vanos ensueños
> os forjáis... ¿Buscáis la paz
> —¡la paz!— gobernando el reino
> ambiciosos ricos hombres
> que han conquistado sus puestos
> a viva fuerza, y que tienen
> tantos rivales entre ellos?

[...]
Rey: Si sabéis eso,
¿por qué despreciáis ingrato
mis amistosos consejos?
Álvaro: Porque os perdéis vos también
al tiempo que yo me pierdo;
porque no se dobla a nadie
la rectitud de los cetros;
y porque no es justo, en fin,
que así logren sus intentos
hombres cobardes.
I, 2: 9-10

Presentados tres de los personajes principales, el avance en el planteamiento del conflicto se dibuja recurriendo a las técnicas de escritura romántica consolidadas desde 1837 en la escena española: el empleo de un lenguaje buscadamente arcaizante, la *fabla* que Morán adorna con estructuras sintácticas pretendidamente evocadoras del medievo[7]; el adormecimiento de Jimena en escena (I, 6: 14); la aparición en el jardín de Vivero, «completamente armado al uso del siglo xv» (I, 7: 14) y la posterior anagnórisis (I, 10: 21); el protagonismo de los plazos (de tres días para celebrar la boda de Jimena con su amado y uno solo que don Juan se da para acabar con su contrincante [II, 7: 32]), o el discurso amoroso de ambos con la muchacha, que contrapone la guerra, sus triunfos, laureles y despojos, con la paz inspirada por los ojos de la amada (I, 8: 16). Los tópicos empleados por Juan para lisonjear a la joven provocan el rechazo de esta:

Jimena: Estáis cortesano:
[...] Jamás os creyera,
don Juan, tan osado;
que estáis ya casado
sin duda olvidáis.
II, 9: 19

En efecto, Juan de Luna y Mendoza, sobrino del Condestable como él mismo afirma en el drama (I, 12: 23), alcaide de Soria, señor de Jubera de Cornago y Guarda Mayor de Juan II, estaba casado con María de Luna, hija ilegítima del Condestable a la que, como a otros vástagos habidos fuera de sus matrimonios, reconoció y promocionó en la Corte. Como ya he mencionado, la buscada fidelidad histórica de su telón de fondo es una de las características más representa-

7. «Venid, el mi Condestable» (p. 8); «Venid, la dama hermosa» (p. 31); «Estáis de burlas, el conde»; «Óigaos Dios, el de Plasencia» (p. 41); «Pero decidme, el de Haro» (p. 56); «Tened la lengua, el de Luna» (p. 70).

tivas de la pieza, excepción hecha de cuanto tiene que ver con Jimena y el triángulo amoroso que conforma con Vivero y con don Juan.

Los Condes de Haro y Plasencia dan una nueva vuelta de tuerca al conflicto dramático en el acto II. Su enfrentamiento a don Álvaro se efectúa en términos muy similares al de este último con el rey al principio de la pieza. Pero ahora son los nobles quienes acusan al Condestable de someter al monarca a su ambición y se proponen como paladines de la libertad:

> PLASENCIA: Jamás traidores seremos,
> orgulloso condestable;
> vuestro yugo abominable
> solo quebrantar queremos.
> ¿Os parece buena ley
> que os ciñáis vos la corona,
> tirano de la persona
> y los estados del rey?
> [...] Ya no más: harta mancilla
> sobre nuestra frente vimos,
> harto tiempo esclavos fuimos
> los señores de Castilla.
>
> II, 1: 26

Don Juan se aparta de esta facción junto al paje Rivadeneyra, si bien su posicionamiento al lado de don Álvaro no es incondicional. Por una parte, la humillación que el sobrino siente al hacerse público el compromiso entre su amada y Vivero, le ciega hasta el punto de querer apartar al Condestable de la Corte para poder ejecutar libremente su venganza sobre Alfonso. Por otra, Rivadeneyra encuentra en esta coyuntura la oportunidad de, una vez se conozca el crimen perpetrado por los Luna, medrar junto al rey hasta ocupar las dignidades de estos últimos.

