



Contribución al canon literario del siglo XIX desde algunas instituciones literarias y personalidades académicas de la Cataluña decimonónica

Carles BASTONS i VIVANCO

I. B. Jaume Balmes (Barcelona)

De entrada debo confesar que me costó encontrar un título más o menos preciso que recogiera todo o, por lo menos, gran parte de lo que deseo expresar en esta mi comunicación al II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del siglo XIX, a cuya comisión organizadora agradezco muy de veras la aceptación de mi trabajo.

Mi intención es apuntar a modo de sugerencias para ulteriores investigaciones mucho más monográficas las aportaciones, en unos casos evidentes, en otros más modestas de algunas instituciones y personalidades de la Cataluña del siglo XIX. Y cuando hablo de instituciones me referiré sobre todo y lo adelanto ya, a la Universidad, al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, a la Academia de Buenas Letras y als Jocs Florals. En cuanto a las personas, muchas de ellas, por supuesto vinculadas a las instituciones citadas, son de obligada mención Manuel Milà i Fontanals, Víctor Balaguer, Pau Piferrer, Josep Coll i Vehí, Joan Cortada y Josep Pons i Gallarza, entre otros. En este caso queda pendiente para un estudio más profundo su conexión con el período de la Renaixença o su coincidencia con la época del Romanticismo, del Realismo y del Naturalismo.

He aquí, pues, la procedencia de las aportaciones, pero no hay que olvidar una cuestión previa: el tema del canon literario, cuyos orígenes arrancan, sin duda, de la cultura clásica y que en estos últimos años ha suscitado renovado interés en distintos lugares y ambientes¹³⁷. Para centrar el tema acaso sea conveniente recoger las definiciones que da el Diccionario de la Real Academia. De las quince acepciones interesa la primera muy escueta por cierto: canon significa «regla» o «precepto». A la vista está pues que el canon literario es un conjunto de reglas o preceptos marcados

desde la literatura y para la literatura. Dicho en otras palabras y centrado en el siglo XIX, es el conjunto de reglas o preceptos por los que se rige la literatura del siglo XIX, en -70- nuestro caso concreto la española en sentido amplio. Por lo tanto, el canon se mueve siempre en un doble plano: el teórico y el práctico. El teórico conduce necesariamente a la Preceptiva, a la Retórica, a la Poética y el práctico se mueve en la creación literaria. En el primer caso, desde Aristóteles siempre se han producido tratados de teoría literaria y desde la India siempre ha habido producción literaria, sobre todo de los géneros mayores: épica, lírica y teatro, a los que se han ido incorporando otros como historia, periodismo, novela, epistolaridad, memorias, biografías, etc.

De esta manera y aplicándolo al siglo XIX mi intención es entrar más en el aspecto teórico, pues la producción literaria figura en mayor o menor grado en todos los manuales de todos los niveles: educativos: enseñanza primaria, secundaria y superior.

Antes de seguir por esta línea conviene añadir que la palabra «canon» también se aproxima al concepto de «moda», «gusto», «estilo» y muchas veces sale de lo más estrictamente literario para abarcar también otros campos como el sociológico, el artístico, etc.

Decía más arriba que últimamente se ha replanteado la cuestión del canon. Precisamente me pueden servir como segunda aproximación -dado el carácter tan poco explícito de la definición académica- tres preguntas planteadas en un Congreso celebrado en Lleida¹³⁸:

- A) ¿Qué es el canon, es decir, su naturaleza?
- B) ¿Cuál es su origen, o sea, quién lo establece?
- C) ¿Cuál es su finalidad y a quién se dirige?¹³⁹

Algunas respuestas, sin darme cuenta, han quedado apuntadas más arriba. Sin embargo, precisando más -se esté de acuerdo o no- el canon, tal como se entiende en literatura es una lista paradigmática de grandes maestros o una selección de textos con finalidad didáctica. Ello conduce inexorablemente a la segunda pregunta, ¿quién elabora esta lista o quién tiene autoridad para confeccionarla? Dos respuestas de escritores actuales se mueven en extremos radicales. Javier Marías afirma que el canon lo establece sobre todo el tiempo, de una forma relativamente natural, y Félix de Azúa afirma que el canon es un capricho, un juego, un modo frívolo pero divertido de presentar los gustos personales, incluso si se disfrazan de juicio literario. Y el tercer interrogante encuentra respuesta en su carácter normativo: no sólo proviene de la autoridad sino que quiere imponerse como autoridad.

Bien, sea lo que sea y con otras muchas posibles matizaciones, creo que se está en condiciones de entrar de lleno en las aportaciones. En primer lugar, por prestigio y por rigor científico es necesario aludir a la Universidad de Barcelona, recuperada oficial y definitivamente el año 1837 y al Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, nacido en 1845 a la sombra de la Universidad, ambos, en sus orígenes, de corte -71- muy humanístico. Y con ello las figuras importantes de catedráticos y profesores que desde la docencia y desde sus estudios y publicaciones colaboraron a forjar un canon. Dejaré bastante de lado la figura de Manuel Milà i Fontanals y su magisterio sobre Marcelino

Menéndez Pelayo, persona muy vinculada a la Universidad de Barcelona¹⁴⁰. En cambio, prefiero detenerme en figuras menos conocidas y menos estudiadas, más adscritas al Instituto Provincial que en el siglo XIX contó con grandes intelectuales. Afortunadamente se dispone de una obrita muy útil del profesor Guillermo Díaz-Plaja que es su discurso de ingreso en la Academia de Bones Lletres, titulada una «Cátedra de Retórica»¹⁴¹. En este opúsculo se repasan los distintos catedráticos que ocuparon la cátedra de Poética y Retórica del Instituto y que, por supuesto, proporcionaron material para establecer de forma teórica el canon. Tres destacan, según se verá, Pons i Gallarça, Josep Coll i Vehí i Pau Piferrer sin olvidar Joan Cortada que se mueve en otras coordenadas y otros que el orden cronológico impone ir primeros.

He aquí, pues, un breve estudio de estos «teóricos del canon» por riguroso orden de año nacimiento.

El barcelonés Manuel Casamada (1792-1841) fue pedagogo, autor de un *Curso elemental de poesía* (1828), *Curso elemental de elocuencia* (1836) y *Diferencias que hay entre lo bello y lo sublime* (1837). Aunque los títulos son bastante expresivos no creo que su producción sirviera de mucho en la configuración del canon decimonónico dado que se movió en ambientes eclesiásticos. Sí que interesa, en cambio, según nos dice Guillermo Díaz Plaja, como persona que profesaba la «Literatura e Historia» asignatura «de nuevo establecimiento» en la recién instaurada Universidad inaugurada solemnemente, pero sólo de forma efímera el 16 de febrero de 1822, según aparece en el opúsculo *Estado de las cátedras de segunda y tercera enseñanza*¹⁴².

Del barcelonés Joan Cortada (1805-1868)¹⁴³, primer catedrático de Geografía e Historia del Instituto Provincial no destacan sus aportaciones en el campo de la retórica y de la poética porque lógicamente no eran su especialidad, pero sí que vale la pena subrayar que cultivó y dignificó el género periodístico, y cultivó con maestría la técnica de la traducción¹⁴⁴. En definitiva fue una de las figuras clave de la Renaixença. Sin embargo, hay que agradecerle también su opúsculo *Compendio dialogístico de los principios de Retórica para uso de las Escuelas*.

El también barcelonés Pere Felip Monlau¹⁴⁵ (1808-1871), al restaurarse definitivamente la Universidad de Barcelona en 1837, se convertirá en 1849 en catedrático -72- de Literatura e Historia. Persona polifacética, de una gran formación humanística y científica desempeñó más tarde, a partir de 1844 la docencia en Madrid como catedrático de Filosofía en el instituto S. Isidro y en la Escuela Normal además de Director del Museo Arqueológico. Con todo, sus *Elementos o arte de componer en prosa y en verso para uso de Universidades e institutos* (1842) están redactados con un amplio sentido didáctico y destacan también por la buena selección de ejemplos¹⁴⁶.

Aunque la figura del vicense Jaume Balmes (1810-1848) escapa bastante de la literatura y prácticamente no aparece citado en los manuales de Teoría y Preceptiva Literaria creo que su incidencia en el pensamiento y pedagogía del siglo XIX fue muy importante. Por ello aquí lo cito, con ciertas reservas, pero baste ojear algunos capítulos de su obra capital -*El Criterio*- para encontrar temas directa o indirectamente relacionados con el canon. Así dedica unas páginas al periodismo, a las relaciones de viajes, la invención. Me quedo con un párrafo del capítulo dedicado al periodismo¹⁴⁷:

Cuando se escribe en público hay siempre algunas

formalidades que cubrir y muchas consideraciones que guardar; no pocos dicen lo contrario de lo que piensan, y hasta los más rígidos en materia de veracidad se hallan a veces precisados, ya que a no decir lo que no piensan, al menos a decir mucho menos de lo que piensan. Conviene no olvidar estas advertencias si se quiere saber algo más en política de lo que anda por ese mundo como moneda falsa, de muchos reconocida¹⁴⁸.

Manuel Milà i Fontanals¹⁴⁹ (1818-1884), natural de Vilafranca del Penedés, es una de las figuras capitales de la teoría literaria. El sólo merece un estudio especial. -73- Ante la imposibilidad de poderlo hacer por los objetivos y naturaleza de esta comunicación voy a reseñar lo más interesante en relación con el canon literario. Sin tener aún 30 años, publica en *El Vapor* un estudio titulado *Clásicos y románticos*, primera exposición crítica de la doctrina -del canon- romántica. Un año más tarde publica *Algunos estudios literarios* en los que reconoce la autoridad canónica de lord Byron, Lamartine y Chateaubriand, de cuyo magisterio, por cierto, más tarde apostatará. Sigue un año más tarde, *Moral literaria a contraste entre la escuela escéptica y Walter Scott*, obra en la que «canoniza» la novela histórica. En 1844 publica *Compendio de arte poética*, obra decisiva por su carácter preceptivo y por el reconocimiento del valor compartido de los poemas homéricos, los cantares de gesta, Horacio, Fray Luis de León, *La Eneida*, etc. Y ya como catedrático de literatura prodiga, como es sabido, sus estudios sobre el Romancero y el mundo de los trovadores y los hace compatibles con su magnífica actividad traductora gracias a la cual vertió al castellano a maestros del canon como son Goethe, Shakespeare, Horacio, Dante, Manzoni, entre otros. Como botón de muestra, dadas las limitaciones de toda comunicación científica, valga un comentario que hace sobre la poesía: «La poesía ha roto últimamente los estrechos valles que limitaban su carrera y recorriendo el campo de la historia se ha encontrado con nuevos manantiales y maravillosos espectáculos»¹⁵⁰.

El barcelonés Pau Piferrer¹⁵¹ (1818-1848) ocupó el cargo primero de profesor sustituto de la cátedra de Retórica de La Universidad de Barcelona y a partir de febrero de 1848 el de catedrático de Retórica del instituto de Barcelona, tuvo una atracción especial por el romanticismo alemán y un interés también por la obra de Walter Scott. Escribió siempre en lengua castellana y a él se le debe una antología escolar, con notas biográficas titulada *Clásicos españoles* de 1846, cuyo título es ya suficientemente expresivo para reconocer, en definitiva, su canon clásico y romántico a la vez. Era tal su prestigio que, cuando murió a los 30 años el *Diario de Barcelona*, en un estilo muy decimonónico le dedicó el siguiente comentario: «llorando la pérdida de un joven talento, en cuya producción original, llena de fuego, de tino y -74- de erudición profunda, brillaban aquel estilo peculiar suyo, aquel lenguaje castizo y severo, constante y enérgico.»¹⁵²

Al margen de las obras bastante conocidas de este intelectual fallecido prematuramente, hay que tener muy en cuenta comentarios vertidos en su correspondencia epistolar. Así en dos cartas suyas de los años 30 aparecen estas precisiones muy aprovechables para definir cánones:

El que pinta sin reflexionar ó sin escaltarse á vista de los objetos de su pintura gustará por un rato; pero si perdura en las mismas descripciones cansará indubitablemente á cuantos le lean.

No te parece que uno que escucha en un bosque y no oye nada está entonces escuchando solamente silencio? Podríamos decir que el sentido de aquellas palabras es y tan quieto que la única cosa que se oye, si es que pueda oírse, es el silencio. De este modo se enlazan dos ideas las más contrarias como son escuchar y silencio¹⁵³.

El ampurdanés Josep Coll i Vehí¹⁵⁴ (1823-1876) estudió Letras y Derecho en la Universidad de Barcelona. En 1848, sólo tres años más tarde de haberse creado los institutos de enseñanza media y la figura del catedrático por la ley Pidal, ganó la cátedra de Retórica y Poética del Instituto Provincial de Madrid y en 1861, por traslado, ocupó la del instituto de Barcelona, en donde fue director. Nos interesan aquí sus publicaciones en torno a la materia que nos ocupa. Su primera obra -*Elementos de literatura* publicada todavía en Madrid-, reflejan los gustos y conceptos del canon romántico y se refundieron poco más tarde en otra obra con el título de *Diálogos literarios* que apareció en 1866. Otras obras interesantes son: *La sátira provenzal* (1861), *Compendio de Retórica y Poética* (1862) *Modelos de poesía castellana* (1871), *Cuentos, leyendas y baladas* y *Los refranes del Quijote* (1874), y *Modelos de latinidad entresacados de las obras de Virgilio y Horacio*.

De todos estos títulos los que tienen más relación con la cuestión del canon son los dos primeros y el cuarto. El primero -y por una vez vale la pena reconocer la importancia de las dedicatorias- está dedicado a los maestros Pau Piferrer, Manuel Milà i Fontanals y Ramón Martí de Aixelà. El libro está dividido en dos partes precedidos de una introducción. En la primera se exponen aspectos centrados en la elocuencia y en la segunda se tratan los diversos géneros de composiciones literarias. Como quiera que toda esta teoría se refundió en la obra siguiente, de ésta me ha parecido útil y significativo entresacar un párrafo, cuyo contenido permite asociarlo directamente al canon romántico y al canon realista, en una muestra evidente de compatibilidad. Acaso los románticos no observan la naturaleza y los realistas no captan la realidad que los rodea?:

-75-

-Sabes que no doy mucha importancia á los tratados de Retórica y Poética. El poner bien la pluma no es cosa que se aprenda con unas cuantas reglas más o menos acertadas. La observación de la naturaleza, el estudio profundo del hombre y la historia, tengo para mí que son los mejores maestros de la literatura. Más te enseñará el magnífico espectáculo que nos rodea, si atentamente lo consideras que una docena de disertaciones literarias¹⁵⁵.

Y de otro libro *-Elementos de Literatura-* simplemente reproduzco un párrafo en letra pequeña, pero que, sin duda, tiene su trascendencia: «La elocuencia, como la poesía, penetra sin excepción en todas las regiones del pensamiento. La poesía es la luz que hermosea; la elocuencia el calor que vivifica ó la centella que destruye»¹⁵⁶.

No se olvide tampoco *La sátira provenzal* de 1861, su discurso leído al claustro de la Universidad Central al recibir la investidura de Doctor en la Facultad de Filosofía y Letras y que puede servir para comprobar también como una de las manifestaciones del canon decimonónico se basa en la literatura medieval.

En definitiva, por los títulos de sus obras y por las frecuentes alusiones a clásicos latinos y castellanos es evidente su referente al clasicismo como norma. Y todavía dos apuntes más.

1. No se olvide que cultivó el periodismo y con su pluma aparecieron firmados interesantes artículos en el *Diario de Barcelona*.
2. Hay que destacar su preocupación por el avance de la técnica en detrimento de los estudios humanísticos, incluso pensando en la incidencia que ello podía tener en el tratamiento del canon. He aquí algunas de sus observaciones de extraordinaria vigencia en la actualidad y valga la digresión:

[...] En los países que tan sólo en lo malo imitamos, cerrando completamente los ojos a lo bueno, la educación clásica va forzando las puertas de la escuela especial, y hasta el reaccionario latín se impone al artista, al militar, al industrial, al comerciante. Aquí en España hemos inventado el bachillerato sin latín (digo mal, creo que es gloria portuguesa) y nos parece que nos vamos empujando a la altura del siglo desterrando el sentido filosófico y el frecuente trato con los grandes pensadores¹⁵⁷.

El tarraconense Joan Mañé i Flaquer¹⁵⁸ (1823-1901) sustituyó en 1847 a Pau Piferrer y se convirtió así en regente de la cátedra de Retórica en el instituto y el mismo Piferrer lo introdujo en el *Diario de Barcelona* al cual perteneció en dos etapas con un paréntesis madrileño como director de *La Época*. Su inclusión en esta -76- nómina se justifica primero por haber desempeñado efímera y provisionalmente la cátedra de Retórica, por su dedicación al periodismo como poder influyente y por haber cultivado de forma discreta el género epistolar *Cartas provinciales* (1875) y la literatura de viajes *Oasis. Viaje al país de los fueros* en 3 volúmenes aparecidos entre 1879-1880, pero que a efectos de situar su figura en las coordenadas del canon nos atrae.

El barcelonés Josep Lluís Pons i Gallarza¹⁵⁹ (1823-1894) es otro de los catedráticos de instituto que merece una atención especial no sólo por el cultivo de la oda y como poeta de naturaleza y de paisaje, sino que, como responsable de la cátedra de Poética y Retórica escribió una *Introducción al estudio de los autores clásicos latinos y castellanos*.

Saliendo del ambiente universitario y entrando en otro terreno es obligado citar al vilanovés Víctor Balaguer (1824-1901), que cultivó diversos géneros literarios, pero que a efectos de situar su aportación al canon decimonónico nos atrevemos modestamente y sin menoscabo del resto, a reducir al periodístico y al epistolar. Así, aparte de haber creado diversas publicaciones -*El Catalán*, *La Violeta de Oro*, *La Corona de Aragón*-, lo cual tiene su trascendencia-, fue corresponsal en Italia del prestigioso diario *El Telégrafo*. En cuanto a la epistolaridad remito al monumental corpus editado por el profesor Enrique Miralles¹⁶⁰.

Hasta aquí la alusión, siempre sucinta obligado por las circunstancias, a personalidades, la inmensa mayoría ligadas al ámbito académico en estrecha relación con la Universidad de Barcelona -Instituto Provincial de Segunda Enseñanza, hoy instituto de enseñanza secundaria «Jaume Balmes»¹⁶¹. Muchas de estas figuras, además, fueron miembros de la Academia de Bones Lletres, institución que a fuer de ser sinceros poco contribuyó a la forja de cánones estéticos del siglo XIX. Sin embargo merece recoger la información aportada por Martí de Riquer a propósito de algunas iniciativas de la institución¹⁶²:

El resurgimiento de la Real Academia a finales de 1833 coincidió con la realización de otro gran anhelo de los barceloneses: la restauración de la Universidad. Nuestra entidad intervino en ello muy decididamente no sólo porque eran académicos la mayoría de los nuevos catedráticos de la Universidad sino también porque en el seno de la Real Academia se iniciaron algunas de sus primeras tareas docentes. En la sesión del 7 de octubre de 1835, en la que se hallaba presente el académico doctor don Alberto Pujol, que tenía que ser el primer rector de la nueva Universidad se acordó que la Real Academia abriera tres cátedras, una de - 77- Historia de España, otra de Lengua Castellana y otra de Literatura Castellana [...]. Pronto se agregaron una cátedra de Oratoria y otra de Lengua Griega [...] Reorganizada la Universidad, la Real Academia cesó en este cometido[...]

Dieciocho años antes de la instauración de «Los jochs florals» la Real Academia de Buenas Letras convocó un certamen literario con dos temas: el primero había de ser una memoria sobre el Compromiso de Caspe y el segundo una poesía épica que tuviera por lo menos seiscientos versos, relativa a la expedición de catalanes y aragoneses contra turcos y griegos «quedando al gusto del autor la elección del primero y del idioma castellano o catalán en que quiera escribirlo»¹⁶³.

Por otra parte, también hay que señalar lo que supuso para el canon literario la restauración de los Juegos Florales¹⁶⁴, entre otras cosas la presencia de escritores castellanos en Cataluña y el tono encomiástico con que reconocen la cultura catalana. Ello comportó, entre otras, dos consecuencias importantes.

1. El intercambio basado en mutuo respeto y reconocimiento entre intelectuales castellanos e intelectuales catalanes, en muchos casos convertido en amistades bilaterales interesantes no ya en las respectivas biografías sino por lo que pudieron tener de repercusión en el quehacer literario de ambas culturas. Sólo apunto algunas de estas relaciones, en muchos casos ya estudiadas: Marcelino Menéndez Pelayo y Manuel Milà i Fontanals¹⁶⁵; Benito Pérez Galdós y Narcís Oller¹⁶⁶, Benito Pérez Galdós y Josep Yxart¹⁶⁷ y un poco tarde, ya en el umbral del siglo XX Joan Maragall y Miguel de Unamuno¹⁶⁸; Joan Maragall y Azorín.¹⁶⁹
2. La plena consolidación de la Renaixença catalana, un siglo de oro de la lengua y de la literatura catalana reconocido por muchos escritores y críticos de dentro y fuera de nuestras fronteras. Baste recordar cómo se elogiaron las letras catalanas en su pasado y en su presente en algunos de los discursos de los Juegos Florales.

Como muestra de esta presencia y participación de escritores castellanos en los Juegos Florales basta recordar que en diversas ediciones de los mismos intervinieron - 78- José María de Pereda que lo hizo en el discurso de gracias del año 1892, del que extraigo las siguientes palabras:

La llengua nacional se modula d'igual manera en totas las comarcas espanyolas; que, entre ellas, no n'hi ha ab un dialecte peculiar y alguna com la vostra, ab rica llengua propia, de coneguda y antiga avior y una literatura espendent y de cada dia més vigorosa, filla llegítima d'aquesta llengua....

Permeteume tots que utilitzi la favorable ocasió ab qui la sort me brinda en aquest instant, per primera y potser única volta de ma vida, pera satisfer un del mes vius dalés del meu cor:

Lo de saludar fraternal i carinyosament en vosaltres y en nom també de les Lletres montanyesas y de tots mos coterranis noblement envejosos de vostra prosperitat, lo renaixement gloriós de vostra literatura riquísima [...]

el propio Marcelino Menéndez Pelayo el año 1888 y don José de Echegaray que participó en 1896, ambos también en un discurso de acción de gracias.

Es hora, a estas alturas de retomar algunas de las preguntas planteadas más arriba y acaso introducir otra. De las tres ya citadas quedémonos con la segunda, ¿quién establece el canon? y, con la tercera, ¿cuál es su finalidad y a quién se dirige? y añádanse dos más: en definitiva, ¿cómo inciden todas estos autores, instituciones y obras en el canon decimonónico?, ¿qué conclusiones se pueden extraer? Intentaré dar respuesta a cada una de ellas.

Creo honestamente que se puede establecer un circuito cerrado entre lo que he llamado «teóricos del canon» y los escritores que por una vez me permito llamarles

«teórico-practicantes del canon». Ambos establecen el canon. No creo, sin embargo, que los segundos, sobre todo los escritores del siglo XIX, al componer sus obras, estén pensando en codificar, en normativizar, sino más bien en producir por gusto, por necesidad, por vocación, por sentido profesional, por motivos económicos, etc.

Sigo pensando también que todos los autores mencionados con sus respectivas obras influyeron desde su prestigio, desde su reconocimiento intelectual, desde la cátedra a la formación de un canon, tal vez no específico en muchos casos del siglo XIX sino más clásico, más permanente. Tampoco hay que olvidar que introdujeron facetas importantes que permitieron ser imitadas. Me refiero a que muchos de ellos practicaron, entre otras, la técnica de la traducción y con ello dieron a conocer aquí modelos, «cánones extranjeros», así como la actividad periodística, manifestación literaria que no hay que olvidar cuando se habla del canon literario del siglo XIX, y la correspondencia epistolar con su desarrollo pasado, presente y futuro.

Y ya en el espacio y tiempo que me queda quisiera reiterar el objetivo principal de esta comunicación y apuntar algunas conclusiones provisionales. Mi intención ha sido triple:

1. Rescatar del olvido algunas figuras catalanas que para algunos pueden ser mediocres, no dignas de figurar en un estudio profundo o en un tratado de los -79- teóricos de la literatura decimonónica. De este olvido se han salvado ya desde hace tiempo, claro está, Manuel Milà i Fontanals y Víctor Balaguer, a los que habría que añadir, la contribución de los Rubió¹⁷⁰, a los que no presto atención ya por la falta de espacio y de tiempo
2. Al coincidir estas figuras con su situación académica -profesores de la Universidad de Barcelona y catedráticos del Instituto Provincial de Segunda Enseñanza- aprovechar esta circunstancia para reivindicar una vez más la aportación científica e intelectual de este colectivo de docentes hoy totalmente desprestigiado desde las altas esferas políticas y desde la sociedad, a la vez que agradecer públicamente y en el ámbito de la que fue su casa profesional, a esta Universidad de Barcelona, sus aportaciones tan valiosas y vigentes todavía en la actualidad.
3. Concebir mi comunicación desde una perspectiva sugeridora, aperturista, generalista en el sentido de apuntar ideas, abrir caminos de investigación, introducir centros de interés investigador en las nuevas generaciones y sucesivas promociones universitarias. que puedan desembocar en rigurosos trabajos monográficos o, incluso, en tesis doctorales.

Y en cuanto a las conclusiones siempre provisionales, apunto las siguientes:

1. El tema del canon es complejo, aleatorio y se presta a mil y una interpretación. Según parece últimamente está despertando inusitado interés y la prueba es que aquí en Cataluña en dos años ha generado ya dos Coloquios de altura científica y rigor académico: el de Lleida en 1996 y el de la Universidad de Barcelona en 1999.
2. Tal vez está llegando la hora, en los albores del siglo XXI y en los albores del III milenio, de revisar los clichés estereotipados de la periodización histórica aplicada al canon literario. Me atrevo a decir, no con cierta osadía, que la división clásica de

Romanticismo, Realismo y Naturalismo, sobre todo desde la perspectiva de la más estricta cronología, puede resultar un tanto frívola a la vista de los muchos tratados de Poética y de Retórica que apuntan hacia la edad media, hacia el clasicismo, cuando siempre se ha afirmado que el Romanticismo es la antítesis del clasicismo. Acaso también los Juegos Florales reinstaurados en 1862, año que según el canon más ortodoxo, pertenece ya a la época realista, ¿no dimanan espíritu romántico? Y así se podría seguir replanteando revisiones terminológicas o canónicas, a la vista de muchos títulos de obras.

3. Como cierre de esta comunicación sugiero, como ya he apuntado al inicio, investigar a fondo las aportaciones de estos teóricos del canon a través de toda su producción y cada una de sus obras, y me atrevo a afirmar dos cosas que me sirven para acabar:

-80-

- a) con ello se obtendrá un corpus canónico importante hasta ahora poco conocido, a veces marginado, que puede ser muy útil para revisar conceptos, replantear cuestiones, canonizar desde la solidez textual, etc.
- b) cuando se historicie el canon desde una perspectiva diacrónica y más concretamente el del siglo XIX hay que contar con todas estas aportaciones de todas y cada una de las personalidades aludidas, fruto de una magnífica preparación intelectual y una sólida predisposición a comunicarlas, sobre todo, desde la docencia universitaria y muchos de ellos también desde las aulas de un instituto.

***Clarín* ante el canon: hacia una teoría del «oportunismo» literario**

Laureano BONET

Universitat de Barcelona

La noción de «oportunismo» literario -o variantes tales como la «oportunidad» de una obra artística y la índole «oportuna» de una tendencia estética- ha sido recogida por la crítica como palabra-clave en el pensamiento de L. Alas y uno de sus núcleos de mayor condensación ideológica. Nuestro autor fue consciente de ello e incluso se mostró orgulloso, si no de su paternidad en el sentido más estricto de la palabra, sí del énfasis doctrinario depositado en tal concepto según confiesa en «La novela novelesca» donde reprocha a E. Pardo Bazán haberlo poco menos que plagiado al tiempo que agradece a Luis Vidart, por destacar en un artículo del año 1884, la impronta clariniana en un término que hasta entonces tenía intencionalidad sobre todo política¹⁷¹. (Entre 1879 y 1895 cuajó por ejemplo en Francia con el reformismo de Léon Gambetta quien postulaba una «*politique avisée*» en detrimento del «*esprit de violence*», mientras en España, y hacia los primeros ochenta, la prensa integrista arremetería contra el «mesticismo u oportunismo católico» alentado por un Alejandro -82- Pidal)¹⁷². La presente comunicación intentará avistar las posibles raíces hegelianas que pudieron avivar en Alas la plasmación de dicha voz en sus dimensiones más literarias, aun

cuando no desdeñe algún fugaz asedio a textos de otros autores en los que bulle asimismo tal construcción ideológica.

Voz tan entrañable para Clarín no debió, reiterémoslo, brotar solitaria de su pluma: bien pudo ocurrir que la acuñación de un concepto tan útil fuera inducido por el arraigo en la élite cultural y sus *media* de un fraguado léxico donde palabras como «oportunidad», «oportunismo», «lo oportuno», existieran ya o circularan por aquel tiempo -las alusiones arriba transcritas de Pidal y Gambetta así parecen atestiguarlo, al lado de algún comentario del propio L. Vidart en su artículo antes mencionado¹⁷³-. Y no se trataría sólo de un término poco más que feliz sino probable secuela de diversas especulaciones filosóficas, jurídicas, políticas e incluso científicas: apuntar al vuelo alguno de tales orígenes será otro de los objetivos de esta comunicación. Valga decir, sin embargo, que las presentes cuartillas evitarán toda tentación por invocar influencias abiertas, directas, en la configuración de dicha palabra (y de sus posos doctrinarios) por parte de Alas. Hablaremos al contrario -un poco a la manera bajtiana- de «vecindad» entre términos, entre construcciones ideológicas existentes a lo largo del XIX y que pudieron lateralmente concitar en el autor de *La Regenta* un anhelo por hacer suyo tal concepto, otorgándole plena voluntad estética.

En 1968 Sergio Beser hizo ya alusión en *Leopoldo Alas, crítico literario* a la presencia (y persistencia) de esa voz en el pensamiento estético de nuestro -83- autor¹⁷⁴. No mencionó sin embargo que doce años antes G. Torrente Ballester había dedicado amplios párrafos a dicho concepto, sustentados a su vez en la selección de un par de textos clarinianos ciertamente cruciales: párrafos muy esclarecedores que por desgracia -y tras 1968- la crítica al parecer tampoco ha tenido en cuenta. Precisión y entusiasmo, cabe repetirlo, fruto quizá de un cierto parentesco intelectual entre el escritor asturiano y el novelista gallego. Parentesco que surgiría del hecho que ambos ejemplifican la figura del novelista que logra desdoblarse en reflexionador de su propio trabajo, mediante el anudamiento entre la *praxis* y la *theoria* que facilita la floración de una serie de reflexiones en una escritura por ello afortunadamente poco espontánea: como avisara Clarín, «El poeta que no *sabe lo que se hace*, no es artista»¹⁷⁵... Sólo así podría entenderse la sutil interpretación que Torrente Ballester desarrolla a propósito del concepto de «lo oportuno»: tal anudamiento hace sin duda posible la cristalización de una crítica fecundada por la experiencia creadora, libre de las tentaciones «totalizadoras» del preceptista que apuesta por la rigidez de los cánones -según denunciaron ya, con mayor o menor intensidad, Galdós o el mismo Alas¹⁷⁶ -.

Torrente abre su interpretación de la «oportunidad literaria» señalando que el autor de *La Regenta* dispuso «de una teoría -no explícita, naturalmente, pero no por ello menos evidente- que le proporciona la justificación dialéctica requerida»¹⁷⁷. (Alas haría referencia en 1891, sugiriendo el alcance de tal término, a un «calificativo» que conlleva su «teoría correspondiente») ¹⁷⁸. Para luego anotar que, en el prólogo a *La cuestión palpitante*, «Clarín habla de la *oportunidad* de la referida escuela. No -84- es - advierte- un concepto lanzado impensadamente, porque años después [...] vuelve a él y lo explica: 'Me importa consignar que originalmente he calificado, hace diez o doce años, de *oportuna*, no de *exclusiva*, la tendencia naturalista, y que esto me autoriza para afirmar ahora que puede haber otra *oportunidad* nueva para otra cosa nueva, sin que demuestre esto contradicción ni ligereza por mi parte'»¹⁷⁹. Cruciales matizaciones vertidas también a la altura de 1891 y en el ya mencionado artículo «La novela

novelesca» en uno de cuyos párrafos censura, por cierto, Alas el tan «exclusivista» y «falso concepto» zolaesco por enlazar naturalismo y positivismo¹⁸⁰.

Mas Torrente no se detiene aquí, tras glosar uno de los textos ciertamente decisivos de Clarín donde juega éste con la adjetivación de dicha voz -«oportuna»- asignándola al movimiento naturalista y, a la par, su sustantivación -«oportunidad», ahora-, la cual destilaría una objetividad temporalizadora que envuelve al arte y le incita a responder con nuevas formas: el dialectismo entre un momento histórico, con sus expectativas morales, y la respuesta por parte del hecho literario es bien visible aun cuando cabe preguntarse si esa combinación de acciones y reacciones es rígida o encierra quizá zonas de sombra propicias para la más íntima sensibilidad del artista... Subraya por el contrario Torrente el rasgo capital que late dentro de la noción de «oportunidad»: su historicismo, según se desprende ya de la anterior cita. Efectivamente, en el concepto de «oportunismo literario» anidaría «la convicción de que los [...] modos literarios son *históricos* y *relativos*, así como los valores que los informan». Por ello -resalta el autor gallego- Clarín «proclama la *temporalidad* de la obra de arte, su vinculación profunda a la época en que se realiza»¹⁸¹.

Pero pormenoriza aún más Torrente esa temporalización del texto poético que subyace en la idea de «oportunismo» manejando, a ese fin, otra prosa no menos incisiva de Alas. Indica así que en el autor ovetense «Esta *temporalidad* artística supone una evolución, un movimiento, los cuales, a la vez, implican un *progreso*, entendido, sin embargo, no como transición y ascenso hacia realizaciones superiores en calidad, sino como adaptación a la estructura espiritual del tiempo correlativo». Para en efecto, y por último, rematar dicha interpretación con las siguientes palabras del propio Clarín: «En cuanto cada tiempo necesita de una manera propia, -85- suya, exclusiva de literatura, es progreso el movimiento de las letras que las hace adaptarse a las nuevas ideas, costumbres, gustos y necesidades»¹⁸².

Hasta aquí, y en breve síntesis, la tan sagaz interpretación de la idea de «oportunismo literario» que Torrente realizara en 1956. De estos textos (e igualmente de todas las citas clarinianas) brotan diversas partículas semánticas que convendría destacar pues desprenden un relente expresivo de cariz temporalizador, relativista, que delimita el pensamiento crítico que Alas desarrolló en numerosos trabajos. Dichas partículas son adjetivaciones como «relativos», «históricos», o sustantivos del fuste de «temporalidad», «evolución», «movimiento», «progreso»... Diacronía del discurso artístico que, como tal, no está suspenso en el vacío, sino que -observa Torrente con frase certera- se adapta a «la estructura espiritual del tiempo correlativo». El progreso no sería pues un «ascenso» en la paulatina perfección de la literatura -un «ir a más»- sino al contrario, el «movimiento» de las sucesivas adecuaciones de aquélla a muy particulares etapas en el fluir de la historia. Una propuesta por así decir rítmica, no lejana del evolucionismo literario que proponía Zola y que tanto contrasta -en el terreno político- con las censuras del joven Alas tanto hacia el «oportunismo jurídico» de un Rodolf von Ihering como el «oportunismo» posibilista defendido por Castelar (un gradualismo filosófico-histórico que entiende F. Giner, inspirándose en H. Ahrens, debiera encaminarse «oportunamente» sobre lo «qué ha de hacerse en cada época en vista del ideal que le corresponde» y siempre según las «circunstancias», siendo por ello los hombres de Estado gestores del «arte político» o, acaso, «artistas de la política»)¹⁸³.

En la década de 1950 interpretó pues Torrente con gran perspicacia uno de los conceptos capitales de Alas y en cuyo seno, no se olvide, late una teoría que su autor nunca pretendió exteriorizar por completo. Es de notar sin embargo que, en el último tercio del XIX, algunos críticos prestaron ya atención a esa idea-fuerza, matizándola con nuevas perspectivas: así Vidart en el antes mencionado artículo de 1884 -a la luz de *La cuestión palpitante* y de una polémica con el también krausista, amén de hegeliano, Francisco de Paula Canalejas- y Rafael Altamira cinco años más tarde en «El realismo y la literatura contemporánea»¹⁸⁴. Este último trabajo contempla el concepto de «oportunidad» desde un ángulo abiertamente positivista, emplazando la mimesis en el terreno una vez más historicista de la novela como género privilegiado de la época que (si pretende justificarse como forma artística) debiera ante todo remedar sus valores, sus conflictos morales, sus querencias: capturar, en fin -y dicho sea con términos clarinianos- las «aspiraciones» de su «espíritu».

Sin duda este uso del texto como «imagen» de una encrucijada histórica -alude en parte R. Altamira a la complejidad del caso español, debatiéndose entre tradición y modernidad- resulta hoy muy mecanicista, sobre todo tras las clásicas reflexiones de un Lukács (la teoría clariniana es muchísimo más rica en sugerencias) pero tiene la virtud de destacar la dimensión contextualizadora, la objetividad epocal a que responde una obra: en palabra, recuérdese, de Alas la «oportunidad» que un acontecer brinda al texto novelesco para que éste cuaje ya. Una vez más, por consiguiente, -87- resplandecen los flujos y reflujos entre el discurrir de la vida, sus acontecimientos, por un lado y, por otro, las respuestas, la justificación, de un drama o relato... Proceso de acciones y reacciones en el cual, repitámoslo, no resulta difícil percibir alguna resonancia hegeliana, krausista o incluso positivista (¿la ley del «instante»?) como se observará más adelante al analizar la primera de tales huellas. Dice en fin Altamira que

Hoy la literatura, viviendo en y de una época de crisis, de transición, en que luchan dos estados sociales (el tradicional y el nuevo) y riñen cruda lucha las más opuestas influencias filosóficas [...], tiende forzosamente a reflejar esa misma duda, esa misma impaciencia de que es presa igualmente el artista, como hombre de época; y así se producen las obras de Zola, especialmente su *Germinal*, las novelas de Pérez Galdós, *El Evangelista* de Daudet, *La Regenta* de Clarín [...]¹⁸⁵.

Por insuficiente que parezca -reiterémoslo- la observación del autor sobre la calidad refleja de la literatura, tales líneas permiten olfatear alguna de esas dimensiones secretas que encierra la noción clariniana de la «oportunidad»: el énfasis deíctico de las preposiciones «en» y «de» con las que Altamira emplaza el hecho artístico como elemento que participa en una fase del vivir social y, a la par, se nutre de ella. La literatura, por tanto, «sería» historia y «derivaría» asimismo de la historia siendo reflejo, sin duda, pero algo más que vislumbre pasivo de un mundo que se escurre en el tiempo, alcanzando gran complejidad al compás de sucesivas crisis... De ahí, añade Altamira, aludiendo a Clarín sin nombrarlo -y desvelando ahora el corazón del problema- que el naturalismo sea «sencillamente *oportunistismo* literario», como «algunos sostienen». Para acto seguido volver a insistir en esas interacciones entre el arte y su entorno histórico:

«El género novelesco, el dramático [...] se han penetrado del espíritu del siglo y lo expresan admirablemente». Y agregar, ahondando ya mucho más en el tópico del «oportunismo estético» -en plena sintonía con Alas- que

hacen bien los que defienden [...] nuestra literatura de hoy contra las ya infructuosas literaturas del ayer, sin que esto presuponga que sea ésta, la última y mejor manifestación literaria, sino la mejor que tenemos a mano. Defendiéndola, defienden su época, sus ideas, el espíritu de lucha, lo que forma la atmósfera intelectual [...] de nuestro cuarto de siglo¹⁸⁶.

Pero será en un nuevo párrafo donde el crítico alicantino declare (como Clarín) que el «oportunismo literario» constituye la materialización de una temporalidad más evolutiva que progresista. Dicho de otra manera -y Altamira no está lejos de la -88- futura tesis de un Torrente Ballester, según se ha visto ya: el propio caminar de la historia hace que las sucesivas propuestas estéticas sean pasajeras por ser, todas ellas, fruto de su particularísimo momento y del mundo de creencias, conflictos, encerrados en éste... En sus mismas palabras: «si en el *fondo* nuestra literatura es hija de su tiempo, y los tiempos cambian, ¿cómo no ha de cambiar también aquel fondo? Viendo las cosas desde esta altura, ¿qué manifestación literaria hay que no pase?»¹⁸⁷. Alas por su parte había manifestado en 1881 -poniendo el acento en la finitud de las formas artísticas que se deslizan por la piel del devenir cronológico- que el naturalismo «tiene también elementos puramente históricos que desaparecerán con las circunstancias que los trajeron [...]».¹⁸⁸

La historia, pues, como la perenne tensión entre contrarios que conlleva una cadena de formas (y visiones) literarias finitas, fluidas a su vez, nada atemporales o rígidas. Por ello -no lo señala Altamira aun cuando lo había ya sugerido Clarín- si puede hablarse de un canon naturalista tal canon sería provisional, transitorio, nunca coagulado en recetas: un oxímoron, sin duda... Por ahí podría adivinarse una cierta resistencia por parte de los naturalistas en definirse como escuela (¿la «institucionalización» pública del canon?) considerándose, al contrario, tendencia o movimiento: así lo había advertido Alas en 1881 al rechazar del naturalismo lo que hace de él una escuela «de dogma cerrado» habida cuenta -vale reiterarlo- que sus ingredientes historicistas lo imantan a una particular etapa del transcurrir de un pueblo y cuando emergen nuevas situaciones tales ingredientes se volatilizan en el seno de una temporalidad nerviosa y voraz, creadora y destructiva¹⁸⁹. Algo semejante, en suma, a lo que Jan Mukarovsky ha definido -en jugosa modernidad- como las sucesivas, y conscientes, «violaciones» de las normas establecidas: unas violaciones que cuestionan toda codificación estética por inerte, o conservadora, y depuran el arte en su más sutil «proceso de formación»¹⁹⁰.

He aludido ya a las posibles reminiscencias germánicas en la acuñación por Alas de dicha idea del «oportunismo literario»: no se olvide que el autor asturiano forma parte de una última hornada krausista que concilia el idealismo con un científicismo siempre prudente, elástico... La presencia al respecto de pensadores como Hegel y Krause es indudable: había dicho por ejemplo el segundo que «*la humanidad se educa con su historia*»¹⁹¹. Una sensibilidad historicista en Clarín está amigada -89- con la conciencia

de progreso, un progreso que irá configurándose en el propio moverse de la historia, aun cuando (lo hemos sugerido ya) en el caso del arte modere un tanto ese progresismo visto como objetivación de los anhelos del hombre por purificarse a través del racionalismo eticista. Ahora bien, nuestro autor reconoce sin ambages que el progreso artístico surgirá forzosamente cuando determinadas formas no logren -por impropias- capturar la entraña de una época: entonces se hacen urgentes nuevas soluciones o experiencias literarias, lo cual representaría ya una clarísima ruptura estética. Señala a ese propósito - en texto colmado de matices y apuntes dialécticos- que

En absoluto, no hay progreso en literatura, si en cada tiempo se ha cultivado la propia de entonces; pero sí hay progreso cuando a una época las formas de escribir que usa le vienen estrechas, no le bastan, no expresan todo el fondo de su vida¹⁹².

Mito del progreso ante todo decimonónico y que, al hilo de diversas catástrofes políticas, sociales y ecológicas ha ido desangrándose estos últimos cien años y, con él, la conciencia de modernidad. Una modernidad tan hermanada en Alas con su idea de la oportunidad del texto literario, o, en palabra todavía más noble, su dignidad fruto de la acomodación al Espíritu de la época (el *Zeitgeist* hegeliano) en que se halla inmerso aquél¹⁹³. Puede a ese fin resultar útil transcribir unas palabras de Edgar Morin que recalcan dicha conciencia ochocentista de un tiempo histórico nada yerto, madurando más y más hasta alcanzar calidad de mito. Dicen así:

L'idée d'un progrès certain, nécessaire, irrésistible [...] fut en fait un mythe et suscita une foi. Mais elle se présente comme l'idée la plus rationnelle qui soit, d'une part parce qu'elle s'inscrivait dans une conception de l'évolution s'élevant de l'inférieur au supérieur, d'autre part parce que les développements de la science et de la technique propulsaient d'eux-mêmes le progrès de la civilisation. Ainsi le progrès était identifié à la marche même de l'histoire moderne¹⁹⁴.

Conocida es la confesión que Alas deslizó en una carta a Menéndez Pelayo -con fecha 12 de marzo de 1888- sobre su atenta lectura de las *Vorlesungen über die Aesthetik* hegelianas: «Participo del entusiasmo de Vd. por Hegel, por su *Estética*, que yo he leído en francés hace muchos años, y después, otra vez en francés, en una reedición -90- en dos tomos»¹⁹⁵. Hace referencia Clarín a la traducción de la *Estética* que hizo Charles Bénard entre 1840 y 1851, en cuatro tomos, y refundida más tarde por este mismo erudito en dos volúmenes en 1875: libro de cabecera para nuestro escritor, sobre todo en sus años juveniles de mayor engolosinamiento ideológico. La presencia de la *Estética* es bien palpable en la década de 1870, conforme atestiguan los artículos de Alas recogidos por J. F. Botrel y la selección de algunos otros textos realizada por el propio autor en *Solos*, libro sin duda «germánico», dadas las frecuentes alusiones a Jean Paul, Goethe, Hegel o Schopenhauer. Una huella hegeliana en el «primer» Alas

poderosa, firme, pero desbordante a su vez en matices -incluso distancias- como bien ha advertido Eduardo Casar¹⁹⁶.