Este juego de intrigas, que el drama dosifica perfectamente (indicios de disidencia a lo largo del acto II y sugerencias de traición en el desenlace del mismo, conspiración en el III y confluencia de todo ello con el atentado contra Vivero en el IV) se complica todavía más con la irrupción en escena de otro personaje histórico, el fraile que en el sermón del viernes santo arenga a la corte en contra del Condestable. Morán incardina al religioso en la trama amorosa haciéndole confesor de Jimena (II, 8: 36), de modo que convergen en él tanto las dos acciones como las múltiples y diferentes conspiraciones que se plantean.

El decorado del tercer acto es la síntesis visual de las conjuras. Con la iglesia mayor de Burgos al fondo, la plaza exterior es el espacio verosímil que posibilita la reunión de las facciones enfrentadas, el encuentro de Jimena y su dama con los cortesanos y la participación del rey en todo ello (p. 40). El pueblo, además, aparece físicamente por primera vez en escena: el rey lo teme (III, 3), los nobles recelan (III, 1), don Álvaro lo desprecia (III, 2).

En medio del efectismo que producen los grupos que deambulan por el foro, el movimiento de actores que entran y salen de la iglesia, la gritería que procede del templo y la que se origina en la plaza, así como la presencia de don Álvaro y don Juan embozados en largas capas, tiene lugar un episodio que pone de manifiesto, una vez más, el cuidado histórico con el que Morán compone una pieza literaria que, por su propia naturaleza, no tiene por qué seguir puntualmente los testimonios de la Historia.

En solo una escena (la segunda del acto III) se introducen dos motivos históricos, —convenientemente adaptados al desarrollo de la acción dramática, obviamente— que subrayan esa búsqueda imposible de la historicidad en creación literaria. Aunque Alfonso de Vivero es, en el drama, una víctima de las conspiraciones cortesanas, las crónicas hablan de su participación en una sucesión de traiciones al Condestable (Franco Silva 1987). Esta circunstancia es rentabilizada en la pieza haciendo que Juan de Luna recuerde una de ellas a su tío-suegro para avivar, con solo un verso, la inquina contra el rival amoroso y forzar su muerte sin mancharse de sangre las manos.

También se recoge en la *Crónica de don Álvaro de Luna* la existencia de unas cartas incriminatorias de Vivero y que el Condestable haría leer al propio don Alfonso antes de darle muerte. Pues bien, estos documentos aparecen en el drama, aunque desdoblados. Por una parte, se convierten en unas notas (falsas, claro está) que la atribulada Jimena habría hecho llegar a su confesor hablándole de una conspiración contra Luna que su amado trama (III, 2: 43-44). Por otra, en documentos inculpatorios supuestamente redactados por Vivero (en realidad falsificaciones de su letra y de su rúbrica dispuestas por don Juan y Rivadeneyra) que, como en las crónicas, el Condestable le presenta en el desenlace de la pieza. E incluso se crea un tercer tipo de escrito: un pretendido billete amoroso de Alfonso, que los conspiradores hacen llegar a Jimena para que esa noche acuda a la torre de Luna (III, 7: 54) a una cita galante que lo será, en realidad, de muerte.

Cuando el desenlace llega, en el acto IV, no hay fronteras ya entre héroes y villanos. La maniquea ordenación de acciones en torno a determinados personajes, tan habitual en el drama histórico/político del romanticismo español, desaparece en el título de Morán, donde solo la acción amorosa (esto es, el argumento de invención literaria) es verdadera dentro del universo espectacular del mismo.

Las diferentes facciones cortesanas, cada una con sus intereses particulares, los enfrentamientos político de don Álvaro y amoroso de don Juan con Vivero, confluyen, por última vez, en un tiempo y en un espacio con fundamento histórico y perfectamente rentabilizados desde el punto de vista literario. El último acto tiene lugar en una simbólica noche de viernes santo, que va a ver morir, tras ser traicionado por los suyos, al inocente Vivero. El decorado «representa el interior de una torre ruinosa y desmantelada en el alcázar del Condestable. La escena estará dividida por tres grandes arcos góticos; en el fondo habrá un balcon-

cillo por donde se verá el resplandor de la luna» (IV, acotación: 59). La puesta en escena del crimen se lleva a cabo, como corresponde, en el ámbito de la subversión que determina el decorado en altura y la oscuridad, unidades sémicas ambas perfectamente fijadas y de pertinencia escenográfica consolidada ya a la altura de 1838. El ansia irracional de poder conduce al desastre a los diferentes bandos: Alfonso muere mientras Jimena presencia impotente cómo es arrojado por el balcón y el rey, que irrumpe con sus hombres, apresa a todos los nobles implicados. Políticamente Juan II salva la situación y su corona mostrando una fortaleza que le ha faltado a lo largo de toda la pieza; pero en el ámbito de lo privado y de la catástrofe individual que la horrorizada Jimena personifica, su actuación poco puede hacer para calmar el dolor que tanta ambición ha originado. En este sentido, el grito final de la muchacha (¡«Monarca de Castilla, llegáis tarde!»), retumbó, probablemente con fuerza, en el ánimo doliente de un público sensible al alto precio que se ha de pagar para resolver el conflicto carlista.

Como acabamos de ver, poco tiene que variar el dramaturgo de la puesta en escena histórica de la muerte de Vivero para convertirla en un producto literario y espectacular romántico. Quizá por ello le resultase atractivo este episodio, apenas tratado literariamente y subsidiario, en cualquier caso, de la muerte del Condestable, en torno a la que sí gira una buena parte de los textos decimonónicos ambientados en la Castilla de Juan II, como el drama que en enero de 1840 estrena Gil y Zárate en el Príncipe, de Madrid. Pero en este otro caso, como el de las reposiciones de que *Los cortesanos de don Juan II* fue objeto a lo largo del siglo, el contexto extraliterario será bien distinto y diversa su intencionalidad política. El estreno de Morán se lleva a escena con una finalidad muy clara que condiciona el modo de interpretar la reescritura literaria de la historia que el drama propone.

Bibliografía

Alonso Cortés, N. (1914), *Antología de poetas vallisoletanos modernos*, Studium, Valladolid.

Calbo y Rochina de Castro, D. (1845), *Historia de Cabrera y de la guerra civil en Aragón Valencia y Murcia*, Madrid, Imprenta de Benito Hortelano y Compañía.

Clemencín, D. (1821), *Memoria de la Real Academia de la Historia*, Madrid, Sancha, tomo vi.

Díaz Sampedro, B. (2004), «Lorenzo Arrazola: semblanza de un gran político y un gran jurista», *Cuadernos de Historia del Derecho*, 11 (119-139).

Ferreras, J. de (1722), *Historia de España. Siglo xv*, Madrid, Imprenta de Francisco del Hierro.

Franco Silva, A. (1987), «Alfonso Pérez de Vivero, contador mayor de Juan II de Castilla. Un traidor y su fortuna», *Hispania*, 165 (83-116).

Gil y Zárate, A. (1840), *Don Álvaro de Luna*, Madrid, Yenes.

Morán, J. (1839), *Los cortesanos de don Juan II*, Madrid, Repullés.
Quintana, M. J. (1833), *Vidas de españoles célebres*, Madrid, Imprenta de Burgos.
Salazar, P. (1770), *Monarquía de España*, Madrid, Ibarra, tomo I.

Una visión dramática del final de la esclavitud

Mercedes Vidal Tibbits
Howard University

Antes de entrar en el tema de este ensayo debemos recordar ciertas fechas fundamentales en la historia de la trata y la esclavitud en las colonias españolas. En 1817, como resultado de la presión que el gobierno inglés ejerció sobre el gobierno español, se firmó el «Tratado para la abolición del tráfico de negros», que entró en efecto en 1820, pero la trata continuó, aunque ilegalmente. La ilegalidad del comercio contribuyó a que los negreros consiguieran precios más altos, con lo cual incrementaron sus actividades. Siguieron nuevos tratados y leyes que no surtieron efecto hasta 1865, considerada la fecha en que terminó, de hecho, la trata (Maluquer 57), aunque fue en 1867 cuando se promulgó la definitiva «Ley de represión y castigo del tráfico negrero». En cuanto a la esclavitud, fue abolida en Puerto Rico en 1873 y en Cuba en 1886.