Casi resulta ocioso recordarlo, pero el dialectismo hegeliano -eje vertebrador de la *Estética*- contiene una aproximación dinámica del arte como confirman, en el terreno lingüístico, una serie de lexías que parecen apuntar a esa futura idea de la «oportunidad». Tal ocurre con voces como «posibilidad», «adecuación», «conveniencia» que se derraman en reveladora isotopía por las páginas de la *Estética*. Asimismo, y vale subrayarlo pues es otro elemento decisivo en dicho concepto clariniano, la movilidad dialéctica que delata el devenir del Espíritu (*Geist*) en la Historia, encarnándose en el arte, la religión y la filosofía es lentamente progresiva, siendo la tensión entre contrarios enfrentamiento mas también asunción mutua de valores, una asunción o «movimiento cualitativo» que absorbe lo contrario, lo pretérito, lo ya no conforme en vista a futuras adecuaciones. Por ambas lindes pudo depositar Hegel un fermento inspirador en la mente de Clarín, al hilo de diversas lecturas juveniles por parte de éste y que, a la postre, tomarían cuerpo en su teoría de «lo oportuno».

Veamos alguna ráfaga léxica procedente de la *Estética*, con vistas a resaltar ese dialectismo gradualista, o incluso conciliador -tan en la línea del futuro Alas-, nada violento pues: que se caracteriza por el énfasis puesto en los estados intermedios o las sucesivas reconciliaciones entre contrarios, dado que *Natura non facit saltus* según reza el viejo aforismo que Darwin incrustará también en su *Origen of the Species*¹⁹⁷. -91- En efecto, esos matices semánticos que aluden a la temporalización del Espíritu en el seno de una historia siempre bullente, la acomodación del arte a una época; los conceptos, en fin, de posibilidad o adaptación aparecen en un amplio número de páginas de la *Estética* si nos atenemos, por supuesto, a la versión francesa realizada por Ch. Bénard. En primer lugar es bien visible en ella el maridaje entre las nociones de movimiento, diacronía y adecuación: L'esprit -escribe por ejemplo Hegel- perce [...] à travers les oeuvres de l'art, révélándose así d'une manière adéquate y, con ello, suministra al propio arte son type le plus pur»¹⁹⁸. O, en segundo lugar, esa otra glosa que parece ya apuntar a la oportunidad de lo artístico ante una particularísima etapa histórica -su «situación» y «misión»-: «Quand l'art [...] a parcouru le cercle entier des sujets qui leur appartiennent, sa mission, par rapport à chaque peuple, à chaque moment de l'histoire, à chaque croyance déterminée, est finie»¹⁹⁹. Conveniencia, conformidad del arte con «su» tiempo que resplandece aún más en esta nueva cita: «L'idée de chaque époque trouve toujours sa forme convenable et adéquate; et c'est là ce que nous appelons les formes particulières de l'art»²⁰⁰. (Alas se referirá en 1881 al naturalismo como la manera adecuada a nuestra vida y nuestra cultura presente: la proximidad léxica, ¿conceptual?, parece pues bastante llamativa)²⁰¹.

O ahora un apunte sobre el vivir del arte en la entraña de la historia por medio de la paulatina sucesión de construcciones formales: entiende Hegel que «Une première division particulière [de mi *Estética*] doit retracer les différences essentielles que renferme en elle-même l'idée de l'art, et la *série progressive des formes* sous lesquelles elle s'est développée dans l'histoire»²⁰². Y, por último, el afán del escritor por atrapar en su obra el meollo más auténtico de una época, en alianza de necesidades autorales y querencias históricas que, con rigor admirable, Hegel resume con el término «afinidad» (mucho más rico que «fidelidad» o «reflejo» al sugerir una recóndita empatía entre

ambas partes y que, cuando logra sustanciarse, alcanza ya plenitud una «forma» literaria). En efecto,

Il est nécessaire que le poëte [...] sente [...] le besoin d'ajouter la pensée poétique et la forme de l'art à des choses qui sont encore la substance intime de son époque [...]. Si, au contraire, -92- cette affinité entre l'esprit de son temps et les événements qu'il décrit n'existe pas, son poëme sera nécessairement contradictoire et disparate²⁰³.

Según ha hecho notar José María Valverde, con Hegel, y «por primera vez», el arte «es visto como esencialmente histórico, es decir, implicando en su misma esencia un devenir en épocas»²⁰⁴: indicio, repitámoslo, de una obsesión muy del siglo XIX y, a la par, síntoma de aquella modernidad que calaría en la conciencia de muchos literatos, entre ellos nuestro Clarín. Esta temporalidad del hecho artístico (encarnándose en rasgos tan genuinos como la «fidelidad», la «adecuación», la «progresividad» de una respuesta poética ante una muy concreta fase histórica) se desprende de todas las anteriores citas de la *Estética*. Pero dichas ilaciones dialécticas, a la par tenaces y sutilísimas, son por su parte deudoras de la teoría hegeliana de la dialéctica como proceso ontológico que cristalizar en *La fenomenología del espíritu* y *La ciencia de la lógica*.

En la primera de ambas obras ofrece cabalmente Hegel una bella exégesis de dicha dialéctica -la jornada del Espíritu a través de la Historia- con el símil del «capullo y la flor», imagen que realza ese movimiento cualitativo, nada neutro o impasible, que hace y deshace, conforma y deforma, y perceptible por cierto en un conocido episodio erótico de *La Regenta* (no quisiera dejarme atrapar aquí por la siempre fácil tentación de las «influencias», amistad más que peligrosa para el crítico: se trata de un tópico muy extendido en el XIX, lo que reforzaría su calidad de indicio de esa conciencia temporalista tan poderosa entonces). En sus mismos términos:

El capullo desaparece cuando brota la flor, y pudiera decirse que aquél está refutado por ésta; análogamente, la flor queda declarada por el fruto como una falsa existencia de la planta, y en lugar de aquélla se presenta éste como verdad suya. Estas formas no solamente se distinguen, sino que se desalojan mutuamente como incompatibles entre sí. Pero su naturaleza fluyente hace de ellas, al mismo tiempo, momentos de la unidad orgánica, en la cual no solamente no pugnan, sino que la una es tan necesaria como la otra; y esta misma necesidad es sólo lo que constituye la vida del todo²⁰⁵.

A manera ya de justificación quisiera subrayar el carácter provisional de estas páginas, un carnet de notas enteramente abierto y, por supuesto, susceptible de futuras correcciones (los trasuntos hegelianos aquí sugeridos debieran acogerse con cierta prudencia y con la voluntad, siempre, de ahondar mucho más en ellos). Por otro lado, y entre los flecos sueltos, sería sin duda utilísimo analizar el contagio léxico que Clarín -

desde los últimos 1870- pudo sufrir por la reiteración en la prensa de las voces «oportunismo», «oportunista», «lo oportuno», aplicadas a políticos como los antes mencionados L. Gambetta o A. Pidal. Abundan los testimonios de tal -93- «ruido» semiológico en diversos periódicos, entre ellos *La Vanguardia* y *Diario de Barcelona* donde por ejemplo se lee: Gambetta, «el jefe del oportunismo»; «[...] se le ha silbado [...] gritando: ¡Abajo Gambetta! ¡Abajo el oportunismo!»; «[...] la violenta polémica entre oportunistas e intransigentes [...]», etc.²⁰⁶ O, según se ha apuntado también, la existencia de tales calificativos en la prosa jurídica de Arhens -traducida y comentada por F. Giner²⁰⁷-. Sin olvidar el análisis diacrónico de la aparición y dilatación semántica de estos vocablos en Alas: unos vocablos que empiezan a menudear hacia 1876 en sus colaboraciones en *El Solfeo* y *La Unión*, en algún caso a la luz del propio Giner quien en sus *Estudios de literatura y arte* formularía que, por «la índole de la edad presente», es decir, por «necesidad» histórica, la lírica aparece como la poesía «más adecuada» para el siglo XIX, y en detrimento ello de las viejas formas²⁰⁸. Ante lo cual dirá nuestro autor con palabra respetuosa -y emparejando significativamente los conceptos de «adecuación» y «oportunidad»- que «Estudiando los caracteres de la sociedad actual y las condiciones de los diferentes géneros poéticos, el Sr. Giner reconoce, en uno de los mejores artículos [del libro] que en nuestros tiempos es la más oportuna [...] la poesía lírica»²⁰⁹. Pero todas estas cuestiones semiológicas y especulativas exigirían un tratamiento monográfico amplio, minucioso, que supera con mucho los límites de la presente comunicación.

Hemos esbozado sólo un asedio a las raíces de un pequeño, e intenso, *constructo* estético cual es la «oportunidad literaria»: asedio al hilo de una retrospectiva «desde» unos admirables párrafos de Torrente Ballester para, luego, situarnos en otra página de R. Altamira, manejando a la par alguna cita del autor de *La Regenta* en la que brillan precisiones sobre tal abreviatura doctrinaria. Pero prosiguiendo con esa retrospectiva hemos indagado también posibles gérmenes inspiradores del «oportunismo» en la *Estética* de Hegel, la cual -a manera de un majestuoso «reloj» metafísico- ordena el tiempo de la historia, ajustando con sus manecillas la hora en que un poema o un relato son afines al vivir de un pueblo. Y ahí, por cierto, radicaría una clave que, años después, propiciaría la plasmación de la doctrina -más implícita que manifiesta- de Clarín: el juego de acomodaciones mutuas entre época (siempre deslizándose) y respuesta artística, respuesta por ello provisional, nunca petrificada en códigos inamovibles y que en «La novela novelesca» quedará justamente metaforizada, -94- haciendo referencia al naturalismo, como «algo que venía a su hora»²¹⁰... En contraste con términos más pobres como «reflejo», «copia» -típicos de un cierto canon realista- la noción hegeliana de «afinidad» supone en verdad un engarce dinámico entre obra literaria e instante histórico: engarce intenso a la vez que, en mayor o menor medida, perecedero. Vectores atrayéndose mutuamente y que conforman, en el plano teórico, el concepto clariniano de la «oportunidad»: una indudable empatía pues entre ambas partes, según se apuntó ya.

Mas Alas socializa, por así decirlo, el idealismo hegeliano, materializándolo en el fluir «carnal» de la historia (merced, no se olvide, al tamiz naturalista): es muy revelador que en 1882 escriba que «las fuerzas sociales [...] piden en cada época modo adecuado de arte»²¹¹. Con ello el juego de acciones y reacciones entre las exigencias del cronotopo histórico-sociológico y las respuestas del arte resulta ya muy elocuente: lo que antaño era simple «reflejo» se colma ahora de tensión dialéctica. Y en dicha tensión anidaría el nervio más delicado de la mimesis, una mimesis en absoluto pasiva dado que la «oportunidad» permite atisbar la doble faz del hecho literario: fruto de la cosmovisión

del mundo que una sociedad va forjándose no sin dolor y, como tal fruto, réplica objetiva -enteramente consciente ya- de dicha cosmovisión. Descubrir la entraña del «oportunismo» clariniano significa, pues, traspasar los límites de las preceptivas y hacer camino al calor de la historia: modelar, mejor dicho, una preceptiva prudente, elástica, relativista, nada «quieta» y con la mira puesta en una mayor penetración por una realidad entendida en su doble filo espiritual (metafísico) y sociológico²¹². No se olvide a ese respecto que, en su sentido originario, *opportunus* significaba «el viento que conduce al puerto»... Quizá, por decirlo de otro modo, una «táctica» literaria en caso de aclimatar un vocablo aplicado entonces a los posibilismos políticos o incluso un «arte» -según calificativo con el que, recordémoslo, Giner, basándose en Ahrens, ennoblecía la labor del estadista tendente a materializar su «ideal absoluto» a través del «ideal propio de cada época»²¹³. Se alcanza a entender ahora, y en su plenitud, una conocidísima página de Clarín- testamentaria casi- que aproxima, ensambla búsquedas artísticas alejadas entre sí por medio de comparaciones con fuerte sesgo temporal. En ella confiesa efectivamente que

-95-

tuve el honor de ser el primero, allá en mi juventud, casi adolescente, que defendió las novelas de Zola [...], y hasta su teoría naturalista, con reservas, como un oportunismo [...]. Era yo entonces, sin embargo, tan idealista como ahora, así como soy ahora tan naturalista como entonces²¹⁴.

-[96]- -97-

△▽

El teatro romántico juzgado por los románticos. (Itinerario del canon en el *Semanario Pintoresco Español*)

Ermanno CALDERA

Università di Genova

Hojeando las páginas relativas al teatro en los primeros 7 tomos del *Semanario Pintoresco Español* (1836-1842), podemos asistir a la gradual formulación de un canon de la dramaturgia romántica española. Se empieza con genéricas consideraciones acerca del romanticismo, se pasa luego al examen de obras que pertenecen al movimiento - algunas se admiten, otras se rechazan- hasta que, cuando se cree que el romanticismo ha agotado sus fuerzas, se traza un balance definitivo que supone la existencia de una verdadera escuela y conduce a la elaboración de un canon muy articulado de obras ejemplares y de caracteres específicos.

En el primer número, que salió a la luz el 3 de abril de 1836, bajo la rúbrica Teatros, en que se anuncian las próximas reseñas, se hace una alusión algo genérica al movimiento romántico; después de indicar las diversas escuelas literarias que se alternaron en la escena española, concluye el periodista:

[...] por último apareció hace muy poco tiempo la que despertando antiguos recuerdos y amalgamando lo extraordinario y horroroso de las leyendas entretenidas de la época de la resurrección de las letras, con la cultura y filosofismo de la edad presente, forma la que se distingue en la actualidad con el nombre de *romanticismo*²¹⁵.

(p. 16)

Donde ya sin embargo apuntaba una de las exigencias que a menudo se irán rematando: la de esa «unión de lo pasado con lo presente» que ocho años antes defendiera Durán en su célebre *Discurso*.

Al año siguiente, el 7 de mayo (n.º 58, pp. 141-142), aprovechando la oportunidad de una reseña de *Muérete y ¡verás!*, el gran éxito de Bretón de los Herreros, el anónimo autor se detenía en mayores y más pormenorizadas características (reales o auspiciadas) de la dramaturgia romántica. En primer lugar, señalaba la libertad de las reglas: «[...] la nueva secta literaria, que negando la autoridad de las trabas -98- impuestas al genio establece que éste no puede estar limitado más que por sí mismo, y que por lo tanto es libre de volar hasta la altura que le permitan sus alas».

El argumento siguiente, destinado a convertirse en un tópico en todas las disquisiciones sobre el teatro romántico español, es el de las exageraciones e inmoralidad del romanticismo francés, al cual se acompaña constantemente la exaltación de los tonos moderados como exigencia propia del teatro español. «Los apellidados románticos de la escuela francesa», afirma el periodista, han caído en tantas exageraciones que ya se puede definir la tal escuela como «falsa e inmoral». Al contrario, para los dramaturgos españoles, como justamente ha demostrado Bretón en su comedia: «Ha llegado sin embargo el caso de usar moderadamente de la libertad en las formas literarias del nuevo teatro moderno».

Con lo cual queda asentada la teoría de la moderación, *alias* del «justo medio», y Bretón entra a formar parte de un canon del teatro nacional que se va desdibujando.

La siguiente reseña (n.º 61 del 28 de mayo, pp. 165-166) se refiere al Paje de García Gutiérrez, que el autor no aprueba totalmente por faltarle ese «pensamiento moral», que juzga, «[...] tan indispensable, que sin ello renunciaría la escena a su primera y principal misión que es la de instruir y aleccionar al pueblo».

Que es otra forma de caracterizar al drama español respecto al francés.

Sin embargo lo que quizás más despierte nuestro interés en este artículo sea el reconocimiento del ingreso triunfal en el certamen dramático de una «escogida porción

de jóvenes escritores», entre los cuales, a pesar del juicio no del todo favorable, incluye, en un lugar destacado, a García Gutiérrez (es el único que cita): «[...] pocos -afirma- podrán gloriarse de haber excitado la pública simpatía desde los primeros pasos en esta carrera, como el autor del drama que hoy va a ocuparnos».

Que así entra también a formar parte del canon.

Por fin, el 30 de julio, en el n.º 70, sale una reseña dedicada a *Doña María de Molina* de Mariano Roca de Togores, en la cual aparece por primera vez una explícita y extensa lista canónica.

El exordio contiene ya el abierto reconocimiento de la existencia de una escuela dramática nacional, y, al reanudarse a afirmaciones del artículo anterior, hace más pormenorizada y explícita la alusión a la «escogida porción de jóvenes escritores»: «Al fin el teatro moderno nacional, dignamente representado por una corta, pero escogida porción de jóvenes poetas, toma en mano de éstos aquel carácter original filosófico y profundo que conviene al gusto del país, y a la exigencia verdaderamente grande de la moderna escena».

Los rasgos que caracterizan este teatro se acentúan en los renglones siguientes gracias a una neta contraposición entre la producción romántica francesa y la española, siendo ésta, por el influjo de una tradición dramática fuertemente arraigada, más moral, y por lo tanto más adecuada a la sensibilidad de un pueblo que, según la fórmula duraniana, reconocía en ella «la expresión de sus ideas, de su civilización y de su poesía».

Los nuevos autores, añade el crítico, «[...] vieron, pues, que les precisaba, para cumplir con la justa exigencia del público, al par que con el verdadero objeto de la -99-escena, envolver entre la gala de sus producciones, un pensamiento moral, un hecho histórico, una verdad política de que el pueblo pudiese aprovechar».

Es, precisa, el camino recorrido por *El Trovador*, *Los Amantes de Teruel*, *Muérete y ¡verás!*, *La Corte del Buen Retiro* («drama histórico, poético, original, sucesor fiel de la escena de Lope y Calderón») y por último por esa *Doña María de Molina* que es el objeto de la reseña, del cual drama se ponen de relieve varios aspectos positivos, entre los cuales descuella ese respeto de la verdad histórica, que se convertirá en una de las exigencias fundamentales de la dramaturgia romántica.

La lista canónica comprende pues a García Gutiérrez, Hartzbusch, Bretón, Escosura y Roca de Togores. No forman parte de ella los padres del teatro romántico español: ni Martínez de la Rosa, ni Larra, ni el Duque de Rivas; y aunque la afirmación no sea tan explícita como en una reseña aparecida en la *Gaceta de Madrid* del 7 de junio de 1837 (donde se afirma rotundamente: «Nosotros tenemos ya también una escuela peculiar nuestra, que el *Trovador* fundó») es evidente que, citando *El Trovador* por primero, se considera a García Gutiérrez como el iniciador de la nueva escuela.

Pero quizás valga la pena también recordar que *Doña María de Molina* le resulta modélica al censor sea por la fidelidad a la historia de esa edad media «tan horrendamente desfigurada en manos de imberbes autorcillos», sea «en cuanto a la

severidad del pensamiento, en cuanto a la discreta economía de los medios, en cuanto a la gala y valentía de la dicción».

No se puede negar que, después de esta reseña, ya resulte bastante definido el canon de la dramaturgia romántica.

Las que siguen a lo largo del mismo año 1837 poco añaden a no ser por los juicios negativos que envuelven a dos dramas (*Fray Luis de León* de Castro y Orozco y *Carlos II el hechizado* de Gil y Zárate) y a la valoración positiva de *Bárbara Blomberg* de Escosura, que tienen en común la insistencia sobre la exigencia de la fidelidad a la historia.

Las dos primeras obras en efecto despiertan la indignación del recensor que, por lo que atañe a Fray Luis de León -obra que realmente desfiguraba de forma absurda la realidad histórica del personaje- se pregunta: «¿Tiene tan amplias facultades un autor dramático que le sea lícito dar a un personaje histórico una vida fabulosa?» (N.º 74 del 27 de agosto, p. 270.)

También se le reprochan las abiertas violaciones de la verdad histórica a *Carlos II* que por lo tanto no puede pertenecer a la escuela nacional, sino a la tan aborrecida escuela francesa: «Por descontado el drama pertenece entera y completamente a la moderna escuela y de tal suerte, que hay quien le supone escrito para rivalizar con las más exageradas obras de Víctor Hugo y Alejandro Dumas». (N.º 88 del 3 de diciembre, p. 381.)

Si es pues evidente que las dos obras no pertenecen al canon dramático español, muy canónica en cambio es *Bárbara Blomberg* que posee todas las cualidades idóneas para lograr un juicio muy positivo: «Se ve pues -afirma el periodista- [...] que la acción es interesante, que la verdad histórica no está alterada, que hay situaciones -100- dramáticas, caracteres contrapuestos y bien sostenidos, conocimiento del corazón humano y bella versificación». (N.º 89 del 30 de diciembre, p. 389.)

Podemos sin embargo afirmar que el aspecto que más le satisface al autor (se firma *S. el E.*) es el respeto de la verdad histórica, ya que en la palabras de introducción había declarado explícitamente: «nosotros preferiremos siempre aquellas composiciones, que ajustándose en lo esencial a la verdad de la historia, sólo concedan al arte la facultad de embellecer y adornar el asunto principal». (*Ibidem*, p. 387.)

El problema de la verdad, tan importante en la cosmovisión romántica, aunque sólo sea en la perspectiva de la verdad histórica, entraba así a formar parte del canon como elemento discriminatorio entre lo que se interpretaba como *romanticismo bueno* (es decir español) y el que Durán definirá *romanticismo malo*, obviamente de marca francesa²¹⁶.

Después de tan comprometidas reseñas del año 37, hay como un claro por lo que se refiere al teatro, que ocupa todo el 38 y parte del 39, y que un artículo publicado el 27 de octubre de 1839 (en el n.º 43, pp. 342-343) se ocupa de explicar. Motivo de tan largo silencio ha sido, confiesa el articulista, Enrique Gil, «[...] la amarga necesidad de aparecer severos, y de lamentarnos [...] del torcido giro y errada dirección que en nuestros días hemos visto dar al teatro».

El «torcido giro» es, como siempre, la exageración de abolengo francés, ya que muy pronto se estigmatiza el que los autores hayan convertido «en licencia la racional libertad por tan legítimos medios conquistada».

El concepto reaparece rematado y ampliado en la continuación que se publica en el n.º 44 el 3 de noviembre (pp. 348-349), donde se reprocha a los autores españoles que se hayan dirigido «con desvío y tibieza» al teatro antiguo, que representaba la tabla de salvación para conseguir un auténtico teatro nacional. En cambio, han introducido en la escena «creaciones desnudas muchas veces de verdad, hijas legítimas del teatro francés»: nuevamente la verdad aparece como la ineludible piedra de toque.

No todo sin embargo le resulta negativo a Enrique Gil, ya que encuentra consuelo en evocar al *Don Álvaro*, por fin reconocido como «primero de la moderna escuela», en el cual «todo es verdadero, palpitante» y a *Doña Mencía*, que «no ostenta quizá las mismas galas y los mismos rasgos de imaginación que *Don Álvaro*, pero le excede en profundidad, en *verdad*²¹⁷ y buen concierto».

A esta lista muy limitada y curiosa por la elección de una obra seguramente no de primer orden como *Doña Mencía* (con omisiones imperdonables, como *El Trovador*) el escritor añade en fin también *Cada cual con su razón* con que Zorrilla -101- hacía su ingreso en las tablas: obra que el mismo reconoce «endeble», que empero inserta en la lista seguramente por la ocasión de estrenarse en aquellos días.

Los dos artículos atestiguan un cambio de atmósfera, ya mucho menos favorable al teatro romántico, que quizás se anunciara ya en el número 13 (31 de marzo, pp. 103-104), donde aparece el célebre ensayo de Lista titulado «De lo que hoy se llama romanticismo», que empieza con las palabras tan significativas: «Nada es más opuesto al espíritu, a los sentimientos y a las costumbres de una sociedad monárquica y cristiana, que lo que ahora se llama romanticismo, a lo menos en la parte dramática»²¹⁸.

Llegados a estas alturas, no hay pues que extrañar que en los tomos inmediatos (1840 y 1841) ya se hable del romanticismo teatral como de un ciclo terminado y se intente trazar un balance final.

Un claro índice del cambio de rumbo nos lo proporciona José María Quadrado que por primera vez se atreve a reivindicar la grandeza de Víctor Hugo, que considera el maestro de las nuevas generaciones literarias contra los que ven una neta contraposición entre él y los dramaturgos españoles («Víctor Hugo y su escuela literaria», 2.ª serie, t. II, n.º 24, pp. 189-192): «[...] quisiéramos [-protesta-] que [...] no asquearan tanto los horribles dramas del autor francés, los que aplaudían *Don Álvaro* o *La fuerza del sino*, y se extasiaban ante el *Rey monje* o ante *Carlos II el hechizado*».

Ni tampoco duda en burlarse de los secuaces de cierto «[...] maniqueísmo literario del día, según el que se atribuye al poeta francés cuanto hay de malo y deforme, y cuanto de bueno y perfecto existe se hace proceder de Calderón».

En cambio, de él procede el teatro moderno español «Cinco años ha que nuestra aletargada poesía [...] despertó por primera vez al nombre y a la voz de Víctor Hugo» y la *Conjuración de Venecia* y *Don Álvaro* fueron «los primeros que adoptaron las modernas formas».

El carácter de balance conclusivo que posee el ensayo de Quadrado reaparece más explícitamente en dos artículos, más ingenuos pero no por eso menos interesantes, compuestos por Diego Coello y Quesada y titulados «Consideraciones generales sobre el teatro y el influjo en él ejercido por el romanticismo» (2.^a serie, t. 2; n.º 25, pp. 198-200 y n.º 27, pp. 213-215), que empiezan por una constatación más amarga y desilusionada que las del tomo anterior: «El teatro va decayendo por instantes».

Después de atribuir al romanticismo la tarea de la valorización de la edad media y de la religión, y a Hugo la de haber extendido al teatro «la tendencia de la nueva escuela», Coello reconoce a Martínez de la Rosa la función de iniciador de la nueva dramaturgia española: «[...]conoció que una nueva era había llegado para el drama, y bajo el influjo de ese sentimiento escribió la *Conjuración de Venecia*.

-102-

Por último, se pregunta: «¿Qué vino a hacer el romanticismo en la forma dramática?»

La contestación es: «[...] lo mismo que ha dos siglos ejecutó Lope de Vega: romper las ligaduras [...], dar más lasitud, más expansión, más vida y variedad de colorido al cuadro dramático, hacer en fin el drama más novelesco».

Como es fácil de notar, ha desaparecido el compromiso que inspiraba las críticas anteriores y el romanticismo se reduce a cuestiones esencialmente formales. Es que ya no se cree en la distinción de las escuelas y los movimientos: «Tiempo es ya de que abandonemos todas esas niñerías de escuelas, y todos esos sofismas brillantes, y que aprendamos a colocar en una misma línea a Calderón y a Corneille, a Molière y a Moreto».

¿Es una renuncia al teatro nacional tan obsesivamente perseguido en los años anteriores? Parece que no: sencillamente se postula una dimensión nueva, el famoso eclecticismo, que en realidad no significa nada más que una sustancial ineptitud a un serio compromiso: «Unamos, sí, las bellezas de nuestro rico teatro antiguo con las del teatro clásico; no desdeñemos las relevantes dotes del drama moderno creando así un teatro español, nacional, digno del siglo XIX, y que cual hermoso ramillete reúna las bellas y esparcidas flores».

Desde luego, en ese momento de desencanto y desorientación, ha desaparecido, por decirlo mejor, se ha interrumpido, todo intento de formulación de un canon dramático romántico. Las reseñas de obras nuevas se detienen sí en la nómina de sus bellezas o de sus defectos pero las varias consideraciones prescinden de las referencias al romanticismo o a cualquier escuela literaria²¹⁹.

A los tomos de 1841 y 1842 les estaba destinada la tarea de escribir la conclusión. Por supuesto, nosotros sabemos que el romanticismo continuaría su vida azarosa a lo largo de toda la década de los cuarenta, a veces llevando a la escena auténticas obras maestras como el *Don Juan Tenorio* y *Traidor, infanado y mártir*; pero a la sazón se tenía la impresión de que el movimiento había acabado realmente: «El exagerado drama romántico ha sido una llamarada que sólo ha brillado por un momento», proclamaba, justamente en 1841, Juan del Peral²²⁰.

Por esto, es decir porque lo sienten como un momento de la historia pasada, los críticos pueden nuevamente intentar la formulación de un canon.

Lo hace primero Revilla («Revista teatral», 2.^a serie, t. III, n.º 1 del 3 de enero de 1841, pp. 2-4), que, al constatar el abandono en que yacen los teatros, evoca, aunque con algún reparo, los tiempos del florecimiento: «Los nombres de los Sres Bretón, Gil y Zárate, Hartzenbusch, Gutiérrez, Rubí, y otros varios aunque avasallados en -103- parte algunos de ellos por una escuela nueva que salió del carril del buen gusto, forman una de las páginas brillantes de nuestra moderna literatura».

Al año siguiente, Mesonero Romanos publica una serie de cinco artículos bajo el título de «Rápida ojeada sobre la historia del teatro español»; el último, aparecido en el n.º 50 del 11 de diciembre, lleva el título de «Época actual» y abarca el período que corre desde el principio del siglo a fines de 1842; de manera que también los sucesos teatrales de los últimos años aparecen como momentos definidos de una historia literaria.

Lo que impresiona en la parte dedicada a la escuela romántica es la modernidad de los juicios que podrían ser compartidos por cualquier historiador de la literatura de hoy día. Empieza por afirmar que *Abén Humeya* y *La Conjuración de Venecia* fueron las primeras composiciones «que inocularon al público español el gusto dominante», en tanto que el *Don Álvaro* «fue el primero propiamente de la escuela romántica». Señala luego el triunfo del *Trovador* y de *Los Amantes de Teruel*, obra caracterizada por «la razón y el buen gusto». Recuerda después «las tumultuosas pasiones» y el «osado colorido» de *Carlos II el hechizado* y una larga hilera de jóvenes autores, cuyos nombres van seguidos por la indicación de las obras suyas más significativas, acompañadas por sintéticos y valiosos juicios que el tiempo nos obliga a dejar a un lado: Roca de Togores (*Doña María de Molina*), Escosura (*La Corte del Buen Retiro, Bárbara Blomberg*), García Gutiérrez (*El rey monje*), Maldonado (*Antonio Pérez y Felipe II*), Castro y Orozco (*Fray Luis de León*), Navarrete (*Don Rodrigo Calderón*), Díaz (*Baltasar Cozza*), Romero (*Garcilaso de la Vega*), Bretón (*Don Fernando el emplazado*), Gil y Zárate (*Un monarca y su privado, Don Álvaro de Luna*).

Añade luego una breve lista de autores cuyos dramas «parecen aproximarse a la comedia antigua» nuevamente Rivas (*Solaces de un prisionero*) y Gil y Zárate (*Rosmunda, Matilde*), y por último Zorrilla (*El zapatero y el rey, Los dos virreyes* «y otras varias, que pudieran decirse de la escuela de Rojas y Calderón»).

Sin embargo, a pesar de las alabanzas que acompañan la larga lista, no está satisfecho Mesonero y propone una nueva escuela cuyas características indica como sigue:

«Estudiar las pasiones dominantes, seguir al hombre a la plaza pública, ver allí la lucha de las pasiones desencadenadas, de los recuerdos que se disipan, de las ilusiones que desaparecen; mirar cómo se truecan las antiguas costumbres, los añejos vicios, por otros nuevos [...]; arrancar en fin esta nueva máscara del ser humano, y ofrecerle en la escena el eterno espejo de la verdad [...] esto es lo que [...] cumple hoy más que nunca al escritor

dramático».

Con su fina sensibilidad, Mesonero siente pues cumplida la misión del dramaturgo romántico y le indica con una exactitud increíble la nueva senda que efectivamente recorrerán los escritores de la época siguiente: la de la *alta comedia*.

-[104]- -105-

△▽

Recepción crítica en el momento de su aparición de *El señorito Octavio* (1881), ópera prima de Armando Palacio Valdés

José Luis CAMPAL FERNÁNDEZ

Real Instituto de Estudios Asturianos (Oviedo)

Cuando Armando Palacio Valdés da a las prensas en los primeros meses de 1881 *El señorito Octavio*²²¹, su primera novela, aún tardarían varios años en conocerse los tratados narratológicos que, enmascarados como prólogos o confidencias preliminares, el escritor asturiano inserta en la antesala de algunas de sus novelas, como son los famosos casos de *La Hermana San Sulpicio* (1889) y *Los majos de Cádiz* (1896); y supongo que, en 1881, no se le había cruzado a Palacio Valdés por la imaginación ingresar en la RAE, lo que haría veinticinco años más tarde con un discurso en el que homenajeó al montañés José María de Pereda y que versó sobre «¿qué es un literato?» y «¿qué papel representa, cuál es el que debe representar en nuestra sociedad?». Y tampoco, por supuesto, habían sido concebidos por nuestro autor los trabajos de recapitulación o las especulaciones teóricas que, andando el tiempo, conformarían capítulos de libros rememorativos en los que, entre otras preocupaciones, reflexiona sobre el arte de escribir; títulos como, por ejemplo, *Testamento literario* (1929), obra de pre-senectud, o *Álbum de un viejo* (1940), aportación póstuma pero compuesto alrededor de 1936 con esquemáticas meditaciones acerca de asuntos varios. Pero no recurriré a ninguna de estas aportaciones configuradoras de una *Ars poética* palaciovaldesianas, al ser cronológicamente posteriores a los momentos iniciales que ahora trazo.

Cuando Palacio Valdés hace en 1881 su debut como novelista con *ESO* todavía no habían consumado, «Clarín» y él, el famoso repaso conjunto a las novedades libreas de ese año precisamente en *La literatura de 1881* (1882), un volumen que se abrió con la provocadora dedicatoria de «A los escritores que no queden satisfechos». Sabemos, en virtud de su correspondencia con Galdós, que *ESO* debió concluirse, aproximadamente, sobre la segunda quincena del mes de noviembre de 1880. La obra la

había ido escribiendo Palacio Valdés entre su aldea natal de Entrialgo, en el caserón solariego donde solía veranear en su juventud, su domicilio -106- familiar de Oviedo y la antigua sede de la calle de la Montera, n.º 22, del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid, institución de dilatada trayectoria y acendrado prestigio en la que el incipiente novelista había ingresado alrededor de 1873, cuando sus estudios universitarios estaban todavía por concluirse.

Los desvelos reseñistas del joven Palacio se ceñían fundamentalmente al trabajo desempeñado en la *Revista Europea* que editaban Luis Navarro y Eduardo Medina, y de cuyos escritos analíticos se valdrá el autor asturiano para ir componiendo sus recolecciones de críticas de matiz filosófico-religioso-literario, y sus retratos o siluetas de políticos, pensadores y escritores; compendios sucesivos que darán cuerpo a sus tres primeros libros, a saber: *Los oradores del Ateneo* (1878), *Los novelistas españoles* (1878) y *Nuevo viaje al Parnaso* (1879). Avistamos en estos escritos, unas reseñas cargadas de donosura satírica y una agudeza muy original y amena capaz de lanzar terribles andanadas que, al estar pasadas por el tamiz de una ingeniosidad humorística poco aversa, apenas podían pasar por unas intimidatorias salvas cuando en verdad se trataba de cañonazos en toda regla. Palacio Valdés se ocupa de autores mayores y menores, encara su estudio sin amilanarse ante la estatura del objeto de su análisis, y lo hace mezclando las diatribas con las recomendaciones, y sin que en las sentencias del crítico se aprecie que se hayan insuflado las absoluciones conmiserasivas, pues su ironía resulta bastante dura e implacable.

A esta treintena de artículos o detenciones en asuntos científico-literarios, habría que sumar los que, aparecidos previamente en la prensa, luego fueron desechados por el propio Palacio cuando organizó sus series en formato de libro; habría que añadir, igualmente, las crónicas que, alternándose con Leopoldo Alas, iba enviando, desde la capital y bajo el epígrafe de «Correspondencia de Madrid» o «Correo de Madrid», a la ovetense *Revista de Asturias*, en cuya fundación había intervenido activamente su hermano Atanasio, y donde él había publicado un interesante artículo titulado «Cualidades de la crítica». Eso ocurría en el número del 15 de septiembre de 1880, es decir, sólo unos meses antes de la aparición de *ESO*, y a buen seguro que con la redacción de su ópera prima muy adelantada o ya en fase de revisión.

El conocimiento, pues, que hacia 1881 tiene el joven Palacio del aparato crítico no era ni escaso ni inocente; al contrario, podría decirse que el período más intenso y reconcentrado de su labor crítica estaba prácticamente lacrado. Con sus respectivas series, Palacio Valdés pasará revista a pensadores, poetas, y novelistas; cuando haga lo propio entre diciembre de 1880 y abril de 1881 con los dramaturgos, dará por recorrido y cubierto el amplio abanico de nuestra cultura literaria hispana. No es correcto, por lo tanto, afirmar que con *ESO* decía adiós Palacio Valdés al género crítico. No debía rezumar mucha firmeza la resolución que en 1880 comunicaba en carta a su amigo ovetense Pío Rubín, relativa a que «escribiendo de crítica no estoy completamente en mi cuerda», ya que inmediatamente después de conseguir un editor que le imprimiera *ESO*, emprende una nueva tanda de recensiones críticas en el periódico liberal *El Día*, acabante de nacer.

La experiencia previa de Palacio Valdés no se restringía al espectro crítico, ya que se había estrenado en la prosa de ficción con dos cuentos titulados: *Crotalus horridus* y *El sueño de un reo de muerte*, piezas ambas difundidas en 1878 y 1880 por la prensa asturiana y madrileña.

¿Qué pensaba el joven Armando, en el umbral de la década de los 80, de la crítica y la novela coetáneas? Sus opiniones en torno al mundo de la crítica son bien claras y están meridianamente expuestas en el prólogo de *Nuevo viaje al Parnaso* y en el mencionado artículo «Cualidades de la crítica», textos ambos reproducidos por *Revista de Asturias* en el transcurso de 1880.

En las páginas del prólogo aludido, el novelista agrupa a los críticos en tres bloques: los que encuentran la belleza en «la simetría», los que la encuentran «en lo extraordinario, en lo desordenado» y aquéllos que buscan en la obra literaria «un reflejo, mejor dicho, una repetición fiel y minuciosa de la vida». Formula el joven crítico dos proposiciones: primero, que «nunca hizo falta la crítica para que apareciesen grandes artistas»; y segundo, que «la crítica ha empequeñecido el arte», pues, entre otras deficiencias, le achaca la de «fijarse con harta frecuencia en lo menos importante».

Está persuadido Palacio Valdés de que el crítico, a pesar de que «influye positivamente en la opinión del público», no se encuentra por encima ni al mismo nivel del creador, ya que su función no es, para el autor, «escudriñar las manchas», sino «aclarar, difundir, popularizar las bellezas de las obras artísticas, llamar la perezosa atención del público hacia ellas, colocarlas sobre las alas del entusiasmo para que lleguen a todos los espíritus». Él mismo se declara más satisfecho con sus comentarios positivos que con los recriminatorios, aunque tal punto admitiría muy bien el interrogante, conociendo el talante batallador y ácido del Palacio Valdés crítico.

La virtud inexcusable que, en consonancia con tal misión, debe poseer el crítico es, para el joven Armando, «el gusto», ya que, si no, «la debilidad del sentimiento [...] da por resultado el que no pueda apreciar, ni mucho menos gustar, los rasgos más brillantes y las empresas más atrevidas de la imaginación». Piensa también Palacio Valdés que el ejercicio escrito de la crítica no les exime a sus cultivadores de una composición cuidada: «Tanto más vale una crítica cuanto más bella forma reviste», dice al final de su artículo «Cualidades de la crítica».

Hacia 1881, Palacio Valdés, a través de las reflexiones realizadas en sus comentarios y glosas, se había ido forjando unas opiniones sobre el papel del escritor y del canon literario decimonónico, y particularmente en lo que atañe al ejercicio de la novela. La exposición del ideario estético palaciovaldesiano en este género aparece, por entonces, diríase que sintetizado en el prólogo de *Los novelistas españoles*. Tras denunciar que «la novela, en nuestra patria, no es otra cosa, por ahora, que un campo vasto e inculto donde [...] crecen en abundancia las plantas de forraje», demanda en esas páginas preliminares una novela de sabor, color y olor regionalistas en la que se aprenen las «antiguas y originalísimas costumbres [...] que van desapareciendo y ofrecen [...] el interés punzante y melancólico de todo lo que ha sido y dejará pronto de ser».

El 5 de marzo de 1881, el periódico madrileño *La Iberia*, que se rotulaba *Diario progresista*, informa a sus lectores que ya se ha puesto a la venta *ESO*; y seis días después, el 11 de marzo, reproduce el comienzo de la novela incorporando una leyenda previa que rezaba así: «Con mucho gusto publicamos un fragmento de la última producción del reputado escritor Sr. Palacio Valdés». El 11 de diciembre del año anterior, otro rotativo, *La Correspondencia de España (Diario noticioso)*, declaraba que el librero-editor Fernando Fe había adquirido la propiedad de la novela para su explotación comercial, después de unas tribulaciones del joven Armando buscándole editor y la infructuosa solicitud de un prólogo a Benito Pérez Galdós, quien animó a Palacio Valdés a escribir la novela y llegó incluso a ofrecerse para publicarla.

En *ESO*, el narrador lavianés cuenta una historia de adulterio e infidelidades por partida triple en un marco rural donde salen a relucir, en medio de una naturaleza palpitante de vida, las deficiencias y fealdades de las mentalidades acomodadas: deshonestidades e hipocresía social, ensoñaciones exaltadas, contubernios políticos, alianzas del clero y la vieja nobleza con fines espurios, delaciones y lavado del honor por vías brutales, etc.

Hay que tener muy presente que las valoraciones que vayan a emitirse de *ESO* las semanas siguientes a su publicación toman como punto referencial una primitiva primera edición de 370 páginas en octavo que se puso a la venta al precio de tres pesetas; edición que dista bastante de la que actualmente se maneja, y que reproduce la versión que el propio novelista preparó en 1896 del manuscrito para el primero de los tomos de sus *Obras Completas*, y en la que fueron eliminadas casi un centenar de páginas.

El día 8 de marzo, «Clarín» nos informa, en un «Palique» de *El Mundo Moderno*, de la comparecencia en las librerías de la novela de Palacio; en unas breves ráfagas, porque tiene intención de detenerse más concienzudamente en el libro, manifiesta Alas que se trata de una obra «original [...], bella, que revela dotes excepcionales en su autor», y que pertenece «a un género aquí apenas cultivado», en alusión a su proximidad con la escuela naturalista.

El 14 de marzo de 1881 aparecen dos de las reseñas de *ESO* que he localizado como más madrugadoras: una sin firma, presumiblemente debida a José Ortega Munilla, en *El Imparcial* y otra de Fernanflor en *El Liberal*. En los dos artículos mencionados ya se sopesa con disparidad de criterios la pieza palaciovaldesiana, además de ser dos aproximaciones atractivas, dos ópticas sugestivas por cuanto que abordan cuestiones distintas.

El comentarista anónimo de *El Imparcial* empieza aludiendo a la escasa atención que se le dispensa en España a las novedades editoriales: «Salir una novela es como salir el sol. Nadie le da importancia, excepto su autor y unos cuantos admiradores platónicos de las letras españolas». Luego nos pone el corriente de que la primera edición del libro «en poco más de ocho días se ha agotado».

La valoración que se hace le es, en líneas generales, muy propicia al novelista principiante: se inscribe la obra, un tanto displicentemente, en la estela de un Balzac - 109- o un Flaubert; se habla de «preciosa muestra de su talento analítico y de su perspicaz observación» y concluye augurándosele a Palacio Valdés un brillante

porvenir: «Mucho puede esperar de él el arte», afirma el reseñista de *El Imparcial*. En la aplicada observación de tipos y conductas radica, para el comentarista, la notoriedad literaria del producto; la «observación moral y física [...], la concordancia del examen exterior e interior» despuntan en un «estudio fisiológico y psicológico tan detenido, concienzudo y acertado». La capacidad observadora se trasluce en los aciertos que consigna el comentarista: «Amenas descripciones llenas de color» y «vivos diálogos impregnados del penetrante y honrado perfume de la verdad», lo cual nos remitiría al afán del joven Palacio por capturar la verosimilitud artística, al margen de la veracidad de los hechos novelados. En lo tocante a defectos en *ESO*, el colaborador de *El Imparcial* circunscribe éstos, y de pasada, aduciendo falta de espacio, a «descuidos de estilo, incorrecciones y provincialismos», aunque ni se detiene ni los ejemplifica.

Menos uniforme en su criterio se muestra Fernanflor, pseudónimo utilizado en *El Liberal* por el escritor y periodista madrileño Isidoro Fernández Flórez (1840-1902). Inicia éste su crítica encuadrando al narrador lavianés entre «los que cultivan el arte por el arte, sin proponerse otro fin que el descubrimiento, exhibición y glorificación de la belleza», lo que constituiría, al decir del comentarista, la explicación del porqué del subtítulo *Novela sin pensamiento trascendental*, subtítulo que Palacio Valdés suprimirá en las siguientes reediciones de la obra. Para su dictamen, Fernanflor alienta a «considerar la novela [...] separadamente: en su fondo y en su forma»; lo uno es, para Fernanflor, débil, mientras que en la otra le parece que el joven narrador se desenvuelve con más gracia.

El fondo es inexistente para el crítico ya que se reducen a «los amores no correspondidos» del personaje de Octavio, un protagonista en cuya horma advierte la huella de Juan Valera, autor que no debía satisfacer las exigencias de Fernanflor, ya que señala con rotundidad que el del autor de *Pepita Jiménez* es «uno de los estilos que no deben ser imitados», pues su brillantez se basa sólo en «su dominio absoluto de la palabra [y] su espíritu volteriano». El aspecto formal, sin embargo, concita los parabienes del enjuiciador: «Su valor, su interés y su importancia está en la forma», declara, en sintonía con lo que el desconocido reseñista de *El Imparcial* anotaba ese mismo día 14. Fernanflor cree que «el Sr. Palacio es un buen pintor de interiores y de paisajes», ofreciendo, en consecuencia, «pinturas de la vida de pueblo que son cuadros fidelísimos por su dibujo y su color», con lo que seguiría la senda enunciada por Fernán Caballero, pese a las suspicacias con que el joven Palacio Valdés había retratado a Cecilia Böhl de Faber en sus semblanzas de literatos.

Fernanflor menciona como indudable acierto de *ESO* su estilo: «sencillo y pintoresco, correcto y castizo: algunas veces epigramático, otras sentimental: natural y fluido». Entre los fallos señala la errática orientación en el desarrollo argumental: «Lo esencial está tratado incidentalmente, y lo incidental con grande extensión»; así como el Naturalismo que la novela de Palacio Valdés toma por bandolera estética. El articulista supone que el narrador «abusa», que «no debió preocuparse [...] en -110- hacer las novelas a la moda» y que «el error principal es haber querido conciliar la novela dramática y la divagación humorística».