La trata de negros y la esclavitud en las colonias de Cuba y Puerto Rico fueron temas de limitado interés político en la península durante los dos primeros tercios del siglo, en parte debido a que para la población en general las colonias y sus asuntos eran algo muy lejano y de poca importancia en su vida diaria y en parte debido a que el tráfico de esclavos y la producción azucarera, íntimamente ligada a aquél, proporcionaban enormes ganancias a ciertos sectores de la sociedad colonial y peninsular, así como al gobierno isleño y al tesoro nacional, que constituían los grupos de presión para mantener inmutable el sistema esclavista. Debemos recordar que, en 1837, cuando el gobierno progresista de España decreta la ley para abolir la esclavitud en la península y en sus territorios africanos, excluye de esta ley a las colonias americanas. Ambos, la trata y la esclavitud, fueron también ignorados por la gran mayoría de científicos e intelectuales: escriben las hermanas Vila Vilar en *Los abolicionistas españoles. Siglo xix* que, haciendo la investigación para este libro, han «tenido ocasión de comprobar el silencio casi enfermizo que se produce sobre esta cuestión en los altos medios científicos y literarios» (11). No es de extrañar, por tanto, que el interés por estos asuntos no se extendiera entre la población en general. Un acontecimiento de gran influencia en el desarrollo de la cuestión esclavista en España es la fundación, en 1865, pocos días antes del final de la guerra civil estadounidense, de la Sociedad Abolicionista Española, debida a la ingente labor de reformistas colo-

niales, especialmente puertorriqueños, y también españoles, entre los que se contaba un gran número de economistas, a quienes Schmidt-Nowara considera «the most highly organized and militant group in Madrid intellectual and political life» (117). Entre sus fundadores y socios principales figuran muchos krausistas, como Rafael María de Labra, uno de los más enérgicos defensores de la abolición de la trata y de la esclavitud en las colonias españolas. La Sociedad tuvo un impacto político y social considerable durante los años siguientes, no solo en Madrid sino también en muchas otras ciudades a través de los comités locales abolicionistas relacionados con ella. Se creó incluso un capítulo de la Sociedad para señoras, pero se disolvió a los pocos meses. Así mismo, y como consecuencia de la ampliación del debate debida a la labor de la Sociedad, a partir de la década de los 60 proliferan los escritos oficiales o de carácter privado, que son leídos en reuniones políticas o ideológicas, o publicados en la prensa, a favor o en contra de la emancipación de los esclavos.[1]

Los estudios dedicados a este tema están de acuerdo, en general, en afirmar que el movimiento abolicionista peninsular fue apoyado por individuos de las más distintas tendencias tanto políticas como religiosas o ideológicas, aunque en él predominan los miembros de las clases media y alta, profesionales e intelectuales de ideas liberales y republicanas. La clase obrera, aunque simpatiza con los abolicionistas, se mantiene al margen de la polémica, pues se halla involucrada en su propia situación y sus propios problemas, definidos, por algunos, como no muy diferentes de los de la población esclava en las islas. La aristocracia, como grupo social, es pro-esclavista, y la iglesia católica española permanece, de manera oficial, muda en relación a este asunto, lo cual es una postura sorprendente dados los aspectos morales y humanos de la cuestión. La Iglesia, como institución, proclamó su oposición a la trata en 1839, en un Breve Pontificio del Papa Gregorio XVI, por el cual se castigaba con la excomunión a quienes la practicaran (Pozuelo Mascaraque 156-60).

A pesar de la falta de interés por los asuntos relacionados con la esclavitud y la abolición por parte de muchos intelectuales y del público en general (Corwin xvi), a lo largo de todo el siglo se publican y se representan en la península un reducido número de obras de teatro en las que aparecen personajes negros. De estas, aproximadamente una tercera parte son piezas breves escritas con la intención de divertir al público; otras, escritas en los últimos años del siglo, apoyan la causa española para proteger la soberanía sobre sus colonias y el valor de los

1. Aunque estos asuntos no han sido todavía estudiados en gran detalle, existe un número bastante respetable de libros y artículos dedicados a ellos. La información incluida en este ensayo proviene de los estudios citados en el texto así como de otros no mencionados específicamente debido a que los datos tomados de estos son de carácter general y se repiten en muchos de ellos. Debemos señalar, sin embargo, *Esclavitud y derechos humanos*, que reúne importantes estudios presentados en el Coloquio internacional sobre la abolición de la esclavitud, en 1986, y el *Anuario de estudios americanos* 48, un volumen monográfico sobre la esclavitud y la abolición, publicado en 1986.

soldados que luchan por ella; pero otras revelan un claro propósito ideológico de divulgación y de apasionada defensa de los derechos de las personas de origen africano. Estas obras, casi todas ellas denominadas «dramas» por sus autores, son realmente melodramas, y muestran de manera bastante realista, a través de los personajes, la acción y el diálogo, varios aspectos del sistema esclavista, desde la crueldad de algunos propietarios y mayorales, a la dura vida de los esclavos, enfatizando lo atroz e inhumano de una institución que permite que se trate a seres humanos como si fueran animales, o peor, debido al color de su piel. No todas estas obras tienen como tema central la abolición de la trata o de la esclavitud, sino que varias simplemente presentan la dignidad de las personas de ascendencia africana y la insensibilidad y la saña de quienes las consideran inferiores.

Hemos seleccionado las dos obras que vamos a comentar porque son claras diatribas contra la esclavitud en fechas políticamente importantes: la primera, *Los negros*, de Wenceslao Ayguals de Izco, es de 1836, un año después de que se firmara un «Nuevo Tratado para la abolición del tráfico de negros». Como ocurrió con el de 1817, el nuevo tratado no terminó con el tráfico, sino que este, al igual que el sistema esclavista, continuó prosperando. La segunda obra, *El 24 de diciembre* o *La abolición de la esclavitud*, de José Mazo, es de 1873, año en que la esclavitud fue abolida en Puerto Rico, y transcurre en esta isla, precisamente durante los días en que se firmaron los documentos declarando el final de la esclavitud.

El poeta y crítico Sterling Brown, uno de los pioneros del estudio de los personajes negros en la literatura estadounidense, en 1937 se lamenta de que estos son percibidos generalmente a través de los ojos y la interpretación de autores blancos, que, por serlo, no pueden saber realmente como son aquellos (1-4). Esta noción puede muy bien aplicarse a las obras estudiadas aquí, ya que ninguno de los dos autores es negro o mulato: sus análisis, aseveraciones y conclusiones se basan en una visión «desde fuera» de los personajes analizados y de las situaciones presentadas.

Son de destacar las diferencias entre los dos autores. Wenceslao Ayguals de Izco era un político liberal, anticlerical, diputado a Cortes. Sus obras, novelas en su mayoría, se caracterizan por el compromiso social: en ellas propugna encarecidamente los derechos de los desposeídos y la igualdad de oportunidades para todos los ciudadanos. Con *María, o La hija de un jornalero*, de 1845, introduce en España el folletín, o novela por entregas, dirigida a un público que tenía escasa educación y escasos medios económicos y no podía costear libros encuadernados. No es de extrañar, por tanto, que Ayguals se interesara por la penosa situación de los esclavos y que una de las pocas obras de teatro que escribió presente una fuerte crítica de la esclavitud. José Mazo no disfrutó de la notoriedad de Ayguals de Izco y sus obras están hoy en día prácticamente olvidadas. La mayor parte de ellas son «juguetes cómicos» o líricos, o zarzuelas, que recogen tradiciones y leyendas populares o religiosas y se conservan tan solo en forma

manuscrita. Sin embargo, la abolición de la esclavitud en Puerto Rico le inspira a escribir su único drama, sin duda su obra más importante. Mazo especifica en la portada, bajo el título de la obra y de su nombre: «Escrito espresamente [sic][2] para solemnizar el acto de la abolición del esclavo». Ayguals, que dedica su obra al «Excmo. Sr. D. Agustin Argüelles,» también liberal y también diputado a Cortes, escribe en la «Oda» que sirve de dedicatoria: «Yo amo la libertad | ... | ¡Odio eterno al tirano | Que a rey se eleva para ser verdugo!» (110). El drama va precedido de un «Prólogo» escrito por la Sociedad Literaria de Madrid, que aclara: «El drama de LOS NEGROS [sic] fue una especie de improvisación para celebrar ... la restauración del código de 1812»[3] (100), e informa de que la obra se representó tres noches seguidas y alcanzó extraordinario éxito.