Las opiniones de Fernanflor suscitarán una larga crítica de «Clarín» en *El Mundo Moderno*²²² (números del 19, 20 y 25 de marzo), en la que se extiende sobre la novela de Palacio Valdés a la vez que le rebate al periodista sus aseveraciones. El criterio de

Alas motivará, a su vez, que un joven escritor vaya a contradecirle desde *Madrid Cómico*.

Abre «Clarín» su intervención analizando el marco en el que surge la oferta palaciovaldesiana, y lo hace vertiendo duras apreciaciones sobre la crítica y la situación de la literatura. Acerca de la primera declara que «la crítica seria, profesional, competente, yace muda y en su lugar toman la palabra [...] gacetilleros de probada ignorancia, de ninguna aprensión y de todas las pretensiones del mundo». Su visión del estado actual de la literatura, en el que se confunden las excelencias con la quincalla, no es más halagüeña: «No cabe hoy en literatura considerar florecientes aquellas letras que no aprovechan a los más, sino a muy pocos, mientras la mayoría [...] estima las obras del necio al igual de las del maestro».

«Clarín» le refuta a Fernanflor las posibles analogías de la novela de Palacio con Valera y sí que las advierte entre *ESO* y la obra maestra de Gustave Flaubert, al escribir: «Sin que pueda hablarse de imitación servil, se nota la influencia legítima del genio de Flaubert»; y lo concreta con un ejemplo: «Hay un capítulo entero [...] de gran interés, de mucha intención, de observación exactísima y profunda que recuerda mucho otro capítulo de Madame Bovary; me refiero a aquel en que Octavio busca el auxilio espiritual del cura de la Segada».

La adscripción naturalista de la novela palaciovaldesiana es, para «Clarín» insoslayable, convencido como está de lo que él llama «fría imparcialidad» del colega, cuando afirma que «la hace [a la novela] impersonal, si vale la impresión, no deja que ni por comentarios, ni de otra suerte lo subjetivo venga a influir en el curso de los sucesos, ni en el ánimo de los lectores»; y por si se albergaran dudas, sentencia: «Sigue la regla indicada por Zola; los hechos solos, el comentario sobra, nada de tesis». La tesis está desechada porque, al decir de Alas: «una tesis mata la novela, porque le quita toda realidad; las lecciones del mundo deja que las dé el mundo mismo y para esto no hace más que copiarlas».

Se detiene «Clarín» en su crítica en dos aspectos importantes para la configuración del producto novelesco decimonónico: el paisaje y los personajes. El paisaje es «el mérito principal de la novela», y más cuando Palacio Valdés se ajusta a la pintura del medio que conoce, que no es otro que el del valle de Laviana. La transcendencia del paisaje en *ESO* es de tal envergadura porque éste se fusiona e identifica con el estado anímico que afecta a los personajes; así lo manifiesta «Clarín»: «Las descripciones de la luz, de los prados, de las nieblas del lago, de las sombras del bosque, -111- son parte del elemento espiritual de la obra porque son reflejo, son señales de lo que poseen las almas».

«Clarín», como era de prever, concede prioridad al análisis de los personajes protagonistas de uno de los vértices del conflicto amoroso de la novela: Octavio y Laura. La transcendencia de los personajes alcanza, según «Clarín», hasta los secundarios: «Todas las figuras secundarias que toman parte en la acción están tomadas del natural y recuerdan análogos personajes [...] de Balzac, de Flaubert y de Zola». Del señorito remarca su pasividad: «Laura y Pedro y el Conde y miss Florencia influyen en el destino de Octavio de manera decisiva, pero él no influye en el de ellos ni más ni menos, y hasta en el momento en que se decide al sacrificio y se sacrifica, es meramente pasivo». Laura, por su parte, es ya el primer gran carácter femenino de Palacio Valdés;

dice «Clarín»: «Es una hermosísima figura [...], más original, más compleja, más correcta y que revela mejor que el protagonista [Octavio] la intensidad de la observación psicológica del autor y su habilidad para las medias tintas y el dibujo delicado y gracioso».

Como demérito del conjunto, ve «Clarín» «la desproporción del desarrollo», que ejemplifica en la precipitación con que son abordados los amores de la condesa y su mayordomo, cuyas «escenas -indica 'Clarín'- son lo mejor del libro».

El dramaturgo en ciernes Aniceto Valdivia acudió desde las columnas del semanario *Madrid Cómico*, y por tres veces (los días 27 de marzo y 3 y 10 de abril), a impugnar los juicios de «Clarín». En el escrito de Valdivia, más que un análisis sereno de la novela criticada, parecen pesar las malquerencias hacia «Clarín», quien le dedica un «Palique» inmediatamente después de aparecer el primero de los artículos de Valdivia. «Clarín» define a Valdivia como «unos cuantos pies cuadrados de escritor sin construir», y éste, seguramente herido en su amor propio, llega, en sus airadas réplicas, a negarle el pan y la sal, aduciendo incluso su desconocimiento del idioma francés y acusándole de favoritismo hacia Palacio Valdés por su condición de asturiano. No escatima, tampoco, sus venablos contra el recién bautizado novelista trayendo a colación su pasado como crítico: «El Sr. Valdés, tan exigente con sus hermanos en literatura, crítico severo, de los que aplastan con una mirada cuanto traspasa la línea inflexible que se han trazado». La obra, al decir de Valdivia, satisfaría la vanidad herida de todos aquéllos que habían sido enviados al cadalso por el Palacio Valdés crítico. Sería una revanchista compensación a sus sufrimientos de autores dolidos; así lo leemos al final de la primera entrega del artículo de Valdivia: «¡Cuántos poetas, cuántos novelistas injustamente tratados por Vd. saborearán hoy la ruidosa caída que a pesar de Clarín y comparsa ha dado *El señorito Octavio!*»

Su impresión lectora no puede ser más negativa. De *ESO* afirma Valdivia que «carece en absoluto de transcendencia», que es un «desgraciado engendro» y que «es una novela mala [porque] está mal escrita y porque carece de original». Lo primero lo ejemplifica Valdivia transcribiendo párrafos, la mayor parte pertenecientes al primer capítulo, a los que, o no añade comentario o corrección alguna, o a los que apostilla con ocurrencias o chascarrillos poco convincentes. Esos fragmentos seleccionados, según él, «están llenos de vulgaridad unos y de faltas gramaticales otros», extremo -112- éste que no dilucida, y sobre el que «Clarín» manifiesta lo siguiente: «Copia Vd., con letra bastardilla, varios párrafos de *El señorito Octavio*, y resulta que Vd. mismo no sabe qué es lo que pretende corregir, porque si hay allí qué corregir, ni Vd. lo corrige».

La falta de originalidad de *ESO* la establece Valdivia en las deudas contraídas por el joven Palacio con la novela de Feuillet *Mr. de Camors*, ligazón que, al entender del crítico, sobrepasa lo estipulado para una simple coincidencia o afinidad temática, y que se situarían en los antípodas de la «influencia legítima» a que aludía «Clarín». Dice Valdivia lo que sigue: «Desde la página 310 hasta la 318 [...] es igual o por lo menos muy parecido al episodio narrado por Octave Feuillet en *Mr. de Camors*». Otras secuencias de otros dos capítulos -la del anónimo y «la de la magnolia en el capítulo IV (*La pomarada*)»-, tienen para Valdivia la misma filiación.

La crítica adversa y un punto insidiosa de Valdivia molestó a Palacio Valdés, quien le aconsejó al firmante de la misma -en un artículo donde le discutía planteamientos

dramatúrgicos al sainetero Ricardo de la Vega- que ocupara sus horas en tareas manuales más productivas, como arar los campos. Valdivia contraatacó desde *Madrid Cómico* con una escueta nota en la que el novelista asturiano se vio motejado de «bestia»; entonces, Palacio Valdés le exigió a Valdivia una reparación manuscrita, a lo que éste accedió pensando que se trataba de una rectificación privada. Cuando, para sorpresa de Valdivia, Palacio Valdés la hizo pública en las mismas páginas de *Madrid Cómico*, Valdivia se desdijo de sus palabras. Desconozco si la polémica tuvo mayores consecuencias.

El 22 de marzo de 1881, *La Ilustración Española y Americana* se hacía eco del debut novelístico del joven Armando dentro de la sección de libros recibidos, resaltando en tan breve reseña el «sencillo y bien conducido argumento», las «bellas descripciones y diálogos interesantes», y lo «escabroso» del asunto que se aborda en la novela.

El 28 de marzo, otro compañero de fatigas literarias del escritor lavianés, el malogrado periodista ovetense Tomás Tuero, se ocupaba de la obra de Palacio en las páginas de *La Iberia*. Comienza su artículo con una cita de Émile Zola a propósito de la superioridad artística de la novela sobre el teatro, para poner de relieve la consideración social a la inversa que se da en España entre ambos géneros y denunciar el absentismo crítico, lo cual le lleva a afirmar que «el cetro de la crítica está [...] en medio del arroyo». La comparación novela *versus* teatro le sirve a Tuero para escribir que si Palacio Valdés «en vez de una novela hubiese hecho un drama con iguales notas, con las mismas calidades que caracterizan al *Señorito Octavio* en su género», entonces su autor «saldría a las tablas seis o siete veces».

Encuentra Tuero concomitancias con la omnipresente *Madame Bovary* flaubertiana en el trazado psicológico del endémico señorito Octavio, «soñador provinciano, fantaseando grandezas cortesanas y consumiéndose en la impotencia de sus sueños», en acertada definición del periodista. Subraya la «verdad» que se aprecia en «su descripción y en sus personajes... Documentos naturales y documentos humanos, que diría el autor de *La novela experimental*». Por contra, el destino mortal que -113- el narrador le otorga al protagonista masculino le parece «un fin demasiado terrible... Su inocente ilusión no merecía tan tremendo choque».

La recepción de la novela inaugural de Palacio Valdés asumió, en ocasiones, formatos curiosos como es el caso del epistolar. El 9 de abril un desconocido de nombre Luis, que se autoproclama «antiguo amigo y compañero», publica en la sección «Bibliografía» del rotativo ovetense *El Carbayón* un comentario acerca de *ESO*. En él, se afirma que la obra no es «un cuadro de costumbres», sino «de vicios de las costumbres». Le brinda al autor un elogio y una objeción. El primero es no haberse limitado a hacer «fotografías del paisaje y de los personajes. El movimiento, el ambiente, los tonos, la vida que faltan en las fotografías los hay en esos preciosos cuadros a la pluma que llenan las páginas de tu libro». El reparo se fundamentaría en la «ausencia de la belleza moral, que no se trata con ninguno de los personajes», y que, a juicio del comentarista, le resta «verdad al cuadro», ya que «le priva de un elemento muy principal [...]. Hablo del contraste».

La última reseña de la que voy a ocuparme se la debemos al inquieto erudito y polígrafo asturiano, rector de la Universidad de Oviedo, Félix de Aramburu y Zuloaga, quien consagró a la novela de Palacio Valdés dos prolijos artículos los días 15 y 30 de

abril desde las páginas de *Revista de Asturias (Científico-Literaria)*, que él mismo dirigía desde su fundación. Su posición era, en cierto modo privilegiada, pues asistió, gracias a su calidad de íntimo del autor, al proceso de composición de *ESO*, tal y como nos asegura: «Armando Palacio es mi amigo efectivo, y tan amable amigo, que a medida que iba escribiendo los capítulos [...] me agasajaba con su lectura». Galdós, faro en el que Palacio Valdés se confiaba, fue otro de los primeros destinatarios del contenido de la obra antes de editarse ésta. Piensa Aramburu que *ESO* es una pieza realista de «observación perspicaz», en la que «el novelista prepara las situaciones con singular talento». El mejor de los capítulos es para Aramburu el titulado «A media noche».

Sin embargo, no se atiene Aramburu a una reseña literaria al uso, señalando virtudes y defectos, sino que se sirve de la novela para recrear el argumento de ella y glosar caracteres, secuencias, motivaciones y conductas de los personajes; y lo hace en un estilo literaturizante y lírico que no vacila en trasladarnos dilatados pormenores.

Centra Aramburu su objetivo en la reconstrucción de las etopeyas de los dos personajes para él capitales: Octavio y Laura, pues quiere rellenar con su texto lo que Palacio Valdés se calla, ya que el ensayista computa como un innegable acierto del narrador el que no adobe «los hechos con comentarios, apostillas y moralejas». Octavio es, para Aramburu, prototipo de señorito cursi y para ello el novelista «concentra [...] tonos que andan dispersos y diseminados en temperamentos semejantes». En Laura, apunta Aramburu que Palacio nos presenta «un interesante caso de 'atavismo moral'». Su predilección, como en el caso de «Clarín», se decanta del lado de la condesa de Trevía, al decir que en su retrato y desarrollo hay «precisión y delicadeza de dibujo, [...] colorido [...], centelleo de ingenio [...] insinuante y sostenido».

-114-

En lo concerniente a las influencias o la transtextualidad de *ESO*, tan del gusto de sus contrincantes, Aramburu le resta importancia y anota irónicamente «parecidos» con, por ejemplo, *Orlando el furioso*, de L. Ariosto; *La petite comtesse*; la *Confesión de un hijo del siglo*, de Alfred de Musset; la perediana *De tal palo tal astilla*, o *El asno muerto*. Y finaliza proclamando que, en definitiva, la ópera prima de Palacio Valdés se parece «a todas las novelas, en que hay acción; y a todos los libros, en que tiene hojas».

Al amparo de los juicios examinados, y relativos únicamente al momento, todavía caliente, de aparición en las librerías de *ESO*, podemos establecer, a mano alzada, algunos de los criterios sobre los que se fundamentaba, para el caso concreto de la ópera prima de Palacio Valdés, el hipotético patrón novelístico reinante durante los últimos decenios del siglo pasado en la literatura española.

En no pocas de las reseñas se detecta una escasa consideración de la sociedad por las novedades, así como una mayor estimación del medio teatral que el novelístico. Por lo que respecta a la crítica, a tenor de los juicios que en algunos de estos escritos se vierten, su credibilidad se asentaba sobre un páramo.

De los textos analizados se desprende que son tomados como aciertos la observación atemperada y el estudio psicológico de los personajes, unos caracteres delineados en un estilo sencillo y preciso, tomados del natural; de buen tono es

catalogado el hecho de agrupar en un solo personaje señas que en la vida real se encuentran dispersos en varias personas. Bien recibidos son asimismo el colorismo y frescura de las descripciones del medio rural y la viveza y verosimilitud artística de los diálogos; se hace hincapié en la importancia adquirida por un paisaje cambiante, directamente relacionado con el devenir psicológico de los protagonistas. Los comentaristas hacen notar el objetivismo de la técnica narrativa, la negación de que sea una novela de tesis, su adscripción naturalista o la comunión de ideario estético con Flaubert, Zola o Balzac. Resulta, igualmente, unánime la apreciación de que el personaje mejor acabado es el de Laura, habiendo disparidad de criterios a la hora de seleccionar un capítulo modélico: para unos recensionistas es el titulado «Buscando salvación»; para otros los titulados «A medianoche» o «La pomarada».

Como defectos se registran la existencia de imperfecciones gramaticales, la aparatosidad melodramática, la vulgaridad que preside algunas manifestaciones estilísticas, la escabrosidad del argumento o el desenlace trágico que se le depara al protagonista masculino. Se le reprocha también cierto volterianismo; la falta de contenido; la ausencia de contraste; la desproporción en el tratamiento que se da a algunas partes en correlación con otras en las que el autor no repara en medios; o la excesiva coincidencia temática con autores franceses.

-115-

△▽

Esvero y Almedora: fidelidad y desvío del canon épico

Luis F. DÍAZ LARIOS

Universitat de Barcelona

Glorieux, mais jaloux de votre renommée,
Rempli de vos accords, dans notre langue aimée,
Aux succès que l'on rêve aspirant à mon tour,
J'ai chanté l'amitié, la vaillance et l'amour.

Estos versos de Juan María Maury, que pertenecen a la dedicatoria de su *Espagne poétique* a sus «anciens amis» Quintana y Arriaza, contienen la primera alusión a Esvero y Almedora, citado en nota al pie como «Poème inédit en douze chants»²²³. Siete años después, Alcalá Galiano anteponeía cuatro versos del «Canto cuarto» al Prólogo de *El moro expósito* y, casi al tiempo que redactaba ese famoso proemio para la

«leyenda» con que su amigo Ángel de Saavedra inauguraba «un género nuevo de la poesía castellana», escribía una serie de artículos sobre literatura española contemporánea para *The Atheneum*²²⁴. Llama la atención que reseñe de Maury el primerizo y ya lejano ensayo épico *La agresión británica* (1806) junto a la justamente elogiada antología, y olvide en cambio el poema cuyos versos transcribía en el susodicho Prólogo. Como explicación más plausible de tan clamorosa omisión, tengo para mí que don Antonio eludió comentar el extenso «poema novelesco» en su nota bibliográfica sobre Maury porque sabía cuán lejos estaba aún su autor -a quien había visitado meses antes- de ponerle punto final. Pero en sus preliminares a *El moro expósito* lo citaba interesadamente con independencia de su estado de elaboración, porque proclamaba la libertad creadora del poeta sobre la que hacía girar gran parte de su discurso.

En efecto, el texto no debió de quedar ultimado hasta el verano del año de su publicación, según parece deducirse de la primera octava del «Canto duodécimo», en la que el poeta alude a la bonanza de un excepcional mes de mayo parisino que le ha animado a continuar su obra:

-116-

Del año apenas en la quinta casa
Entrado el sol, ¿cómo es que tal sublima
Fogoso el paso, y penetrante abrasa
Del frío Sena el nebuloso clima?
Su luz, que darnos suele tan escasa,
Y a la imaginación la desanima,
Ya inspiradora en rayos me rodea,
Iluminando mi anhelante idea.

(p. 412)²²⁵

Lo que gana en claridad y precisión traducido a prosa llana en la nota correspondiente: «No se crea imaginación poética, esta primavera de París de 1840, con admiración de las gentes, no le debe nada a un bello verano de Andalucía; pero acaso en junio retoñará el invierno» (p. 507).

Estas puntualizaciones cronológicas delatan un lentísimo proceso de composición que empieza antes de 1826 y termina catorce años después²²⁶. Ello significa que Maury escribió *Esvero* y *Almedora* en el período que coincide exactamente con el viraje de la «épica clásica» hacia la «leyenda romántica» en medio de un debate -al que no es ajeno el desarrollo de la novela- en que participaban teóricos y creadores²²⁷.

No sería razonable, por tanto, obviar la incidencia de ese marco de creación y crítica en la obra más ambiciosa de un autor residente en París y viajero por Inglaterra e Italia, formado en el clasicismo y muy atento a la revolución romántica, como -117- tendremos enseguida ocasión de comprobar²²⁸. *Esvero* y *Almedora* es contemporáneo de

las primeras novelas históricas españolas -*Los bandos de Castilla* (1830) de López Soler, *El doncel de don Enrique el Doliente* (1834) de Larra, *Sancho Saldaña* (1834) de Espronceda, *Ni rey ni roque* (1835) de Escosura, *El golpe en vago* (1835) de García Villalta- y también de los poemas más significativos de esos «años decisivos» y de «plenitud romántica»²²⁹. Si pudo nacer bajo la sugestión de *El paso honroso* de Saavedra (*Poesías*, 1820 en su versión definitiva), con quien comparte protagonista, fue componiéndose a la vez que *Florinda* (1824-1826) y *El moro expósito* (1829-1833), publicados ambos en el mismo volumen en 1834; a la vez también que el joven Espronceda, instigado por su maestro Lista, empezaba y abandonaba el *Pelayo* tras una década infructuosa (1825-1835); y que José Joaquín de Mora escribía *Don Opas* durante su peregrinar americano, para incluirlo entre sus *Leyendas españolas* (Londres, 1840) el año en que Isidro Boix editaba las entregas de *El diablo mundo* en Madrid, mientras en París la Librería Hispano-Americana, como antes había hecho con la leyenda de Rivas, imprimía el poema de Maury²³⁰. Paralelamente, aparecían *Arte de hablar en prosa y verso* (Madrid, 1829) de Gómez Hermosilla, *Poética* (París, 1830) de Martínez de la Rosa, *Musa Épica* (Madrid, 1833) de Quintana con una importante «Introducción» sobre la historia del género en España, *Emancipación Literaria. Didáctica* (Barcelona, 1837) de Antonio Ribot, y el artículo «De la epopeya» de Lista (1839), recogido en sus *Ensayos literarios y críticos* (Sevilla, 1844)²³¹.

No quisiera aburrir con un impertinente registro de fechas y títulos, que desde luego podría ampliar. Sólo pretendo constatar -y en la medida en que aquí brevemente pueda hacerlo- cómo esos tratadistas, con la excepción de Ribot²³², se desentendieron -118- de lo que ocurría a su alrededor: la pujante irrupción de una clase de novela -sobre todo la «histórica»- que se legitimaba como heredera de la épica a la par que en ésta se experimentaban sintomáticas estrategias de aproximación a aquélla.

Maury, ante los ajustados corsés de algunos de sus paisanos, se implicó en el debate sobre la épica con un talante enraizado en la crítica inglesa y francesa menos clasicista del siglo XVIII, al que tampoco fueron ajenos otros españoles, para llevar a cabo una propuesta de poema narrativo que, manteniéndose fiel a los principios canónicos del *epos* virgiliano y ariostesco, aspiraba a enriquecerlos con recursos propios de los novelistas y poetas modernos que habían innovado con tanto éxito el relato en prosa y verso. Nada más lejos de una solución a medias, de un limitado y tímido producto ecléctico. Todo lo contrario: *Esvero* y *Almedora* era el resultado de una consciente y cuidadosa síntesis de los modelos clásicos «heroicos» y «caballerescos», con la «temporalidad» de Scott y la «ironía melancólica» de Byron -ingredientes estos últimos, por cierto, que caracterizan la novela romántica española, según ha advertido Sebold²³³-; es decir, la expresión conciliadora de «una época de transición» tras «una crisis», tras «una reacción natural», dicho con las mismas palabras del autor que recuerdan conceptos expuestos por Víctor Hugo en algunos de sus combativos prólogos.

En efecto, en las «Notas e ilustraciones» que Maury añade al final del poema -y supongo redactadas después de compuesto aquel- queda insinuada, cuando no explícitamente referida, una teoría poética que, por lo que respecta a la epopeya, acusa la herencia de principios formulados por tratadistas y poetas del Setecientos que seguirían vigentes hasta mediados del siglo XIX²³⁴. A propósito de los límites entre épica y novela, por ejemplo, el autor comparte los distingos de Voltaire en el *Essai sur la poésie épique*:

El poema épico-heroico no es más que una especie del género. Al fin, el autor de la *Henriade* le dio al *Orlando* el título de poema épico, mientras se lo negó al *Telémaco* resuelta y constantemente. Ya se ve: ¿cómo dejar de tener la versificación por parte esencial de la poesía?

(p. 454)

La influencia del ilustre pensador me parece notoria en los juicios sobre Homero, Tasso y Milton (pp. 451, 453-454, 461, 478), a los que antepone Virgilio (pp. 451, 459, 461, 465) -predilección compartida, por cierto, con Víctor Hugo²³⁵-; y Ariosto (pp. 453 y 492), sus autores favoritos sobre héroes épicos (pp. 460-461), hasta el punto de colocar a Enrique IV de Francia a la altura de Eneas como ejemplos de «personajes eminentes que hayan sido objeto real y positivo de un poema épico» (p. 461); y se apoya en su autoridad para desechar las «invenciones absurdas, consignadas por los frailes en los diccionarios, archivos alfabéticos de la mentira» (p. 504).

El reconocimiento del maestro del *Dictionnaire philosophique* -cuyo artículo sobre el término «Epopéya» igualmente debió de consultar²³⁶- va acompañado a veces de matizaciones propias o apropiadas. No es difícil encontrar referencias a la autoridad de Hume (p. 464), Dryden (p. 472) y Gibbon (p. 504). Y es probable que en sus comentarios sobre las relaciones entre las artes (p. 455) haya un recuerdo de Batteux. Tampoco nombra a Blair, quizá por su desinterés sobre la novela en sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, asunto que, en cambio, tanto preocupaba a nuestro autor, como demuestran los novelistas traídos a colación por la coincidencia de sus principios estéticos y los que animan su poema (Cervantes, p. 454; Fénelon, *ibíd.*; Ch. De Laclos, p. 484; Scott, p. 461; Dumas, p. 470). Quizá deba entenderse como una concesión ambiental más que al influjo de Blair el ocasional regusto ossiánico del texto:

[...] cuando con lúgubres querellas
El caledonio bardo, en voz potente,
Nocturno hendía un cielo sin estrellas.

(p. 360)

Sin duda tuvo presentes las *Lecciones de Filosofía Moral y Elocuencia* (Burdeos, 1820) de Marchena, siquiera fuera para disentir de sus objeciones sobre la tendencia a confundir épica y novela, que era justamente lo que Maury pretendía²³⁷. Y -120- en estas interesantísimas «ilustraciones» ¿cómo no encontrar a Aristóteles -léase el principio de la cita de la n. 237-, Horacio y Luzán? Pero no para someterse a sus preceptos, sino para distanciarse de ellos, arremetiendo al sesgo contra aquella tríada

intocable para los más ortodoxos²³⁸. A propósito del héroe de la moderna épica -insistiré enseguida sobre este punto-, se cruza con este desplante:

Celebre en buen hora el que lo quiera y pueda hechos de
reyes y hazañas de capitanes, como hizo Homero y recuerda
Horacio; aunque no se dirija, como nuestro Luzán pretende
ser opinión general, al limitado fin de que el canto sirva de
enseñanza a los monarcas y generales de ejército

(pp. 459-460).

No creo necesario aportar más ejemplos del desenfado con que Maury se desenvuelve entre los preceptistas. Con actitud de verdadero artista, desconfía de «intérpretes y glosas» atento a las voces más que a los ecos. Son el «venerable Homero» (p. 451), la «sublime *Eneida*», Lucano, los «dos portentos literarios» del *Orlando y la Jerusalén* (p. 453), Ercilla (p. 451), Milton (p. 478), Spenser (p. 461) y el «enérgico Byron» (p. 461) los autores y obras que constituyen el canon épico de Maury. Igualmente, trae a colación los versos líricos de Propercio (p. 452), Secundus (p. 508), Luis de León (p. 488), Pope (p. 506), Dryden (p. 472). Y junto al género y la dicción, la autoridad de Cervantes para mezclar lo sublime y lo grotesco (pp. 454-455); la de Shakespeare como creador de personajes de dimensiones humanas (p. 460); la de W. Scott, «el admirable artista» cuyos protagonistas ficticios se alzan sobre los históricos, dejándolos «correr con tanta soltura por los campos del mundo y de la vida» (p. 461). Desde la proposición hasta el final no hay una vez que construya una frase o un verso llamativos, ahonde en los sentimientos humanos o corrija la verdad histórica con la poética, que no remita a sus modelos; pero no por buscar soluciones calcadas de ellos en una servil «imitación» según el desprestigiado concepto clasicista, sino porque en sus autores favoritos encuentra la justificación para ser «original» superando escuelas, géneros y estilos. Como Víctor Hugo, como Larra en su famosa y no siempre bien entendida «Profesión de fe», Maury propugnaba la «libertad en literatura», pero con matices y distingos que lo sitúan en un punto equidistante entre estos y los herederos del Setecientos invocando como principio poético la libertad variable de la naturaleza²³⁹.

Las diez octavas de la «Entrada: el Arte y la Crítica, disertación» del «Canto cuarto», entre las que se encuentran los versos que tanto le gustaban a Alcalá Galiano, constituyen un auténtico manifiesto, una proclama sobre la libertad creadora del -121- poeta que, como la naturaleza, sólo ha de ajustarse a sus propias reglas, no a las que le impongan los críticos:

Riendas al genio, al corazón, á el alma;

Lindes en su carrera indefinida

Al poeta poner; brindar la palma

Á quien mas arreglado el paso mida;

Medirnos quiere enfin, con docta calma,

La crítica de leyes revestida,

Y acaso afeará que demos gusto,

Diciendo hallarle donde no era justo.

(p. 113)

Hábilmente compara en la siguiente estrofa las «[...] forzadas líneas» que siguió «el orbe» trazadas por «el pincel bizarro» con las del ferrocarril, sin que ninguno pueda salir de sus vías «so pena/ de hacerse piezas, como frágil barro». Es lo que ha sucedido al arte actual, que se ha liberado de las reglas igual que el «potente vapor» estalla por exceso de presión: «Y de una sujecion rígida, vemos/ lanzado el arte á súbitos extremos» (p. 114). Pero si aquel está sometido a las leyes físicas,

[...] de esas [...] en que estar la nuestra
Pretenden, ¿dónde el testo encontraría?
¿Qué soberano código lo muestra?
O ¿qué segura tradición las fia?
Abre tu libro eterno, alta maestra,
Naturaleza, sírvenme de guía,
Dejándome sus páginas hermosas
Libre leer de intérpretes y glosas.

(p. 114)

Nadie se engañe, sin embargo. Este conocido apóstrofe no es una declaración de «romanticismo», sino de «liberalismo literario», como se advierte tanto en la argumentación de las estrofas siguientes de esta «disertación» como en las «notas e ilustraciones» que acompañan el poema²⁴⁰. Dentro de su variedad, la Naturaleza tiene - 122- sus propias leyes, «un gran diseño, un vasto plan», «arcano universal» que «la mente no lo sabe» (p. 115) ni se las impone, sino que se limita a descubrirlas:

Y si, cuan libre, ó grande, ó caprichosa,
Dispuso y adornó sus obras bellas,
Igualmente ajustada y rigurosa,
Se sujeta al volver de las estrellas;
Cúmplale a Néuton que esas leyes osa
Promulgar, conformarse al orden de ellas;
Cumpla á cuantos severa y siempre fija,
Por sus ministros la verdad elija.

Es, pues, el capricho, dentro del arcano orden, lo que rige la Naturaleza y al que Maury invita a los poetas a seguir:

Al capricho también soltad la rienda
Tal vez; rumbo tentád poco trillado,
Y de censores que lo estraño ofenda,
No tanto os dé la desazon cuidado,
Como que el arte descubierto os venda
Y desierte el placer desengañado.
Filósofos! Razon y estilo terso;
Poëtas! Poësía á más del verso.

Parece claro que Maury identifica la apariencia caprichosa de la Naturaleza con la imaginación y la originalidad como elementos imprescindibles de la creación poética. Parece también que su actitud es resultado de quien ha asistido con interesada expectación al cambio de un período cultural por otro, intentando comprenderlo y asumir sus consecuencias para encontrar el equilibrio entre los excesos producidos por las posturas extremas de ambos. La nota que glosa la primera estrofa del «Canto cuarto» no deja lugar a dudas:

La revolucion literaria que hemos presenciado, con sus desbarros y todo (hablando de tejas abajo, y no metiéndonos á predicadores), merece más atencion que vituperio. Asistimos -123- á una época de transición: se ha visto una crisis, no una decadencia; una calentura, al contrario, que avivó el poder muscular. *La furia francese*, proverbial en las guerras de Italia, pasó ahora de la espada a la pluma. Por lo que mira á los escesos ¿quién no ha visto en ellos una reaccion natural? Sabida era la nimia sujecion á que alude el testo, y que desde su gran siglo, habia estado esclavizando á la literatura francesa. Pero, de traspasar los límites resulta haber llegado hasta donde se estendian; y del mal un bien.

Celebró el público ver ensancharse el campo de las obras de ingenio, bien como príncipe naturalmente codicioso de territorio y vasallos. La nueva escuela sacó de las variedades humanas mayor número de combinaciones, animándolas con

una gran valentía de pincel, al paso que llevaba á todo cabo la investigacion. Pero, cómo? Dirian, hablando en su estilo, que se abalanzó á la garganta del hombre para hacerle arrojar lo que tenia dentro, como pudiera un ladron para que le suelten la bolsa. En resolucion: dando á las figuras mayor tamaño y realze, y á las imágenes un colorido extraordinario; metiendo, digámoslo así, mas adentro la tienda en el alma, y obrando bajo el influjo del númen del terror, levantaron una literatura deslumbrante, gigantesca, tiránica, satánica; fenómeno descomunal, que si pudiera convertirse en ente animado, seria adecuado protagonista de la epopeya de otro Milton.

(pp. 477-478)

Es evidente el recuerdo del «Préface» de 1824 a las *Odes et ballades* en donde Hugo acuña y subraya el concepto de *révolution littéraire* asociándolo, más que con la *révolution politique*, con el afán de expresar la verdad de la literatura moderna. En el de 1826, dará un paso más y afirmará «qu'en littérature comme en politique l'ordre se concilie merveilleusement avec la liberté». Y terminará casi con las mismas palabras que repetirá Maury: «Le poète ne doit avoir qu'un modèle, la nature; qu'un guide, la verité. Il ne doit pas écrire avec ce qui a été écrit, mais avec son âme et son coeur»²⁴¹.

Pues bien, las convicciones teóricas del autor expuestas hasta aquí, las veremos confirmadas en el texto de *Esvero y Almedora* tras un breve repaso de sus rasgos más característicos.

Si el verso es la forma esencial de la poesía -ya lo hemos leído antes-, la estrofa caracteriza el género. Y Maury no duda en la elección de la octava, fiel tanto a la larga tradición de la épica culta, prestigiada por la «bella ordenanza de la [...] arióstica, [*que*] no la mejorará modificación ninguna» (p. 492), como a la moderna brillantez de la de Byron, quien se «mueve [*por ella*] como si los grillos fuesen alas» (p. 461). La «más noble y más difícil combinación métrica» -sentencia J. N. Gallego, tan reticente con la obra del autor en todo lo que no sean galas del estilo²⁴²- es manejada con «destreza [...] dando mayor variedad a su ritmo por medio de los cortes del gusto moderno, sin perder de vista las pausas fundamentales de la armonía».

-124-

Las estrofas se agrupan en los doce cantos que articulan el poema. Nada establecen los preceptistas sobre su número, pero frente a la desmesura de los *romanzi* italianos y de los que siguen su rastro,²⁴³ Maury se atiene al mismo número de la Eneida, procurando ajustar también la cantidad de versos por canto, igual que hizo el divino mantuano: sólo hay una diferencia de catorce octavas entre las 93 del «Canto primero», el más breve, y las 107 del «duodécimo», el más extenso; el resto se acerca aún más a las cien estrofas.

En la estela del virgiliano «Arma uirumque cano» compusieron sus primeros versos Ariosto («Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,/ le cortesie, l'audaci imprese io canto»), Tasso («Canto l'arme pietose e'l capitano/ che'l gran sepolcro liberò di Cristo») y nuestro Ercilla, distanciándose del juego cortesano («No las damas, amor, no gentilezas/ de caballeros canto enamorados»). Maury también abre su poema incardinándolo en ese estupendo tópico del exordio:

Yo las damas, Amor, yo gentilezas
Diré de un caballero enamorado.

(I, p. 3)

Se advierte enseguida que el verso de *La Araucana* recupera aquí el sentido afirmativo de los *romances* italianos, pero sustituyendo el verbo «cantar» por «decir» y destacando en el sujeto el estado emocional en que se encuentra. Ello significa un importante cambio semántico en el papel del «poeta» que pasa a «narrador» de una «acción individual y anecdótica».

Y ese es el principal desafío de Maury. A la aristotélica definición de la fábula épica -«imitación de un hecho ilustre y grande, sucedido a un héroe real o esclarecido, que admire, agrade e instruya a los gobernantes para estimular su virtud y buenas costumbres»- *Esvero y Almedora* opone la acción episódica de un protagonista más que un héroe: «Nada en la acción de extraordinario: ama/ y es amado un mancebo» (II, p. 38). Es decir, un Suero de Quiñones que tiene algo de Orlando, Ivanhoe y Childe Harold, pero muy poco de Eneas, Goffredo y Bernardo. Comenta Maury los versos anteriores:

En otra cosa consiste apartarse esencialmente de lo extraordinario la presente composición: en haberse su autor propuesto por objeto la naturaleza social; esto es: el hombre modificado por la sociedad, cual le vemos, y diverso del tipo preternatural, generalmente adoptado por la musa épica. Con lo cual, han podido sus personajes eminentes bajar de la esfera heróica ideal á escenas de la vida verdadera, y dar facilmente la mano á clases inferiores, y campo á la familiaridad.

(p. 459)

-125-

No es sólo que difieran de los héroes de la épica, es que se acercan a los personajes de la novela. El triángulo sentimental Esvero-Rosalinda-Almedora sobre el que

descansa toda la trama es del más puro estilo novelesco. Sin remontarnos a los antecedentes de la novela bizantina y de los libros de caballerías, lo había usado Scott y Stael y lo repetían sus seguidores -por ejemplo, la relación Caballero del Cisne-Blanca-Matilde de *Los bandos de castilla*-, como bien arguye el autor a las objeciones de Gallego²⁴⁴.

También es propio de las estrategias narrativas contemporáneas, en verso y en prosa, el juego de ocultamientos y revelaciones de la identidad de los personajes para mantener la expectación del lector hasta el final. Maury interrumpe el hilo principal en el «Canto primero» y no sugiere el desenlace hasta el «décimo» -el reconocimiento de Almedora como Palmira, la hermana aparentemente muerta de Rosalinda y su rival por el amor de Esvero, aclara las intrigas de aquella para impedir la unión de los enamorados-, que se resuelve en el «duodécimo», cuando el supuesto conde de Altano, al caer del caballo y desprenderse del yelmo tras su duelo con el protagonista, derrama su dorada cabellera por el suelo y es identificado como Almedora-Palmira, detalle efectista que vincula el poema con los *romanzi*.

Y líneas más arriba he señalado el cambio introducido en la voz del narrador, tan dado a interrumpir el relato con digresiones, evocaciones históricas y alusiones a la actualidad. A subjetivar, en definitiva, su punto de vista ante los hechos que cuenta.

Si la epopeya se entronca con el mito, la narrativa que de ella deriva tiende a incluir la ficción en la historia. *Esvero y Almedora* no es, desde luego, una epopeya: carece de lo que Ortega llamaba «perspectiva épica» porque no se sitúa en un «tiempo arcaico», en un «pasado ideal», sino que las «aventuras» o «caballerías» de los protagonistas se confunden con el episodio real del «paso honroso» sucedido cuando reinaba Juan II de Castilla; es decir, el marco, la «naturaleza social» en donde el narrador inserta su «ficción libre», constituye el «pasado histórico» del narratario.

Si por el concepto no es épica, tampoco es novela histórica por la forma. Ya hemos visto antes cómo el mismo Maury pone el verso de parhilera entre ambas conforme al distingo aceptado por teóricos y creadores.

La unitaria gravedad estilística defendida por los poetólogos desaparece en los poemas de Rivas y, sobre todo, de Byron y Espronceda, caracterizados por su polimorfismo y pluralidad de tonos, a la vez que las digresiones y perspectivas irónicas subrayan su distanciamiento de lo que se cuenta. Maury combina muy hábilmente la rigidez estrófica con las modulaciones de su voz y las de sus personajes, -126- cortesanos o campesinos, y pasa sin transición de un comentario a la fábula, del pasado al presente, de la ficción a la historia, de la gravedad a la ironía, de lo culto a lo popular. Es decir, se aleja de la monodia épica en la medida en que ensaya la polifonía romancesca, característica en que la «leyenda» o «poema romántico» se encuentra con la novela.

Como tantos escritores de su tiempo, Maury creía en el género. Pero se había producido un curioso fenómeno: la épica culta mantenía intacto su prestigio en orden inverso al número de sus lectores²⁴⁵. Urgía la necesidad de una renovación acorde con la nueva teoría literaria, con el desarrollo de nuevos géneros que, si pregonaban su filiación épica, eran en realidad otra cosa, y con las preferencias de un público que no

era ya erudito y refinado y apuntaba otra sensibilidad. Maury se desvió del canon para mantenerse fiel a su esencia. Es certero el comentario de Peers:

La lástima es que estos versos no vieran la luz hasta después de aceptados con carácter general lo principios que exponían. Era ya demasiado tarde para causar sensación poniendo en el diccionario español el gorro frigio de Víctor Hugo, o defendiendo la mezcolanza de estilos y declarando que no había por qué recurrir a literaturas extranjeras para justificarla.²⁴⁶

Como *El moro expósito*, aunque con menos fortuna de lectores y crítica, *Esvero y Almedora* culmina el proceso de transición entre el clasicismo y el romanticismo en la poesía narrativa. La «leyenda» de Rivas y el «poema» de Maury son dos creaciones singulares sobre un tema medieval, aunque con distinta perspectiva ante el género, lo que determina resultados diferentes. Desde luego, si para concluir tuviera que emitir juicio, me sumaría al de Ángel Crespo, quien no dudaba en incluir *Esvero y Almedora* entre «las joyas de la épica castellana»²⁴⁷.

-127-

△▽

El discurso crítico de la novela regional

Toni DORCA

Macalester College

Una ideología regionalista apegada a las virtudes del pasado recorre la narrativa decimonónica, desde sus orígenes en Fernán Caballero hasta finales de la centuria, con Pereda de máximo exponente. Como es sabido, tal narrativa ha perdido buena parte de su vigencia debido a los diferentes valores que rigen hoy en las sociedades occidentales. Menos justificable resulta, con todo, el escaso respeto de la crítica por autores que en su momento afianzaron un modo de novelar alternativo al Realismo moderno, y que en las aulas universitarias son despachados rápidamente aludiendo a su estrechez de miras o su poco recomendable filiación política. Ciertamente es que las instituciones autonómicas han relanzado en los últimos años el interés por aquellos escritores que encarnan lo autóctono de una comunidad. Lo es igualmente que a dicha iniciativa se debe la reedición de alguno de ellos, en ocasiones incluso la publicación de obras completas, como en el caso ejemplar de Pereda. Sin embargo, no me atrevería a asegurar que esta labor haya redundado en una amplia difusión ni alterado el canon novelístico del XIX, bien pertrechado por figuras de la talla de Galdós, Clarín o Pardo Bazán.

Tal vez el único modo de sacar del olvido a los integrantes del Realismo castizo pase por su inserción en el actualísimo debate acerca del nacionalismo²⁴⁸. Existe, en efecto, una línea de continuidad que va desde la identificación de poesía y pueblo en los primeros años del Romanticismo, de la que luego se apropiará el costumbrismo, hasta la formulación de los principios del regionalismo en los años ochenta y la culminación en los nacionalismos hispánicos en el siglo XX. Que la literatura y las demás artes participaron activamente en el reconocimiento de nuestra pluralidad no creo que pueda ponerse en duda, así como tampoco el destacado papel que en este viraje ejercieron los escritores menos afines al credo liberal. En las siguientes páginas quisiera centrarme en la elaboración de un discurso crítico que legitimó una nueva poética de la narración, la regional castiza, consignando a vuelo de pájaro dos -128- momentos claves en el asentamiento de esta tendencia a la que iban a adherirse no pocos artistas de la periferia. Por razones de espacio voy a circunscribirme a Fernán Caballero y Pereda, pionera y artífice respectivamente del regionalismo en nuestra narrativa.

Fernán Caballero y la «novela de costumbres»

La personalidad de Cecilia Böhl de Faber se forjó en gran medida bajo el estímulo intelectual de los padres, de los que heredó sus preferencias por un Romanticismo de raíz schlegeliana y herderiana. La convicción de que el genio reside en la naturaleza y no en la imitación de modelos literarios explica su concepción de la novela como observación, recolección y traslado de la realidad al texto, previa idealización poética en aras de un didacticismo consustancial al arte²⁴⁹. Al negarle a sus relatos toda pretensión de artificiosidad, doña Cecilia impugnaba la labor creadora del autor y lo cifraba todo en su capacidad mimética. Quedaba así bosquejado un primer esbozo de Realismo, si bien descoyuntado ideológicamente de lo que cabrá entender por tal en la segunda mitad de siglo.

No menos relevante en la educación estética de Fernán Caballero fue la reacción contra las letras de su tiempo, en concreto los estragos que a su juicio hacía la novela del país vecino en la sensibilidad de sus compatriotas. En efecto, el plan regeneracionista de la hispanoalemana pasaba por un rechazo frontal del folletín de inspiración francesa, a causa de su espíritu socialista y la desmedida acumulación de sucesos «romancescos» de que hacía gala. Coincidió nuestra autora en hincar sus ficciones en el presente, pero entre sus objetivos no podía entrar nunca el de divulgar doctrinas opuestas al orden y, por ende, importadas. Por el contrario, su afán se dirigía a preservar el espíritu nacional que subsistía en aquellos rincones de su Andalucía adoptiva que se habían librado del contagio de la modernidad²⁵⁰. La nostalgia de un mundo rural en trance de extinción fue general en la Europa del XIX, como lo testimonia el *roman champêtre* de George Sand, cuya novelita *La mare au diable* (1846) salió a la luz tres años antes que *La Gaviota*. Sin embargo, el que la revolución liberal no tuviera mucha repercusión en España explica la mayor fecundidad -129- y permanencia de lo castizo entre nosotros, con la creciente intensificación de su carga política a partir de las reivindicaciones nacionalistas.

Queda por aclarar una última cuestión referente a la terminología, siempre tan vaga e inestable en el ochocientos. Me refiero a la llamada «novela de costumbres contemporáneas», que ya a finales de los treinta agrupaba un conjunto de obras de temática realista y marco urbano entre las que destacan *El diablo las carga* (1840) de

Ros de Olano, *El poeta y el banquero* (1842) de Pedro Mata o *El dios del siglo* (1848) de Jacinto Salas y Quiroga. En la década siguiente el marbete se emplearía indistintamente para designar a éstas y a las de Fernán Caballero, tan distintas entre sí en su concepción y finalidad²⁵¹. No debería perderse de vista esta doble acepción del término, a fin y efecto de calibrar mejor la novedad que supuso la irrupción de nuestra autora en el panorama cultural del medio siglo.

La poética de Fernán Caballero tiene su más notoria manifestación en un pasaje del capítulo cuarto de la segunda parte de *La Gaviota*. La autora transcribe allí un sabroso diálogo de unos aristócratas sevillanos que conversan sobre el tipo de novela que convendría cultivar en España.²⁵² Después de tachar de inmorales o inadecuados al temperamento de sus paisanos «los folletines que escriben los franceses»²⁵³, la novela fantástica²⁵⁴ y la novela «heroica o lúgubre»²⁵⁵, el joven Rafael resuelve la disyuntiva entre las dos categorías aceptables: «la novela histórica, que dejaremos a los escritores sabios, y la novela de costumbres, que es justamente la que nos peta a las medias cucharas, como nosotros»²⁵⁶. A continuación entona un panegírico del género costumbrista, exhortando a que se componga «con exactitud y con verdadero espíritu de observación» para que contribuya al «estudio de la humanidad, de la historia, de la moral práctica» y «el conocimiento de las localidades y de las épocas». De dichas novelas habría que escribir una «en cada provincia, sin dejar nada por referir y analizar»²⁵⁷.