Los negros es un canto a la libertad: en parte, probablemente, contra el absolutismo, pero indudablemente contra la trata y la esclavitud. Ayguals la escribió con el propósito de subrayar la infelicidad, el dolor, e incluso las desgracias que pueden resultar de la falta de respeto y de compasión hacia seres que están bajo el dominio de gentes codiciosas que gozan de ilimitado poder. Lo interesante es que para presentar su opinión escogiera escribir, precisamente, sobre y contra la esclavitud, quizás inspirado, como hemos comentado, por el tratado que se acababa de promulgar por segunda vez, prohibiendo la trata. Aun cuando las diatribas contra la opresión se pueden aplicar a la situación política en España en los años anteriores a la muerte de Fernando VII, en el drama los opresores son los negreros y los propietarios de esclavos, y son censurados con gran fuerza y convicción. Las siguientes palabras de la protagonista, refiriéndose al hombre que la ha comprado y que le ha ofrecido su amor, reflejan el sentir de la mayoría de los personajes e, indudablemente, del autor:

> Odio eterno al que
> . . . . . .
> con un tráfico nefando
> satisface su codicia.
> No merece el sacro nombre
> de hombre de bien, el vil ente
> que por un lucro indecente
> huella los fueros del hombre.
> . . . . . .
> ¿Qué es nuestra pobre existencia
> sembrada de sinsabores,
> cuando infames opresores
> nos quitan la independencia? (120-21).

2. En todas las citas se ha utilizado la ortografía empleada en los originales.
3. La primera Constitución española, escrita en Cádiz en 1812.

El mensaje político general en este y muchos otros pasajes, queda eclipsado por el mensaje específico antiesclavista: hay referencias explícitas a «los blancos» que, llevados por su fanatismo y su codicia, son el origen de la infelicidad y el dolor de los esclavos (122-23). En la obra, el tirano es Juan, un rico comerciante, dueño de esclavos, a los que trata con violencia y crueldad. Los esclavos son Ada, su amiga Lili, su esposo Zameo y Ayos, padre de este. Ayos fue hecho prisionero en África por una tribu enemiga y, al ser vendido en esclavitud, Zameo tomó su lugar, pues su esposa, Ada, acababa de ser raptada y vendida como esclava. Ayos va voluntariamente a América para ofrecerse como esclavo y conseguir, así, la libertad de Zameo. Juan está enamorado de Ada o, más exactamente, la desea, y se cree con todo el derecho de conseguir si no su amor, al menos su cuerpo. Varios elementos de la obra son similares a los de otros dramas de tema parecido: la crueldad de Juan, contrapuesta a la bondad de su hermano, Guillermo, la pasión de Juan por Ada, la dignidad de los esclavos, la belleza de la joven, y la muerte de ella, entre otros. Podemos deducir, por lo dicho, que en este tipo de obras los personajes acostumbran a ser, y lo son en esta, bastante estereotipados, pues encarnan determinadas personalidades, exentas de matices que los individualicen. Zameo y Ayos son el marido y el padre amantes que sufren por sí mismos y, especialmente, al ver sufrir a sus seres queridos; Lili es la amiga y confidente de la mujer enamorada; Ada es la mulata bella, educada y digna que despierta la pasión de un blanco cuya lascivia la lleva a ella a sacrificar su vida como única escapatoria de una situación insostenible: «y entre deshonor y muerte | no es dudosa la elección» (185); y Juan y Guillermo son el malo y el bueno: el primero personifica la crueldad y la falta de corazón, mientras que el segundo es la voz de la comprensión y la compasión. En cuanto a la actuación de todos ellos, es semejante a la de los personajes de muchos otros melodramas contemporáneos del mismo tema: los esclavos lamentan la congoja y los tormentos físicos sufridos durante la travesía trasatlántica, la falta de libertad y lo duro de su situación: Ayos recuerda

> [...] un navío
> en donde mil desdichados
> en dura estrechez atados
> no dejaban ya vacío.
> . . . . . .
> Enfermos y moribundos,
> todos ¡ay! allí gemían [...] (156)

Y Ada afirma que «el morir, es grata suerte | para quien vive en cadenas» (121); Juan insulta y castiga a sus esclavos, y Guillermo intenta, sin éxito, convencer a su hermano de lo erróneo de sus actos, de la humanidad de los esclavos, y de su derecho a ser libres:

> Sabe que el hombre ha nacido
> libre por naturaleza
> . . . . . .
> ni un rey puede arrebatarle
> su preciosa libertad.
> Un soberano en el suelo
> viene á ser otro hombre al cabo,
> y no puede hacer esclavo
> á quien hizo libre el cielo (139).

En otra ocasión exclama:

> La causa de la virtud
> progresa de dia en dia,
> y al par de la tiranía
> cesará la esclavitud (175).

Guillermo es, obviamente, la voz del autor, y mucho de su diálogo, así como sus monólogos, son invectivas contra la opresión, que él atribuye, generalmente, a la codicia. En cuanto al estilo y el lenguaje, el drama adolece de falta de naturalidad, en parte por estar escrito en verso, en parte a causa de las diatribas de Guillermo y en parte porque incluso los esclavos, aunque recién llegados de África, se expresan en un español perfecto y erudito, como hemos visto en las palabras de Ada.

José Mazo escribió *El 24 de diciembre* o *La abolición de la esclavitud* para celebrar la abolición de la esclavitud en Puerto Rico, por lo que esta constituye el foco de la trama y es el tema de muchas de las conversaciones. Ya en la primera escena se presentan varios aspectos del mensaje antiabolicionista de Mazo en un diálogo entre Amparo, la hija de don Manuel, dueño de una plantación, y Clementina, su sirvienta negra, en la que esta dice que los esclavos en esa plantación son libres desde hace años, gracias a la bondad del amo, y que pronto lo serán todos, legalmente. Clementina incluso comenta que los esclavos libres continuarán trabajando, contratados, en las plantaciones: «serán puestos | en libertad, trabajando | por un tanto en los ingenios» (6), un punto importante para la prosperidad económica de la isla, que se repite de nuevo hacia el final de la obra, cuando un negro, recién liberado, dice «En su ingenio estaremos, si es su gusto, | sus tierras productoras cultivando | ... | como fieles colonos» (58). También comentan la historia de uno de los personajes, Juan, un antiguo esclavo a quien su dueño, el pretendiente de Amparo, dio la libertad y a cuyo hijo envió a Madrid, pagando sus estudios.

La iniquidad de la esclavitud es presentada a través de las palabras injuriosas y de las violentas acciones de don Mateo, un antiguo negrero, ahora avaro y brutal propietario de una plantación, y también de las de Baltasar, un capitán ne-

grero al que don Mateo quiere vender sus esclavos antes de que se apruebe la abolición pues, como dice Baltasar en una frase que revela todo el horror de la esclavitud: «está hoy en baja | la carne negra» (33). Don Mateo encarna al típico esclavizante: dice que a los esclavos «¡Hay que cazarlos con red!» (56) como si fueran animales; indica que tiene «en el cepo a los más | rebeldes y temerarios. | Yo les pondré la piel roja | a fuerza de latigazos» (34) y afirma que a sus tres perros de caza les quiere más «por lo nobles y lo bravos | que a mis mejores esclavos» (39). Los demás personajes, esclavos, sirvientes y propietarios, encarnan la postura contraria, humanitaria y antiesclavista, expresada frecuentemente y siempre en términos vehementes y apasionados: «y soy de la abolición | acérrimo partidario» (16), afirma el padre de Amparo, y el novio de la joven le dice a don Mateo:

> ¿Acaso los desgraciados
> que nacen con negra piel
> no descienden, cual nosotros,
> del mismo origen y ley?
> . . . . . .
> ¿No son hombres tan perfectos?
> Pues entonces... ¿puede haber
> quien se llame propietario
> de otros séres como él
> sin que falte á Dios, primero,
> y á la sociedad después? (18)

Frente a la venta de los hijos de un esclavo de don Mateo, Juan comenta: «para tal felonía | no hay en el mundo castigo» (42), y varios personajes se refieren a don Mateo como «avariento» (37), «infame» (31), «canalla» (66), «baldón nefando de la humanidad» (37) y otras expresiones parecidas.