La escena trae a colación el relativismo histórico en materia de gustos que nuestra autora aprendió en las doctrinas del grupo de Jena. Cualquier tentativa en el campo artístico había de estar inscrita en su particular momento y contexto, derivándose -130- de ello una diversidad de formas que reflejara la índole de cada comunidad. La insistencia en la verdad de lo observado suponía igualmente un antídoto a la desbocada imaginación de los novelistas de acción, así como una disminución del papel del artista como creador de mundos ficcionales autónomos. La calidad y espontaneidad del sentimiento, más que el esfuerzo y la razón, eran los que en última instancia garantizaban la ideal fusión de la naturaleza en la obra. Cabe destacar asimismo la función pedagógico-moral de esta «novela de costumbres», que enseñaba al lector a reconocerse en su idiosincrasia y le mostraba pautas de conducta a seguir. No se le escapaba a la autora la dificultad que sus obras tendrían a la hora de gozar del favor del público, careciendo como lo hacían de una trama repleta de incidentes. A tal limitación oponía su férreo convencimiento de que su estimación se acrecentaría en el porvenir, una vez extintos los modos de vida en ellas descritos: «Sé que el tiempo -escribía a José Joaquín de Mora- les dará valor porque cuanto he pintado desaparecerá como el humo dentro de poco, pues usted sabe cuál desaparecen las nacionalidades, y más en un país que tan poco aprecia la suya»²⁵⁸. Tenía depositada su fe doña Cecilia en las generaciones venideras, las cuales sabrían apreciar el esfuerzo de salvaguardar estos vestigios de historia ya borrados de los anales. La conciencia de su legado al futuro le resarcía, en parte, del dolor ante la muerte del mundo antiguo a manos del nuevo.

Pereda y la «novela regional»

Fue Menéndez Pelayo quien primero acertó a relacionar la obra de su paisano Pereda con el precedente que había sentado Fernán Caballero en las décadas anteriores²⁵⁹. Unidos andaluza y cántabro por su conservadurismo y pasión por la tradición, e igualmente reticentes a la literatura en boga en su época (el folletín en un caso, el Naturalismo en el otro), no debe sorprender el vínculo existente entre ambos. Si bien Pereda no comulgaba con las tesis románticas de su antecesora, ni menos aún con la subordinación de la novela a un fin didáctico desde *El sabor de la tierruca* (1882), el entronque costumbrista es en los dos tan hondo que llega a permear todas y cada una de sus páginas. De Montesinos en adelante se ha argumentado que el crudo realismo del Pereda autor de cuadros y escenas va cediendo paso paulatinamente al idilio novelesco, razón de más para corroborar la semejanza de propósitos apuntada por el polígrafo santanderino.

-131-

Pereda adujo numerosas declaraciones en favor de su concepción del género narrativo, de las que sobresalen el prólogo a *Sotileza* (1885), el «Palique» de *Nubes de estío* (1891) y el discurso de ingreso en la Real Academia Española del 21 de febrero de 1897, con réplica de su amigo Galdós. El primero es sin duda el más citado, y a él volveré en la parte final del trabajo. El capítulo de *Nubes de estío*, por su parte, se justifica si atendemos al ajuste de cuentas de Pereda con la crítica madrileña a propósito de los ataques dispensados a *La Montálvez* (1888) pues no cumple de hecho ninguna función en la trama de la novela. A lo largo de catorce páginas tiene lugar una acalorada discusión sobre el mérito de los novelistas no afincados en Madrid. Al escaso entusiasmo que despiertan en un periodista de la capital las obras impregnadas de «espíritu de región», responde el local Juan Fernández que lo mismo da que el escenario esté localizado en «estos mares infinitos o aquellos montes abruptos» que en «los árboles y los coches en hileras de la Fuente Castellana»²⁶⁰. Más adelante lleva a cabo el propio Juan Fernández un encendido panegírico de la literatura catalana, «entera y verdadera, lozana, vigorosa y floreciente», con velados elogios a Verdaguer y Guimerà²⁶¹. Imperdonable le parece que en Madrid no pasen de «media docena de literatos» los que tienen noticia del resurgimiento de las letras catalanas, y que nunca se haga mención de él «en los periódicos de la capital de las Españas»²⁶².

Mejor articulado que los pasajes metaficticios del «Palique» está el discurso de 1897, impresionante justificación de una estética a la que se mantuvo fiel el autor desde el principio. El texto fija de manera definitiva la «novela regional», denominación que emplea Pereda para aludir a la especie «más acomodada a la extensión de mis alcances»²⁶³. La define como «aquella cuyo asunto se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintivos, los cuales entran en la obra como parte principalísima de ella»²⁶⁴. Nota después que esta novela tiene más raíces en lo perdurable que en lo circunstancial, llegando incluso a atisbar un modernismo en ciernes con su proclamación de que «importa más lo 'de adentro' que lo exterior»²⁶⁵. Para componerla es preciso un temperamento singular, «llevar en la masa de la sangre el jugo de los componentes»,²⁶⁶ de ahí que no esté al alcance de los que no poseen este sentimiento de amor al terruño natal. Tiene sin embargo cabida en ella el espacio urbano, siempre y cuando -pensemos en *Sotileza*- allí «respire todavía [...] algo de la masa pintoresca del pueblo original y castizo»²⁶⁷.

-132-

El tono del discurso no se aparta de las ideas de Fernán Caballero sobre la «novela de costumbres», coincidiendo ambos en dos puntos centrales que remachan la poética del regionalismo literario en el XIX: un exaltado patriotismo y la confianza en el juicio favorable de la posteridad. Del primero daba fe Pereda al sugerir que el Realismo-Naturalismo carecía en España de rasgos distintivos, siendo como era imitación de un modelo extranjero. Según él, la calificación de «castizamente española» debía reservarse a «la novela regional contemporánea»²⁶⁸, tal como Fernán Caballero había propuesto cuando opuso la suya al folletín melodramático de los Dumas y compañía. En cuanto al segundo aspecto, se encuentran en el santanderino idéntica conciencia de estar al margen de las modas y conformidad ante la fortuna de sus tentativas: «conozco lo mísero del precio que estas minucias de la vida sencilla, obscura y semipatriarcal, alcanzan en el mercado en que tan alto se avaloran los llamados «grandes intereses» de la vida moderna»²⁶⁹. A pesar de estar navegando contra corriente, o precisamente a causa de ello, los dos novelistas exhibían una orgullosa certidumbre en los designios del futuro. Entonces, y sólo entonces, iba a encarecerse en toda su dimensión la labor de preservación que habían llevado a cabo. Con esta confianza concluía Pereda su discurso, satisfecho de proporcionar a sus lectores de mañana «el refugio del arte de estos tiempos, como fiel archivo de las olvidadas costumbres nacionales, donde hallen los desesperados algo en que poner los ojos del espíritu y emplear las fibras del corazón aterido y ocioso»²⁷⁰.

No quisiera terminar esta exposición sin mencionar un tercer punto de contacto, que enlaza con uno de los campos más prometedores de la teoría literaria de nuestros días. Me refiero a los estudios sobre el lector, cuya inserción en el marco del Realismo castizo me parece oportuna. Sabemos hoy por testimonios biográficos que tanto doña Cecilia como don José María se mostraron siempre muy sensibles -por no decir paranoicos- al éxito editorial y crítico. Creo que se trata de algo más que una coincidencia de temperamentos, dada su situación de *outsiders* en los debates artísticos en que tomaban parte sus contemporáneos. Lo que podría denominarse una ansiedad de la recepción estaría justificada, así, por el empeño de no someter su ficción al canon dominante, moral y estéticamente incompatible con el que ellos defendían. La correspondencia de Fernán Caballero abunda en testimonios de las alianzas que buscaba entre sus amistades para que la defendieran de la mala voluntad de algunos críticos. Pereda, por su lado, se amparó en la inquebrantable amistad con Menéndez Pelayo y Galdós, sin cuya ayuda se hubiera probablemente secado su espíritu creador como le sucedió a Alarcón. No se me escapa la contradicción entre la obsesión por triunfar y lo apuntado en el párrafo anterior acerca de la sumisión pasiva a los dictados del porvenir. Quizás habría que considerar que esta renuncia no constituía, en el fondo, sino una estrategia retórica con la que prevenirse ante una acogida desfavorable de sus obras.

-133-

Parecida discordancia se observa al examinar el público concreto para el que componían sus relatos. Fernán Caballero se complacía en pintar a los campesinos andaluces en todo su gracejo y elegancia, mas nunca se le ocurrió por supuesto escribir para ellos²⁷¹. Ella tenía en mente un lector culto, a menudo foráneo²⁷², al que enseñaría a apreciar lo que encerraba de poético la vida patriarcal del campo. En cuanto al mencionado prólogo de *Sotileza*, suele citarse como prueba de la independencia de criterio de Pereda. En él declara que su narración la dedicaba a los contemporáneos de Santander que aún viven, por ser estos lectores ideales o implícitos los únicos que

podían apreciarla: «Así Dios me salve como no he pensado en otros lectores como vosotros al escribir este libro»²⁷³. A la vez que afirma eso, no obstante, se cuida de incorporar en el apéndice un glosario de voces marineras que presumiblemente ninguna falta haría a estos conocedores del Santander precapitalista. Dicho glosario viene encabezado por la siguiente nota, en la que se identifica a un segundo tipo de destinatario poco versado en el léxico de los pescadores: «significación de algunas voces técnicas y locales usadas en este libro, para inteligencia de los lectores profanos»²⁷⁴. Que Pereda se complaciera íntimamente en los elogios que mereció *Sotileza* dentro y fuera de Santander, confirma su preferencia por una recepción más allá del entorno provinciano.

El regionalismo carece de lugar preeminente en la narrativa decimonónica porque no supo ajustarse al dinamismo de una sociedad que había iniciado un proceso de transformación irreversible. No es menos cierto, sin embargo, que su discurso crítico revela una conexión entre sus cultivadores a la que no se ha prestado atención suficiente. Al mismo tiempo, su incidencia en la configuración del nacionalismo la dota de una actualidad que se le ha venido negando. A la novela regional, por último, le ha tocado lidiar con una crítica reticente, más apegada a veces a condicionantes de orden personalista que poetológicos o históricos. Para el futuro cabe desear que se le dé cabida en este proceso constante de reelaboración del canon, juzgándosela por lo que realmente fue, una respetable alternativa al Realismo de los grandes maestros.

-[134]- -135-

△▽

La canonización de Larra en el siglo XIX

José ESCOBAR

Glendon College, York University

Puestos a reflexionar sobre *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX* a que se nos convoca en el presente coloquio, me parece obligado que hagamos algunas consideraciones sobre la canonización de Larra. No creo que nadie dude en incluir el nombre de Mariano José de Larra en la lista canónica de los autores más descollantes de la literatura española del siglo XIX. Basta abrir cualquier historia de la literatura, consultar panoramas críticos o programas de estudio para comprobar que Larra es de los autores de aquel siglo que merecen capítulo aparte. No hay colección de clásicos, ni ediciones escolares, ni libros de bolsillo en que falte una selección de sus artículos. A lo largo de los dos últimos siglos se percibe la presencia constante del escritor consagrado por la opinión de los lectores en el canon español de la cultura general. Desde el siglo XIX, Larra es reconocido como autor popular.

Su canonización popular y ensayística en los medios culturales precede a lo que podríamos llamar su canonización filológica. En los medios académicos, el estudio de su obra no se inicia hasta ya bien entrado el siglo XX, entre los decenios de 1920 y 1930. Es el resultado de la labor investigadora de los profesores F. Courtney Tarr, Aristide Rumeau, vinculados al hispanismo universitario de los Estados Unidos y Francia, respectivamente, y, en España, del profesor de la Universidad de Oviedo José R. Lomba y Pedraja. También por entonces, fuera del ámbito universitario, fue un avance fundamental en los estudios eruditos larrianos la biografía del escritor publicada en 1934 por Ismael Sánchez Estevan, funcionario del Ministerio de Hacienda, si no definitiva, bien documentada y todavía no superada. La continuación de estos trabajos hasta nuestros días podría ser el objeto de un estado de la cuestión de los estudios larrianos que nos permitiría situar su obra, con todas las garantías metodológicas de la investigación, en lo que podríamos llamar el canon filológico. Pero no es de esto de lo que voy a hablar hoy.

La fama de Larra en el siglo XIX

De lo que voy a tratar aquí es de la imagen del escritor en el ámbito de la cultura decimonónica. Me propongo ofrecer algunas muestras como indicios del proceso -136- de la formación de la imagen del autor en los lectores de sus artículos durante el siglo XIX. Los juicios favorables y desfavorables de sus lectores testimonian su notoriedad desde los comienzos de su actividad literaria. La imagen de *Fígaro* va cuajando en vida. Algunos curiosos testimonios contemporáneos nos muestran cómo se va dando a conocer como escritor de periódicos, haciendo famoso su pseudónimo *Fígaro*. Por ejemplo, el 25 de agosto de 1833, Ángel Iznady, colaborador por entonces del *Correo literario y mercantil* y redactor del *Boletín Oficial de Madrid*, le informa a su corresponsal cubano Domingo del Monte: «El Br. Munguio (*sic*) es D. Mariano José de Larra que firma con el pseudónimo *Fígaro* algunos artículos de la *Revista*: pareceme que este joven escritor tiene más mordacidad y facilidad para traducir del francés que ingenio y verdadero chiste» (II, 31)²⁷⁵. En noviembre de 1835, a un espectador que ha visto el *Macías* en el teatro Diorama de La Habana le parece que en el drama de Larra «la elección del asunto es malo (*sic*), el fin siniestro, las máximas perniciosas» (*ibíd.*, p. 181). En cambio tenemos la reacción admirativa de un lector que acaba de leer el artículo «El día de difuntos» el mismo día de su publicación: A. de Arango le comenta a del Monte: «busque usted y lea un artículo de *Fígaro* inserto en el *Español* de hoy 2 de Noviembre [...], tiene dicho artículo pinceladas maestras» (*ibíd.*, III, p. 57). Son muestras -impresiones espontáneas- de lectores contemporáneos que me salen al paso.

Aunque Larra va adquiriendo renombre durante su corta vida de actividad profesional, el punto de partida de su controvertida canonización es el suicidio. A partir de ahí, su figura se acerca a los linderos de la mitología. La manifestación del entierro se continúa en los artículos necrológicos que glorifican su suicidio hasta lo sublime, suscitando inmediatamente la reacción adversa de los que condenan esta exaltación del suicida como un abuso del romanticismo. Para Jacinto de Salas y Quiroga, según leemos en su artículo del 16 de febrero de 1837 de la *Revista Nacional*, la existencia de Larra «ha forjado el tejido de un drama sublime cuyo desenlace... está encerrado en la tumba: esa flor no pudo arraigarse en un mundo corrompido». En *El Español* del 15 de febrero, Mariano Roca de Togores ve «a ese hombre que nada amaba, pagar con su felicidad, con su vida, con su honra quizá, un ser ideal que no ha sabido encontrar».

Estas exaltaciones del suicida, principalmente la de Roca de Togores, provocan, en nombre de la moral pública, la aversión condenatoria de un colaborador del *Eco del Comercio* (19 de febrero), en un artículo firmado con las iniciales P. S., que comienza con estas significativas reflexiones suscitadas por el suicidio del joven literato: «Notable es el abuso que se ha llegado a hacer del romanticismo, alterando los principios de la sana moral, presentando a la imitación del pueblo horrores de cuya posibilidad casi debía dudar, trastornando las cabezas o exaltando las pasiones en términos de originar desgracias o catástrofes». En seguida, unos y otros lo consagran como héroe víctima de un romanticismo bien o mal entendido.

-137-

Desde su entierro (manifestación laica, «como primera protesta a las viejas preocupaciones que venía a derrocar la revolución», según Zorrilla²⁷⁶), hasta el presente, Larra es el mártir de la sociedad. A Larra -se dijo- lo ha matado la sociedad: «cada uno de esos artículos que el público lee con carcajadas eran otros tantos gemidos de desesperación que lanzaba a una sociedad corrompida y estúpida que no sabía comprenderle» escribe Mariano Roca de Togores en la necrológica citada, y Salas y Quiroga en la suya, habla, como hemos visto, de «un mundo corrompido» en que no podía arraigar la flor de la existencia del escritor. Recientemente, Eduardo Haro Tecglen, en una de sus columnas diarias de *El País* (23 de marzo de 1999), decía: «En *La detonación*, Buero Vallejo hacía que la pistola de Larra fuera empuñada por diversas manos [...] y era una manera de decir lo que en literatura siempre se expresa con una frase: le mató la sociedad de su tiempo. Es posible que la muerte siempre venga de fuera a dentro: la mano propia puede ser una más de entre todas como dan la muerte». Para el dramaturgo Francisco Nieva, autor de una «representación alucinada» como subtítulo su *Sombra y quimera de Larra*²⁷⁷, estrenada en 1976, Larra es una víctima existencial: «la razón de su suicidio, está como en todos los suicidios, en la imposibilidad de ver una salida hacia la salvación»²⁷⁸.

Sí, víctima romántica de la sociedad y también del amor. Para la creación de la figura existencial del héroe romántico, lo social y lo amoroso se imbrican en la motivación del suicidio como aspectos esenciales. Larra es la encarnación del héroe romántico, la enfermedad que lo lleva a la tumba es el «mal del siglo». En su canonización mitológica, como Macías, *Fígaro* va a ser un mártir del amor. Tarr percibe que «por lo menos para algunos de sus contemporáneos, Larra era una como una mezcla de Werther y Chatterton» (p. 98, n. 98). Inmediatamente después de su muerte, José María Díaz escribe un drama, *Un poeta y una mujer*²⁷⁹, basado en el amor y suicidio de Larra. En el lenguaje coloquial del siglo XIX, el joven que se suicida por amor es «un Larra», como se diría que alguien que muere por amor es «un Macías». En un diálogo de la novela de Salas y Quiroga, *El dios del siglo*, vemos atestiguada la antonomasia coloquial: uno de los invitados a una elegante fiesta madrileña de sociedad aconseja que no se tomen en cuenta las supuestas amenazas epistolares de suicidio por amor del protagonista, diciendo «que Montelirio escribe lo que no es capaz de hacer, que no es *un Larra*»²⁸⁰.

Desde los versos de Zorrilla sobre la tumba y el drama de Díaz que lo proclaman héroe romántico, llega la figura del suicida como personaje literario hasta -138- nuestros días: En 1977, Buero Vallejo estrena *La detonación*, y recientemente, veinte años después, Juan Eduardo Zúñiga publica su novela *Flores de plomo*²⁸¹.

Condena

Frente a la manifestación ideológica y política que significa el entierro, narrado en las cartas de Luis de Sanclemente y Montesa a su hermano, el marqués de Montesa²⁸² y en una inventada, que escribe Miguel de los Santos Álvarez en las de la ficción histórica *La estafeta romántica*, de la tercera serie de los *Episodios galdosianos*, Alberto Lista, como P. S. del Eco, no cree «que el suicidio procedió de la contemplación de los males de la patria» y condena sin misericordia: «El suicidio de Larra procedió de pasiones que no reconocían freno ni en esta vida ni en la otra.» Para Ferrer del Río, «Larra, con su índole viciosa, su obstinado escepticismo, y sin saborear nunca la inefable satisfacción que resulta de las buenas acciones, no cabía en el mundo»²⁸³. Según Rubén Benítez, «Hasta fines del siglo XIX se persiste en subrayar el carácter *malévolo* de la personalidad de Larra (recordemos los lamentables versos de Zorrilla), la falta de sentido moral en su conducta amorosa, la filiación francesa de su ideología y de su lengua, la irreligiosidad de su espíritu y lo sombrío y negativo de su visión del mundo; la teatralidad supuestamente inauténtica de sus gestos, aun de su suicidio»²⁸⁴.

La popularidad de Larra en el siglo XIX

En contraste con esta figura de «carácter *malévolo*» entre los literatos decimonónicos, comprobamos la persistencia de una devoción popular por la figura de Larra. Queremos aquí resaltar la imagen del «articulista popular tan amado del público», según testimonio de Juan Valera, en 1882²⁸⁵. Durante el siglo XIX, además de Valera, escritores como el argentino Domingo Faustino Sarmiento en 1841, el poeta Gustavo Adolfo Bécquer en 1863 o el crítico José Yxart en 1885 atestiguan la popularidad de Larra. Sarmiento afirma que la colección de artículos de *Fígaro* «forma hoy día el libro más popular que pueda ofrecerse a los lectores que hablan la lengua castellana»²⁸⁶; Bécquer cree que es obligado aplicar el adjetivo «popular» al nombre de *Fígaro*²⁸⁷; y según Yxart, tres años después que Valera: «Sería absurdo decir que el público español no hizo justicia al talento de Larra. Larra es un escritor popular, que no deja de la mano el último aficionado a la lectura, ni olvida nunca en la lista de los primeros escritores contemporáneos el más ignorante crítico»²⁸⁸. ¿No es el canon la lista a que se refiere Yxart? Como indica F. C. Tarr²⁸⁹, las numerosas ediciones decimonónicas de las obras de Larra muestran la constante popularidad del escritor durante todo el siglo.

Como ejemplo de esa opinión general, de esa popularidad señalada coincidentemente por los escritores citados, entre 1841 y 1885, con intervalos de unos veintitantos años, presento un testimonio sintomático, ya mediado el siglo, de un escritor, o escribidor fuera del canon, nacido en 1832, cuatro años antes que Bécquer. Se trata de un tal Javier de Ramírez, un autor más de comedias y de artículos que, en 1862, en un libro titulado *La caja de Pandora*²⁹⁰, recogió una serie de trabajos suyos («estudios filosóficos, político-satíricos, literarios, artísticos, de costumbres y de viajes», según la propia clasificación del autor). Ramírez, con tono melodramático, nos

cuenta cómo nació su amor por Larra en su infancia al sentir cómo sus padres recibían la noticia de la muerte del escritor cuando él sólo tenía cinco años. Como vemos, la imagen popular de Larra va unida a su suicidio. Dedicó el libro «A la memoria de Mariano José de Larra (Fígaro)» y en la dedicatoria refiere:

No lejos de Sierra Nevada, al pie de las vertientes del monte Jabalcol, en el fondo de un valle, y a orillas del Segura, existe una granja, que fue un día convento de frailes jerónimos: en un salón de esa granja, y una noche del mes de Febrero de 1837, leía mi madre al amor de la lumbre los periódicos de Madrid. -¡Fígaro ha muerto! exclamó de repente, alargando el periódico a mi padre; yo estaba sobre sus rodillas, y al oírle decir -¡Qué lástima! ¡A los 28 años!, sin darme cuenta de los pensamientos que se agruparon a mi frente, rompí a llorar arrojándome en los brazos de mi madre. Yo entonces apenas contaba cinco años, y me estremecí de dolor, como me estremezco siempre que recuerdo aquel instante solemne de mi vida; aquel instante en que sentí las primeras ideas de admiración, de entusiasmo, de amor al arte y a la patria agruparse súbita y confusamente en mi cabeza, arrancando lágrimas de mi corazón de niño.

(p. VII)

-140-

El recuerdo que nos transmite Javier de Ramírez del efecto que la noticia de Larra traída por periódicos madrileños produjo en un apartado rincón de Sierra Nevada, y la huella en el escritor adulto del estremecimiento que produjo en el niño de cinco años al percibir la angustia de sus padres, creo que es una manifestación representativa de la imagen de Larra en la percepción popular de los lectores, suscitando «ideas de admiración, de entusiasmo, de amor al arte y a la patria». Larra se fija en la imaginación del niño antes de que pudiera leerlo. Creo que es un buen ejemplo de la veneración popular que Valera puede percibir entre el público de su tiempo: «el articulista popular tan amado por el público».

Larra, crítico literario

En nuestro mostrario de textos que muestran la idea que se tuvo de Larra en la cultura general del siglo XIX, no vamos a repetir aquí las opiniones que de Larra expresan los que lo conocieron -Cayetano Cortés, Mesonero Romanos, Nicomedes Pastor Díaz, Ferrer del Río, Mariano Roca de Togores- o los de las generaciones siguientes -Menéndez Pelayo, *Clarín*, el P. Blanco García, el Larra de los *Episodios Nacionales*-. Vamos a ofrecer el homenaje de dos escritores de generaciones sucesivas, Juan Martínez Villergas y Gustavo Adolfo Bécquer, que no se suelen citar entre los que

contribuyen a la fama de Larra. Coinciden los dos en afirmar su preeminencia como crítico literario.

Martínez Villergas

El primero, que publica en 1854 su *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*²⁹¹, afirma que «lo cierto es que la crítica literaria puede decirse que murió en España con el ilustre Fígaro» (pp. 1-2), aunque le reprocha parcialidad en sus juicios en contraste con la «verdadera crítica [que] no ha sido conocida entre nosotros desde que el gran Quintana publicó el brillante prólogo de su célebre colección de poetas españoles» (p. 2). Y añade:

No quiero decir con esto que el memorable Larra, cuyas obras durarán tanto como la lengua que tan felizmente supo manejar, no tuviese la aptitud necesaria para ejercer la crítica; pero niego, sin embargo, que en la época de disensiones y rivalidades en que floreció, pudiera tener la imparcialidad que le habría sido indispensable para elevarse a la esfera de su misión. Así, en este eminente escritor, al lado de las graciosas y oportuna observaciones de que están esmaltadas sus críticas, se ven descollar alguna vez las personalidades, y con mucha frecuencia la expresión mal embozada de sus iras o de sus afecciones.

-141-

Martínez Villergas, contraponiendo a Larra con el egregio Quintana de las *Poesías selectas castellanas* (1807), nos está dando la imagen del crítico periodista romántico, un intelectual comprometido que no se instala en la serena imparcialidad olímpica de la crítica erudita, sino que se sitúa entre las «disensiones y rivalidades» de su época, tomando partido mediante una crítica que se nutre de la actividad política y social de su tiempo, como exigencia de la misión del escritor en el Romanticismo. Recordemos que Larra había exigido una literatura «apostólica y de propaganda». Aparece la imagen del escritor rebelde que, como veremos, van a homenajear algunos intelectuales de izquierda a finales de siglo, dirigidos por el joven periodista anarquista José Martínez Ruiz.

El autor del *Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos*, a pesar de la parcialidad de la crítica de Larra que, como hemos visto, atribuye a las contiendas de la época en que floreció y al desbordamiento subjetivo («expresión mal embozada de sus iras o de sus afecciones») propio de la personalidad de entonces («defecto en que todos, y yo el primero, hemos incurrido») reconoce en él al «crítico profundo» que asumió la misión de ilustrar la opinión pública:

mientras Larra vivió, la España tuvo un crítico profundo que ilustrase la opinión pública, y los ingenios contemporáneos

un rígido censor cuyas observaciones podían servirles a la vez de lección y de estímulo, porque tal es la importancia de la crítica cuando está desempeñada por hombres de gusto, instrucción y talento. Así, los ingenios adocenados que ávidos de gloria invaden la arena literaria con más vanidad que inspiración, lo mismo que los malos cómicos de que por desgracia ha sido harto pródiga la capital de España, tuvieron un verdadero placer el día que Fígaro concibió la imperdonable locura de cortar el hilo de la existencia, al paso que aquellos mismos a quienes justa o injustamente había criticado, pero que, dotados de buen juicio, tenían el inmenso talento que el hombre necesita para apreciar el mérito ajeno, sintieron profundamente la muerte de Larra que dejaba en la república de un vacío tan grande como en su desgraciada familia. Murió, pues, Fígaro, y sobre su tumba se levantó Zorrilla, como si la naturaleza hubiera querido suplir el genio ordenado que acababa de devorar con el genio más desordenado que abrigaba en sus entrañas.

Martínez Villergas termina su juicio a Larra como crítico literario manifestando que «la pérdida de un eminente crítico a quien no tuve el gusto de conocer» no la consideró compensada con «el hallazgo de un poeta, con cuya amistad me honro», lo cual ofrece como prueba de su propia imparcialidad (pp. 2-3).

Bécquer

Nueve años después encontramos confirmado el reconocimiento popular del nombre de *Fígaro* por uno de los escritores de la generación siguiente, Gustavo Adolfo Bécquer, también indispensable en el canon literario decimonónico. En un artículo titulado «La crítica», firmado por *Adolfo García*, pseudónimo que Gustavo Adolfo Bécquer y Luis García Luna habían utilizado en sus colaboraciones teatrales, -142- el poeta destaca la ejemplaridad del escritor como crítico. «La crítica» se publicó a finales de 1863, en dos números de una efímera revista madrileña, los números 2.º (14 de noviembre) y 6.º (14 de diciembre) del semanario *El Espíritu. Semanario científico-literario*. Rica Brown, en su biografía de 1963²⁹², llamó la atención de los estudiosos sobre este artículo que hasta entonces había pasado inadvertido en los estudios sobre Bécquer, «aunque en su texto se destacan varios aspectos de su carácter y personalidad» (p. 227). También merece que se tenga en cuenta en el estudio de la canonización larriana, en cuanto que uno de los aspectos más importantes que destacan es el homenaje del poeta al crítico en los pasajes del texto firmado por los dos jóvenes en que Rica Brown cree percibir la voz individual de Gustavo Adolfo. «El artículo es una declaración de fe en los calores literarios, en la buena crítica como sierva fiel de la literatura y en Larra como ejemplo perfecto de esta crítica» (*ibíd.*). Con una significativa alusión a la sátira de Cadalso, contiene una descripción de una tertulia de críticos de café que suscita la referencia implícita a un costumbrismo satírico de intención larriana:

Al rededor de la mesa de un café veis sentados a varios jóvenes generalmente de aquellos a quienes Cadalso llamaba *eruditos a la violeta*, que con la mayor osadía y creyéndose severos Aristarcos, lo mismo censuran y vituperan de la manera más enfática un pobre romance de un poetaastro, que la más acabada obra de un autor de reputación universal.

Allí los veis, no inclinados a buscar bellezas en la producción que es entonces objeto de pasatiempo, no siquiera imparciales al juzgarlas; sino antes con afán de hallar defectos y vociferarlos entre sarcasmos y burlas, lenguaje que sienta bien a la ignorancia; sin considerar que si la obra es de esas que tienen el fallo favorable de los siglos, ellos, críticos imberbes, deben callar y respetarla, porque son demasiado pequeños para llegar a su altura; y si, por el contrario, es producto de las vigilias de algún joven principiante, también deben mirarla con respeto, nunca con burla, pues ellos se encuentran en el mismo caso, y tal vez si cogieran la pluma no serían capaces de producir otra cosa semejante si no antes peor que aquella que vituperan; y de seguro pondrían el grito en el cielo al saber que otra personas hacían con ellos lo mismo que ellos hacen respecto de los demás.

(Núm. 2, pp. 9-10)

Al referirse a la crítica de los periódicos es cuando hace el homenaje explícito a Larra. Según el articulista de *El Espíritu*, sería perder el tiempo tratar de esta crítica «que desde el tiempo de Larra no ha alcanzado la altura a que este inmortal crítico la colocara» (núm. 6, p. 41). Recordemos que para Martínez Villergas la crítica había muerto con Larra.

Como luego hará José Martínez Ruiz en su primera publicación aparte, el folleto titulado *La crítica literaria en España*, de 1895, en que, siguiendo el magisterio -143- de Larra, divide la crítica literaria de actualidad en satírica y seria²⁹³, Bécquer también invoca a Larra cuando divide la crítica en dos clases:

Hay dos clases de crítica; la crítica satírica que hace reír, especie de arma de dos filos, que hiere con la razón y con el ridículo a la vez; y la crítica seria concienzuda, que no aspira a divertir al lector, sino a enseñarle; que no busca sino la verdad, amarga siempre, siempre dolorosa, para el que la escucha y que tiene la peculiaridad de dejar tranquila la conciencia del que la dice.

Cierto, muy cierto es que Larra debe sus más bellos laureles a la sátira; pero muy lejos estuvo siempre de

emplearla, cuando de examinar alguna obra literaria se trataba. Véanse, si no, sus célebres críticas del drama *Antony*, la del *Trovador*, *Los amantes de Teruel*, *Margarita de Borgoña*, *Las Memorias del Príncipe de la Paz*, y otras mil (que para enumerar las obras buenas de este escritor es preciso presentar el catálogo completo de todas ellas), y se verá que él, tan aficionado a lucir aquellas dotes satíricas de que el cielo le hizo poseedor, dejaba la burla a la puerta cuando se trataba de penetrar en el santuario de la crítica literaria. Exento del defecto que aquí atacamos, le ridiculizó con mano maestra en su artículo *La polémica literaria*, que es sin disputa uno de los que más ha contribuido a su fama.

(Núm. 6, pp. 41-42)

La referencia a Larra en este artículo termina insistiendo en su ejemplaridad que disculpa la digresión: «El ejemplo del escritor citado, nos ha distraído de nuestro propósito; distracción al cabo disculpable, porque es imposible no sacar a luz el popular nombre de Fígaro cuando de crítica se trata», dice el autor del artículo que luego vuelve a la idea general del artículo. Este texto de Bécquer, según la autora de la biografía citada, viene «a ser una parte esencial de su obra», en cuanto que en él aparece unida «la expresión de su propio ideal de la crítica» con «una gran pasión por la figura de Larra» (p. 229).

La perspectiva posromántica: el Larra de J. Yxart (1885)

La máxima valoración de la figura de Larra en todo el siglo XIX, antes de la generación del 98, es la del gran crítico catalán J. Yxart. En la sustanciosa introducción a su ya citada *Colección de artículos escogidos* de Mariano José de Larra lo considera «un talento excepcional y superior» (p. XIV). Yxart ve retrospectivamente en Larra la representación auténtica del héroe romántico, víctima como ya sabemos, de la sociedad, pero no en un contexto meramente local, sino europeo: empuñando «una pistola, no como un romántico de mentirijillas, sino como un héroe de Balzac de carne y hueso. Esto fue Larra: una víctima real de la fiebre que devoraba las entrañas y el cerebro de Europa» (p. VIII). En pleno realismo literario, el romanticismo -144- ya lejos pero todavía con rescoldos posrománticos, Larra permanece engrandeciendo su imagen: «Mucho, muchísimo ha perecido de aquel período romántico: Larra queda en pie y su figura se agranda cuanto más nos alejamos de él» (p. XIV). Aparece aquí ya anunciado el genio escéptico y pesimista con que se van a edificar los jóvenes que veneran su memoria en *La voluntad*, de José Martínez Ruiz. Según el propio testimonio de Azorín²⁹⁴, este libro del crítico catalán fue la guía que en su juventud lo acercó a Larra.

Yxart nos trasmite además lo que era la imagen de Larra en la opinión general frente al carácter malévolo que muchos le atribuían:

Sería absurdo decir que el público español no hizo justicia al talento de Larra. Larra es un escritor popular, que no deja de la mano el último aficionado a la lectura, ni olvida nunca en la lista de los primeros escritores contemporáneos el más ignorante crítico. Pero aun siendo esto así, opino que no se le otorgó el puesto que en realidad le corresponde. Hallo siempre, en cuantos han hablado de él, como el inconsciente designio de colocarle en segunda fila o de juzgarle desde un punto de vista inferior a su importancia, no basta para mí en llamarle el primer crítico español, si va envuelto en el calificativo la idea de ponerle por debajo de los criticados famosos. No basta hacerle compañero de Estébanez y Mesonero Romanos como articulista de costumbres, si no se quiere reconocer cuán superior fue a ambos en la intención. Ni tenerle por ingeniosísimo y chistoso, penetrante y cáustico, pero siempre considerándole como un simple articulista, es hacer plena justicia a Larra. Fue mucho más, a mi juicio; fue un escritor originalísimo, un observador profundo y osado a quien es difícil igualar, cuánto más aventajar.

Larra, figura simbólica

A pesar de esta popularidad, piensa Tarr (p. 90) que no fue hasta comienzos del siglo XX cuando se empezó a considerar a Larra con seriedad y comprensión; sólo cuando en la crisis española de fin de siglo una «generación autocrítica» identificó sus propias inquietudes con los problemas personales y nacionales que, simbólicamente, sintió representados en la vida y la obra de aquel escritor. Según Benítez (p. 13), «Larra surge más como símbolo que como realidad, en los años fervientes de renovación ideológica, crítica y artística, que rodean la decisiva fecha de 1898». Ya sabemos cómo ante la tumba de Larra, en un cementerio abandonado, en el Madrid de comienzos de siglo, Antonio Azorín, el protagonista de *La voluntad*, y los compañeros de generación que lo acompañan -«jóvenes y artistas»-, se sienten «atormentados por las mismas ansias y sentidores de los propios anhelos» (O. C., t. 1, 522a) que el joven escritor romántico a quien han ido a homenajear como a un santo laico. Con actitud litúrgica lo proclaman símbolo de su generación: «Y Larra, indeciso, -145- irresoluto, escéptico, es la primera encarnación y la primera víctima de estas redivivas y angustiosas perplejidades. El constante e inexpugnable «muro» de que *Fígaro* habla es el misterio eterno de las cosas. ¿Dónde está la vida y dónde está la muerte?» (*ibíd.*). Como he señalado en otro lugar²⁹⁵, en *La voluntad*, Antonio Azorín se mira en Larra como en un espejo, dos entes de ficción en la novela de Martínez Ruiz que se confunden entre sí como representación simbólica generacional.

Primera visita a la tumba de Larra: 13 de febrero de 1898

Pero, como indiqué en el Congreso Internacional sobre «Azorín y la literatura (Conmemoración del 98)»²⁹⁶, en noviembre de 1998, no fue el homenaje a la memoria de Larra, el 13 de febrero de 1901, narrado en *La voluntad*, la primera visita colectiva organizada por el autor de esta novela a la tumba de Larra en el abandonado cementerio de San Nicolás, cerca de la madrileña Puerta de Atocha. El primer homenaje en el ruinoso cementerio es de tres años antes, en 1898, el 13 de febrero, aniversario de la muerte del homenajeado, hacía sesenta y un año. En nombre de los dos periódicos, *El Progreso*, de Madrid, y *La Crónica*, de París, en que ahora escribe el que va a ser luego, en cuatro años, autor de *La voluntad*, se depositan coronas en la tumba de Larra para honrar la memoria de uno de «los escritores ilustres que han luchado por la libertad».

Aporto ahora estos datos con más detalle como conclusión de este repaso de algunos aspectos que nos muestran cómo se forma la figura de Larra en el canon cultural del siglo XIX español. En enero de 1898, el joven periodista José Martínez Ruiz, desde *El Progreso*, periódico en el que colabora habitualmente por entonces, trata de organizar un homenaje a Larra en el teatro Lara de Madrid que no se llegó a celebrar. Martínez Ruiz le escribe al director del teatro, Francisco Flores García, proponiéndole la organización del homenaje. Conocemos la respuesta negativa de Flores García que el joven periodista de *El Progreso* inserta en una de sus crónicas, la del 18 de enero, titulada «Homenaje a Larra». El director del teatro Lara le contesta en estos términos:

Larra, el gran *Fígaro*, el primero sin duda de los críticos españoles, no se distinguió ciertamente como autor dramático -tal vez porque no se dedicó de lleno a esta rama de la literatura- en la proporción y medida que como escritor satírico, crítico y de costumbres. Ante todo y sobre todo fue periodista.

Sus obras dramáticas son muy estimables, como suya, pero no son lo mejor de *Fígaro*.

Y si esto es así, no es en un teatro donde deba rendirse homenaje a la memoria del insigne escritor.

-146-

Mariano de Larra, nieto de *Fígaro*, opina exactamente lo mismo que yo en este asunto.

Creo como usted que debe honrarse la memoria de nuestro escritor, gloria legítima de las letras españolas, pero en sitio adecuado a tal objeto, en la Asociación de la Prensa, en la Academia de la Lengua o en el Ateneo.

A lo que Martínez Ruiz replica:

Después de esto no me queda nada que decir. Yo no pedía una *solemnidad artística*, o cosa por el estilo, pues que no se trata de un centenario; pedía un sencillo recuerdo, análogo al que todos los años dedica la Comedia Francesa a ciertos literatos franceses. Que *Fígaro* sea esto o lo otro no me importa. Me dirigí al Sr. Flores García y a los distinguidos actores de Lara por la circunstancia que apuntada queda.

Ahora, a la Asociación de la Prensa o a la Sociedad de Escritores y Artistas toca decidir lo que se ha de hacer, si es que deciden algo. De todos modos, creo que ni Flores García, que es un escritor culto y de probado talento, ni Mariano de Larra, que es un actor notable, negarían su concurso a lo que se haga.

Yo, por mi parte, persisto en lo dicho.

La redacción de El Progreso, que sabe celebrar la memoria de los escritores ilustres que han luchado por la libertad, llevará el día 13 de Febrero una corona a la tumba de Fígaro. Y el representante de La Campaña, en nombre de su redactor jefe, Luis Bonafoux, y en nombre de todos los que allí escribimos, llevará otra. Así demostraremos que sabemos honrar la memoria del más valiente de los periodistas españoles.

Las palabras de Martínez Ruiz, que acabo de citar en bastardilla añadida por mí, anunciando que la redacción de *El Progreso* y el representante de *La Campaña* llevarán coronas a la tumba de Larra el día de su próximo aniversario para celebrar «la memoria de los escritores ilustres que han luchado por la libertad» y «honrar la memoria del más valiente de los periodistas españoles», las utiliza Luis Bonafoux, suprimiendo su propio nombre del texto original, para iniciar, también en bastardilla, pero sin indicar su procedencia, una «Crónica» que el redactor en jefe del semanario parisino publica en el número 4 del 25 de enero de 1898. No podemos menos de reconocer las líneas originales del periodista de *El Progreso* leyendo el texto de *La Campaña* reproducido por Christian Manso en un trabajo sobre el semanario parisino de Luis Bonafoux²⁹⁷. Al azorinista francés, el párrafo inicial de la «Crónica» de Bonafoux le parece un «epígrafe escrito en bastardilla» (p. 174), pero no señala que en realidad el texto subrayado por el redactor en jefe de *La Campaña* es una cita sin referencia -quizá esté implícita- del «Homenaje a Larra» publicado unos días antes por José Martínez Ruiz en *El Progreso*. El acto de homenaje al que asiste Martínez Ruiz como representante oficial del semanario de Bonafoux en Madrid y en -147- nombre del redactor en jefe «se puede asimilar -según el profesor Manso- a lo que conviene llamar un *gesto arquetípico* -y fundador por supuesto» (*ibíd.*). De esta ceremonia de 1898 hemos restablecido cien años después su memoria, utilizando dos diferentes fuentes periodística, una francesa y otra española, pero coincidentes. Ceremonia que, como advierte Manso, «ha sido borrada de la memoria, ha sido sepultada en provecho de la del 13 de febrero de 1901».

Al evocarla, reconoce en el Larra que Bonafoux presenta en su «Crónica» citada, «rasgos distintivos del espíritu noventayochista».

Para ejemplificar la imagen de Larra que surge en el canon cultural como símbolo a finales del XIX, alrededor de la fecha de 1898, conviene que copiemos el texto de Bonafoux sobre Larra tal como que nos lo ofrece, fragmentariamente, el profesor Manso. A continuación de las inspiradoras palabras epigrafiadas en bastadilla al comienzo del artículo, que, como sabemos son una alusión al «Homenaje a Larra» de Martínez Ruiz, el redactor en jefe de *La Crónica* afirma que Fígaro:

no sólo es el único genio literario, sino también el primer patriota español del siglo en que nos arrastramos miserablemente, defendió a los trabajadores hambrientos, fustigó a los fanáticos descendientes de Carlos Quinto, a los voluntarios de la integridad de los monopolios, a las devotas históricas [...] Vivió escribiendo amarguísimas verdades del medio social donde le tocó nacer [...]. *Fígaro*, en fin, fue un revolucionario en la patria de Felipe II y Torquemada, y en una época de atraso bestial, casi tan grande como el de ahora.

Para los periodistas ácratas, Larra es uno de los suyos. En este primer homenaje noventayochista, la imagen de Larra es la de un luchador revolucionario: «el más valiente de los periodistas españoles», luchador por la libertad, moderno revolucionario en contra del oscurantismo inquisitorial de la España antigua, defensor de los trabajadores hambrientos. Es un símbolo para los intelectuales de izquierda a finales de siglo. No va a ser así, como hemos visto, el *Fígaro* más contemplativo de *La voluntad*. Repitamos las palabras de Antonio Azorín que ya hemos oído: «Larra, indeciso, irresoluto, escéptico, es la primera encarnación y la primera víctima de estas redivivas y angustiosas perplejidades.»

Una canonización que empezó junto a la tumba de Larra en el cementerio de Fuencarral, el 15 de febrero de 1837, un cementerio todavía relativamente nuevo, culmina el 13 de febrero de 1898 y de 1901, en la tumba del mismo escritor, en otro cementerio, el de San Nicolás, un cementerio viejo, ya abandonado. En 1837 sus contemporáneos exaltan al liberal; en 1898 los anarquistas, al revolucionario; en 1901 los noventayochistas, al escéptico.

El canon de escritoras decimonónicas españolas en las historias de la literatura

Ángeles EZAMA GIL

Universidad de Zaragoza

El canon de escritoras decimonónicas españolas configurado por las historias de la literatura se compone básicamente de cuatro nombres: Gertrudis Gómez de Avellaneda, Fernán Caballero, Rosalía de Castro y Emilia Pardo Bazán; en algunas de ellas figuran también Carolina Coronado y Concepción Arenal.

El reconocimiento de los historiadores de la literatura es unánime para las primeras cuatro escritoras mencionadas, a las que se les concede la excelencia en algunos o en todos los géneros que cultivaron.

El juicio más elogioso es el que merece a los contemporáneos la obra de Gertrudis Gómez de Avellaneda, en particular su poesía; los laudatorios comentarios sobre ella de Nicasio Gallego y Nicomedes Pastor Díaz, y sobre todo de Valera y Menéndez Pelayo, se han repetido insistentemente en todas las historias de la literatura (como ejemplo pueden verse la de Cejador y la *Historia general de las literaturas hispánicas*)²⁹⁸:

Como poetisa lírica [escribe Valera] no tiene ni tuvo nunca rival en España y sería menester, fuera de España, retroceder hasta la edad más gloriosa de Grecia, para hallarle rivales en Safo y en Corina, si no brillase en Italia, en la primera edad del siglo XVI, la bella y enamorada Victoria Colonna, marquesa de Pescara²⁹⁹.

Por su parte, Menéndez Pelayo opina que

quizá su mérito absoluto no haya sido tasado siempre tan alto como debe serlo por la vulgar prevención o antipatía contra la literatura femenina, prevención que, sea cualquiera su fundamento u origen, resulta irracional y absurda cuando recae en obras de valer tan alto que nadie piensa en preguntar el sexo de quien las hizo³⁰⁰.

-150-

Menéndez Pelayo coincide con Valera cuando la estima «inmortal, no sólo en la poesía lírica española, sino en la de cualquier otro país y tiempo»³⁰¹. No escatima tampoco el crítico santanderino elogios a su teatro que «es notabilísimo, y no alcanza toda la fama que merece»³⁰².

Por otra parte, Fernán Caballero es ensalzada por haber sido la introductora de la novela realista en España, mérito que ningún historiador se atreve a discutirle; por ello, Blanco García considera que España «contrajo una deuda de gratitud moral y literaria, aún no satisfecha definitivamente»³⁰³; su excelencia es incuestionable para Andrés González Blanco, quien afirma que Cecilia Böhl de Faber, junto con María de Zayas y Emilia Pardo Bazán «compone el triunvirato de la literatura femenina en nuestra patria»³⁰⁴.

La figura de Rosalía de Castro es magnificada como creadora de la lírica gallega moderna y como una de las principales poetisas en castellano con una obra parangonable a la de Bécquer; así, Gerald Brenan afirma: «she would, I feel sure, be recognized as the greatest woman poet of modern times»³⁰⁵.

Por último, la admiración que produce una obra literaria como la de Emilia Pardo Bazán no siempre se traduce en los elogios que se le tributan, ya que como señala Clarín:

Muchas de las enemistades literarias que han surgido contra la señora Pardo Bazán tienen su origen en la envidia de varios barbudos sujetos, que no pueden llevar con paciencia que sepa más que ellos una señora de La Coruña³⁰⁶.

Entre las alabanzas a la escritora gallega se cuentan las del P. Blanco García, que la conceptúa como «la figura más excelsa del naturalismo español» y reconoce en ella «la inmensa superioridad del genio»³⁰⁷; también la de Andrés González Blanco, que considera a la Pardo como un ejemplo del «lucido papel que pueden desempeñar las mujeres en el arte»³⁰⁸. En historiadores posteriores estas alabanzas se ven muy menguadas; así, Fitzmaurice-Kelly afirma que «es indudablemente la mejor novelista que ha producido España en el siglo XIX»³⁰⁹, lo que no es mucho decir en el enteco panorama de la novelística femenina decimonónica.

-151-

Las vacilaciones de un historiador como Cejador y Frauca en la apreciación de las obras de la Pardo y la minoración que hace de su valor ponen en evidencia la incomodidad que suscita una obra de tanto relieve escrita por una mujer, a la que no sabe qué consideración otorgar. En los trabajos críticos le reprocha una erudición de segunda mano, su dedicación a la literatura extranjera y su escasa atención a la castellana así como su estilo extranjerizante; opina que «el naturalismo, que fue su tema principal, no parece bien comprendido por la autora»³¹⁰. En novela crítica su afrancesamiento, que matiza: «Pardo Bazán es, en suma, realista de cepa española con matices afrancesados, de pincel colorista y de fina sensibilidad»³¹¹. Y concluye: «Para mí lo indudable es que Valera, Palacio Valdés y Blasco Ibáñez ganan a la Pardo Bazán y que ni comparación admite con Galdós y Pereda»³¹².

Por otra parte, Gerald Brenan, además de considerar a la Pardo desde una perspectiva cargada de prejuicios, adopta una posición insultante: afirma que es una escritora considerable distinción y una mujer de gran talento y vitalidad, pero de notable fealdad³¹³; encuentra difícil de creer que obras tan vigorosas hayan sido escritas por una mujer, afirma que escribió muchas novelas pero que sólo las de la vida gallega merecen la pena ser leídas, y cita de entre ellas únicamente *Los pazos de Ulloa*, para acabar acusando la falta de temperamento de la autora³¹⁴.

El canon de escritoras femeninas decimonónicas, sobre ser menguado, está, además, plagado de tópicos que a menudo ofrecen una imagen empobrecedora de lo que fue su escritura. En relación con la Avellaneda priman las opiniones de Valera y Menéndez

Pelayo, que la consideran por encima de todo poetisa, dramaturga notable y novelista mediocre; en el ámbito de la poesía se le reconocen sus atrevimientos métricos en los que alcanzó una gran perfección³¹⁵.

En relación con Fernán Caballero, se destacan su aportación a la renovación de la novela realista, a través de la fórmula de la novela de costumbres, y su atención al folclore; pese a reconocerle algunos aciertos, los historiadores suelen enredarse en la discusión ideológica, reprochándole a la autora sus ideas extremadamente conservadoras y católicas que dejan en sus relatos un marcado poso moralizante, responsable en buena medida del olvido en que han caído sus obras³¹⁶, así como los defectos de estilo, derivados de una deficiente asimilación de la lengua española³¹⁷.

-152-

Por lo que se refiere a Rosalía, se la señala como la mejor voz poética femenina del siglo XIX, y la mejor, sin discusión, de la literatura gallega; se elogian sus aportaciones a la renovación de la lírica castellana y se la considera, en tal sentido, una «precursora» de los escritores modernistas³¹⁸; algunos historiadores recuerdan también sus novelas, en particular la sugestiva *El caballero de las botas azules*, aunque, en general, la estimación de esta novela es muy reciente en la crítica literaria.

La obra de la Pardo ha sido objeto de escasa atención en su vertiente crítica, excepto el inevitable *La cuestión palpitante*; además, toda su obra narrativa se explica casi siempre en función del supuesto naturalismo de la autora, con lo que se descuida la interpretación de sus últimas novelas, en particular de *Dulce Dueño*; algunas historias de la literatura recuerdan también la dedicación de la Pardo al género del cuento en el que no tuvo rival entre sus contemporáneos³¹⁹.

Este menguado canon parece haberse configurado de acuerdo con criterios en ocasiones literarios, pero con frecuencia de orden frívolo; así, por ejemplo, la galantería sería la razón que explicaría el éxito literario de la Avellaneda en opinión de Fitzmaurice-Kelly³²⁰. Las propias escritoras interpretan, ocasionalmente, en términos de galantería la acogida dispensada a su obra; así, Fernán Caballero en carta de 24 de noviembre de 1856 a Hartzzenbusch³²¹ sostiene que

Sólo la bondad, la finura (no quiero decir galantería desde que usada a troche y moche ha perdido esta palabra su primitivo y genuino significado) la finura, tan conocida y proverbial de los españoles con las señoras, que mueven a los que escriben, unidos a los desvelos y celo de mi excelente amigo Puente, que hace intrépido, por amistad, lo que ciertamente no haría yo por egoísmo, han podido hacer que mis escritos que por sí valen tan poco, lleguen a valer mucho en la edición que se está haciendo a causa de sus prólogos que les dan tanto valor.

La galantería, la diferencia sexual en suma, es el principal cliché que los historiadores de la literatura han aplicado de modo insistente a la estimación de las

escritoras decimonónicas, cliché con el que, además de encasillarlas, se ha distorsionado a menudo la apreciación sobre su obra. La distinción entre escritoras «femeninas» y escritoras «varoniles» ha acompañado impenitentemente la presencia de las mujeres en el canon literario. El calificativo de «femenina» se le aplica sin reservas siempre y sólo a Carolina Coronado, cuya escritura se inscribe dentro de una tradición literaria -153- femenina, sin osar nunca traspasar los límites de dicha tradición³²². En lo que concierne a Rosalía, su escritura es estimada como femenina, siendo esta estimación admitida consensuadamente y sin insistir mucho sobre ella³²³; Cejador, por ejemplo, opone la obra de la Pardo a la de Rosalía y Concepción Arenal, y comenta refiriéndose a la primera:

siempre se presentó en sus obras como si olvidase su ser de mujer, sin aquel sello de feminidad que hallamos en las poetisas y demás escritoras castellanas, en las mismas paisanas suyas Rosalía de Castro y Concepción Arenal³²⁴.

Pero ¿qué es lo que, en opinión de los contemporáneos, constituye lo específico de la escritura femenina? Clarín, en un artículo de 1876 dedicado a las literatas, afirmaba: «Las mujeres que escriben bien, escriben de sus sentimientos, y los sentimientos de las mujeres, son como ríos que van a dar a la mar del amor»³²⁵. Y en 1887, en un escrito sobre *Los pazos de Ulloa*, añadía:

La mujer necesita claridad, sencillez, pulcritud para entender y poder decorosamente atender. De aquí, en gran parte a lo menos, las condiciones de una literatura que quería agradar a las damas: orden, proporción, elegancia, estilo exacto y diáfano, corrección y gracia. Pero de aquí también la necesidad de rechazar muchos modos de decir que podrían ser enérgicos, pero no cortesanos, no propios de un salón parisién, y además (y esto es lo más triste) la necesidad de prescindir de varios asuntos, entre ellos los más importantes de la vida³²⁶.

Por tanto, los límites asignados por los contemporáneos a la escritura femenina son muy estrechos: una notoria restricción en los temas y un profundo convencionalismo en las formas.

A excepción de Rosalía, sin embargo, las escritoras más estimadas en las historias de la literatura española han sido estimadas a menudo como «varoniles»; con este término han sido calificados los dramas de la Avellaneda, a partir de la afirmación de Bretón de los Herreros «Es mucho hombre esta mujer»; así lo hacen el P. Blanco García, que califica su genio y arrojo de «masculinos»³²⁷, y J. Fitzmaurice-Kelly³²⁸. En la estimación de su poesía suele primar también la calificación de «varonil», a partir de la opinión de Juan Nicasio Gallego en el prólogo a la edición de sus -154- *Poesías líricas* (1941): «todo en sus cantos es nervioso y varonil: así, cuesta trabajo persuadirse que sean obra de mujer»³²⁹; por su parte, Menéndez Pelayo defiende a capa y espada la

femineidad de la poetisa: «La Avellaneda era mujer, y muy mujer, y precisamente lo mejor que hay en su poesía son sentimientos de mujer»³³⁰; estos dos juicios antitéticos conducen a Cejador a hacer una apreciación ambigua de la poesía de la Avellaneda, a la que considera, entre todas las poetisas, «la más varonil, sin ceder a ninguna en los afectos tiernos y apasionados femeninos»³³¹.

Los dos extremos de la virilidad y la feminidad se dan también la mano en el juicio sobre la obra literaria de Emilia Pardo Bazán; así, Andrés González Blanco defiende la feminidad de la escritora, si bien afirma que fecundó las letras españolas de «viril manera»³³²; por su parte, Cejador, prolongando prejuicios decimonónicos sobre la escritura femenina, no le puede perdonar a Doña Emilia ser mujer y escribir como varón, pero sin abandonar por entero su naturaleza femenina:

Lo que suele achacarse a la Condesa no es su literatura, sino su vanidad de mujer y su literatura de varón (...) Si la condesa hubiera escrito tan sólo como mujer, nos hubiera dado obras admirables de psicología femenina (...) Si la condesa se hubiera portado al escribir tan sólo como varón, algo de falseado habría en sus escritos; pero con su ingenio hubiera sido un buen autor. Quiso, sin embargo, mostrarse hembra en la vanidad, mala aconsejadora, que, efectivamente, le aconsejó siempre pirrarse por las modas literarias, como las demás mujeres se pirran por las modas en otras cosas. A esta vana comezón por ser la primera en traer las modas literarias de París se deben todos sus defectos³³³.

Con lo que Cejador no hace sino repetir prácticamente lo mismo que ya en 1890 había escrito Clarín sobre la autora gallega en *Museum*; en este *Folleto literario* Clarín reconoce que los hombres de su tiempo («los que somos masculinos completamente»³³⁴) lo que más estiman en la mujer es el sexo, y esto es algo que parece faltar en las mujeres con talento de «hombre superior» como la Pardo:

El arte no es masculino; un poeta puede ser varón o hembra; la mujer que canta, pinta, toca, traslada al papel la belleza que imagina y siente, en nada abdica de su sexo, no es por esto virago, ni hombruna, ni nada de esto, no. Tan propio es de la mujer como del hombre el producir lo bello. Pero el caso de Mme. Staël y el de nuestra *crítica gallega* es otro; éstas son mujeres que en el arte y la ciencia producen como hombres... algo *afeminados* a veces³³⁵;

-155-

y, aunque colma de elogios a la escritora, le reprocha el «afeminamiento» de su erudición, manifiesto en la curiosidad y en la ostentación³³⁶.

Las consideraciones sobre el sexo de la escritura son sólo ocasionales en relación con Fernán Caballero, probablemente porque con el seudónimo masculino se sobreentiende una escritura también masculina y sin concesiones a la femineidad ni reivindicaciones en la misma dirección; la propia Fernán Caballero en carta a

Hartzenbusch de 11 de abril de 1852 explicita su convicción de que el ejercicio de las letras es por esencia masculino: «soy *autora*, que es ser la cosa más ridícula del mundo. La pluma como la espada se hizo para la fuerte mano del hombre»³³⁷; y en otra carta que le dirige el de 20 de diciembre de 1866 manifiesta abiertamente su rechazo hacia la mujer escritora:

Dijo el poco galante autor [Zorrilla que las mujeres escritoras le *cargaban*, y en eso soy completamente de su opinión empezando por mí, por lo cual tomé un nombre masculino para recolector pues V. sabe que soy *recolectora* y sin pretensión alguna a *escritora*³³⁸.

Por otra parte, el seudónimo distancia a la mujer de la escritora y funciona como un escudo que defiende su vida privada³³⁹; historiadores de la literatura como Julio Cejador y Juan Luis Alborg se atienen a también a dicha distinción y estiman que la mujer (más presente en las cartas que en las novelas) sobrepuja a la escritora³⁴⁰. Lo que parece bastante claro, a juzgar por sus cartas a Hartzenbusch, es que Cecilia hace un uso consciente del seudónimo para, amparándose en él, hacerse admitir en el terreno, vedado a las mujeres, de las letras; y es que, sus protestas de modestia y alardes de ocultación suenan con frecuencia a tópico (véase, por ejemplo, la carta de 7 de enero de 1853).

A los marbetes de «varonil» y «femenino» se suma en las historias de la literatura otro igualmente encasillador y discriminatorio, el término «poetisa», con el que, en opinión de Noël M. Valis se define a priori el estereotipo de la identidad de la mujer escritora (ser «poetisa» vale tanto como ser mujer, pura emotividad), y con el que al mismo tiempo se la despersonaliza³⁴¹; la voz «poetisa» se aplica sin excepción a todas las mujeres que cultivan el género poético, si bien, a la Avellaneda se la denomina en ocasiones con el masculino «poeta» para distinguir su escritura «varonil» de la del resto de las escritoras.

-156-

Los historiadores de la literatura, por tanto, admiten la existencia de algunas mujeres escritoras, si bien en número muy reducido, y siempre con su etiqueta de «femenina» o de «varonil» al frente, según se mantengan dentro de las convenciones aceptadas para la escritura femenina o excedan los límites de ella; en el primer caso se encuentran todas las escritoras del canon, que son juzgadas como exponentes significativos en relación con la tradición literaria femenina; en el segundo, Fernán Caballero y la Pardo Bazán. La escritora gallega exige ser valorada de acuerdo con otros parámetros, los que rigen la literatura escrita por hombres; así lo entiende Cejador:

el hacer con ella excepción, por cortesía, atendiendo a que es mujer, fuera darle justo motivo de queja (...) Creo, pues, que debo juzgarla con toda imparcialidad, como si se tratase de autora que vivió en pasadas edades o como si fuese *autor* de nuestro tiempo, quiero decir, como a los demás autores³⁴².

La diferencia entre la Pardo y las escritoras contemporáneas es acusada por contemporáneos como Clarín, que coloca de un lado a todas las mujeres escritoras («literatas»), y de otro a la Pardo, «esa rarísima flor que se llama *una sabia* española en el siglo XIX. Porque no se olvide que doña Emilia es única» (afirmaba Clarín a la altura de 1890³⁴³), cuya obra destaca como muestra del genio³⁴⁴.

El caso de Fernán Caballero es algo diferente; parece bastante claro que los historiadores de la literatura aceptan sin reservas su escritura, no sólo por hallarse amparada bajo el disfraz masculino del seudónimo, sino porque la escritora no tiene pretensiones de hacerse notar como mujer; de ello resulta una escritura no marcada, asexuada; el juicio de Clarín sobre las mujeres literatas resulta iluminador en este respecto:

la literata como el ángel, y mejor, como la vieja, carece de sexo. No es posible negarle a la mujer su derecho de escribir; es más, yo soy tan liberal como los que se lo conceden aun sin permiso del marido, (yo me he de casar con una literata) pero ese derecho sólo se ejercita con una condición: la de perder el sexo. Comprendiéndolo así Jorge Sand, Sterne y otras escritoras, adoptaron pseudónimos masculinos³⁴⁵.

La necesidad de etiquetar esta producción literaria responde a razones nada anecdóticas que tienen que ver con la condición de la mujer y, en particular, la de la mujer escritora en el siglo XIX; tanto Andrés González Blanco como Julio Cejador y Frauca, al tratar sobre la obra de Emilia Pardo Bazán se extienden en consideraciones - 157- generales, de muy distinto tono, sobre la mujer escritora, que arrojan luz para una mejor comprensión de dicha condición.

Andrés González Blanco defiende a la mujer escritora, sobre todo si atesora las prendas que reúne en sí la Pardo; con tal objeto aduce algunos testimonios contemporáneos a favor y en contra de la escritura femenina para acabar denunciando las injusticias y torpezas masculinas con respecto a la mujer, concluyendo con un argumento de fuerza que parece tomado de Feijoo:

Hay quien cree que la mujer es un espíritu vacío, incapaz de pensar, inhábil para las funciones intelectuales o, al menos, apta sólo para las más rudimentarias (...) Pero los que aún sostienen tan original teoría, es porque olvidan la exacta y segura de que en el hombre todo es adquirido y de que el pensamiento sólo es el producto de un largo trabajo interior. A menor esfuerzo por adquirir, menor cantidad de adquisición; y como a la mujer se la recluya y confina al restringido dominio de las labores «propias de su sexo», no es maravilla que se llegue a olvidar de pensar³⁴⁶.

Por su parte, Cejador se muestra ambiguo en su estimación de la mujer; primero afirma: «No soy de los que menosprecian a la mujer», pero luego critica en ella su dedicación a la literatura por vanidad, y termina aconsejándole que se atenga a su sexo, sin entrometerse en el terreno de los hombres: «No hay cosa que más choque y dé en el rostro a los hombres en la mujer que lo que puedan tener o se empeñen en tener de varones. La mujer perfecta es la perfecta mujer»³⁴⁷.

Los prejuicios sobre la mujer escritora tienen un fundamento científico último cual es la consideración de la inferioridad intelectual de la mujer, basada en doctrinas como la frenología, la craneología y el degeneracionismo³⁴⁸; además, se defiende el supuesto de que la *misión* de la mujer (su dedicación al hogar)³⁴⁹ es incompatible con el ejercicio de las letras (reservado a los hombres); por tanto, una mujer literata no puede ser sino una anomalía de la naturaleza, una monstruosidad³⁵⁰. Todo ello explica los recelos de los escritores contemporáneos contra la mujer escritora, que comienzan a imponerse en el periodo romántico y que siguen manteniéndose hasta finales de siglo. Para el periodo romántico un célebre artículo de Gustave Deville ilustra sobradamente estos recelos:

La mujer debe ser mujer, y no traspasar la esfera de los duros e ímprobos destinos reservados al hombre sobre la tierra. Sea enhorabuena poeta, artista, pero nunca sabia [...] Del -158- anhelo de brillar en el mundo literario a la pedantería no suele haber más que un paso, y por mi parte odio cordialmente a las mujeres *enciclopedistas*, que los ingleses llaman *blue-stockings*. Del deseo jactancioso de suponerse con la energía de la virilidad al olvido de la naturaleza y de sus leyes no hay tampoco más que un grado, y las mujeres de corazón varonil son una especie de monstruosidad repugnante a todo el mundo, y despreciables a sus propios ojos³⁵¹.

El juicio de Clarín sobre la literata, a la altura de 1876, no difiere mucho del anterior; Clarín sostiene que es posible que la mujer sea escritora, pero a condición de perder el sexo; argumenta que las literatas son en su mayor parte feas, porque si fueran hermosas tendrían «la conciencia de su misión definitivamente declarada», y siendo feas tienen que recurrir «a las recónditas perfecciones de su espíritu para llamar el interés de los hombres». En opinión de Clarín, este abandono del sexo en pro de la literatura sólo recompensa, cuando se es un genio, «pero dejar el *eterno femenino* para escribir folletines, críticas de pacotilla, versos como otros cualesquiera, novelas y libretos de moralidad convencional, repugna a la naturaleza»; concluye afirmando que «ninguna mujer ha escrito una obra de primer orden»³⁵².

La oposición a la escritura femenina la acusan las escritoras en forma de descalificaciones sistemáticas; así, Rosalía de Castro se lamenta:

Tú no sabes lo que es ser *escritora*; serlo como *Jorge Sand* vale algo; pero de otro modo, ¡qué continuo tormento!; por la calle te señalan constantemente, y no para bien, y en todas partes murmuran de ti.³⁵³

Y Emilia Pardo Bazán:

siendo yo joven, la cruzada contra la afición a instruirse en la mujer, arreció de firme. Al menos, yo creía notarlo, acaso porque, rodeada siempre de libros, ávida de aprender, tropezaba a cada paso con las prevenciones, y veía condensarse la leyenda de la supuesta incompatibilidad entre las obligaciones caseras y los gustos intelectuales [...], el anatema contra *las literatas* se alzaba colérico, entendiéndose por *literatas* a todas las que demostraban gustos intelectuales, en cualquier esfera, y acribillándolas a sátiras, burlas, censuras y excomuniones³⁵⁴.

-159-

Ya no el anatema, pero sí el olvido, ha recaído, según el dictamen de los historiadores de la literatura, sobre las «literatas» de mediados de siglo consagradas al cultivo de una literatura sentimental que, ya sea por su falta de calidad, por su excesiva tendencia moralizante, por el fuerte convencionalismo de una escritura destinada a un público femenino³⁵⁵, o por salirse de los límites de la escritura femenina, fueron destinadas al olvido³⁵⁶, al recordatorio apresurado o a la crítica despiadada; Íñigo Sánchez-Llama sostiene que el rechazo a estas escritoras, y su consiguiente exclusión del canon, tiene que ver con el cambio de hábitos culturales que se opera tras la revolución de 1868, con el ocaso del sentimentalismo moralizante isabelino y los comienzos del *manly realism*³⁵⁷; en su opinión, durante la Restauración se produce una progresiva masculinización del ejercicio literario, que es equiparado a la alta cultura, y que conlleva una devaluación de la autoría intelectual femenina³⁵⁸.

Al margen de las historias de la literatura quedan, por tanto, buen número de mujeres escritoras, algunas de ellas muy prolíficas, que destacaron principalmente como poetisas (v.gr. Josefa Massanés, Concepción Estevarena) y novelistas (v.gr. M.^a Pilar Sinués, Ángela Grassi) y en menor medida como dramaturgas (v.gr. Rosario de Acuña), que fueron, asimismo, eficaces periodistas que contribuyeron a la existencia de una prensa específicamente femenina, y autoras, también de buen número de traducciones. De todas ellas tenemos noticia en los distintos repertorios bibliográficos que ya desde finales del XIX han tratado de compendiar la literatura escrita por mujeres; entre otros, los de Manuel Ossorio y Bernard, Juan P. Criado y Domínguez y Manuel Serrano y Sanz, y mucho más recientemente, los María del Carmen Simón Palmer y Juan Antonio Hormigón (dir.).

Con todo ello, en el caso de las escritoras españolas decimonónicas no podemos decir que el canon se halle formado de acuerdo con criterios puramente estéticos, como defiende Harold Bloom³⁵⁹, aunque éstos también intervienen; de hecho, estas escritoras no son la norma de su género sino la excepción: poseen talento, no escriben en particular para un público femenino, tienen una formación literaria similar o equiparable

a la de los hombres escritores (adquirida en el ambiente familiar) y aportan novedades a los géneros que cultivan, siendo autoras, ocasionalmente, de una obra literaria de tal envergadura que resulta incuestionable. No obstante, los factores de orden ideológico y social tienen un peso importante en la definición de ese canon, ya que las pocas mujeres que forman parte de él son reconocidas por su excepcionalidad, en tanto que la mediocridad o la normalidad se admiten con dificultad -160- en la mujer escritora. Lillian S. Robinson estima que el canon literario es elitista y sexista, y en él las mujeres o han sido excluidas o han sido objeto de una lectura distorsionada; apunta, asimismo, la necesidad de integrar a las mujeres escritoras, su perspectiva y su voz, en el mismo para así dar cuenta más ajustadamente de la verdad poética; recuerda, en fin, los esfuerzos de las estudiosas feministas por establecer una tradición literaria específicamente femenina, un canon alternativo³⁶⁰. En esta línea, Sandra M. Gilbert y Susan Gubar³⁶¹ reconocen que la mujer escritora no encaja en el modelo de historia de la literatura occidental, intensamente masculino y patriarcal, ya que si bien los precursores masculinos simbolizan la autoridad, no logran definir los modos en que la mujer experimenta su propia identidad como escritora; defienden la existencia de una subcultura literaria femenina distinta de la de los escritores, que tiene su propia tradición literaria distintiva e incluso una historia distintiva. En el afianzamiento de esta historia distintiva han trabajado, entre otras, Margarita Nelken (*Las escritoras españolas*, 1930), Cristina Ruiz Guerrero (*Panorama de escritoras españolas*, 1997) y las autoras de la *Breve historia feminista de la literatura española*, coordinada por Iris M. Zavala (1998).

Un paso más allá es el que supone la *Historia de la literatura española* dirigida por Víctor García de la Concha y coordinada para el siglo XIX por Guillermo Carnero (t. 1) y Leonardo Romero Tobar (t. 2), regida por una voluntad de fidelidad a la realidad literaria y por un afán integrador, donde las escritoras vuelven a ocupar un lugar de cierta relevancia, más acorde con la notoria presencia que ostentaron en la literatura del XIX.

-161-

△▽

El drama histórico romántico «en mantillas»: *Isabel la Católica*, de Tomás Rodríguez Rubí, en *Folletos literarios del Tío Camorra y el Jesuita*

Asunción GARCÍA TARANCÓN

I. B. Jaume I. Borriana (Castellón)

El título que lleva este ensayo tiene su origen en la prédica que Villergas y Ribot dirigen a Rubí, tras el estreno de su obra *Isabel la Católica*:

El señor Rubí, haciendo entrar en más de lo que debía el

elemento histórico en su última composición, y careciendo de la inspiración poética y del talento profundamente pensador de los poetas de la antigüedad para producir grandes bellezas de detalle, ha conseguido acumular en *Isabel la Católica* todos los defectos del arte cuando se hallaba en mantillas, sin ninguna de las condiciones que el progreso de la literatura ha dejado en pie, ni ninguna de las que sucesivamente ha ido introduciendo³⁶².

Cuando Villergas y Ribot vituperan el drama *Isabel la Católica* de Rubí como dechado de defectos es 1850. En esta fecha no parece sino que el drama histórico deba tener un modelo estable, dada la larga trayectoria del que ha sido protagonista. El dictado de «en mantillas» aplicado al drama histórico cuando menos nos deja perplejos. Lejos parecían quedar las concepciones antitéticas y antagónicas del romanticismo que nacieron ante las dificultades para insertar el drama histórico en la órbita del teatro barroco español o del drama francés de la «nueva escuela».

El «mal llamado» drama histórico de Rubí (publicado en 1843)³⁶³, representado por primera vez en 1850³⁶⁴, es una calamidad, según Villergas y Ribot. Y lo es tanto -162- por la falta de inteligencia del autor como por la ignorancia de lo que concierne al arte del drama histórico. En este sentido último, Villergas y Ribot al definir de incipiente este género teatral están diciendo que en 1850 no había aún un modelo definido de lo que debía ser el drama histórico. O bien que las querencias sobre lo que debería configurarlo, a los ojos de Villergas y Ribot, se encontraba en un estado de prueba.

En estas páginas no se persigue descender a los orígenes ni a la evolución del drama histórico en España. Nos interesa el estudio de la crítica que vierten Villergas y Ribot sobre *Isabel la Católica*, en concreto las digresiones que hacen sobre un modelo ideal de drama histórico. Los juicios de dos proscritos y disidentes de la literatura y de la política oficial ofrece el atractivo de matizar y contrastar la labor que sobre el mismo tema desempeñaron críticos coetáneos de mayor rango profesional.

Folletos políticos y literarios es un trabajo de crítica literaria que consta de 79 páginas más una con las erratas, realizado por Juan Martínez Villergas y Antonio Ribot y Fontseré en 1850, con ocasión del estreno³⁶⁵ del drama *Isabel la Católica* de Tomás Rodríguez Rubí, drama en tres partes, Segovia (1475), Granada (1492), Barcelona (1493), y seis jornadas. Escrito en verso, rinde homenaje a los principales hechos de su reinado: convulsiones políticas, toma de Granada, descubrimiento de América.

En la portada, *El Tío Camorra* (Villergas) y *El Jesuita* (Ribot), revelan el motivo de su documento y a quien lo dirigen de esta forma:

Carta que acerca del muy aplaudido drama ISABEL LA CATÓLICA dirigen al Exmo. Sr. conde de San Luis, Vizconde de Priego, EL JESUITA Y EL TÍO CAMORRA, precedida de unos cuantos piropos al santonismo que, aunque no vienen al caso, darán un rato de buen humor a los santones.

Antes de ocuparse de *Isabel la Católica*, vierten sobre el santonismo progresista una gran parte de su bilis, para que sea menos amarga la crítica que dirigirán al «sr. Rubí por haber hecho de *Isabel la Católica* un drama tan detestable, no acreedor a ninguna de las muestras de deferencia con que el Gobierno, la corte y el público, amén de algunos gacetilleros y folletinista, se han esforzado en honrarle», dicen. Los autores se presentan como furibundos censores de «muchas popularidades innmerecidas», pese a que con probo cinismo advierten de la inocencia y humildad con que abordan el asunto que les ocupa. A continuación, Villergas y Ribot rememoran los tiempos en que ambos escribían en el periódico de *El Tío Camorra*³⁶⁶ y también la publicación conjunta de *Los políticos en camisa*, 1845, hasta que llega la -163- dictadura de Narváez, 1848³⁶⁷. Gracias a la cual la edición de *Los políticos en camisa*³⁶⁸ se suspende y también *El Tío Camorra*, por haber cesado la Constitución. Dos años llevan ya de cesantía. En este bienio repasan las actividades a las que se han dedicado como redactores de diversos periódicos.

Como ambos pertenecen al genio irritable, cuando llega el momento tienen que desplegar las armas. Tienen que arreglar las cuentas con mucha gente. Así dicen: «los moderados nos han perseguido mucho, y los progresistas nos han estafado mucho». En esta estafa se quejan de que no les han pagado sus colaboraciones en *El Espectador*. ¡Si V. E. conociese como nosotros a los santones del partido progresista! Los santones no son más que la rémora del partido progresista. Los santones recurren a los jóvenes para la redacción de los periódicos de que ellos suelen llamarse directores. Son tratados muy mal y no se les retribuye su trabajo, o cuando se hace es tarde. Además los artículos pasan por el tamiz de la censura, todos tienen el visto bueno de los padres graves y se han introducido enmiendas sin conocimiento de sus autores. Después de este varapalo a los santones del progresismo³⁶⁹ que llega hasta la página 14, se ocupan del drama de Rubí.

Una censura acre contra Rubí o contra todo drama romántico malo

El texto, escrito en tono despreocupado y falto de expresión cuidada, constituye una diatriba contra Rubí como dramaturgo. Aunque el origen parece ser -como dicen sus autores- el padrinazgo del autor³⁷⁰, quien es aplaudido, por tener de antemano el beneplácito de la Corte en la representación de su drama *Isabel la Católica*, Ribot y Villergas arremeten contra todo el teatro de Rubí; y por qué no decirlo, contra el entorno social que se vincula a su forma de entender la realidad y plasmarla en escena.

-164-

Una popularidad innmerecida y trivial como se desprende de la condición del público que ha asistido a la representación:

Los aplausos y el bolsillo de un público autómatas, bobalicón, que mecanizado y sin autoridad propia, y acostumbrado a decir a todo amén, creyó que debía parecerle bueno un drama que de antemano tenía la aprobación del

gobierno y de la Corte.

La popularidad trivial que no deja huella en el porvenir y pasa como un objeto de moda (ésta es la que disfruta Rubí). [...] Un discurso o un drama en que todo es trivial cae más difícilmente que otro en que las vulgaridades aparecen interpoladas con *sublimes arranques*³⁷¹. Las cosas triviales que se aplauden en las medianías nunca dejan de reprobarse en el genio. Dumas y Scribe, que han sido silbados algunas veces, admiran a los amantes del arte, a los hombres de verdadero talento³⁷².

Sus observaciones, formuladas sentenciosamente, hablan del plan de la obra, ilación de los percances, la variedad en la unidad, la oportunidad de los accidentes, los caracteres, el fondo moral, el espíritu patriótico, la versificación, la gramática, el mayor espacio lo dedican al plan, argumento... A sabiendas o instintivamente, lo cierto es que aportan valiosos juicios para percibir cuál pudiera ser el canon del drama histórico. Su crítica sañuda contra Rubí y toda su producción teatral, tiene remansos de reflexión positiva, de algo codiciado, aunque no conseguido, y revelan la sensibilidad para reconocer el verdadero arte. Un canon híbrido, ambiguo es el que se infiere de su análisis que tan pronto toma como modelos a Víctor Hugo y Dumas como los desentroniza, aunque pocas veces a costa de encarecer los méritos de los dramaturgos españoles coetáneos. La escasa atención a la producción nacional resulta ofensiva y es pareja a la que se rinde o debería tributarse al teatro del Siglo de Oro.

Entre estos remansos de crítica positiva tal vez el más significativo sea el dictamen siguiente:

El romanticismo señala la brecha abierta involuntariamente por el genio en la valla levantada por Aristóteles. Y decimos involuntariamente, para que no se crea que el genio infringió las reglas por el mero punto de infringirlas. El verdadero romanticismo es la libertad y no la anarquía literaria; no es obra del genio que prescinde de todas las leyes, sino del genio que se crea otras nuevas, y así es que Dumas y Buchardí tienen tanto arte y están sometidas a leyes como el mismo Molière, pero sometidos a arte y a leyes diferentes. Después que desaparecieron las leyes antiguas y antes que hubiese otras sancionadas por la práctica, quedó a cargo de los grandes dramaturgos trazar concienzudamente ciertos límites que en lo sucesivo habían de ser las bases, si así puede decirse, del *nuevo código literario*. Se trazaron un círculo más ancho que el primero en el que se revolvían; no se desprendieron del compás -165- de los clásicos, sino que lo abrieron algo más para trazar una circunferencia mayor; no faltará algún día quien abriendo aun más el compás, deje esta circunferencia dentro de la nueva que el trace, y es muy posible que el romanticismo de

hoy sea el clasicismo de mañana³⁷³.

Pese al desorden de la exposición, algunos criterios relativos a los elementos de la dramaturgia surgen con bastante claridad, así:

Tiene importancia primordial lo que puede calificarse el complejo idea-plan-estructura:

Lo ha encontrado en la historia, tal como nos lo da en el drama. No inventa accidentes para ligar los acontecimientos, como lo exigía la gradación escénica, buscando algún resorte dramático que los hiciese converger todos en un punto de interés común para dar al todo la debida unidad y homogeneidad. [...] Los accidentes que ha inventado interceptan el curso del drama, lejos de servir para la trabazón de sus partes³⁷⁴.

Se prefiere la prosa al verso:

No hay necesidad que de decir que el drama del Sr. Rubí está en verso casi en su totalidad. En España casi todos los que escriben para el teatro la han dado en esta gracia. Se hacen los dramas en verso porque no se saben hacer en prosa, y sobre todo porque no se saben hacer dramas. Se le dan al público consonantes en vez de conceptos, y en lugar de producir efectos por medio de una pericia, por medio de una situación verdaderamente dramática, se trata de producirlos por medio de una redondilla. La mayor parte de nuestras piezas teatrales son acreedoras a una silba, y todas la llevarían atroz si estuvieran en prosa³⁷⁵.

Es necesario el enredo, la intriga, la acción:

Rubí es un mal hablista y un pésimo versificador, por ello, tiene más necesidad que otros de mucha intriga dramática, de mucha complicación, de mucha invención para que sus dramas interesen. La historia es no más que el clavo de que el artista cuelga sus cuadros, y la verdad no se busca precisamente en los hechos, sino en los caracteres. En el teatro griego la historia era no más que un pretexto de que el poeta se servía para verter sus máximas morales y las flores de su imaginación [...]. El argumento era conocido de antemano [...]. El poeta de consiguiente no trataba de

producir efectos por medio de peripecias sorprendentes [...] la tragedia antigua carece de interés. De este interés que obliga hoy a todos los espectadores a preguntarse: ¿En qué vendrá a parar tanto enredo? ¿No significa eso que el drama actual requiere enredo? Sí, lo requiere; el enredo, el plan lo es todo³⁷⁶.

-166-

La selección del asunto puede casi garantizar el éxito o fracaso de una obra dramática:

Algunos admiradores más entusiastas justifican la pobreza del plan al orden cronológico de la historia misma, al que se ciñe el dramaturgo y de cuyo trancurso no puede escapar. Pero si Isabel la Católica no le suministraba un plan dramático, el sentido común le dictaba que no debía hacer un drama sobre *Isabel la Católica*³⁷⁷.

Se prefiere la verdad poética a la verdad histórica³⁷⁸:

Pero por lo visto el señor Rubí no ha comprendido lo que en la época actual debe ser un drama histórico; ignora sin duda que *un drama histórico es algo más que una biografía dialogada*³⁷⁹.

.....

Isabel la Católica es un **drama moderno** menos su combinación [en este punto ironizan acerca del articulista de *La Esperanza* que parangona el drama de Rubí con el *Napoleón* de Dumas]. Examinado la contextura del drama del señor Rubí, hemos llegado a figurarnos que se ha propuesto en su última producción darnos una muestra del género que está hoy cultivando el mismo Dumas. Dumas saca de la historia, adulterándola más o menos según las exigencias del arte, las magníficas novelas con que atrae la admiración universal. De estas novelas saca enseguida dramas de dimensiones inmensas, y en esta última transformación las leyes de la escena, más severas aún que las de la novela, le obligan a sacrificar nuevamente la exactitud histórica al interés dramático³⁸⁰.

La unidad en la variedad, variedad en la unidad exige el dominio de la trabazón. Coherencia en la sucesión de los lances:

Digámoslo de una vez: Rubí se está ensayando pésimamente en un pésimo género. En toda composición dramática cuando el espectador ha contraído relaciones con los personajes escénicos, siente mucho que estas relaciones se rompan y más aún que se le obligue a sustituirlas con otras nuevas. Tal vez no se debe a otra cosa el éxito poco feliz que a pesar de su talento y de su genio obtiene Dumas en el género de que él puede llamarse fundador. No así en *Isabel la Católica*. Los personajes que desaparecen podrían muy bien no haber aparecido [...] y los que aparecen tarde deberían haber aparecido desde un principio. Colón y Gonzalo se hacen esperar demasiado; ellos y no ese Pimentel tan dormilón deberían aparecer desde un principio³⁸¹.

.....

-167-

Rubí no ha sabido dar unidad a la variedad. Unidad en la variedad, he aquí las obras de los grandes artistas, de los grandes genios; he aquí la armonía. Un drama es de pasión o de intriga, está formado de sentimientos o de sucesos, nace del corazón o de la cabeza.

Un drama formado de sucesos tiene necesidad de plan, de combinación de enredo, y sin embargo el señor Rubí se ha propuesto hacer de *Isabel la Católica*... un drama de sucesos. Y no solo carece de plan carece también de acción. Toda acción supone el desarrollo de una fuerza; toda fuerza que se desenvuelve supone una resistencia que la obliga a desenvolverse, es decir, una fuerza contraria; toda acción encierra pues la idea de dos fuerzas que luchan, el antagonismo de dos fuerzas. Y en efecto, de este antagonismo nace el interés esencial de un drama, interés que es tanto mayor cuanto más dudoso es el éxito del combate, cuanto más rápidamente pasan los espectadores de una alternativa de temor a otra de esperanza.³⁸²

Lenguaje poético como vía para exponer en él el pensamiento y el sentir de seres humanos, reales no falseados:

Rubí, que no habiendo nunca explorado la metafísica del corazón, falsifica de tal modo los sentimientos que nos hace reír con lo mismo que quiere hacernos llorar; Rubí, en una

palabra, que carece de todas las grandes dotes que distinguen a Dumas, ha querido, al parecer, ensayar y tal vez presentarse como maestro en un género en el cual el mismo Dumas ha podido apenas sostenerse.³⁸³

.....

No interesan más en Isabel la Católica los caracteres que el plan. Los caracteres son falsos y con frecuencia ridículos. [...] Gonzalo de Córdoba es un solado fanfarón, Pimentel un niño malcriado; Colón un loco; Fernando un tonto; Isabel la Católica una mujer tan singular, que en materias científicas da menos importancia al dictamen de los sabios que al de un soldado³⁸⁴.

De esta suerte, manifiestan la falta de oportunidad al no servirse del paje Pimentel para mostrar el angustioso estado del erario español. También hay alusiones políticas de servilismo realista al presentar a Isabel la Católica como protagonista de una hazaña meritoria, cuando en realidad su actuación era pura especulación mercantil. Pone en duda la nobleza del comportamiento de la reina³⁸⁵.

Verdad es que Colón en el curso del drama refiere el mal éxito de sus gestiones en Inglaterra y Portugal; pero el señor Rubí no puede ignorar que los espectadores no van al teatro a examinar lo que ha pasado sino a impresionarse con lo que está pasando, y en lugar de narraciones exigen sentimientos o sucesos que se desenvuelvan ante sus ojos³⁸⁶.

.....

-168-

Parecerá raro que nosotros, que no hacemos alarde de monárquicos, tengamos que rehabilitar la memoria de dos reyes que se citan como modelos, injustamente amancillada por quien de monárquico blasona. Por embozados que presente el señor Rubí los amores de Isabel y Gonzalo, no podemos comprender cómo no se han indignado con tamaña invención los amantes del trono y del altar [sigue con una descripción de Gonzalo, Isabel y Fernando, denigrante según los autores del folleto]³⁸⁷.

.....

El carácter español no sale mejor librado de la pluma del señor Rubí que el de los protagonistas de su drama, los soldados castellanos son una turba de merodeadores,

cobardes, insolentes, que abusan de su fuerza numérica para estafar a los judíos e insultar a Colón³⁸⁸.

La obra necesita de un acto en el que se ponga en antecedentes del asunto al público. También de un epílogo donde se haga converger las acciones secundarias que el autor ha necesitado desarrollar paralelamente o en dependencia de la acción principal:

Cuando, por naturaleza del plan que tiene concebido, el poeta se ve obligado a establecer ciertos antecedentes que, sin formar parte esencial de la acción, sirven para engendrarla; cuando necesita dar al espectador *un punto de partida*, sin el cual estaría siempre desorientado, entonces hace preceder a la acción general una *acción preliminar*, a manera de *prólogo que la encierra en un acto*. Algunos personajes del prólogo pueden desaparecer muy bien con éste, pero han de haber servido siquiera de algo para la preparación de la *intriga*, ya que no para su desarrollo. Sucede también algunas veces que el poeta, por la complicación misma del argumento y la multiplicidad de resortes que ha creado para aumentar el interés de su drama, no acierta a concentrar la acción de manera que termine toda en una sola pericia final. En este caso como **Víctor Hugo** en el *Hernani*, hace seguir al desenlace una especie de epílogo, en el cual solo figuran los personajes a quienes afecta la parte de intriga que no ha podido desenlazarse con el resto de ella. Para que este segundo desenlace interese al público, es necesario que la situación que se trata de despejar haya sido esencialmente útil a la acción del drama y que pertenezca a alguno de los protagonistas.

Nada conseguiría el señor Rubí con refundir en uno solo, bajo el título de prólogo, los tres primeros cuadros del drama, porque de nada sirven para preparar la acción; no son generadores de ningún suceso posterior; son absolutamente independientes de todo lo que sigue. Nada conseguiría tampoco haciendo suceder a los últimos cuadros un epílogo o formando un epílogo con ellos³⁸⁹.

Estudio minucioso de los caracteres, evitando la forma rudimentaria y simple:

Los dramas de pasión pueden sostenerse casi sin plan; solo exigen de parte del poeta una sensibilidad muy exquisita y un conocimiento minucioso y profundo de todas las exageraciones -169- de los instintos humanos. Se necesita haber analizado todos los afectos del alma para componer un

buen drama de sentimiento. En *Borrascas del corazón*, Rubí demuestra que no ha nacido para componer dramas de esta naturaleza. Hay otro interés secundario que depende de los caracteres, y el señor Rubí no ha acertado a inspirar ninguno de esos dos intereses, a pesar de que no se necesita ser un Scribe ni un Buchardi para inspirar los dos con la época y los personajes a que su drama se refiere. Desde que aparece Colón se ve claramente que Isabel accederá a su demanda, pues es tan trivial la resistencia que a ella opone, que bastan para vencerla cuatro piropos que echa el argonauta Gonzalo de Cordova y unas cuantas lecciones de Geografía extraña que da Colón a la reina, la cual queda completamente convencida [se burlan de la ignorancia de la reina], la Historia suministraba al señor Rubí ese antagonismo que él no ha sabido encontrar. El pensamiento de Colón y los obstáculos que se opusieron a la realización de este pensamiento, he aquí una acción dramática completa. ¿Por qué en lugar de los primeros cuadros [...] no se le ocurrió presentarnos en un prólogo al célebre marino, mendigando en vano de corte en corte los recursos que necesitaba para la ejecución de su proyecto? ¿Por qué en la misma corte de España no hace nacer grandes influencias y poderosas intrigas contra el pensamiento del genovés?³⁹⁰

En búsqueda de argumentos que justifiquen la aprobación del Conde, acuden a la versificación, estilo, profundidad en los resortes de la ciencia, elegancia rítmica... Apelan al conocimiento, sensibilidad del Vizconde para reconocer a Quintana como buen versificador y a Rubí como pésimo, para ello acude a citar la crítica y la lógica como fundamento de todo análisis en esta diferenciación de Quintana-Rubí. Entre elogios a Quintana e insultos a Rubí, dicen:

El señor Rubí parece haberse reservado el monopolio de los malos versos. [...]. En el día eso de hacer buenos versos es una cosa tan fácil y corriente que más que una dote afortunada parece un castigo del cielo.