La oposición al sistema esclavista culmina al final del acto segundo, cuando don Manuel cita el documento oficial que anuncia: «¡En el nombre de Dios, la moral y la justicia, queda abolida la esclavitud!» (53) y añade un comentario puramente político: «¡Viva el Gobierno democrático!» (53). Aunque el mensaje de la obra es, sobre todo, social, y reaparece durante todo el acto tercero, hasta el final del drama, cuando don Manuel exclama: «¡Libertad! ¡No más esclavos! | ¡Abajo el comercio impío | de la sangre humana!» (72), el mensaje político no está ausente, como lo demuestra la frase antes citada y, especialmente, la última escena de la obra, en la que Juan, enarbolando la bandera nacional, dice que él y los esclavos recién liberados: «Venimos | de mostrar nuestro amor patrio | á la España, de ofrecerla | nuestra sangre en holocausto» (72); Juan menciona específicamente a Emilio Castelar, «á quien todos veneramos» (72) y don Manuel recuerda las heroicas acciones llevadas a cabo bajo el emblema de la bandera española a través de la historia. Los dos últimos versos del drama reúnen ambos

mensajes y, en nuestra opinión, extienden el sentimiento antiesclavista a la situación, aún no resuelta, de Cuba: «¡No más esclavitud en las Antillas! | ¡Viva la patria de las dos Castillas!» (73). En Cuba, en 1880 las Cortes españolas aprueban la ley de la abolición de la esclavitud y de la emancipación, pero estas no son oficiales hasta octubre de 1886, fecha en que un Decreto gubernamental declara abolida la esclavitud en la isla y, con esto, en todo el dominio español (Corwin 305-11).

Wenceslao Ayguals de Izco y José Mazo representan dos de las, tristemente, no muy numerosas plumas que se oponen, en España, en el siglo XIX, a un sistema político y social que reduce a parte de la humanidad a la categoría de mercancía. Quizás las dos obras comentadas contribuyeron a convencer a algunos espectadores o lectores de la inmoralidad e injusticia de la esclavitud, quizás no, pero ahora, más de un siglo y medio después de su publicación, nos traen a la memoria a quienes las leemos una amarga parte de la historia de España que el mundo debe recordar y de la que el mundo debe aprender para evitar que se repita una situación semejante. Y nos inspiran a todos a hacer algo de nuestra parte, por pequeño que sea, como hicieron estos dos autores, para ayudar a los que sufren y para terminar con las injusticias contra nuestros semejantes.

Bibliografía

(1986) *Anuario de estudios americanos* 48, Sevilla, Escuela de Estudios Hispano-Americanos de Sevilla.

Ayguals de Izco, Wenceslao (1845), *María, o La hija de un jornalero*. Print.

— (1836), *Los negros*. Print.

Brown, Sterling (1969), *The Negro in American Fiction* and *Negro Poetry and Drama*, New York, Arno and The New York Times, Print.

Corwin, Arthur F. (1967), *Spain and the Abolition of Slavery in Cuba 1817-1886*, Austin, TX, U of Texas P, Print.

— (1993) *Esclavitud y derechos humanos*, Eds. Francisco de Solano y Agustín Guimerá, Madrid, CSIC, Centro de estudios históricos, Print.

Maluquer de Motes Bernet, Jorge (1971), «El problema de la esclavitud y la revolución de 1868», *Hispania: Revista española de historia* 117, pp. 55-75.

Mazo, José (1873), *El 24 de diciembre* o *La abolición de la esclavitud.* Print.

Pozuelo Mascaraque, Belén (1993), «El abolicionismo en la sociedad y literatura españolas durante la segunda mitad del siglo XIX», en *Esclavitud y derechos humanos*, Eds. Francisco de Solano y Agustín Guimerá, Madrid, CSIC, pp. 153-67. Print.

Schmidt-Nowara, Christopher (1999), *Empire and Antislavery*, Pittsburg, University of Pittsburg P, Print.

Vila Vilar, Enriqueta, y Luisa Vila Vilar (1996), *Los abolicionistas españoles. Siglo XIX*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, Print.

UNIVERSITAT DE BARCELONA
Edicions