Concisa elegancia de la forma, al servicio de la expresión patética de los afectos con la elevación de la poesía sin incurrir en la murria del lirismo:

Criticamos la versificación de *Isabel la Católica* y criticamos en general la versificación de todas las obras del Sr. Rubí por el constante prosaísmo que la caracteriza, por el chaparrón de ripios que la inunda, por sus faltas, en fin, de propiedad y de buen gusto³⁹¹.

Si el drama está construido en verso instan a que se respete la versificación fácil, sin forzar el lenguaje a expensas de la rima, y evitar asonantes o consonantes insufribles. La rima gramatical o morfológica es imperdonable. Villergas y Ribot tratan de probar los defectos mencionados citando versos de escenas concretas. Lo acusan -170- de truncar el orden de las ideas con mala sintaxis y de abundante caudal de ripios: «(¿Cómo el Sr. Rubí no siente lastimado su nervio acústico con la monotonía de esa sempiterna asonancia?)»³⁹².

Se le acusa de trivialidad (escena tercera del cuarto cuadro) en el diálogo entre la reina y Gonzalo de Córdoba. La respuesta de la reina es vulgar. Gonzalo es superfluo, llaneza supina de esos modos de dirigirse a una reina³⁹³.

Se han ocupado de la versificación, por excelencia prosaica del drama prosaico por excelencia. *¡Qué versos señor conde y vizconde! ¡Qué versos!!! ¡Qué falta de energía, de gala, de dicción y de buen gusto!*³⁹⁴ y han probado la falta de mérito literario. Todo lo cual les alienta para insultar al gobierno de arbitrariedad, amiguismo político al premiar una obra tan pésima, y a la vez humillar su sensibilidad literaria.

En su propósito de hallar méritos en la obra de Rubí se concentran en la gramática, para comprobar si es más acertado en este aspecto que en el de hacer versos.

¿Quiere V. E. ver como el Sr. Rubí convierte en activos los versos neutros? Isabel a Fernando: *Sano ejemplo tendrán nuestros vasallos / porque sus pasos nuestros pasos guían. / Y con él conquistaremos el derecho / de **enmudecer** a la falaz malicia.*

*...¡Aquí soldados! / esas puertas cerrad... y **al que** primero / se acerque a su dintel caiga sin vida.* Confunde el sujeto con el objeto, acusativo por nominativo³⁹⁵.

Las citas agramaticales se prodigan y se asocian con la impropiedad lingüística. Desfachatez en el tratamiento que Colón da a los monarcas: alteza-vos. Incorrección léxica: a la vez mía en lugar de a mi vez. Falta de concordancias en género y número: *Habla, Colón, que en tan supremo día / están mis **reinos** de tu voz **pendiente**. y allí teneis y tienen las Españas / a la orilla del mar, para **cogerlas** / en rocas de coral **bancos** de perlas*³⁹⁶.

Reprueban la vulgaridad, y los pies forzados, cuando el autor intercala versos prosaicamente sin ton ni son; critican la adjetivación, por ejemplo, «dulce vaguedad», que consideran un ripio, en la quintilla que describe los campos de Granada: *¡Prados de perpétuo abril! / Qué mágica variedad! / allá...la palma gentil / juega en dulce vaguedad / con el ambiente sutil.*

Cuando no se sabe decir las cosas en versos se dicen en prosa, porque no es justo ni razonable subordinar los fueros de la lengua a los caprichos de la rima. Queda consignado que los conocimientos gramaticales del señor Rubí corren parejos con los versos de Isabel la Católica³⁹⁷.

-171-

¿Será la riqueza de la rima lo que le ha encantado a V. E.? Nosotros no lo creemos, porque este es precisamente el lado más vulnerable del autor de...; y para probarlo nos basta observar que tiene un cierto número de palabras de las que no sabe separarse: ahora, señora. Estando gran parte de las escenas en romance, las repeticiones de señora y ahora pertenecen a medio drama; en las silvas hay muchos versos libres...³⁹⁸

Advierten de la incorrección gramatical en el hipérbaton forzado. Censuran el prosaísmo. En opinión de Villergas y de Ribot, Rubí confunde lo liso y llano con lo pueril y tosco. Le acusan de no saber expresar su pensamiento. La acumulación de consonantes, la impropiedad y desatino de la expresión, «Granada una ciudad extremada», faltas tremebundas que Cañete no perdonaría.

Poca lógica en las metáforas, lo que prueba que el Sr. Rubí no es poeta y se esfuerza inutilmente en parecerlo. Vemos también la violencia del consonante en llamar parleros a los arroyos. Se nos ocurre, por fin, que la quintilla es eminentemente prosaica³⁹⁹.

Respecto del fondo moral arguyen:

[...] No es posible que todo un gobierno se haya prendado de un drama que carece de invención y acción, quedando por lo mismo exento de todo interés, y que falsifica todos los caracteres. Sin duda alguna lo que ha premiado V. E. (Conde de San Luis) en Isabel la Católica, con las distinciones con que ha favorecido a su autor, es el pensamiento moral. Desgraciadamente este pensamiento moral es también inaccesible a nuestra pobre inteligencia. Nosotros no vemos en el drama del señor Rubí más que un pensamiento, el pensamiento de un hombre que ha escrito un drama para leerlo en palacio. (Repítese la idea de que Rubí pese a ser monárquico ha escrito una calumnia de los Reyes Católicos)⁴⁰⁰.

Por lo demás no faltan en su drama expresiones serviles y frases anti-populares que en ciertos conventículos deben haber gustado mucho.

Se desdeña el patriotismo:

Hay otra cosa que puede haber suscitado las simpatías del público, pero que no tienen nada que ver con el mérito literario del drama: hablamos de la parte patrioter, de esas frases huecas que lisonjean el amor nacional, recursos tan fáciles para el que quiere emplearlos y tan seguros para obtener aplausos en el teatro [...] No reprobamos los arranques de patriotismo, sobre todo cuando no pertenecen al género vacío y fanfarrón como en Isabel la Católica, pero sí decimos que el sentimiento de nacionalidad es en el teatro una mina de facilísima explotación⁴⁰¹.

-172-

Exigen conocimiento cierto de los temas y contenidos científicos que se refieren. Evalúan y deploran la poca ciencia de Rubí en materia de geografía, que se observa en boca de los personajes, «porque la tierra es redonda y cabal», es un ripio soberano, grande, inmenso, principio y fin, no plus ultra de todos los ripios. Cabal es un epíteto insensato. Colón mete la pata, obviedades, simplezas de orden geográfico.

En cuanto al éxito de la representación, acuden, una vez más, a justificar la concurrencia de público por motivos extra literarios: amigos del autor, el asentimiento de la Corte, y:

los esfuerzos de los actores que se han esmerado y aun inflamado para dar a la voz y a la acción el relieve de sentimiento y elevación que no tiene el dialogo, por la elegancia de los trajes, por la belleza de las decoraciones, por la superabundancia de actores que se han puesto en juego y por otros recursos propios de un gran espectáculo⁴⁰².

Para terminar, insisten en las inoportunidades, en no encontrar la explicación coherente para el éxito obtenido y aducen que su folleto literario es una autopsia desmenuzada de la obra.

Conclusiones

El romanticismo se afirmó en un principio contra la tradición clásica a través de la crítica y del debate ideológico, a través de la poesía, de la novela y a través de la historia. Pero la victoria se obtendrá, de una manera definitiva, en el teatro, porque el teatro, y en él la tragedia, el último bastión clásico. En lo que concierne a la reducida teoría del teatro que se elabora en español por aquellos años, el drama es la fórmula substitutiva de la tragedia clásica. El drama histórico era la única tragedia moderna posible.

Los esfuerzos de la crítica en la larga etapa que va desde la polémica calderoniana de Böhl contra Mora y Alcalá Galiano hasta las varias colecciones de teatro que se publican en los años treinta se encaminan, tienen la pretensión, de sentar cátedra en lo que respecta a la doctrina del Romanticismo en materia teatral. Hazaña esperada en el campo de batalla, es decir, en la escena.

Será en el estreno y representación de las obras donde el drama romántico consolide un modelo. Un modelo de drama romántico confuso y contradictorio, en el que resulta difícil catalogar bajo unas líneas comunes una diversidad de producciones que, bajo una etiqueta de contenido vago, van en todas direcciones, en contraposición a la tragedia clásica, género que responde a un sistema coherente y rigurosamente unificado. Los admiradores del drama romántico quisieron oponer un sistema a otro sistema.

-173-

En este empeño, los dramaturgos españoles pasaron por no pocas vicisitudes. La transformación de la literatura española, que ha pasado de Moratín a Alejandro Dumas en 1830, se revela cuando vuelven los exiliados, trayendo consigo muchas de las ideas de Francia. La polémica en torno a un modelo de drama romántico está servida, entre los partidarios de un romanticismo shegeliano y nacionalista cuya difusión es anterior a 1830 y los partidarios de la nueva escuela francesa, corriente que se expande y coincide con la etapa de mayor producción teatral en España, 1834-1837.

La irritación en varios escritores, ya importantes, ya secundarios, surge al mismo tiempo que la eclosión del drama romántico. El problema, el debate, ya no es Moratín o Dumas, clasicismo-romanticismo, sino qué romanticismo conviene y se aviene mejor a la idiosincrasia de los españoles. La solución vendrá de manos de la crítica, el antagonismo moral de varios críticos autorizados cuya oposición al romanticismo francés, sus obras representan una amenaza para los cimientos de la sociedad, son provocadoras de confusión ideológica y escepticismo religiosos, influyó y encontró un fuerte eco en la opinión pública.

A finales de los años 30 y principios de los 40 críticos y dramaturgos inician una nueva etapa, es como un volver a empezar, en la que retoman la concepción shegeliana y nacionalista del romanticismo histórico, rasgo inequívoco este último de todo romanticismo europeo, que difundieron, en su momento, Böhl y Durán. El imperativo que urge es hallar un modelo de drama histórico español, de cuño genuino; y en esta tentativa, que ya no tendrá vuelta atrás, los creadores, fieles al principio romántico de libertad, tuvieron que refugiarse, no pocas veces, en su propio genio, y sólo respetan, cuando ello les conviene, sus propios principios. El resultado de estos trabajos fue la producción de piezas híbridas que no se sabía bien qué denominación requerían. El

cansancio y desinterés por el drama histórico eran crecientes en los comienzos de los años 40, hasta la llegada de Zorrilla.

De esta conjunción de hechos, como observa L. Romero Tobar, resulta que:

Ni trivial repetición de los modelos morales propuestos en las obras francesas, ni automática reproducción de los valores y las formas del teatro del Siglo de Oro es el balance que deparan las obras más resonantes estrenadas entre 1834 y 1837.

Las propuestas contenidas en estas obras no generaron una fórmula teatral unívoca, sino que cristalizaron en un repertorio de recursos dramáticos y en una peculiar combinatoria constructiva para las que el universo poético de José Zorrilla aportó su fascinante discurso escenográfico y sus reducidos recursos intelectuales. Entre los sintomáticos estrenos de los años iniciales del romanticismo y el modelo de drama histórico que terminó por imponerse, los dramaturgos ensayaron posibilidades que no deben pasarse por alto⁴⁰³.

Folletos literarios es una crítica a una obra concreta, que ni es drama, ni romántico, solo merece el adjetivo de español. A distancia, constituye, esencialmente, un -174- tributo a esas posibilidades de drama histórico que en su momento merecieron el aplauso. Y en esta propuesta Villergas y Ribot manifiestan, sin prejuicios de ningún tipo, que su idea de drama histórico está muy cercano a la de los dramaturgos franceses, el de los mejores modelos: *Hernani*, de Hugo.

Su reclamo de lo novelesco, imaginación, fantasía, margen ilimitado a la libertad creadora está en los franceses, es la base esencial del Prefacio a *Cromwell* de Hugo. La insistencia en la intriga, acción, las peripecias, el enredo, la trabazón de las partes de un drama, prólogo, epílogo, está en los franceses, y en el melodrama al que tanto debe el drama romántico. La preferencia por la prosa es también un huella del teatro francés. La exigencia de patetismo, de caracteres no falseados y vehementes es propio del drama francés. La interpelación al fondo, pensamiento moral está en el melodrama, en el drama francés.

La demanda de rasgos que podrían responder a un modelo del Siglo de Oro no se encuentran. Por supuesto que podríamos decir que muchos de los recursos teatrales franceses están presentes, son propiedad de los escritores áureos, la invención y fecundidad de un Lope, la primacía en el arte de combinar los planes, de dirigir y sacar el mayor partido a las situaciones de un Calderón, pero lo cierto es que esta idea no está expresada explícitamente en su trabajo.

La fórmula de Rubí es un ejemplo pésimo de drama romántico malo. Recoge los peores defectos del drama histórico, sin alcanzar la habilidad o destreza en recursos teatrales de Zorrilla. Ni es tragedia ni drama, con un final feliz. Carece de invención y

acción. Histórico porque su asunto versa sobre un personaje histórico relevante. Biografía dialogada. Estructuración en tres partes, con visos de documentación histórica, seis jornadas. Hay en él una palmaria tendenciosidad política al evocar una situación histórica lejana que pudiera identificarse con la contemporánea. Dos reinas, Isabel la Católica e Isabel II, y dos reinados conflictivos, llenos de asedios y acechanzas. La rendición de Granada, como se presenta en el drama, parece una cruzada contra el infiel. La relación entre la reina y el Capitán Gonzalo de Córdoba recuerda la que mantienen Isabel II y Narváez, a quien ésta siempre mandaba llamar en las convulsiones gubernamentales. Los actantes principales son ejemplares: la reina es una figura grandiosa, firme, tenaz, generosa, capaz, ella sola, de solucionar un problema con el pueblo, a imitación de los dramas del Siglo de Oro; leal, orgulloso, bizarro es el capitán Gonzalo de Córdoba, y para los que el lenguaje está, exclusivamente, al servicio de la ostentación de sus virtudes. En suma, motivos todos ellos que transfieren las circunstancias del reinado de Isabel la Católica al de las regencias convulsas del de Isabel II.

Para finalizar, nos admira y asombra que en 1850 se reivindicase a los franceses, una vez que el drama histórico ha encontrado la horma de su zapato en el modelo a la española de Zorrilla. La apuesta de Villergas y Ribot por el drama romántico francés es una osadía en lo que respecta a la persecución y maldición que se enarbolaron contra su preceptiva. Por ello, a los que nos gusta creer que el romanticismo en su misma esencia fue subversivo y revolucionario, la lectura de los *Folletos literarios* nos ha sido muy gratificante.

-175-

△▽

«Pentimento»: El anti-canon de la literatura decimonónica española

David T. GIES

University of Virginia

Lo que se deja a un lado o lo que se suprime de un discurso a veces cobra la misma importancia, o acaso más, de lo que se incluye, que lo que se celebra. En el caso de la literatura española del siglo XIX, el proceso de la revisión del canon nos ha brindado numerosos ejemplos de autores olvidados u obras perdidas, abandonadas o excluidas de las grandes historias literarias que ahora nos ayudan a comprender con más profundidad y exactitud la auténtica historia literaria de aquel complicado siglo. Pero el proceso de reevaluar un canon literario no es algo estático, es decir, más que un «hecho» es un «proceso» que continuamente exige nuevas perspectivas y nuevas lecturas si intentamos entender el fascinante vaivén literario del siglo que nos interesa.

En su libro de retratos titulado *Pentimento*, la dramaturga norteamericana Lillian Hellman define un concepto artístico que puede ser útil a la hora de revalorar el canon literario. Al definir lo que es el «pentimento», escribe:

La pintura en un lienzo, al envejecer, a veces se vuelve transparente. Cuando ese fenómeno ocurre es posible, en algunos cuadros, ver las líneas originales: un árbol se divisa detrás del vestido de una mujer, un niño se convierte en perro, un barco ya no flota en un mar abierto. Eso se llama pentimento porque el pintor se «arrepiente», cambia de opinión. Quizás se pueda decir que aquella vieja concepción, reemplazada por una elección más tardía, es un modo de ver y luego de ver de nuevo.

(3)

La historia literaria funciona de una manera parecida. Nosotros, los consumidores e historiadores de literatura, leemos, clasificamos, seleccionamos lo que se va a incluir en una historia. Y luego cambiamos de opinión. Vemos una cosa en su día y luego, con el tiempo, repintamos lo que hemos visto y producimos otro «cuadro» nuevo, con nuevas características y nuevas posibilidades. Cosas antiguamente excluidas, o no vistas, ahora se ven con claridad y cobran importancia (pensemos en el hecho de que ni Grimaldi ni Rosario de Acuña ni Rosa María Gálvez de Cabrera solían aparecer en las historias literarias antiguas). Lo que queda detrás de la «pintura canónica» es lo que me interesa en esta ponencia.

-176-

Las exclusiones ocurren por varias razones. Aunque los autores de historias literarias intentan convencernos de que se trata exclusivamente de cuestiones de calidad literaria (en esto se hacen eco de las polémicas dieciochescas sobre el «buen gusto»), ahora entendemos que estos criterios supuestamente literarios no pueden divorciarse de cuestiones de ideología, género, hegemonía cultural, necesidades políticas o realidades económicas. Que la historia literaria tradicionalmente leída en los manuales de literatura pertenece a ese famoso grupo de autores «blancos, masculinos y muertos» es un tópico ya abandonado (gracias a Dios). Sin embargo, aunque la literatura escrita por mujeres, por minorías étnicas y sexuales, o por marginados ha captado nuestra atención y ha merecido algunas páginas en las historias literarias más importantes, todavía no comprendemos la contribución de estas otras voces al desarrollo -nada orgánico, por cierto- de la literatura española.

A mediados del siglo XIX, España experimenta cambios fundamentales en su estructura social, en su estabilidad económica y política, y en su auto-definición (es decir, en lo que llamamos hoy en día su «identidad»). Esos cambios se ven reflejados perfectamente en el teatro del día, que llega a ser el centro en el que el drama de las tensiones y la angustia sobre la identidad se reflejan con más claridad. Creo que podemos dividir dicha angustia en tres capítulos que marcan el continuo análisis que las clases dirigentes sufren a lo largo del siglo. Esos tres capítulos serían, a mi modo de ver

1) la identidad política e ideológica (es decir, identidad nacional), 2) la identidad sexual (es decir, identidad de género), y 3) la identidad financiera (es decir, identidad económica de la creciente clase media). Vamos a intentar analizar estas tres identidades en varias obras teatrales clave para ver cómo se expresan a mediados del siglo y cómo todo esto marca los primeros pasos hacia lo que se considera la modernidad española.

1. Identidad política e ideológica

Ya en una época temprana -la década de 1840- se empezó a notar en España un nerviosismo ante la modernidad y las primeras tentativas de una lucha por fraguar una identidad nueva, algo que nacería, como el fénix, de las cenizas del arruinado Antiguo Régimen y el ya fracasado experimento romántico. Claro está que el movimiento romántico intentó crear una nueva imagen de España basada en una interpretación - conflictiva, eso sí- del pasado, pero aquella lucha no llega a articularse en forma literaria hasta los años cuarenta. Y es precisamente en el teatro donde se divisa más claramente esa articulación de una nueva conciencia política y una ideología social.

Si estudiamos brevemente varias obras teatrales que se estrenaron en los primeros años de la década de 1840, detectamos enseguida una inseguridad ante el concepto «España», un cuestionamiento de lo que es la nación moderna. Este nerviosismo tiene dos vertientes, una interior (Castilla / Madrid vs. Andalucía / la periferia) y otra exterior (España vs. el Otro [Francia e Inglaterra sobre todo]). Tomás Rodríguez -177- Rubí, por citar sólo un ejemplo entre muchos, subraya ese sentido de inferioridad que marca el discurso teatral de la época, primero en obras cortas como *El contrabandista* (1841), *El ventorrillo de Crespo* (1841), *Las ventas de Cárdenas* (1842) o *La feria de Mairena* (1843) y luego en obras más extensas como *La rueda de la fortuna* (1843) o *Bandera negra* (1844). En las primeras obras establece una dicotomía entre Castilla y Andalucía, subrayando los valores de la segunda sobre la primera por el uso de una jerga, una musicalidad y una temática andaluzas (ved Romero Tobar). Estas obras se estrenan, con otras del mismo tipo, en Madrid, y por eso la pregunta inevitable llega a ser: ¿Cuál es la España auténtica? La dicotomía cambia, pero la pregunta es la misma en las obras que escribe sobre tema más «nacional». Es decir, si en las primeras obras lucha por comprender lo que es Andalucía dentro de España, en *La rueda de la fortuna* y *Bandera negra* lucha por comprender lo que es España dentro de Europa. Como dice el Marqués de la Ensenada en *La rueda de la fortuna*,

Mi constante pensamiento,
será que el nombre de España
se pronuncie con respeto
desde los ardientes climas
hasta la región del hielo.

(Acto IV, escena 7)

Este drama, *La rueda de la fortuna*, recaudó buenos fondos para el teatro porque el público se identificó con las tribulaciones políticas de los héroes. Según la *Revista de Teatros* (11 octubre 1844), «No hacemos memoria de ninguna producción que se haya sostenido tantas noches y con tan pingües entradas [...]». Y en 1845, la misma revista proclama que el éxito del drama viene del «numen poético con que ha sabido *dar un nuevo espíritu al teatro nacional*, apartándose de la escuela terrorífica y extravagante que se había apoderado como por asalto del cetro de la escena española» (15 enero 1845). Rodríguez Rubí descubrió aquel «nuevo espíritu» en el teatro, y vio claramente que el teatro era el *locus* de este debate nacional porque es inmediato, el reflejo de una realidad, y un modelo para el público. Cuando estrenó la segunda parte de *La rueda de la fortuna*, en 1845, una reseña hizo hincapié en lo moderno de sus obras, subrayando «los hechos de modo que puedan servir de ejemplo y de lección para los tiempos presentes» (*Revista de Teatros*, 15 enero 1845). Efectivamente, Rubí había intentado dirigirse a los «tiempos presentes». En 1847, en su discurso de ingreso en la Real Academia Española, el autor escribe lo siguiente:

Es, pues, el teatro, según mi leal entender, y de estos ejemplos se desprende, escuela, porque advierte, enseña, ilustra; y «reflejo de costumbres», porque las modela, dibuja o retrata: una institución que, aunque de naturaleza compleja, es, en el mejor ejercicio de sus funciones, uniforme, concreta, indivisible.

(18)

-178-

Notamos que para Rodríguez Rubí -y para otros de su generación- el teatro es una *institución*, un espacio apropiado para el estudio de la identidad que la clase media está llevando a cabo. Y esa *institución* puede ser -es- el centro del fundamental debate que surge sobre estas importantes cuestiones.

Lo mismo ocurre en otro drama de gran importancia en su época, *Españoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino, que he estudiado en otra parte (ved Gies, «Histeria» y «Rebeldía y drama»). Hay otros muchos ejemplos que la limitación del tiempo nos impide explicar, pero los citados pueden servir de símbolos para el naciente cambio que se está desarrollando en el teatro a mediados del siglo.

Veamos ahora el segundo fenómeno de este cambio, el que denomino «Identidad sexual».

2. Identidad sexual

Susan Kirkpatrick ha observado, con su acostumbrada perspicacia, que «A finales del siglo XIX [...] la diferencia de género y la confusión de género llegan a ser tropos clave en el discurso sobre sociedad y cultura» («Gender and Difference» 97). Matizaría

yo esta importante declaración en su coordinada temporal; es decir, creo que ya se puede comenzar a documentar esta «diferencia de género» en el teatro escrito por mujeres y sobre mujeres de mediados del siglo. Wadda Ríos-Font, también comenta, al escribir sobre la literatura *fin de siglo* español, que «el sexo y el género son dos de los *loci* de ansiedad preferidos por las sociedades occidentales» (355), añadiendo que esta «preocupante inestabilidad» que aparece a fin de siglo no implica que sea exclusiva a aquel período (356).

Así es. Todos conocemos de sobra el caso de Gertrudis Gómez de Avellaneda y su lucha por alcanzar un auténtico protagonismo en el mundo teatral madrileño. También recordamos los «elogios» que le dirige Zorrilla al creer que «era una mujer; pero lo era sin duda por un error de la naturaleza, que había metido por distracción una alma de hombre en aquella envoltura de carne femenina» (*Recuerdos*, 2052). Pero hay otros muchos casos de dramaturgas que intentan desarrollar una voz personal en una «institución» -el teatro- dominada por hombres. La lista de mujeres dramaturgas cuyas voces se sumergen en el diálogo literario de la época y que sólo hoy en día empiezan a detectarse (aquí el concepto de «pentimento» nos puede ser útil) es larga y merece más atención (ved Gies, «Mujer y dramaturga» y «Lost Jewels»). Hoy quisiera mostrar el ejemplo de un drama escrito por un hombre sobre un tema femenino para ver cómo funciona el discurso de identidad de género a mediados del siglo.

La preocupante inestabilidad de la situación de la mujer española se ve claramente en una comedia escrita por José María Gutiérrez de Alba, uno de los dramaturgos más prolíficos y apreciados de su tiempo (y hoy casi totalmente olvidado). En *Una mujer literata* (1851), Gutiérrez de Alba parece afrontar el debate sobre el lugar de la mujer en la familia burguesa. Si Ron Jenkins tiene razón en insistir que nos reímos de las cosas más graves de la vida para quitarnos de encima el peso y la -179- angustia de nuestra existencia (17), la comedia de Gutiérrez reconoce, aunque sólo indirectamente, lo serio del debate sobre el lugar de la mujer. Son pocos los hombres que defienden -o acaso toleran- la llegada de la mujer al mundo literario y los que dan testimonio de su interés en el tema no pueden resistir la tentación de expresar su «apoyo» en términos que subrayan el control patriarcal que rige la empresa. Un caso concreto es el crítico francés Gustave Deville, citado por Susan Kirkpatrick, que escribe en 1844:

Presentadnos con preferencia el espectáculo de vuestra filial ternura y de vuestros desvelos maternales[...] A vosotras pertenece el derramar raudales de sublime poesía sobre las mezquinas necesidades del hogar doméstico [...]. (198; Kirkpatrick, «Hermandad lírica» 37)

Es eso -las mezquinas necesidades del hogar doméstico- lo que obsesiona a Gutiérrez en su comedia.

La «heroína» de la pieza, «de libros siempre cargada» en palabras del criado Roque, descuida la casa y provoca desorden en su mundo doméstico. En el mundo creado por Gutiérrez -y que refleja con evidente claridad la España de su época- una mujer puede ser o «buena» ama de casa o puede meterse en asuntos intelectuales, pero no puede hacer las dos cosas a la vez. Los deberes de la mujer son claros, según lo que se escucha

en la primera escena: «¿Y de qué sirven las coplas / para arreglar una casa? / La mujer debe saber / cómo se cose y se lava, / cómo se guisa un puchero / y cómo se hace una cama» (I, 1). Para doña Josefa, sin embargo, su «trabajo» es un trabajo intelectual, no casero, lo que provoca evidente miedo en su marido y los amigos de él. Como dice ella:

Por una necia rutina,
¡oh desgraciadas mujeres!
a los más pobres quehaceres
la sociedad nos destina,
y a vivir se nos sujeta,
sin que haya justa razón,
cifrando nuestra ambición
en la aguja y la calceta.
Si la inspiración bendita
con su fuego nos inflama,
es fuerza apagar la llama...
[...]
Bulle aquí la inspiración,
y antes de nacer se apaga.
No hay aire que satisfaga.

(I, 6)

Don Juan, su marido, tiene miedo de ella. Pero también está claro que este temor masculino es sólo eso, temor. No hay ninguna evidencia, que yo sepa, de un -180- masivo abandono de las responsabilidades caseras por mujeres a mediados de siglo. El miedo que expresa Gutiérrez de Alba, sin embargo, toca un nervio subconsciente en el mundo español de la época, un mundo que luchaba (en los años post-románticos) por volver a la antigua estabilidad social donde las líneas y responsabilidades genéricas se entendían mejor. Y en una estrategia típica de los mecanismos del humor, su tío Antonio la deshumaniza, llamándola primero «cotorra» y luego «muñeca» (I, 9) para subvertir el alcance de sus deseos. No vamos a analizar detalladamente esta obrita aquí; baste notar que al final de la obra doña Josefa renuncia a su «trabajo intelectual». De la noche a la mañana se transforma de una mujer inteligente, dedicada a sus asuntos literarios, en una mujer totalmente sometida a los deseos de su marido, su tío y (por extensión) su sociedad: «Ya otro nuevo ser me anima», exclama, «No seré ya la mujer / de ideas necias y frívolas. / Dios ha rasgado la venda / que me turbaba la vista» (III, 7). Curiosamente, muchas mujeres de la época apoyan esta actitud (ved Dijkstra y Aldaraca). Ángela Grassi, por dar sólo un ejemplo, exhorta a sus compañeras en 1857 a algo que Josefa ya verbalizó en 1851: «Estudiemos para embellecernos a los ojos de nuestros meditabundos compañeros, y para distraer con nuestras trovas sus pesares» (57-58).

Pero Josefa no contempla jamás la posibilidad de hacer las dos cosas a la vez -ser mujer literata y buena madre de familia («pues no tengo otros deberes / que los que me

impone el cielo» III, 8). Por eso, ¿qué hace? Saca sus libros y sus papeles y los arroja al fuego: «Testigos de mi locura, / ya de vosotros reniego, / y a las llamas os entrego / para librar mi ventura» (III, 8). El golpe final viene cuando Josefa decide salvar un libro de las llamas. ¿Qué libro será? Naturalmente, un «arte de cocina». Josefa se ha entregado total y completamente a los deseos del sistema patriarcal: «No, señor, sé mi deber, / y desde hoy renuncio a ser / una mujer literata» (III, 14). Su entrega anticipa lo que escribirá la Baronesa de Olivares en 1884: «¡La abnegación! Qué bella palabra; cómo realza la corona de la mujer y embellece su misión sobre la tierra. Sin la abnegación de la mujer no existiera la felicidad doméstica ni llegaría a veces el hombre a los grandes destinos a que le llama la sociedad» («La vida en familia», *El Correo de la Moda*, 2 diciembre 1884; citado por Aldaraca, 59).

La renuncia de Josefa, escrita, no lo olvidemos, por un hombre, no significa el fin de la guerra, ni mucho menos. Pero marca profundamente las coordenadas de las batallas que se van a repetir una y otra vez en el teatro español del siglo XIX.

Veamos ahora la tercera seña de identidad, la identidad financiera.

3. Identidad financiera

La inseguridad económica de la clase media española es uno de los temas más frecuentemente tratados por los novelistas del último tercio del siglo. Desde Galdós y Pardo Bazán hasta Alas y Blasco Ibáñez reconocemos los terrores de inseguridad que asaltan a los que intentan llegar a los portales de la respetabilidad burguesa o mantener su puesto en la jerarquía económica del día. Pero la articulación de aquella -181- ansiedad no comienza con Galdós, sino que la vemos en el mismo lugar en que descubrimos la expresión de la ansiedad nacional y sexual, es decir, el teatro. El tiempo nos limita a dar tres ejemplos concretos.

El primer ejemplo lo constituye *El hombre de mundo*, de Ventura de la Vega. Estrenada en 1845, menos de un año después del estreno de *Don Juan Tenorio*, esta obra marca el primer gran paso entre el Romanticismo y el mundo post-romántico. La ansiedad expresada por los protagonistas de este drama versa sobre su posición social y el papel de la familia en la sociedad española (que lo conecta, naturalmente, con la segunda «identidad» que acabo de comentar). Pero lo que pasa aquí es que el antiguo donjuán, por miedo al futuro, no sólo renuncia a las calaveradas de su juventud, sino que ahora *trabaja*. No hay ningún héroe romántico que trabaje, pero ahora Vega presenta como héroe del drama a un donjuán arrepentido, casado y con trabajo. Ya no sirve el amor apasionado o romántico para subsistir. Incluso Antoñito, aspirante a amante romántico, reconoce:

Seis años llevo; a los siete
soy abogado; hasta allá...
viviremos. ¡Dios dirá!
Y en abriendo mi bufete [...].

O sea, aquí tenemos un donjuán perfectamente aburguesado. El antiguo mundo desaparece por completo y se pierde para siempre. El espacio dramático, que poco antes consistía en el castillo gótico, panteón lúgubre y palacio misterioso, ahora se convierte en un «gabinete elegante», bien iluminado y con mesa para almorzar. El centro simbólico donde se proyectan las ansiedades y aspiraciones de los espectadores se ha convertido en el perfecto lugar doméstico de la nueva clase media.

Este espacio domina el teatro de aquí en adelante. La lucha por la respetabilidad burguesa también domina la dramaturgia. Ya a mediados del siglo se nota la obsesión por el dinero, la riqueza y la elegancia en la clase media. Los negocios aumentan, el ferrocarril empieza a atravesar el país, y la posibilidad de generar capital origina lo que Castro y Calvo ha llamado «la fiebre del oro» (cxxxii). Si previamente en el teatro la tensión dramática giraba en torno al honor y a la apariencia de honor, en la segunda mitad del siglo XIX son el dinero y las finanzas los que llegan a convertirse en ejes dramáticos. En muchas obras de López de Ayala, Tamayo y Baus, Zumel y otros, los personajes se preocupan por las acciones de las empresas, las transacciones comerciales, las compras, las cotizaciones de bolsa y el afán de lucro -elementos total y completamente ausentes de los dramas anteriores. El exceso económico, la excesiva preocupación por la posición económica y la economía personal llegan a ser móviles tan importantes (o más) que la ética o el amor.

Comentaré muy brevemente dos ejemplos más. El primero viene del drama *El tejado de vidrio*, de Adelardo López de Ayala, estrenado en Madrid en 1856. Como era de esperar, el espacio escénico es una «sala lujosamente amueblada». El conflicto amoroso gira alrededor de cuestiones económicas, si tiene el novio dinero o no, y -182- la trama, que en la superficie parece tratar de la infidelidad, los celos, la murmuración y la traición (es decir, tópicos ya bien elaborados en el teatro barroco y romántico) en realidad revela motivaciones puramente económicas: Dolores y Mariano están obsesionados por mantener su posición social, lo que depende, naturalmente, del dinero. El amor aquí es en realidad amor al comercio, amor al dinero. Dolores reconoce perfectamente que su marido le ha comprado: «¿Para que vayas / a todo el mundo diciendo / los ochavos que te cuestan / mis caprichos?» pregunta ella (III, 1). El drama repite con frecuencia estas referencias a la economía doméstica, al miedo de estar sin dinero y a lo que hay que hacer para asegurarse un puesto acomodado en la sociedad.

El último ejemplo lo encontramos en *El tanto por ciento*, de 1861, también de Ayala, obra que en palabras de Galdós es «la obra más transcendental de nuestro teatro moderno» (*La Nación*, 9 febrero 1868). Toda la obra gira en torno al tema de quién tiene dinero y quién no, y quién le hará qué a quién para conseguir más. Es el ejemplo más antiguo en el teatro español de lo que hoy llamamos «crimen de guante blanco»: Roberto planea estafar a Pablo, amigo de la infancia, para quitarle unas tierras que posee cerca de Zamora, por las que ha proyectado el gobierno el paso de un canal. Aquí la infiltración de cuestiones económicas no sólo llega a la clase media sino que desciende (si se puede decir así) a la clase baja. Todo el mundo se mete en la acción económica:

los sirvientes, que han estado ahorrando dinero todos estos años, deciden comprar participaciones en la transacción de Roberto. Esto llega a ser una metáfora de gran poder en la obra porque los sirvientes representan una extraña mezcla de amor y dinero. Entre ellos mismos existe una jerarquía basada en el dinero (Sabino tiene 12.000 reales ahorrados, mientras que Ramona sólo tiene 8.000, lo cual lleva a Sabino a decir «Que paran en mal / matrimonios desiguales» [I, 4]). Roberto espera vender sus participaciones con un beneficio treinta veces superior, aun cuando sabe que esto arruinará a su viejo amigo. Afirma: «Una cosa es la amistad, / y el negocio es otra cosa» (I, 13), lección aprendida por los criados. Cuando Gaspar duda si será ético presionar así a un amigo, Roberto revela que es cuestión de toda la mentalidad española del momento, «¿Qué te asombra? / Parece que tú no vives / en este siglo» (I, 4). El tema de Ayala es, sin duda, el reprochable materialismo de la sociedad española del XIX, tema que repite sutilmente en dramas como *Consuelo* (sobre una mujer ambiciosa que necesita participar en la cultura del dinero de los años 70).

Esta preocupación (obsesión acaso) por el bienestar económico caracteriza al teatro de estos años. No podemos analizar los casos de Gaspar Núñez de Arce, Narciso Serra, Luis de Eguílaz o Luis Mariano de Larra, pero los testimonios y ejemplos son notables.

Así, el teatro español entre los años inmediatamente posteriores a la flamante explosión romántica (*ca.* 1845) y los comienzos de la prosa realista (*ca.* 1870) es el lugar privilegiado donde depositan los españoles sus preocupaciones más profundas. - 183- El teatro capta, con más claridad que otros discursos literarios, la identidad de la clase media, identidad que he dividido en tres vertientes, la nacional, la sexual y la económica. Creo que el continuo estudio de ese teatro producirá el «pentimento» de nuestro título, es decir, una nueva lectura del «cuadro» de la literatura española del siglo XIX.

Obras citadas

Aldaraca, B., *El ángel del hogar: Galdós and the Ideology of Domesticity in Spain*, Chapel Hill, 1991.

Castro y Calvo, J. M., «Estudio preliminar», en: *Obras completas de don Adelardo López de Ayala. Teatro*, Madrid, Atlas, 1965 (BAE 180).

Dijkstra, B., *Idols of Perversity. Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, New York, 1986.

Gies, D. T. «Histeria vs. Historia: Sobre la imagen del francés en el teatro español (años 1840)», en: J. R. Aymes y J. Fernández Sebastián (eds.), *La imagen de Francia en España (1808-1850)*, París, 1997, pp. 177-187.

_____, «Lost Jewels and Absent Women: Toward a History of the Theatre in Nineteenth-Century Spain», en: *Crítica Hispánica* 17.1 (1994), pp. 81-93.

_____, «Mujer y dramaturga: conflicto y resolución en el teatro español del siglo XIX», en: L. F. Díaz Larios y E. Miralles (eds.), *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Actas del I Coloquio. Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Publicacions Universitat de Barcelona, 1998, pp. 119-129.

_____, «Rebeldía y drama en 1844: *Espanoles sobre todo*, de Eusebio Asquerino», en: *De místicos y mágicos, clásicos y románticos. Homenaje a Ermanno Caldera*, Messina, Armando Siciliano Edit., 1993, pp. 315-332.

_____, *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Gorak, J., «Canons and Canon Formation», en: *The Cambridge History of Literary Criticism*, H. B. Nisbet and C. Rawson (eds.), *The Eighteenth Century*, Cambridge, 1989, t. 4, pp. 560-584.

Grassi, Á., «La misión de la mujer», en: *La Floresta* 5 (7 junio 1856), pp. 33-35. Repr. en: C. Jagoe, A. Blanco y C. Enríquez de Salamanca (eds.), *La mujer en los discursos de género*, Barcelona, Icaria, 1998, 55-58.

Hellman, L., *Pentimento. A Book of Portraits*, New York, 1973.

Jenkins, R., *Subversive Laughter. The Liberating Power of Comedy*, New York, 1994.

Kirkpatrick, S., «Gender and Difference in *Fin de siglo* Literary Discourse», en: J. Colmeiro, C. Dupláa, P. Greene y J. Sabadell (eds.), *Spain Today: Essays on Literature, Culture, Society*, Dartmouth College, 1995, pp. 95-102.

_____, «Gender and Modernist Discourse: Emilia Pardo Bazán's Dulce dueño», en: A. L. Geist y J. B. Monleón (eds.), *Modernism and its Margins. Reinscribing Cultural Modernity from Spain and Latin America*, New York, 1999, pp. 117-139.

-184-

Peláez Martín, A., «El teatro del siglo XIX, modelo para la pintura costumbrista», en: J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrero (eds.), *Costumbrismo andaluz*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1998, pp. 107-124.

Ríos-Font, W., «To Hold and Behold: Eroticism and Canonicity at the Spanish *fines de siglo*», *ALEC* 23 (1998), pp. 355-378.

Rodríguez Rubí, T., «Discurso acerca de la excelencia, importancia y estado presente del teatro (1847)», *Discursos leídos ante la Real Academia Española*, Madrid, 1860, pp. 1-39.

Romero Ferrer, A., «En torno al costumbrismo del 'género andaluz' (1839-1861): Cuadros de costumbres, tipos y escenas», en: J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrer (eds.), *op. cit.*, pp. 125-148.

Romero Tobar, L., «Teatralidad y andalucismo en el Madrid de mediados del siglo XIX: El género andaluz», en J. Álvarez Barrientos y A. Romero Ferrer (eds.), *op. cit.*, pp. 149-168.

Zavala, I. M., «Teorías de la modernidad», en: F. Rico (coord.), *Historia y crítica de la literatura española*, I. M. Zavala (ed.), *Romanticismo y realismo*, Barcelona, Crítica, 1994, t. 5.1 (suplemento), pp. 96-100.

Zorrilla, J., *Recuerdos del tiempo viejo*, en: *Obras completas*, N. Alonso Cortés (ed.), Valladolid, Santarén, 1943, t. 2, pp. 1729-2103.

-185-

△▽

Una postdata imprescindible: cartas y epistolarios en el canon literario del siglo XIX

Hazel GOLD

Emory University

El siglo XIX en España marca un momento en que la confluencia de múltiples factores literarios y extra literarios desemboca en un intenso cultivo de la modalidad crítica por parte de eruditos, escritores y periodistas. Tales factores seguramente incluirían la creciente profesionalización de la crítica como disciplina autónoma, el énfasis puesto en las bellas letras por intelectuales y catedráticos krausistas, el auge de la prensa periódica y la aplicación de las teorías del organicismo y el historicismo a la lectura diacrónica de los textos españoles del pasado. Entre los diversos proyectos abarcados por esta crítica recién institucionalizada figura una detenida reconsideración de la historia y los caracteres de los géneros discursivos. Como atestiguan fuentes muy diversas, desde los tratados de retórica y manuales de preceptiva literaria hasta los prólogos autoriales y reseñas de libros, no se disminuye a lo largo del siglo la voluntad de lograr una mayor precisión, tanto descriptiva como prescriptiva, al hablar de las producciones artísticas. De acuerdo con esta meta, se refuerza la sistematización de las obras literarias según los géneros a los que pertenecen. Todos ellos, sin embargo, no reciben igual atención. Bien es sabido lo intensivo del escrutinio dedicado a la lírica y el teatro durante la época del Romanticismo. Y a partir de 1870 aproximadamente es la novela, desde luego, el género que se transforma en el objeto predilecto del estudio literario, como da fe Clarín: «Es la novela el vehículo que las letras escogen en nuestro tiempo para llevar al pensamiento general, a la cultura común el germen fecundo de la vida contemporánea, y fue lógicamente este género el que más y mejor prosperó después que respiramos el aire de la libertad de pensamiento»⁴⁰⁴. No es sorprendente que el enfoque decimonónico en esta organización tripartita de los géneros mayores

desvíe la atención de otras formas de menor relieve que giran en torno a aquéllos. De estos géneros «satélites» tal vez el que en la centuria pasada suscita mayor ambivalencia a la hora de clasificarlo es el epistolar.

Los intentos de los estudiosos decimonónicos por precisar cuál debería ser el lugar acordado a los escritos epistolares en la rueda de los géneros se estrellan contra -186- las contradicciones inherentes en el panorama crítico español, escindido entre dos aproximaciones divergentes a la producción literaria que no podían acoplarse sino de un modo bastante incómodo: por un lado, la visión romántica de la inspiración creativa y la afirmación del yo constitutivo del sujeto liberal; por otro, el enfoque empírico-positivista que, durante el apogeo del realismo y el naturalismo, impuso una observación científica de las obras literarias en cuanto hechos sociales. Como se verá, las inconsistencias que surgieron cuando tratadistas, pedagogos y literatos trataban de ordenar los atributos y funciones de la carta son harto indicativas de la vacilación entre una y otra conceptualización del arte, una vacilación que podría clasificarse o como un sano eclecticismo o como una esquizofrénica bipolaridad, según se mira la cuestión. Una vacilación, cabe añadir, que inevitablemente supone una fuerte proyección ideológica sobre la creación literaria y cultural.

Uno de los pocos puntos de acuerdo entre los comentaristas de la carta es que el caudal epistolar en España es bastante reducido en comparación con el de otros países europeos. Así, en 1850 Eugenio de Ochoa escribe en la introducción al *Epistolario español* que ha editado para la Biblioteca de Autores Españoles:

no es posible desconocer que nuestra literatura, rica en todos los géneros, no lo es en el epistolar tanto como pudiera y debiera serlo, por incuria de nuestros presentes y pasados editores, que han dejado y están dejando perderse o yacer inéditas innumerables colecciones de cartas, cuya publicación reclaman consideraciones de mucha monta⁴⁰⁵.

Casi medio siglo después, Francisco Silvela se hace eco de las palabras de Ochoa señalando que en materia de cartas:

Nuestra inferioridad relativa [...] es sin duda ocasionada por la menor diligencia de autores y editores, pero tiene también no poca parte en ella, la natural inclinación de nuestro sentido literario, más dado a la pompa y brillantez del verso, del teatro, del escrito dogmático o de la elocuencia de la historia, que a los recreos de la prosa familiar y de la comunicación íntima, o con formas y apariencias de tal⁴⁰⁶.

Repasando una selección representativa de comentarios procedentes de manuales de poética y de juicios valorativos de letrados profesionales, aprendemos que según opinan los decimonónicos, las cartas son «pláticas bajo sobre» pero los españoles no son tan dados al arte de la conversación oral o escrita como los franceses o los italianos; los

editores peninsulares son perezosos y dejan los manuscritos sin desenterrar en los archivos; los españoles son sobremanera escrupulosos en no dar a la publicación las correspondencias privadas. Este refrán sobre la escasez del género -187- epistolar, factor que contribuye a su no canonicidad, sigue siendo repetido durante todo el siglo diecinueve y será recapitulado en el presente siglo por Unamuno, Azorín y Salinas, entre otros.

Aunque numéricamente sean (o se crean) poco abundantes las cartas españolas, los críticos coinciden no sólo en afirmar su importancia sino también en nombrar un repertorio común de epistológrafos cuyos escritos deben ser lectura requerida de todo espíritu culto. A la lista ya consagrada de escritores grecolatinos -el principal entre ellos, Cicerón- que se habían dedicado al cultivo de las cartas, se añaden otros tantos nombres españoles pertenecientes al campo discursivo epistolar del Siglo de Oro. Mientras avanza el siglo XIX también se agregan los nombres de epistológrafos ejemplares que pertenecen a épocas más recientes. Esta ampliación del inventario de escritores y textos epistolares modélicos es bien típica de la preceptiva literaria española de los siglos XVIII y XIX, la cual demuestra «un interés creciente por la incorporación de autores modernos [españoles] y la quiebra del principio de autoridad⁴⁰⁷. Fernando del Pulgar, Antonio de Guevara, Santa Teresa de Jesús, Juan de Ávila, Sor María de Ágreda, Antonio Pérez, el Bachiller Fernán Gómez de Cibdareal y, de mayor contemporaneidad, el P. Isla, Jovellanos, Cadalso y Feijoo son los nombres citados con mayor frecuencia como los inmejorables maestros autóctonos de la forma epistolar⁴⁰⁸.

Mas esta unanimidad empieza a erosionarse en el momento de tener que explicar por qué interesa el género de las cartas. Varias son las razones aducidas sobre su importancia. Para quienes escriben libros de texto para universidades e institutos de segunda enseñanza, las cartas son un dechado de estilo y un tesoro evolutivo del desarrollo y uso del lenguaje, a la vez que una fuente de sabiduría sobre las acciones humanas. La inclusión de los textos de cartas selectas en tales libros serviría para montar una antología de elocuencia castellana con claros fines didáctico-morales. Los editores de epistolarios, como Ochoa, hacen hincapié en su valor arqueológico para esclarecer eventos y personalidades del pasado, para disipar de la historia «las dudas y sombras» que la oscurecen⁴⁰⁹. Es el mismo argumento avanzado por Galdós, quien destaca el valor testimonial y archivístico de las cartas; por eso, el autor de los *Episodios nacionales* se queja de las dificultades con las que tiene que encararse al no poder acudir a las epístolas en su busca de datos que documenten sus novelas históricas:

Era indispensable pedir también auxilio a la literatura anecdótica y personal, como memorias y colecciones epistolares. Pero de estos tesoros están muy pobres nuestras bibliotecas -188- [...] nos apresuramos a hacer desaparecer los documentos, arrebatando a la publicidad las cartas de personajes fenecidos [...] De aquí la oscuridad que envuelve sucesos casi recientes. Las cartas escritas *para el público* no llenan este vacío, y las verdaderas no salen nunca a luz⁴¹⁰.

En consonancia con Galdós, Francisco Silvela alaba el poder de las cartas de proporcionar «conocimientos exactos de hombres y sucesos del pasado» pero reconoce

igualmente su valor estético. Las cartas, afirma Silvela, ofrecen un «doble interés como obras literarias y como documentos humanos»⁴¹¹. En un discurso pronunciado ante la Real Academia Española en 1894, Santiago de Liniers también enaltece el status de la carta como artefacto artístico para así reivindicar la grandeza de las letras españolas. En el proyecto decimonónico de la construcción de una literatura nacional, insiste Liniers, las cartas no deben quedarse atrás: «puede ufanarse la patria literatura de poseer valiosos tesoros de ese género de composiciones»⁴¹². Las cartas son una prueba fehaciente de una tradición retórico-literaria que continúa ininterrumpida, por «milagro», hasta el presente:

El estilo epistolar que nace con la majestuosa espontaneidad de la prosa castellana en el siglo XIII [...] sobrevive, como salvado del general naufragio del buen gusto y se transmite sin solución alguna de continuidad en las cartas familiares, hasta nuestros mismos días [...] ⁴¹³.

O sea, que desde modelo del buen estilo y archivo de la lengua hasta documento histórico y elemento constitutivo de una literatura nacional, las cartas -a pesar de su escasa representación entre las letras españolas y su también escasa presencia como tema de la crítica decimonónica- aparecen involucradas en los campos nada inconsecuenciales de la estética, la lingüística, la historia y la cultura. No están en ninguna parte; pero, paradójicamente, están en todas. Esto parecería confirmar la observación de Jacques Derrida sobre la posición a la vez periférica y central del género epistolar. El teórico francés escribe que, como la filosofía, la literatura expulsó la carta a sus propios márgenes y fingía considerarla un género secundario, mientras en realidad siempre se apoyaba en ella como piedra angular de todo el sistema literario⁴¹⁴. De este modo la carta se ha visto convertida en una postdata imprescindible.

La competición entre los plurívocos significados de la carta y entre sus potenciales funciones comunicativas -noticiera, emotiva, conativa, poética- subyace sin duda las dificultades experimentadas por críticos y preceptistas del siglo XIX que -189- pretenden normalizar su clasificación genérica. Porque, como asevera Hermenegildo de los Ríos, «En la forma epistolar caben todos los asuntos y se han escrito en verso y prosa, empleándose también para la novela»⁴¹⁵. Más elástico todavía que el género costumbrista, el género epistolar elude los mejores esfuerzos por fijar sus límites, como descubren todos cuantos tratan de definirlo. Algunos colocan la carta bajo las rúbricas de los géneros mayores en que aparece; subordinan las cartas históricas a la oratoria, las epístolas en verso a la poesía didáctica, las cartas inventadas que se intercalan en las narraciones ficticias a la novela. Otros muchos se basan en las distinciones funcionales y estéticas entre cartas privadas (también llamadas familiares o confidenciales), que guardan el secreto epistolar y mantienen una relación específica con el interlocutor postal, y cartas públicas (designadas también cartas elevadas o abiertas), utilizadas para impartir lecciones morales, científicas y filosóficas, que han sido concebidas pensando en la posteridad y cuyo destinatario se vuelve un mero pretexto para darles publicidad. Semejantes sistemas de clasificación pronto se convierten en un callejón sin salida. Algunos, como Liniers, descartan contundentemente la división entre cartas íntimas y didácticas; los más de los tratadistas se pierden en un laberinto taxonómico estéril en que van proliferando infinitamente los subgéneros epistolares. Por consiguiente, los

manuales de retórica dedican cuantiosas páginas a desenmarañar el frondoso ramaje que constan los tipos de cartas públicas (encíclica, pastoral, manifiesto, cédula real, circular, proclama, carta satírica, apologética, moralizadora o crítica) y las verdaderamente privadas (la carta mensajera, amistosa, política, mercantil, amorosa, filial o paternal, de consejo, encargo, convite o pésame, el billete, la tarjeta, la esquela, etc.). Resulta cada vez más certera la advertencia derrideana que «La mixtura es la carta, la epístola, que no es un género sino todos los géneros, la literatura misma»⁴¹⁶.

En efecto, para los decimonónicos que estudian las formas epistolares el problema más resistente a la aclaración es decidir su relación con la literatura. ¿En qué circunstancias violenta la carta el límite que divide la esfera discursiva de lo literario de lo no literario? Liniers cree que la frontera entre ellas se mantiene firme, que no hay tal cruce. En su ensayo aconseja: «apresurémonos a respetar el secreto, y hasta la sintaxis, de aquellos documentos de la vida privada, que cuando brotan como genuina y espontánea expresión de un verdadero cariño son generalmente poco literarios, y cuando son literarios son por lo común poco verdaderos»⁴¹⁷. Pero Hermenegildo de los Ríos asevera, al contrario, que «La carta familiar y el documento público [...] han menester del concurso de la literatura: de ahí nace su importancia extraordinaria»⁴¹⁸. Este crítico categoriza la producción epistolar, como también la periodística, como un «género derivado», un arte de «lo bello-útil o compuesto». Es -190- «por su fondo, una producción compleja literaria; por su forma, emplea la elocución en los tres modos: narrativo, descriptivo y expositivo»⁴¹⁹. Por su parte, Manuel Milá y Fontanals, en su libro *Principios de literatura general y española* (1873), resume el estado contradictorio de la cuestión explicando:

*La composición epistolar, entre todas las composiciones verbales, a excepción de algunas didácticas, la menos literaria, puede sin embargo contener singulares bellezas, en especial de sentimiento, y no es de cómoda ejecución, puesto que debe unir la *facilidad de la plática* familiar con la *cultura de una obra escrita*. Interesa a veces al literato por su expresión ingenua y al historiador como documento fehaciente*⁴²⁰.

En vista de estas contradicciones tan notables, más vale afirmar, como hace acertadamente Claudio Guillén, que las composiciones epistolares habitan un espacio liminal al borde de la literatura; inevitablemente atraviesan la línea desde lo legible a lo literario («from literacy to literariness»). No porque se trata de un lenguaje poético empleado por el epistológrafo, ni porque corresponde a cualquier valoración estética de los críticos, sino porque desde un principio la ficcionalidad entra como elemento constitutivo de esta clase de escritura, donde se puede desarrollar una voz, una autoimagen y hasta eventos ficticios: «it is fiction within non-fiction or [...] within the illusion of non-fiction»⁴²¹. Este juego, que en el caso de las cartas explícitamente imaginativas es llevado al segundo grado, se vuelve sumamente importante al considerar el status otorgado a las novelas epistolares durante el transcurso del siglo pasado, desde las románticas *Cornelia Bororquia* y el *Voyleano* hasta Fernán Caballero y los avatares realistas manejados por Valera, Galdós y Pardo Bazán.

Otra tensión irresoluble que se revela en las discusiones decimonónicas del género epistolar y que seguramente impacta su lugar en el canon se centra en la descripción simultánea de la carta como un producto de la inspiración libre y como una clase de escritura sujeta a las leyes. Por un lado, se supone la existencia de un sujeto de la enunciación individualizado e idiosincrático que se expresa con autenticidad en sus epístolas de un modo directo y original; como se ha afirmado, «en la carta no se puede no decir «yo»⁴²². Por otro lado, se tiende a supeditar la redacción de cartas a fórmulas previstas cuyo formalismo cuasi-legalista deja poco espacio al despliegue de este yo.

Casi sin excepción, los tratados de retórica, los formularios de cartas, los manuales de conducta y los juicios de críticos literarios como Revilla, Clarín y -191- Valera caracterizan la carta por medio de una constelación de rasgos relacionados a la teoría expresiva del romanticismo y su exaltación de la libertad creativa del artista: espontaneidad, naturalidad, sencillez, soltura, «una negligente pero correcta y natural facilidad», elocuencia, abandono, improvisación, ingenio e imaginación. En su más genuina encarnación, la carta sería una composición inspirada, dotada de gracia estilística, cuya invención es un acto más allá de cualquier método, regla o intención deliberada⁴²³. La espontaneidad definidora de la epístola la tiñe de cierto carácter misterioso, un «no sé qué» fácil de reconocer pero difícil de imitar; la opinión común es que el género epistolar es exigente y de difícil cultivo. No obstante, las librerías y aulas escolares del diecinueve están abarrotadas de tomos que dictan las normas invariables - tanto estilísticas como gráficas- que deben aplicarse a la escritura epistolar. Los teóricos mismos de la epistolaridad en el siglo XIX no parecen darse cuenta de la inconveniencia de fomentar una adhesión racional a modelos predeterminados cuando éstos mismos son productos de una aptitud inconsciente e innata, no necesariamente susceptible de ser enseñada.

Al hablar de las composiciones epistolares, no se puede perder de vista el hecho de que un género no es sino un constructo, es decir, una agrupación de rasgos reconocidos como tal por cierta cultura en una determinada época histórica. La especificidad cultural de los géneros es de particular importancia con respecto al discurso epistolar en el siglo XIX, por lo que su asociación con la mujer es otro factor que explica la marginación de la carta del canon de la literatura española. Indica Silvela que en cierto grado la escasez de cartas en la literatura española se debe «a la menor acción e influencia que en todos los órdenes de la vida social, ha tenido la mujer entre nosotros, especialmente en los siglos XVII y XVIII, pues no cabe negar que las cartas han sido en todas las literaturas, género cultivado e influido de modo singular por las mujeres»⁴²⁴. Echando una ojeada sobre los manuales de conducta y formularios de cartas dirigidos a un público femenino, vemos el notable vínculo entre las cartas de mujeres y el culto de la domesticidad que rige la vida del aburguesado «ángel del hogar». Mientras la sociedad rechaza mayormente la noción de la mujer profesional, sí concibe la actividad epistolar como una habilidad aceptable y hasta obligatoria para las mujeres del día. José Manjarrés, en su *Guía de señoritas en el gran mundo*, razona que «las cartas son el género de literatura que debe una señorita cultivar con especial esmero [...] aunque no constituya ninguna de las principales ocupaciones de la mujer, es una necesidad de su instrucción»⁴²⁵. El ya citado editor de epistolarios Eugenio de Ochoa repite la opinión general que el sexo femenino está especialmente dotado para escribir misivas: «en este punto las mujeres llevan una gran ventaja a los hombres [...] que deben seguramente a la vivacidad de su -192- ingenio, a la movilidad de sus impresiones, y su sensibilidad, generalmente más exquisita que la nuestra: dotes que se avienen muy bien con las

condiciones esenciales en esta clase de escritos»⁴²⁶. Pero las alabanzas de las cartas femeninas también van condicionadas por una serie de reparos y distingos. Como arguye un tal «Emilio», autor no identificado de un artículo sobre las cartas de mujeres que se publicó en la revista *La Familia*, estas dotes pueden llevarles a ella y a sus corresponsales al borde del precipicio: «Debe la mujer escribir con cuidado lo que quiere expresar, que a veces no medita lo que escribe y escribe lo que no piensa [...] una mujer dispuesta a escribir es como un niño que juega con un arma con la cual puede herirse»⁴²⁷. Idénticos consejos los podemos encontrar en muchas de las obras que se tratan de la relación femenina a la epistolaridad, como el siguiente aviso que Llanos y Alcaraz dirige a las madres con respecto al gobierno de sus hijas:

[...] no permitáis que escriban mucho.

Persuadidles a que, cuando piensen una carta, lo hagan como si en alguna ocasión pudiera leerse en público.

De este modo no escribirán nada que pueda abochornarles, evitándose la vergüenza que muchas sufren por demasiada candidez.

.....

Las mujeres tienen el defecto de escribir las cosas antes de meditarlas.

Procurad que vuestras hijas tengan siempre muy malas plumas, para que escriban poco, y muy despacio⁴²⁸.

No es menos curioso (o cínico, diríamos hoy) el que muchos críticos suspendan las reglas normalmente aplicables a la producción literaria cuando se trata de la mujer autora de textos epistolares: se cree que porque las *cartas de mujeres* nacen de la pasión y el sentimiento, no importa que su escritura ignore las reglas de la gramática. Dice Juan Valera, reseñando el libro *Cartas de mujeres* de Jacinto Benavente: «lo cierto es que ni la ortografía ni la sintaxis son indispensables requisitos para el bueno estilo epistolar. Basta con el corazón y la cabeza»⁴²⁹. Por medio del género epistolar se les permite a las mujeres recuperar una voz y un espacio suyo en el que pueden escribir, con tal que sus cartas no sean sino expresiones privadas y emotivas que con lamentable frecuencia revelan la instrucción inferior que han recibido. Las mujeres pueden escribir, pero su escritura no tiene que -ni debe- profesionalizarse. De este modo la mujer puede acceder al campo de la escritura sin amenazar dar en tierra con las jerarquías de género sexual en que se fundamenta la sociedad decimonónica.

-193-

A juzgar por los ejemplos citados anteriormente, parece claro que el siglo XIX no logró superar las contradicciones que surgen en torno al status de la carta. Un género inconsistentemente tratado por los críticos, espontáneo o rígidamente codificado, literario o no literario, alabado y a la vez menospreciado por ser una producción

principal de las mujeres: así se presentan cartas, epistolarios y sus derivaciones novelísticas en el panorama crítico del siglo XIX. Como género, es en efecto una postdata imprescindible; pero mientras no lo estudiemos en más detalle, seguirá siendo sólo postdata.

-[194]- -195-

△▽

Tauromaquia y tauromanía en la temática literaria del siglo XIX

José Manuel GÓMEZ TABANERA

Real Instituto de Estudios Asturianos

Hace más de medio siglo (y escribo medio siglo en lugar de cincuenta años, desechando de mi subconsciente toda obsesión de sentirme viejo) que vengo preguntándome en distintos trancos de mi vida cómo pudo forjarse a través de las tradiciones populares/culturales, pero también de la idiosincrasia patria, ese nexo entre el toro y el hombre que terminará por desembocar en la, bien o mal, llamada «fiesta nacional», sobre todo al considerar sus límites, ya durante el siglo XIX, ya durante el XX, que termina con este año. El interrogante me ha venido acuciando cada vez más vivamente en los últimos decenios en mi calidad de antropólogo, pero databa, como digo, de bastante atrás, desde mis años mozos cuando allá en los cuarenta, en la postguerra civil, las actividades de mi padre, profesor de equitación militar retirado, activo hombre de negocios y ganadero, me permitieran tratar a muchas gentes del mundo de la hípica pero también del universo de los toros, a partir de las tientas anuales que tenían lugar en una dehesa de mi familia junto a El Escorial («Mojadillas») y en otras alledañas, a las que se llegaban, con tal ocasión, ganaderos y empresarios como Atanasio Fernández, Pedro Balañá, Remigio Thibeau o el duque de Pinohermoso; toreros como Domingo Ortega, Antonio Bienvenida, Manuel Rodríguez *Manolete*, el mexicano Carlos Arruza, *El Albaicín*, Miguel Báez, *Litri* y un Luis Miguel *Dominguín*, aún soltero; rejoneadores como Álvaro Domecq, Ángel Peralta y Julián Cañedo; escritores y poetas notorios como Natalio Rivas, José María de Cossío, Eugenio Montes, Manuel Halcón, Adriano del Valle, Antonio Díaz Cañabate, Víctor de la Serna, Rafael de León, Ángel María de Lera, Luis Escobar, pero también críticos taurinos como K-Hito, Gregorio Corrochano, Vicente Vera... Toda una muchedumbre abigarrada, entre la que no faltaba alguna *pretty woman*, a la que el «niño pijo», que quizá era yo entonces, no pudo conocer debidamente, salvo alguna excepción. Recuerdo, no obstante, las peroratas de José María de Cossío o del Conde de Colombí quienes, entre la tufarada de la carne trémula de las vaquillas herradas al prorrumpir en anécdotas y comentarios docentes y discentes, me hicieron saber aún imberbe, y burla burlando, de los toros de antaño y sus diferencias con los de hogaño (entiéndase de los de hace medio siglo). De esta forma, supe por vez primera de la taurofilia, allá en el siglo XVIII, de Nicolás Fernández Moratín (1737-1780), de los aguafuertes de Goya, de

las tauromaquias -196- canónicas de Daza, *Pepe-Hillo*, y Montes; de la manía que tenían los krausistas y las gentes de la Institución Libre de Enseñanza a los toros como manifestación de atraso y barbarie, e incluso, de las andanzas del atrabiliario Eugenio Noel.

Con el tiempo y los años, seleccionando mis saberes y mis tertulias, llegaría incluso a saber cosas estupendas, como que la cigarrera Carmen, heroína de Próspero Merimée (1845), no era sevillana, sino navarra; que con nuestro siglo muchos toreros acabaron dejando el «traje de corto», resabiándose y metamorfoseándose en auténticos intelectuales y notorios personajes que nada tienen que ver con los que nos pinta el mexicano Fernando Botero. Toreros que incluso llegaron a pulirse y hacerse personajes políticos -ahí está Luis Mazzantini- y pudieron alternar, ya en nuestro siglo, con un Pérez de Ayala o un Ortega y Gasset, cuando no posar para un Pablo Ruiz Picasso o un Daniel Vázquez Díaz, pongamos por caso.

¿Qué más? Estas consideraciones preliminares os harán comprender el porqué he elegido como tema de mi comunicación la tauromaquia y tauromanía del XIX, que harían posible las del siglo actual. Pero a la vez, el tratar tal tema me da oportunidad para ensamblar viejos recuerdos de mocedad y con ellos ordenar algunas ideas, ya en la orilla del estanque dorado, pensando que ello pudiera servir de algo a los que podéis escucharme.

Es indudable que tauromaquia y tauromanía dan siempre para mucho, incluso más que para nutrir la temática literaria del siglo XIX y la elaboración de un particular canon. Esto hace contemplar a las corridas de toros con una óptica distinta a la que asumen ante los antropólogos o los mismos historiadores de religión cuando se empecinan en investigar los orígenes de la lidia y los posibles inicios rituales del remoto nexo que se percibe entre el hombre y el toro⁴³⁰, nexo muy distinto al que puede crearse entre el hombre y el caballo, o cualquier otro animal, más o menos familiar. Nexo o relación que hizo posible -trascendiendo de una remota venación o del mismo mito-, eso que llamamos, ya «lidia», ya «tauromaquia», y que dio lugar a ese atroz combate que Juan Gualberto López, Conde de las Navas, denominaría «el espectáculo más nacional»⁴³¹, independientemente otras relaciones, ya deportivas, ya lúdicas, ya sociales, ya rituales que puedan buscarse entre el hombre y la bestia, despertando pasiones encontradas, sobre todo con la emergencia de la llamada «afición», que, institucionalizándose, logra, imponerse al rechazo de los primeros Borbones ilustrados y alimentar indecisiones de polígrafos tan notorios como don Marcelino Menéndez y Pelayo y don Miguel de Unamuno⁴³².

-197-

Antecedentes

Prescindiendo aquí de remontarnos a la Antigüedad y al Medievo, optaremos a la hora de referirnos exclusivamente al siglo XIX, por recordar que, cuando éste se inicia, ya habían logrado personalidad propia los que cabría llamar «profesionales del toreo», que hasta el siglo XVI apenas contaron de notoriedad alguna en los festejos taurinos. Sin embargo, lograrán trascender de la infamación secular que sufrían desde, pongamos por caso, tiempos de Alfonso X el Sabio⁴³³, para prestigiarse, desde el momento en que el mundo peninsular, estamental y caballeresco, de resabios feudales y que venía siendo sostenido por la agricultura, entra en decadencia con las llamadas

«crisis agrarias». De esta forma, con los primeros años del siglo XVIII se hizo habitual y admitido el contratar «lidiadores» para enfrentarse con vara larga y rejonear a los toros. Recordemos así, un festival taurino de finales de febrero de 1729, en el que el cabildo sevillano contrató a tres «profesionales», dos de ellos los hermanos Pedro y Antonio Bertendona, que habían triunfado en la Corte. Cada uno se acompañaba de tres o cuatro decenas de lacayos⁴³⁴. Las cuadrillas toreras, encabezadas por varilargueros a caballo, empezaban a ser realidad. Y con ellas, el orden de la lidia y las modernas plazas de toros⁴³⁵. A fin de cuentas, se intenta conseguir una síntesis entre diversos festejos rurales, con toro incluido, y alardes caballerescos, pero a la vez cambiarlos de manera que lo que hasta entonces era una fiesta participativa, en la que brillaba la nobleza, se convirtiese en espectáculo del vulgo. Esto sucedió cuando los «matadores», ascendidos a «profesionales» (expertos en lidia de toros), hicieran innecesaria la participación de los nobles, y el pueblo hace suyo el ritual/espectáculo hasta el punto de que, a fines del siglo XVIII, no es una deshonra lidiar por dinero, sino un timbre de honor y gloria. En ese sentido, las pautas parece darlas la Maestranza de Sevilla⁴³⁶. De acuerdo con esto y la profesionalización de -198- otras facetas de la vida humana (industria, ejército, administración pública), que se hacen patentes en la España ilustrada de los Borbones, empiezan a configurarse las ganaderías bravas mediante la selección estúrpica (aún no se sabía nada de genética y zootecnia, aunque se barruntase) y se construyan anfiteatros, plazas y cosos *ex-profeso* para correr toros, poniendo a la venta localidades varias de acuerdo con el rango social del espectador. El nacimiento de la llamada burguesía urbana, impondría la «privatización» de la fiesta. Dejaría, así, de celebrarse en la plaza pública o de armas del lugar y se abandonaría la financiación colectiva para sostenerse con el importe de las localidades.

Mediado el siglo XVIII, los antiguos lacayos que auxiliaban a los caballeros cobrarán independencia y protagonismo. Se presentan los primeros contratos con estoqueadores, es decir, *matadores* de toros a estoque. Los caballeros en plaza, inician su declive pese a que durante un siglo precederán a los toreros de a pié en la organización de la fiesta.

Emerge así la «moderna» corrida de toros, al presentarse en un ámbito urbano y burgués en los inicios de la Ilustración europea que quizá olvida los posibles orígenes del espectáculo en ritos y mitos que pudieron configurarse en la prehistoria del Creciente Fértil y del Mediterráneo Antiguo, impetrando la fecundidad agraria de siempre, en variopintas deidades tauromorfas⁴³⁷. Ahora empero, en la España ilustrada se cuenta con la colaboración del ejercicio ecuestre de la aristocracia. Aunque nadie se detuviera a considerar el porqué pudo ocurrir así.

Esto coincide con la publicación de un singular opúsculo: *Cartilla en que se proponen las reglas para torear a caballo y practicar ese valeroso, noble ejercicio con toda destreza*, Madrid 1726, de un tal Nicolás Rodrigo Noveli⁴³⁸. Librillo que no cambiaría el rumbo tomado por las fiestas taurinas. No tardarán así de incorporarse a la lidia los llamados «tercios»: el de varas, el de banderillas y el de muerte. Los dos primeros, quizá tuvieran su origen en la venación y el toreo caballerescos y en las capeas rurales. El tercio de muerte (cuyo protagonismo asumirán matadores de toros profesionales), será el más incisivo. En realidad, al terminar el siglo XVIII, el «matador» se ha convertido en cabecilla de la «cuadrilla». Y ¿por qué no?, en héroe e ídolo de las gentes.

No obstante, medio siglo antes no ocurría así. Los caballeros en plaza -varilargueros y puyeros- aún conservaban cierta preponderancia. Como muchos rejoneadores que he alcanzado a conocer, aguantaban al toro desde corceles de su propiedad debidamente domados para el evento, con objeto de garantizar la brillantez de las suertes. Tras detener a la res con la vara, «rejoneando», buscaban la vistosidad y la inmunidad del caballo. Pero sus suertes fueron relegadas por el toreo de capa y por la suerte de matar a estoque. Algunos caballeros se convirtieron, así, en auxiliares (picadores), moldeando al toro y atemperando su fuerza -sin importarles un ardite -199- la suerte de los, ahora, jamelgos desamortizados-, con objeto de que los toreros de a pié lo tuvieran más fácil. Se abriría así una nueva concepción del toreo, en la que se admitía que la muerte del caballo era necesaria para la brillantez de la lidia a pié. Por entonces no existían los petos, a imponerse en el siglo XX.

De 1777 data la primera tentativa de explicar los orígenes de las corridas que empezaron a interesar a costumbristas y literatos. De aquí que Nicolás Fernández Moratín, a quien ya hemos citado en los inicios de nuestro discurso, escribiese su *Carta histórica sobre el origen y progreso de las fiestas de toros en España*⁴³⁹, especie de memorial que redacta a instancias del Príncipe de Pignatelli⁴⁴⁰. En dicho escrito veía en tales fiestas taurinas, más que un producto de los juegos romanos (*ludi*), algo autóctono, quizá una forma de venación muy antigua -la misma que en el siglo XVI ya contempló Gonzalo Argote de Molina⁴⁴¹- pasando a convertirse en algo practicado por musulmanes y cristianos durante todo el Medievo. Tesis ésta que inspiraría al pintor Goya mucha de su temática taurina y entre ella la serie de grabados a buril que conocemos como *La Tauromaquia* y que presentan leyendas escritas por el propio Goya en los mismos grabados.

A la *Carta histórica...* de Moratín no tardaron en salirle objetores. Tal, un significativo escrito autodefinido como exordio: *Crítica contra la Carta de Moratín en defensa de la nobleza española aficionada a torear*, en la que se presentan particulares alegatos a concretos testimonios aducidos por Moratín⁴⁴². No es este lugar y momento para examinarlos, pero cabe recordarlo aquí por si alguien se interesase en descubrir su autor hasta ahora ignoto.

Por entonces, las llamadas fiestas de toros habían sido catalogadas un tanto subjetivamente por el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), quien en 1796 publica su celeberrima *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. En la misma, el ilustre polígrafo ponía en duda que las corridas de toros pudieran considerarse «diversión nacional»⁴⁴³. Trabajo éste que, pese a su valor intrínseco, fue puesto en solfa por -200- algunos y que, a la larga, quizá influiría en su desgracia, ya que dio pie para que pudiera atribuírsele el opúsculo *Pan y Toros*, publicado el mismo año y en el que se da un desgarrado reflejo de la España borbónica, mayormente analfabeta y exangüe, a quien gobernantes corruptos amodorraban, al igual que los déspotas de Roma, con gabelas alimentarias y juegos circenses (*Panes et circenses*). Opúsculo anónimo en el que se arremetía implacablemente contra las fiestas de toros y fue el primero de una serie de impresos y realizaciones que adoptaron, ya en el siglo XIX, su título como lema. Hoy sabemos, sin embargo, que el anónimo autor de *Pan y Toros* no fue el desventurado Jovellanos, aunque muy bien pudo ser su inspirador, según se deduce de una carta que escribió a José Vargas Ponce⁴⁴⁴. La autoría del panfleto correspondería así, si no al mismo José

Vargas Ponce, a León de Arroyal, autor también de *Cartas político-económicas*, feroz crítica de la monarquía de Carlos III⁴⁴⁵.

Recordando todo esto, hemos trastocado la exposición de nuestro discurso. Pero quizá no importe demasiado. Lo que importa es subrayar que las fiestas de toros siguieron en auge y que a nadie se le ocurrió, entonces, pensar cómo evolucionarían. Esto, en realidad, sucedía desde tiempo atrás, hasta el punto de que, incluso los propios profesionales, se habían dado cuenta de ello, como lo demuestra un curioso manuscrito que pudo conservarse en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, cuyo autor fue un varilarguero consagrado, José Daza. Su título, lo dice todo: *Precisos manejos y progresos, condonados en dos tomos, del más forzoso peculiar arte de la agricultura, que lo es el del toreo, privativo de los españoles* (1778), obra en la que Daza recoge sus propias experiencias⁴⁴⁶.

Para entonces, hacía ya años que se habían impuesto los estoqueadores, consolidándose nombres, cuadrillas y dinastías de toreros. Se habían también fijado los lances de la lidia y brillaba el nombre de Joaquín Rodríguez, *Costillares* (Sevilla 1729-1800), a quien se considera inventor de la verónica y del volapié. Suertes ya conocidas y practicadas, pero que el diestro sevillano supo estilizar y hacer suyas. Asimismo, convirtió la muleta, de orígenes controvertidos⁴⁴⁷, no sólo en artilugio imprescindible para entrar a matar sino también en útil para doblar al toro en el último tercio.

En Cádiz y en 1796 -el mismo año en que se publica *La Memoria* de Jovellanos y el anónimo *Pan y toros*- se publica otro texto, hoy clásico, cuya autoría se atribuye un conspicuo discípulo de Daza, el matador José Delgado, *Pepe-Hillo* (Sevilla 1754-1801), bajo el título *Tauromaquia o arte de torear* y cuyo subtítulo reza: «obra -201- utilísima para los toreros de profesión para los aficionados y toda clase de sujetos que gustan de toros». Hoy sabemos que se trataba de un libro inspirado por el torero, pero que escribió, al parecer, el aficionado don José de la Tixera⁴⁴⁸, dado que *Pepe-Hillo* era casi analfabeto. Hoy también, dos siglos después, cabe considerar la *Tauromaquia* como un tratado didáctico que quiere mostrar la técnica y habilidades profesionales con objeto de salir bien de la lidia. Bajo principios un tanto ilustrados, su redactor presenta reglas para el conocimiento de los toros y para adecuar la ejecución de las suertes a sus condiciones⁴⁴⁹.

Cabe señalar que por entonces, las corridas habían logrado ya tan particular predicamento que se consideraron dignas de atención y comentarios, no sólo por parte de escritores de fuste, sino de los que habría de llamarse «cronistas taurinos». Por lo que sabemos, las primeras reseñas taurinas se publicaron en el periódico *Diario de Madrid*. Así, el 20 de junio de 1793, se publicó la primera crónica taurina de un festejo que, en sesiones de mañana y tarde, se había celebrado en la Corte el 17 del mismo mes y año, teniendo como protagonistas a los hermanos Pedro, José y Antonio Romero, miembros de la famosa dinastía rondeña. Entre los tres, según relata el anónimo cronista (*Un Desconocido*), se despacharon 16 toros.

Cabe señalar que, en la misma reseña, se habla del empleo de «banderillas de fuego», puestas a las reses que no aceptaron cierto número de varas. Por entonces, no existía regla alguna que indicase que toro debía sufrir tal castigo, pues todo se dejaba a la voluntad del presidente de la corrida. No obstante, sabemos que, a veces, las «banderillas de fuego» se ponían inmerecidamente a las reses para afrentar al ganadero.

La reseña histórica que comentamos, no tiene desperdicio. En ella se especifica que diez toros -que no eran como los actuales- recibieron 110 puyazos y fueron muertos de once estocadas, la suerte dominante. Conviene recordar que si las corridas eran un tanto distintas a las que tendrían lugar durante el XIX, incluso el XX, las «novilladas» no estaban aún definidas. En realidad, hasta mediados del XVIII no se anunciaron como tales. La denominación se aplicó, más bien, a un alarde en cuyo transcurso un cornúpeta embolado era muerto fuera del ruedo tras haber sido lidiado en él, aproximándose el espectáculo a una capea rural. Tales novilladas, resultaban un tanto amenas al sumársele componentes cómicos: mojigangas, pantomimas, e incluso fuegos de artificio. Sabemos que, hasta finales del XVIII, las corridas de toros se aderezaban incluyendo, en las mismas, una novillada. Finalmente, el público acabo hastiado, por lo que fue sumado al espectáculo, la lidia y muerte del bóvido, como en las corridas.

A veces, el espectáculo propiciaría la tragedia, más, cuando el matador se había convertido en ídolo popular. Tal es el caso de *Pepe-Hillo* (1801), cuya muerte llorarían -202- las duquesas y hasta la reina María Luisa. Tras su cogida mortal por no escuchar el consejo de Pedro Romero, fue trasladado al palco de la duquesa de Osuna, que en 1778 le había regalado un traje bordado por el afamado Bernardino Pandeavenas y que había costado casi 7.000 reales. Sabemos de regalos similares. Así el que Cayetana, duquesa de Alba, regaló a José Romero y que también pudo haber más, propiciando un escándalo (1787), que trajo como consecuencia el confinamiento de la duquesa de Alba. El *affaire*, llegó a ser comidilla nacional, incluso llegó a ser comentado un tanto indiscretamente por una visitante francesa⁴⁵⁰. Al parecer, la duquesa, alucinada por la faena de su torero, se arrancó un broche de diamantes de un zapato y se lo arrojó en medio del coso. Algo que hoy no nos extraña demasiado, conocidas los aspavientos femeniles que en nuestros días han podido verse ante un gallardo diestro, natural de Ubrique.

Pese a todo, el torero prestigiado y borracho de guapeza y gloria tenía que andarse con cuidado, fuera y dentro del ruedo. No en vano pasaría a la historia el fin del Conde de Villamediana por pasarse de listo. Fin que quizá nunca conoció Pedro Romero (Ronda 1754-1839), a quien se atribuye una reflexión en la que está la base del toreo de entonces: «el lidiador no debe contar con sus pies, sino con sus manos, y en la plaza, delante de los toros, debe matar o morir, antes que correr o demostrar miedo».

Los alberos del siglo XIX

El siglo XIX nos presenta ya una serie de ganaderías consagradas, plazas y cosos mejorados y también el emerger, tras la Guerra de la Independencia, de un fugaz liberalismo, un Borbón tan zafio como popular -Fernando VII- (al que, por cierto, se debe la creación, en el matadero de Sevilla, de la primera Escuela de tauromaquia) y una «afición» desmadrada. Ya un tanto entrado el siglo (1836), conocerá la publicación *Tauromaquia completa* de Francisco Montes, *Paquiro* (Chiclana 1805-1851), en la que se contiene una ordenación precisa y minuciosa del espectáculo. Ordenación que inspirará toda una serie de reglamentos administrativos que regirán ya el espectáculo hasta nuestros días.

Tal reglamentación se hacía realmente necesaria, tanto más cuando en el intervalo de la llamada Guerra de la Independencia tuvo que adecuarse en el primer cuarto de siglo y a las nuevas generaciones la antigua corrida de un número indeterminado de toros -generalmente 12 ó 14- de diversas ganaderías y que se celebraba en dos sesiones: una matinal y otra vespertina. De aquí que empezaron a imponerse los festejos de seis u ocho toros (lo que hasta entonces se llamaba «media corrida») pertenecientes, por lo general, a un mismo criador. Paulatinamente iría modificándose -203- todo, hasta que el reglamento de 1868 -del mismo año de *La Gloriosa*- establecería con carácter taxativo el número de seis toros, a lidiar por tres cuadrillas, solución que se ha mantenido hasta los tiempos actuales.

Por ello, la corrida conoce con el siglo XIX su institución e institucionalización en populosas villas y ciudades, pero a la vez su limitación a «profesionales», desechándose, mayormente, otras prácticas taurinas (encierros, suelta de toros y vaquillas, toros de cuerda o enmaromados, toros embolados y de fuego, alanceamientos cruentos, rejoneos desmesurados, etc.) que siguieron, sin embargo, practicándose en las llamadas «corridos de pueblo»⁴⁵¹. Ahora, con su aceptación urbana, digamos «cosmopolita» que trasciende incluso a Ultramar, el ancestral rito del sacrificio del toro, extendido por toda la cuenca mediterránea y África Menor desde la Prehistoria, se ha desvirtuado sin saberlo al imponerse en nombre de la colectividad con un solo *oficiante* («el matador»), auxiliado por peones y caballistas. En el trance final, con el trasteo de muleta (cada vez más adornado, y «artístico») y la «estocada», el «oficiante» se enfrentará en solitario al animal-totem (?), al dios que ha de inmolar. ¿Acaso no es evidente que para que viva el hombre, ha de morir el dios?

Será sin embargo, ya entrado el siglo XX, cuando los antropólogos, analistas e historiadores de la religión acierten a vislumbrar en las corridas de toros el trasunto de viejos ritos sacrificiales, en los que incluso se imponía el «comensalismo»⁴⁵².

Tales orígenes rituales, digamos sacramentales, quizá expliquen, en parte, el que Roma, es decir la Iglesia Católica, sin ver en la corrida remembranza de posibles taurobolios y criobolios, se mostrase un tanto reacia a aceptarla, incluso tras ser importado a la Ciudad Eterna el toreo a la jineta nada menos que por Cesar Borgia. Sabemos que la polémica se mantuvo en España durante siglos, con bulas breves y decretos que la atizaron, hasta el extremo de crear particular desazón en diversos estamentos, primero bajo los Hasburgo y después con los Borbones que intentaron inútilmente prohibirlas. Al no poder hacerlo, optaron por su institucionalización y con ella vemos que los toros habían terminado por invadir el terreno clerical al incluirlos en variopintos festejos y devociones populares. Sabemos incluso, que el uso de «hierros» y «divisas» taurinas a imponerse en el siglo XVIII, tuvieron un origen monacal. Así, la ganadería de los Cartujos de Jerez, con divisa blanca y los toros del Convento de San Agustín, que la lucieron roja y negra en 1746. También que el uso del herradero lo iniciase un cura ganadero, un tal Antero López.

-204-

Realmente podría hablarse mucho, quizá demasiado, sobre las relaciones durante más de un milenio entre Iglesia y tauromaquia. Pero ello nos apartaría de nuestro discurso, incluso refiriéndonos únicamente al siglo XIX, dado que ello nos obligaría a hablar de relaciones, como la coincidencia de la celebración de las fiestas taurinas con

un Santo patrón, la Virgen, Hermandades, Cofradías y demás. Sólo diremos aquí, empero, que en el siglo XIX el clero, previendo la Desamortización, optó por deshacerse de las ganaderías. Ello no será obstáculo para que, incluso todavía en el siglo XX, sepamos de acreditadas ganaderías, propiedad de opulentos eclesiásticos. Todavía, tras la Guerra Civil, (1941) hubo algún cura ganadero como Don Cesáreo Sánchez Martín, al que alcancé a conocer con un hierro muy «cristiano» para sus descomunales astados.

Y esto, con la independencia de la existencia de «toros eclesiásticos» que siguieron asimismo vigentes durante parte del siglo XIX y aún en el nuestro, motivando una particular bibliografía costumbrista⁴⁵³. Es obvio que durante todo el siglo XIX a nadie se le ocurrió bucear los orígenes de las corridas de toros más allá de los tópicos impuestos a partir de la obra clásica de Moratín. Ni siquiera a los mismos historiadores les vino a mentes el intentar explicarse cómo en las corridas pudiesen incluirse devociones, pantomimas, variedades y ¿por qué no? mujeres toreras⁴⁵⁴.

Por lo que se refiere a los historiadores del toreo ya aludidos, no faltarán -incluso bastante notables- durante todo el siglo XIX⁴⁵⁵, pero al triunfar las tesis de Moratín, jamás se les ocurrió insistir en la cuestión de los orígenes, ni siquiera hurgando ya en concretas tradiciones culturales, ya en devociones determinadas, a relacionar con fiestas sacras, efemérides, conmemoraciones patronales, festejos, etc. Dicha tarea, ya a mediados del siglo XIX, la asumirían los incipientes «folkloristas», antes que los etnólogos y antropólogos de hoy. Entre aquellos, aunque ya plenamente en nuestro siglo, quizá cabría recordar aquí al músico militar Bonifacio Gil García, -205- cuyo *Cancionero Taurino* recoge diversos legados del siglo XIX, entre los cuales se dan bastantes contaminados por las que llamaríamos «subculturas gitanas» que habrán de poner su granito de arena en toda la tauromaquia de los siglos XVIII y XIX, desde el momento en que los gitanos herreros se incorporan al mundo de los toros. Esta es una cuestión que indudablemente daría para otra comunicación y sobre la que aquí tendremos que pasar de puntillas. Su estudio habría que iniciarse quizá a finales del XVIII con el banderillero gitano *Ojos grandes* del linaje fragüero menor de los Santos, y podría continuarse un siglo después con Juan Antonio García Vargas *El Terrible*, picador en la cuadrilla de Chicorro. Estaba cantado, la decadencia de la fragua se suplió con el toreo y el cante. Bien o mal algunos gitanos que no engrosaron un naciente subproletariado urbano optaron por los toros, primero como subalternos y después como novilleros e incluso maestros durante todo el XIX, aunque sus diestros-estrella despuntarían en los primeros años de nuestro siglo. Así Cagancho, los Gitanillos de Triana, Gitanillo Chico, los Gitanillos de Camas, el Albaicín, etc.

Así, nadie pueda extrañarse que en las letras del siglo XIX se hiciera un tópico de *los toros y su mundo* incluyendo a veces en el mismo el universo gitano y el tema terminase por generar una compleja bibliografía que, independientemente de un sinfín de sueltos y artículos periodísticos, hoy suman más de 5.000 títulos⁴⁵⁶, dando vida a la que cabría llamar «literatura taurina», indudablemente subjetiva, pero que en manera alguna puede dejarse de lado a la hora de saber del siglo XIX, de sus cánones literarios y artísticos, de sus idearios, de sus inquietudes y de sus creaciones. Así y a la vez que admitimos que la tauromaquia pudo ser objeto de Historia, es obvio que pudo alentar géneros literarios -poesía, novelas, teatro y ensayo etc.-, y fuera inspiración de, pintores escultores, músicos etc.⁴⁵⁷, e incluso motivo de reflexión para folkloristas y pensadores varios.

Es sabido también que, durante todo el siglo XIX, se mantuvo un variopinto periodismo taurino que movió fervores y voluntades, e incluso hizo lógico que el tema taurino llegase a los más dispares géneros literarios.

De aquí que no quepa insistir en el ingente número de publicaciones que se dieron, algunas de escasa vida, ni tampoco cómo éstas llegaron a influir en el canon [-206-](#) literario. Señalaremos, no obstante, que muchas de ellas nutrieron las que hemos llamado «tauromanías», ya a favor, ya en contra de las corridas, influyendo en los cánones de la época. El caso es que nadie puede poner en duda que una mayoría de ese «pueblo soberano» que, trascendiendo del Antiguo Régimen y tras la Francesada, deja oír a sus representantes en la Constitución de Cádiz (1812) constituyó, independientemente de su estamento social, la llamada «afición», mayormente a favor de las corridas taurinas y haciendo suyo el lema *¡Pan y Toros!*, que terminaría dando nombre a la pieza musical de Barbieri.

Pero también cabe recordar que, en el mismo siglo XIX, una serie de -llamémosle «literatos-estrella»-, las desaprobaban. Así, Mariano José de Larra (1809-1837), Cecilia Böhl de Faber, (1796-1877), *Fernán Caballero*, cuya novela *La Gaviota* (1849), decididamente taurófoba, cabe recordar; Carolina Coronado (1823-1911) y alguno más, entre los que se encuentran muchos literatos adscritos al costumbrismo romántico y cuya taurofilia no puede pasarnos desapercibida. Así, Ramón Mesonero Romanos (1803-1882), consagrado costumbrista; Santos López Pelegrín, *Abenamar*, a quien debemos la redacción de la ya citada *Tauromaquia* de Montes... También a gentes como Serafín Estébanez Calderón (1799-1867); Mariano José de Larra, en cuyas obras abundan alusiones, anécdotas, críticas y elogios de la fiesta. También cabría recordar, ¿por qué no?, a Eduardo López Bago y su novela zolesca *Luis Martínez, el espada (en la plaza)* (1886).

Por otra parte, todo el siglo XIX nos ha dejado un sinfín de poetas que viven en pleno romanticismo y que no desdeñan el tema taurino. Así Arolas, Arriaza y Maury, pero también Espronceda, el Duque de Rivas y José Zorrilla, quien, al igual que Lope de Vega dos siglos antes^{[458](#)}, se mostraría un tanto ecléctico.

Ya con la Restauración -lo adelantamos al principio- krausistas e institucionistas se opusieron a la lidia al ver en la misma un claro obstáculo para la soñada europeización de España. Sabemos incluso de una interesante polémica mantenida por Gumersindo de Azcárate y Marcelino Menéndez Pelayo.

Conforme a su ideario, Menéndez Pelayo optaba por retroceder al Siglo de Oro, con sus logros positivos -entre los que nuestro polígrafo incluye su enfrentamiento a la herejía- como un periodo ejemplar. De aquí que viera en el toreo que emerge en el siglo XIX un fruto del rejoneo caballeresco del tiempo de los Austria, legado al vulgo y se empeñase en no ver en la tauromaquia algo negativo para la cultura hispánica. El filósofo José Ortega y Gasset, en parte producto del 98, quizá pensase lo mismo cuando escribía: «no puede comprender bien la historia de España desde 1650 hasta hoy, quien no se haya planteado con rigurosa construcción la historia de las corridas de toros en el sentido estricto del término». Para precisar después: «la [-207-](#) historia de las corridas de toros revela alguno de los secretos más recónditos de la vida nacional española durante casi tres siglos».

No obstante institucionistas como F. Giner de los Ríos y Joaquín Costa, exultantes de anhelos regeneracionistas, siempre vieron en los toros algo espúreo y deleznable, que encadenaba a España con África y la alejaba de Europa. Es obvio que todos estos sesudos ideólogos ignoraban que, en el Mediodía francés, en La Camargue, otros europeos vivían apasionadamente un «área cultural del toro bravo», cuyas vivencias inspiraron, ya en nuestro siglo, al francés Henri de Montherlant⁴⁵⁹ (1896-1972) un curioso relato semiautobiográfico, *Los Bestiarios* (1926), que mereció ser cuidadosamente traducido por Pedro Salinas. «Novela de acción» que sin embargo trasciende del siglo XIX.

También trasciende del mismo el caso del poeta Antonio Machado, hermano de Manuel -hijos ambos de Antonio Machado y Álvarez, introductor en España del estudio del llamado *Folklore*-. Antonio Machado, en 1896 y en la revista *El Correo Literario*, se nos presentaría como un auténtico taurófilo, ensalzando al torero *Bombita*. Sin embargo, años después, escribiría aquellos versos inolvidables: «la España de charanga y pandereta/ devota de Frascuelo y de María...». Pero también se expresaría por boca de «Juan de Mairena». En realidad, no sabemos qué pensar. Por su parte, Manuel Machado fue autor de una estupenda composición *La fiesta nacional* (1906), que trasciende del siglo XIX, pero que figura en varias antologías.

Podríamos terminar aquí con la afirmación de que el tema del toro, ese toro cuya piel llegó a convertirse desde siglos antes por feliz comparación del historiador romano Estrabón en un mapa virtual de la Península Ibérica, pudo muy bien configurar todo un canon literario en el siglo XIX, dado que la Edad de Oro de la tauromaquia tuvo ocasión de manifestarse en el mismo quizá a partir de que el torero Francisco Arjona Herrera, conocido como *Cuchares* en la historia de la tauromaquia, hizo posible que se hablase de «El arte de Cuchares». Después, ya en la mitad del siglo XIX, figuras como *Lagartijo* y *Frascuelo* llevaron la tauromaquia a su esplendor. Rafael Molina *Lagartijo*, cordobés mostraba en los ruedos, desde que hacía el paseíllo, una elegancia natural. A su vez, el granadino *Frascuelo*, de enorme arrojo, acabó con el cuerpo cosido a cicatrices. La competencia entre ambos fue hartamente dura en una época en que los toros eran más fieros, de mayor corpulencia y trapío que en la actualidad. Ambos matadores se retiraron a finales de siglo. *Lagartijo*, en 1893, después de haber toreado más de 1700 corridas. El pintor Julio Romero de Torres lo retrató. Le sucedieron otro cordobés, Rafael Guerra *Guerrita*, y Manuel García *El Espartero*, que pereció trágicamente por la cornada de un miura, *Barrigón*, el 25 de mayo de 1894. A él se debió la frase hecha tópico literario «Más cornadas da el hambre». Hoy sabemos, no obstante, que un torero a finales del siglo XIX podía ingresar entre siete y diez mil pesetas, pero un espada famoso podía -208- ganar quizá veinte veces más. Así sabemos que Rafael Guerra *Guerrita*, en una temporada mató 225 toros, cobrando por ello 76.000 duros, pudiéndose retirar rico y acaudalado terrateniente. De aquí que también circulase el tópico «Gana más que un torero». Mazantini, que fue competidor de *Guerrita*, recibiría la alternativa en Sevilla en 1899, último año del XIX. Se retiraría, no obstante, diez años después, haciéndose un sitio en la política. Y nada más, so pena de salirnos del siglo. Pero permítaseme una observación. Esta es que las tauromanías literarias del 98 trascenderían indudablemente a nuestro siglo en grupos como el que integraron la llamada Generación del 27. Atrás indudablemente habrían quedado antitaurinos como el cubano José María de Heredia y taurófilos como ese gran periodista que fue Mariano de Cavia (quien firmaba sus crónicas taurinas como «Sobaquillo»), pero emergían dubitantes como «Juan de Mairena» a la vez que toreros como Ignacio Sánchez Mejías, que se significó

el mismo 1927 como mecenas del grupo, recibiendo en su cortijo sevillano de Pino Montano, y poco después con sus pinitos literarios, hasta que el 11 de agosto de 1934 y tras una irrazonable vuelta a los ruedos, sufriría una dramática cogida en la plaza de Manzanares que le haría inmortal al constituir su muerte el sobrecogedor pretexto para que le cantasen sus amigos poetas: Alberti, Diego, Cossío, Hernández y particularmente Federico García Lorca, que con su *Llanto* hizo revivir para siempre a Ignacio Sánchez Mejías. Y con esta observación ponemos punto final.

-209-

△▽

«Artículos»/«cuentos» en la literatura periodística de *Clarín* y Pardo Bazán⁴⁶⁰

José Manuel GONZÁLEZ HERRÁN

Universidad de Santiago de Compostela

En las páginas introductorias al volumen noveno de la *Historia de la Literatura Española* (Espasa-Calpe), lamenta su coordinador que la investigación sobre periodismo y creación literaria en la segunda mitad del XIX tenga pendientes, entre otras cuestiones, las relativas a la propia esencia de esta modalidad de «escritura»; lo que acaso obedezca al «sistema genérico tripartito -poesía, teatro, narrativa-, que todavía se ofrecía como modelo teórico-literario a los estudiantes de «Literatura española» de principios del siglo XX» (Romero Tobar, 1998: L). En efecto, uno de los puntos más imprecisos en la constitución del «canon» de las letras decimonónicas (y no sólo de las españolas) es la relativa a la literatura periodística, tanto por su problemático emplazamiento en aquel «sistema tripartito», como por la misma definición (entendida esta como «delimitación») de sus modalidades de escritura; aunque sí parezca haber cierto consenso a la hora de fijar sus autores y textos «canónicos»: ¿quién discutiría a los dos nombres de quienes me propongo hablar aquí un lugar preeminente en la literatura periodística en nuestro siglo XIX?

En un artículo titulado «Los periódicos», publicado en *El Español* el 28 de octubre de 1899, confesaba Clarín: «De mí sé decir, que cuando se me pregunta qué soy, respondo: principalmente periodista» (cit. por Lissorgues, *Clarín político* I, 1989: 35). En efecto, aparte de sus dos novelas y sus *folletos literarios*, casi toda su producción literaria vio la luz primera en las páginas de la prensa periódica. Aunque el conjunto siga aún lamentablemente disperso, podemos hacernos una idea aproximada de su amplitud gracias a los rigurosos inventarios confeccionados por Yvan Lissorgues (1980), quien ha calculado en dos mil las colaboraciones de prensa que llegó a firmar - con aquel o con otros seudónimos- entre 1875 y 1901⁴⁶¹. Por lo que se refiere a Pardo - 210- Bazán, aunque no haya constancia de una confidencia similar a la citada de Alas,

no puede cabernos duda de su vocacional profesión periodística, iniciada cuando no había cumplido quince años y prolongada hasta los setenta, en los días inmediatos a su fallecimiento⁴⁶². Tampoco se ha rescatado totalmente -aunque la tarea esté iniciándose ya- esa parcela de su obra; y si bien su inventario está pendiente de confección, no parece exagerado conjeturar que el número de sus colaboraciones periodísticas supera ampliamente las dos mil⁴⁶³. Sorprende que, con tales datos, aún no se haya emprendido el estudio sistemático y de conjunto de la obra periodística de esos dos nombres fundamentales (con Larra, los más importantes y valiosos en su siglo) en el «canon» de la literatura periodística española; y la existencia de alguna valiosa aproximación parcial apenas consigue cubrir parcialmente la carencia que señalo.

No es este ni el lugar ni la ocasión para remediarlo; aunque sí quisiera, a través de algunos ejemplos seleccionados, plantear una cuestión que tengo por crucial en tal estudio; y que, por sus implicaciones de índole «canónica», espero interese a los convocados en este encuentro. El problema -que no es sólo terminológico- se refiere a la caracterización genérica de buena parte de esos escritos que, soslayando una más precisa denominación, vengo denominando colaboraciones periodísticas: ¿qué textos incluimos bajo tal rúbrica? Porque he de advertir que, en los cómputos que antes apunté, la suma reúne no sólo los que convencionalmente llamamos artículos (sean de actualidad, de crítica artística o literaria, de divulgación científica, de reflexión política y social, etc.), sino también los cuentos, pues todos ellos se sirvieron de un mismo cauce formal -las columnas periodísticas- y pretendían un mismo destinatario, el lector de prensa.

En su monografía *El cuento de la prensa y otros cuentos* ha notado Ezama los borrosos límites que separan en las páginas del periódico el *cuento* (con los sinónimos entonces habituales: «relación», «leyenda», «relato», «historia», «sucedido», «episodio», «narración», «boceto», «cuadro», «tradición», «apunte», «anécdota», «fábula», «apólogo», «bosquejo», «cuadro») y el *artículo* (que a veces también puede compartir con aquel alguno de los sinónimos citados: «boceto», «cuadro», «apunte», «bosquejo»); y señala cómo en ocasiones esa «forzosa convivencia de formas literarias y periodísticas en el seno de las publicaciones periódicas determina el mutuo influjo entre ambas» (Ezama, 1992: 33 y 43). Sin duda, es posible una distinción nítida en muchos casos, pero no en todos: aunque nadie pondrá en duda el carácter *ficticio* de textos como «Un destripador de antaño» o «El diablo en Semana Santa», y el «ensayístico» de *La cuestión palpitante* o «Del estilo en la novela», la consideración resulta menos segura en algunos *solos* y *paliques* del catedrático de Oviedo, o en ciertas *crónicas* de «La vida contemporánea de la coruñesa».

-211-

El problema, en su dimensión «genérica», tiene que ver con lo que la estética de la recepción (Jauss, 1978: 49 y ss.) denomina «horizonte de expectativas». Porque ni Alas, ni Pardo, ni sus lectores, ni los directores de aquellos periódicos se planteaban (al menos, no en los términos de «denominación» que tanto nos importan hoy) si sus colaboraciones en *El Solfeo*, *La Época*, *El Imparcial*, *La Diana*, *El Día*, *Madrid Cómico*, *La Ilustración Artística*, *La Nación*, *Blanco y Negro* o *ABC* eran «cuentos», «artículos» u otra cosa. Por algo Alas se sirvió de un variadísimo catálogo de denominaciones (*preludios*, *solos*, *paliques*, *sátira*, *confidencias*, *cavilaciones...*, entre

otras más convencionales) para sus trabajos periodísticos, según ha comentado Ullman (1983) acerca de la cuestión genérica en la prosa no ficticia de Alas.

Ahora bien, esa distinción que nos ocupa no debiera limitarse sólo a los conceptos «artículo» y «cuento», pues hay una modalidad -a veces, intermedia, otras, mixta- representada por cualquiera de las formas breves del llamado género de costumbres («apunte», «cuadro», «escena», «tipo»...), cuya consideración puede ayudarnos a un más preciso planteamiento del problema⁴⁶⁴.

Comencemos por la obra de Alas.⁴⁶⁵

En *El cuento español: Del romanticismo al realismo*, el maestro Baquero Goyanes distinguía en la narrativa breve -212- clariniana dos bloques: «el integrado por los que podríamos llamar cuentos propiamente, y otro en el que habría que incluir aquellos relatos breves que se acercan efectivamente al cuento, pero también participan en mayor o menor proporción de los rasgos propios del ensayo, el artículo satírico y muy especialmente, del artículo de costumbres» (Baquero, 1992: 251). Por su parte, Yvan Lissorgues, en su antología de *Narraciones breves* de Clarín, ha llamado la atención sobre «cierto número de «textos» (más de cincuenta), de crítica política o literaria o de sátira de costumbres, que por el tema son artículos, pero que tienen cierta factura literaria»; y, tras mencionar varios ejemplos (alguno de los cuales comentaré aquí), concluye que «no hay radical discontinuidad entre algunos artículos y otras producciones satíricas que solemos llamar cuentos». Avanzando en la cuestión que aquí nos ocupa, plantea luego si determinados textos satíricos son cuentos o cuadros de costumbres: en su argumentación, «emplear la palabra *costumbrismo* para caracterizar algunos relatos (o ciertos aspectos de ellos) no resulta satisfactorio», de modo que «si es evidente que la palabra *costumbrismo* no se puede emplear en el caso de Clarín, tampoco es adecuada la denominación de *Cuadros de costumbres* para designar algunos de sus relatos cortos; en conclusión, propone que «para distinguir claramente esas narraciones de Alas del género costumbrista, lo mejor es considerarlas meramente como *cuentos satíricos*» (Lissorgues, 1989: 15-17 y 20-21). Más recientemente, en un magistral trabajo sobre la narrativa breve clariniana, Gonzalo Sobejano, tras reconocer en ella una «dependencia indudable respecto al costumbrismo [...] en el linaje de Larra» (1997: XVII), pondera «el talento peculiar de *Clarín* para combinar géneros varios en un resultado actual, atractivo, periodístico», que le lleva a «aliar costumbrismo, sátira, poema en prosa, diálogo, ensayo, leve palique y anhelosa filosofía» (1997: XIX).

Las muestras más tempranas que podríamos aducir de esas «combinaciones» y «alianzas» de géneros en la obra de Alas corresponden a sus escritos de adolescencia: como es sabido -o acaso no tan sabido como debiera-, entre marzo de 1868 y enero de 1869, entre sus 16 y 17 años, el futuro Clarín confeccionó en solitario (aunque firmase con los seudónimos *Juan Ruyz*, *Mengano*, *Benjamín* o el acrónimo L. A. U.) un «periódico humorístico», *Juan Ruiz*, de cuyo único ejemplar manuscrito hay transcripción editada por Sofía Martín-Gamero. Según indica ésta al describir los contenidos de los cincuenta números que alcanzó, en cada uno de ellos hay -además de artículos de tema político, literario o crítico, poesías, aleluyas, charadas, comentarios y correspondencias de imaginarios lectores- «lo que llama un croquis, que es una escena cómica o historieta, en forma de diálogo generalmente [...] y, a veces, prosa narrativa» (en Alas 1985: 12-13); es decir: *artículos de costumbres* y *cuentos*.

En efecto, buena parte de los textos en prosa de *Juan Ruiz* pertenecen al «género de costumbres», en cuya escritura evidencia el joven Alas su conocimiento de los grandes maestros (principalmente Larra, elogiado en el artículo «Fígaro y La Menais [*sic*, por Lamennais]»). Pertenecen a la modalidad de «tipos» los titulados «Mi amigo Pepe» («no es raro porque su carácter distintivo es el no distinguirse en nada», 48), «Un muchacho que promete», «La opinión de mi abuela sobre la libertad de cultos», «Los candidatos» (que son cuatro: «Un título», «Un neo», «Un ministerial» y «Un patriota»); hay otros en que la caracterización del «tipo» se hace según su propia voz («Soliloquio de un neo. En vista de lo que pasa») o mediante la transcripción de cartas: «Carta de una señora a Juan Ruiz», «Carta de Juan Ruiz a una señora católica (contestación [a la anterior])», «Epistolario. Cartas de un liberal a un neo y viceversa» (de las que sólo ofrece la «Carta primera»).

Pero la mayoría corresponden a la modalidad de «cuadros» o «escenas de costumbres», que están total o parcialmente dialogados: «El Domingo de Pascua», «Los bañistas» (subtitulado «cuadros al fresco», en tres entregas), «Los exámenes», «Vamos trampeando», «La paga de Navidad»; algunos mezclan la narración y el diálogo dramático, o se presentan en forma teatral: «Toos semos iguales», en cuatro cuadros («En la fuente», «En casa», «En la plaza» y «En cualquier parte»), «De Oviedo a Gijón» (rotulado «croquis» y organizado en dos cuadros titulados respectivamente «Al pie del coche» y «Dentro del coche»), «De baber», «Por debajo de la mesa» (donde declara así el carácter arquetípico consustancial al género: «como este caso que voy a contar hay muchos, que a no ser así no habría para qué contarlo», 367), «Los liberales en el teatro», breve comedia en prosa y verso, «Y la casa por barrer», cuadro en verso que se presenta como escenas 5.^a y 6.^a «de una comedia inédita». Señalemos también la presencia de varios apuntes costumbristas -«tipos» y «cuadros»- totalmente versificados, modalidad no tan insólita en el género: «Los -213- neos», «El Bien del País», «Una junta local», «Los pasteleros», «¡Por amor de Dios! (Lamentos de un turroneo)», «Al obispo (firmado por Un mendigo con sotana)».

Entre los cuentos, algunos son breves («Los estrechos» e «Historia de un papel de cigarro contada por el interesado», que subtitula «cuento inverosímil»); otros, más extensos, reparten su relato en varios números del periódico: «El Marqués de la Ensenada», que inaugura la serie «De hombres célebres, biografías celebérrimas», inconcluso tras cuatro entregas: «El que tragó el molinillo. Desventuras de un hombre de bien», especie de novela corta que tampoco concluye, tras once entregas; «El arte de enseñar... las pantorrillas», relato en dos entregas; «El caramelo», subtitulado «cuento raro», en tres entregas. A veces, la ficción adopta una dimensión levemente fantástica, a la manera de los *Sueños* quevedianos: «¡Me aburro!» (subtitulado «artículo-fantástico-filosófico-burlesco»), «El Selenita» (en verso), «Fantasía... griega -y tan griega-»; y, aunque no son exactamente relatos, tienen dimensión narrativa varios artículos que enmascaran su reflexión crítica (literaria, social o política) bajo la forma de ficción autobiográfica: «La plaza de toros», «Una elegía», «Recuerdos», «Con dolor de muelas», «Una noche de bureo» y «Mi tío y yo», texto cuyo interés merece un comentario más detenido.

Aparecido en número 19 de *Juan Ruiz* (30 de agosto de 1868) y firmado por «Benjamín», es un artículo, a la vez de costumbres y de crítica literaria, con una leve trama argumental, cuyo tono y tratamiento anuncia el de los futuros *paliques*; entre sus personajes aparece, por vez primera en la ficción de Alas, un «tipo» que

reencontraremos en muchos de sus cuentos y novelas: el «sabio» que versificó en su juventud (lo que justifica una digresión sobre los vicios de la mala poesía) y que ahora, dedicado a la escritura erudita, aborrece la de creación⁴⁶⁶. A ese su tío don Tomás acude «Benjamín» en busca de consejo: ha recibido una carta en la que «Juan Ruyz» le invita a colaborar en su periódico; la conversación entre tío y sobrino permite al joven Alas exponer unas ideas, sorprendentemente maduras, acerca de la fiebre literaria que aqueja a algunos muchachos de su tiempo: «Un chiquillo de esos que se meten a literatos nada más que porque se les pone a ellos en la cabeza que sirven para el caso. Habrá hecho dos o tres romances en í, é, ó o ú, hablando mal de todos y de todo y mas que nada de los neos. Escribirá de religión en sentido anfibológico y como con lástima, combatirá las corridas de toros sin haberlas visto en su vida, se compadecerá de los maridos, renegará de las mujeres y todo esto nos regalará entre muletilla y muletilla» (205). La conclusión del relato no puede ser más ejemplar: tras escuchar la vana conversación de una tertulia de esos jóvenes literatos, «Benjamín» toma una decisión: será escritor, pero para combatir la mala literatura: «No quiero ser uno de tantos pero voy con *Juan Ruyz* y le prometo a V. que todo lo que escriba, o la mayor parte, ha de ser contra esa plaga de chiquillos audaces, tontos, ignorantes y necios» (208).

-214-

A primera vista, esas palabras escritas a los dieciséis años podrían tomarse como una declaración de lo que ha de ser el programa crítico de *Clarín*. Pero su posible entusiasmo se tiñe de escepticismo si las ponemos al lado de estas de su «Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico», recogida en *Nueva campaña* (1887) y que, en cierta medida, es una recreación de aquel otro de *Juan Ruiz*:

Dices en tu carta malhadada, a la que enseguida contesto por si llego a tiempo de evitar el daño, que sientes vocación invencible de crítico y que lo has de ser pese a quien pese, y que a mí toca darte consejo y avisos oportunos. El mejor consejo es éste: que Dios te libre de criticar a hombre nacido; y ni en tus propias acciones debes escudriñar mucho, si no quieres caer en aborrecimiento de ti mismo.

(103)

Tras estos juegos infantiles, el joven Leopoldo Alas, estudiante de Leyes en Madrid, inicia su carrera periodística propiamente dicha en 1875, firmando con diversos seudónimos («L A», «Zoilo», «Zoilito», «Clarín», «Clarinete», «C.») en los periódicos *El Solfeo* y *La Unión*: gracias a las cuidadosas pesquisas de Jean-François Botrel -y a falta de esa tan necesaria como prometida recopilación íntegra de la obra periodística clariniana- tenemos una buena selección de esos primeros artículos, que su editor tituló *Preludios de «Clarín»* (1972). Para lo que hoy aquí nos importa hay textos muy notables: los titulados «Estilicón. Vida y muerte de un periodista» y «*Post prandium*. Cuento trascendental», son verdaderos cuentos (los más antiguos de los suyos, según aquellos críticos que no tienen en cuenta, o desconocen, los escritos en *Juan Ruiz*); otros son textos inequívocamente costumbristas: algunos en verso («Recuerdos de un idilio», «Filosofía... de primeras letras», «La aldea. El cacique») entrarían en la categoría de

«tipos»: los dos primeros, publicados en números sucesivos de *El Solfeo*, retratan al cura de misa y olla y al maestro de escuela, cuyo contraste -uno, «notable por lo opulento», otro, «siempre hético y hambriento» (6-9)- muestra la intención social y política de la sátira; reiterada en otro *preludio*, «Caso de conciencia», en el que se sirve de un recurso de larga tradición en el género de costumbres, la transcripción de una supuesta carta: en este caso, de otro famélico maestro rural -cuyo nombre es de transparente simbología: *Nicomedes Niceno*- que consulta una duda teológica; similar procedimiento al empleado en «La adhesión», donde se copia una carta en la que *Juan Lanás*, «personaje conocido de todos, se ha adherido al posibilismo» (183). También constituye un *tipo* el diseñado en la segunda parte del artículo «Azotacalles de Madrid. La procesión por fuera.- La beata», de especial interés por anunciar -diez años antes- uno de los temas de su obra maestra: «¿Quién tiene la culpa -dice en sus líneas finales- de que tantas mujeres (porque son muchas) se conviertan en otros tantos Quijotes con devocionarios? ¡Sus directores espirituales!» (28).

Esos tempranos ejemplos muestran cómo el periodismo político de Alas se sirve de procedimientos o recursos narrativos; lo cual no es ninguna originalidad: ya notó Laura de los Ríos en su libro pionero cómo ciertos textos clarinianos «pertenecen a -215- ese tipo de artículo-cuento, de tan brillante tradición en nuestras letras, que hasta cierto punto, enlaza a Clarín con Mesonero Romanos, Estébanez Calderón y el propio Larra» (De los Ríos, 1965: 260). Nuestro autor continuará haciéndolo a lo largo de su carrera periodística; en los dos tomos de la utilísima recopilación que Yvan Lissorgues tituló *Clarín político* encontramos abundantes ejemplos de ello: así, las despiadadas caricaturas de Cánovas correspondientes a fechas muy diferentes: de 1876, «Vasco del Canastillo. Descubrimiento y conquista de las Batuecas»⁴⁶⁷; de 1882, «El hijo del aire» (subtitulada «Biografía de D. Antonio Cánovas del Castillo, escrita en 1893 por un su criado»); y de 1895, «Excavaciones». También se sirve de recursos costumbristas (breve cuadro teatral, versos que parodian una canción esproncediana) un «Palique electoral» de 1879, contra el caciquismo asturiano de los Pidal; o una «Revista mínima» de noviembre de 1889 en *La Publicidad*, verdadero cuadro de género protagonizado por dos arquetipos sociales: D. Serapio, uno de esos «hombres que salen todos los días de casa con sus opiniones hechas para todo el día» y D. Agapito, «un tragaldabas de la prensa [que] devora noticias que no le importan, artículos que no entiende, y lee por leer, porque no piensa en lo leído» (208). En la recopilación de textos que publica en 1893 con el título *Palique*, aunque su contenido sea eminentemente crítico-literario, incluye dos textos costumbristas de intención político-social: el «tipo» «Un candidato», caricatura de ciertos ejemplares de la fauna política, y el «cuadro» «Diálogo edificante», en que la Catedral de Oviedo y la capilla evangélica debaten sobre la libertad de cultos.

Pero esta confusión o ambigüedad genérica (artículo / cuento / cuadro de costumbres) no se produce sólo en la parcela del periodismo político de Alas; también en su faceta como crítico literario podemos encontrar varios ejemplos. En 1881 publica su primer libro, *Solos de Clarín*, que es una selección de textos breves previamente aparecidos en la prensa periódica: casi todos reseñas y artículos de crítica literaria, pero también -y esto es muy pertinente al asunto que vengo tratando- seis textos narrativos, cuya inclusión justifica así: «A guisa de entreacto o de entremés van sembrados por el librito algunos cuentecillos más o menos tendenciosos, sin más propósito por mi parte que el de entretener, si puedo, al lector» (229). Tres de esos que Alas llama *cuentecillos*, son relatos *stricto sensu*: «La mosca sabia», «El doctor Pertinax» y «El diablo en Semana Santa»; los otros tres, como señala Richmond (1998: 615), «están en la línea

costumbrista»; aunque cabría distinguir el titulado «De la comisión» (biografía ficticia de un personaje con ciertos rasgos de *tipo* costumbrista) de los titulados «De burguesa a cortesana» y «De burguesa a burguesa», verdaderos «apuntes» costumbristas, según la vieja fórmula en el género de retratar un «tipo» a través de sus cartas.

Esa mezcla de artículos de crítica literaria y cuentos⁴⁶⁸ no la repetiré Alas -salvo las pocas excepciones que señalaré- en sus siguientes volúmenes recopilatorios, que -216- distribuyen claramente diferenciados los textos de ambos géneros: *La literatura en 1881* (en colaboración con Palacio Valdés, 1882), *Sermón perdido* (1885), *Nueva campaña* (1887), *Mezclilla* (1889), *Ensayos y revistas* (1892), *Palique* (1893/1894), *Siglo pasado* (1901), son colecciones de reseñas, artículos y ensayos críticos; *Pipá* (1886), *El Señor y lo demás, son cuentos* (1892), *Doña Berta. Cuervo. Superchería* (1892), *Cuentos morales* (1896), *El gallo de Sócrates* (1901), reúnen relatos de diversa extensión. Tan nítida distinción no impide que, excepcionalmente, encontremos algún texto de carácter narrativo, preferentemente en su modalidad costumbrista, en determinadas recopilaciones críticas: «El genio (historia natural)», «El poeta-búho (Historia natural)», «Don Ermeguncio o la vocación (del natural)», en *Sermón perdido*; «Los grafómanos», «Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico», «Impresionistas», «Críticos anónimos», en *Nueva campaña*; «Un candidato», «Diálogo edificante», «Colón y compañía», en *Palique*; «La contribución», «Jorge. Diálogo, pero no platónico», en *Siglo pasado*. De todos ellos, atenderé aquí, como más pertinentes al asunto que ahora nos ocupa, a los específicamente costumbristas.

«El poeta-búho» es para Ezama (1997: LXVII) «un texto conflictivo en su concepción genérica, ya que se sitúa en el punto de cruce entre la pura ficción literaria y la crítica»; entre las etiquetas con que -según recuerda- ha sido catalogado, anotaré aquí las de *apunte* o *artículo satírico*, *sátira en forma de cuento*, *cuento de sátira literaria*; en efecto, la modalidad empleada en él no es muy diferente de la que veíamos en los textos que aquí vengo recordando: un *cuadro* protagonizado por un *tipo* ejemplar en la fauna literaria: don Tristán de las Catacumbas -una vez más, esa simbología onomástica tan característica del género-, que es «poeta inédito, de viva voz», y cuyos versos, tan disparatados como ridículos, son objeto de transcripción comentada en el texto; el mismo recurso que Alas solía emplear en sus artículos de *crítica higiénica y policíaca* (pero también en sus ficciones: recordemos, por caso, la elegía funeraria de Trifón Cármenes, en *La Regenta*).

Los cuatro recogidos en *Nueva campaña* ejemplifican cómo la crítica literaria puede hacerse mediante la caricatura de un determinado «tipo» de escritor («Los grafómanos», «Impresionistas») o de crítico («Críticos anónimos», «Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico»); y en *Palique* el titulado «Colón y compañía» satiriza el *tipo* del que llama «erudito de Centenario»: en todos estos textos hay lo que Ezama (1997: XCV) denomina «una prolongación (mediante la *demonstración* narrativa) [...] de los artículos de crítica estrictamente literaria».

El último libro de Clarín, *Siglo pasado*, se publicó póstumo en 1901; aunque no tuvo tiempo de escribir el prólogo (donde, según J. A. Valdés, que es quien lo firma, explicaría «la razón del título y [...] algunas consideraciones acerca de los trabajos insertos en el volumen», 5), la selección fue suya: de los once reunidos, dos son relatos, aunque su carácter narrativo presenta alguna peculiaridad, sea por sus procedimientos literarios o por su intención y sentido: «La contribución» es un breve cuadro dramático

(«Tragicomedia en cuatro escenas», le subtitula el autor) con la guerra de Cuba como fondo temático; «Jorge», al decir de Ezama (1997: XCIX), -217- «presenta problemas de conceptualización genérica, ya que, aunque dotado de un cierto grado de ficción [...] utiliza procedimientos habituales en los artículos críticos clarinianos, como el diálogo y la sátira». Notemos también que, entre los demás artículos, dos tienen cierta dimensión narrativa: «No engendres el dolor» aparenta ficción autobiográfica (con algo de fantasía onírica), y el ensayo «La leyenda de oro» adopta la forma epistolar, como cartas cruzadas entre una lectora -«Elisena»- y un crítico -«Eliseo»- que intercambian opiniones, consultas y consejos sobre diversos libros.

Al igual que Alas, también Pardo Bazán dio tempranas muestras (relatos y poemas) de su vocación literaria, que -acaso por el reconocido prestigio de su padre como político y publicista- alcanzaron a verse impresas en álbumes y periódicos de Galicia y de Madrid cuando su autora no había cumplido los quince años⁴⁶⁹. Tras esas primeras experiencias con la pluma, el nombre de Emilia Pardo Bazán alcanza un cierto prestigio (al menos, en la sociedad literaria gallega) a raíz de haber obtenido -en reñida competencia con su paisana Concepción Arenal- el certamen de estudios sobre el Padre Feijoo celebrado en Orense en 1876 (con un trabajo que, publicado en Madrid al año siguiente, sería su primer libro). Su firma se reitera en diversas publicaciones, antes de encargarse en 1880 de la dirección de la coruñesa *Revista de Galicia*: la publicación en que colabora con más asiduidad, durante cuatro años, es la orensana *El Heraldo Gallego*, que dirigía Valentín Lamas Carvajal; pero también escribe en *La Revista Compostelana*, *La Ciencia Cristiana*, *La Niñez*, *La Ilustración Gallega y Asturiana*, *Revista Europea*, *Revista Española* sobre temas muy diversos: divulgación científica, geografía y arte regionales, estudios históricos y literarios, relatos, apuntes o cuadros de costumbres... Detengamos nuestra atención en los pertenecientes a esta modalidad.

El costumbrismo en la literatura pardobazaliana es un tema pendiente aún de estudio detenido y que considero fundamental -como en el caso de Alas- para un más preciso conocimiento y valoración, tanto de su obra crítica como de su producción narrativa. Como ella misma señalaría años más tarde en el capítulo XIX de *La cuestión palpitante* (1883)⁴⁷⁰, para los escritores del realismo español el género de costumbres en sus diversas modalidades breves (*escenas*, *tipos*, *apuntes*, *bocetos*, *cuadros*) fue su banco de pruebas antes de lanzarse al campo de la novela extensa: Pereda es acaso el ejemplo más representativo⁴⁷¹, pero no el único; también Pardo Bazán hizo lo propio, aunque sus escritos costumbristas primerizos, publicados en *El Heraldo Gallego*, sean casi desconocidos, porque doña Emilia nunca los rescató; y es lástima pues en ellos puede advertirse cómo la joven escritora posee ya en grado notable algunas de las cualidades que tan precisas le serán en su cultivo del género narrativo.

-218-

Así sucede con la serie «Bocetos al lápiz rosa», que, con los recursos usuales del género (mezcla de reflexión, descripción, narración y diálogo), se ocupa de temas tales como las modas indumentarias («La moda y la razón»), la literatura («El oficio de poeta») o las convenciones sociales («Los contratos sociales»). Los tres textos reiteran el mismo procedimiento constructivo: comienzan con unos párrafos introductorios, en estilo ensayístico y modo reflexivo, que plantean el «problema» objeto de análisis; como ilustración, se refiere una situación («escena») o se presenta un comportamiento («tipo») que, por paradigmáticos, ejemplifican aquel problema⁴⁷²; cierra el trabajo un

párrafo que resume las conclusiones deducidas de las escenas o tipos mostrados. Otra serie titulada «La evolución de una especie», en dos entregas sucesivas («La especie antigua» y «La especie actual») analiza los cambios que se aprecian entre la tradicional cocinera de familia y la moderna; tanto el título, de irónica resonancia darwinista, como la terminología («es un curioso ejemplar cuyos congéneres probablemente no se hallarán a fines del siglo sino tras de las vidrieras de los Museos», 149) adscriben estos textos a la moda de las «fisiologías», sin que falte el propósito sociológico-moral, obligado en el género:

Los rasgos del tipo que diseño están calcados sobre la realidad y toda persona que rija casa habrá comprendido que este artículo jocoso versa sobre un asunto serio. Nadie desconoce cuánto se ha perdido en servicio doméstico y a nadie se le oculta lo que afecta a la moral su estado de incultura y grosería, y la relajación del vínculo cariñoso que ayer ligaba a criados y amos.

(Nota a pie de p. 158)

Especialmente interesante como *esbozo* de un tipo literario que la autora desarrollará en algunas de sus novelas de madurez es el artículo -a la vez «cuadro» y «tipo»- «El cacique»; a través del diálogo entre el mencionado en el título y el pintor que le está haciendo un retrato (acertada metáfora del literario que el propio texto pinta) se analiza en clave humorística la mentalidad, usos y formas de tan señalada institución político-social. El lector de *Los Pazos de Ulloa* puede reconocer aquí motivos y asuntos de esa novela: la usura («yo cobro las rentas del señor, pero al señor poco le interesa que se las entregue no bien las cobro. Supóngase que cobro en julio, y que hasta el julio que viene no presento la cuenta: mientras el caudal anda *desparcido* en *préstetos*, y ya produjo [...]», 209), las influencias políticas («si todo el país no estuviera en un puño mío, mal podría el señor pasearse por Madrid [...] sin contar conmigo nadie se mueve en el distrito», 209-210); y, sobre todo, las trampas electorales, de las que aquí se ofrece un rico muestrario:

como la oposición hacía tantas tropelías, nos vimos negros para que corrieran las listas y pasaran votando unos difuntos que hacía poco que murieran, y los nombres de unos niños de tres o cuatro años, que poco les faltaba para llegar a la *edá* [...] En vista de lo bien que saliera -219- esta mañana, inventé otra de poner unos chiquillos a las puertas del colegio, con orden de echar aguarrás por las capas de los contrarios conforme fuesen entrando, y después con un misto pegarles fuego: el primero que se vio chamuscado salió como un cohete y los otros detrás.

(210-211)

Con todo, el aspecto más interesante de este texto está en la dimensión metaliteraria a que antes aludí: en el diálogo entre retratista y retratado se deslizan ocasionalmente reflexiones alusivas al arte y sentido de esta clase de *apuntes*: «fisonomías como la de usted gustan con extremo a la masa común de las gentes, que perdona la rudeza de sus líneas en gracia de la viva penetración que revelan para abrirse camino y asegurarse el éxito en este mundo redondo» (218).

Aunque en rigor no sea un artículo de costumbres, sino una reflexión teórico-sociológica sobre el género, merece especial atención el trabajo titulado «Tipos de tipos», que en el n.º 15 de la *Revista de Galicia* (10 de agosto de 1880) aparece firmado por Z..., pero que sin duda es de doña Emilia; la cual -según ha demostrado convincentemente Ana Freire en su espléndida edición facsimilar-, además de dirigir la revista, colaboró en ella firmando con su nombre o con seudónimo⁴⁷³. El trabajo comienza observando cómo

los reconocidos tipos provinciales tienden de día en día a desaparecer de España merced a las constantes modificaciones que en trajes, dialectos, costumbres y caracteres experimentan los pueblos todos con el trabajo de asimilación, determinado por la creciente facilidad de comunicaciones y otras causas anexas al desarrollo y adelantos de la civilización moderna...

(225)

Tras esa queja, que reconocerá fácilmente el lector familiarizado con la literatura de costumbres romántica y postromántica, el artículo sugiere el interés que tendría rescatar, en un volumen ilustrado, una galería de esa clase de *tipos*, famosos o populares por sus excentricidades, rarezas o manías; un conocido dibujante, Federico Guiasola (por cierto, ilustrador de *El Heraldo Gallego*) prepara tal proyecto y, entre los personajes que Z... evoca, figura un tal *Gatuta*, vendedor de lotería. Pues bien, al año siguiente se publica en Madrid el álbum *Menestra de tipos populares de Galicia copiados al natural por Federico Guiasola, salpimentada por varios distinguidos escritores del país*, donde se recoge un apunte costumbrista en verso firmado por doña Emilia y titulado «Gatuta, el billetero»⁴⁷⁴: no parece arriesgado conjeturar, pues, que aquel artículo de la *Revista de Galicia* era un anuncio del álbum de Guiasola, acaso ya en prensa.

Por esas mismas fechas -entre 1880 y 1882-, en otro álbum colectivo cuyo extensísimo título abreviamos en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas -220-pintadas por sí mismas*, se incluyen dos colaboraciones de nuestra autora: «La gallega» y «La cigarrera»; el primero es un conocido y reeditado artículo costumbrista de doña Emilia, quien lo recogió en sus libros *La Dama joven (y otros cuentos)* (1885) y *Un destripador de antaño. Historias y cuentos de Galicia* (1909), lo que indica que para ella aquello era un relato. En realidad, según era común en el género de costumbres, se trata de un breve ensayo con pretensiones antropológicas⁴⁷⁵, minucioso en sus explicaciones acerca de la vida, casa, comidas, trabajos, costumbres, diversiones, traje y fisonomía de la mujer gallega. Con todo, su párrafo conclusivo participa del tono y la

actitud que notábamos en el texto «Tipos de tipos», propios del costumbrismo más conservador y tradicional:

Pero cada día escasea más este espectáculo. Trajes danzas, costumbres y recuerdos van desapareciendo como antigua pintura que amortiguan y borran los años [...] y en breve será preciso internarse hasta el corazón de las más recónditas y fieras montañas para encontrar un tipo que tenga olor, color y sabor genuinamente regional.

(Polín, 1996: 42)

Por lo que se refiere a «La cigarrera», su interés mayor está en lo que significa como *preludio* de su novela *La Tribuna*, que acaso preparaba o redactaba entonces, a juzgar por algunas notorias coincidencias: su análisis de la fisonomía, carácter y costumbres del tipo, la minuciosa descripción del trabajo en la fábrica de tabacos, o el comentario con que cierra el texto y que anuncia la *tesis* de su novela de 1883. «Mal hace la cigarrera en aspirar a cambios políticos: su papel social es estable; las instituciones de la humanidad pasan, pero sus vicios permanecen. Mientras haya sol que madure el tabaco y hombres que lo fumen, habrá cigarreras» (Polín, 1996: 150).

En el resto de la copiosa producción periodística de doña Emilia no encontraremos textos tan nítidamente costumbristas como los comentados, aunque el *costumbrismo* - como asunto, procedimiento o actitud- está presente en algunas novelas (*La Tribuna*, *Los Pazos de Ulloa*, *La Madre Naturaleza*, *Insolación*, *Morriña*, *Doña Milagros*, *Memorias de un solterón*) y en bastantes cuentos que, sin ser sólo «meros cuadros de costumbres»⁴⁷⁶, reflejan una clara deuda con aquel género: «Memento», «Racimos», «Cuesta abajo», «Linda», «El último baile», «La cordonera», «Las cutres», «El molino», «Que vengan aquí...», «Paternidad», «El milagro del hermanuco», «El Xeste», «Esperanza y Ventura», «La ganadera», «Milagro natural», «Mal de ojo», «Atavismos», «Reconciliados», «Mansegura», «Eterna ley» (lista que podría ampliarse con otros de costumbrismo más diluido o leve: «El baile del Querubín», «Elección», «La Capitana», «Inútil» [1906], «Sin querer», «La advertencia», «Dios castiga»).

-221-

Por último -y no puedo ahora detenerme en ello cuanto quisiera- me referiré a los artículos periodísticos que adoptan la apariencia de cuentos y a los relatos en que están borrosos los límites entre ficción y crónica⁴⁷⁷ o que explican, ejemplifican, amplían -a veces, declaradamente- asuntos y problemas discutidos en artículos de la misma autora. Lo primero -artículos que parecen cuentos- se manifiesta en varios textos incluidos por Kirby (1973) y por Paredes Núñez (1990) en sus colecciones de cuentos pardobazanianos: «La leyenda del loto» (erudita digresión acerca del tratamiento literario y artístico de tan simbólica flor), «Cómo será el morir» (relato de una anécdota personal: la experiencia de ser anestesiada mediante el *gas hilarante*), «La paloma azul» (recuerdo de un episodio de su propia infancia), «La muerte de la serpentina» (reflexión en forma de fantasía acerca de la pérdida de las ilusiones), «Diálogo secular» (típico

artículo de comienzo de año -en este caso, comienzo de siglo- en el que el XIX y el XX confrontan sus experiencias y esperanzas).

En cuanto a la dependencia mutua de cuentos y artículos, Ángeles Quesada Novás (en la tesis doctoral que prepara bajo mi dirección) nota cómo las crónicas quincenales de *La Ilustración Artística* utilizan frecuentemente recursos de la ficción narrativa (evocación, descripción, diálogo), y aduce interesantes ejemplos de paralelismos temáticos entre cuentos y artículos: «Obra de misericordia», «Cuaresmal» y, sobre todo, el relato de 1908 «Los rizos», cuya ficción argumental desarrolla una anécdota referida cuatro años antes en una crónica de *La Ilustración Artística*; los relatos de crímenes, claramente vinculados a sus crónicas de sucesos (como las tituladas «De viaje», «Un crimen», «La pierna del gobernador»): «Presentido», «En coche-cama», «Sin querer», «Eterna ley»; los *Cuentos de la Patria* (1902), cuya relación con los artículos noventayochistas de la autora he comentado en otro lugar (González Herrán, 1998b); y los ambientados en la Gran Guerra o en la Revolución rusa («El escapulario», «Los años rojos», «Sin tregua», «Inútil» [1918], «Los de mañana», «Navidad de lobos», «El espíritu del Conde»), desastres que la Condesa comentó en artículos y crónicas de esos años.

Conclusiones:

1.- En la constitución del «canon» de la literatura periodística española en el siglo XIX es preciso considerar, en lugar preferente, las aportaciones de Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán. La literatura periodística de ambos autores está aún pendiente de un estudio sistemático y de conjunto que evalúe su papel e importancia.

2.- Como tarea previa a tal estudio habrá de establecerse con precisión el «corpus» de esa producción, definiendo (esto es, delimitando) los textos que la configuran. Esta delimitación habrá de apoyarse en la distinción genérica entre «artículos» y -222- «cuentos», teniendo en cuenta la abundancia de textos ambiguos, mixtos o de imprecisa diferenciación.

3.- Entre los textos periodísticos habrá que considerar de manera especial los pertenecientes al llamado «género de costumbres en sus diversas modalidades («escenas», «cuadros», «tipos», «apuntes», «esbozos»...), no sólo por lo que afecta a la distinción genérica que aquí nos ha ocupado, sino también por su relación con las otras formas narrativas (novela, cuento...) cultivadas por estos dos autores.

4.- Un minucioso repaso a la obra periodística de ambos autores permite encontrar abundantes muestras de esas modalidades de imprecisa y borrosa distinción (artículos/cuentos/textos de costumbres), muestrario del que aquí he ofrecido algunos ejemplos, mínimamente comentados.

Textos citados o comentados

De Leopoldo Alas

En «*Juan Ruiz*» (1985): «Historia de un papel de cigarro contada por el interesado», pp. 29-30; «Mi amigo Pepe», pp. 48-49; «Un muchacho que promete», pp. 49-52; «Una elegía», pp. 66-68; «El domingo de Pascua», pp. 76-78; «Los neos», pp. 80-82; «Los exámenes», pp. 97-99; «De hombres célebres, biografías celebérrimas. El Marqués de la Ensenada», pp. 107-108, 114-115, 126-127, 137; «Fígaro y La Menais», pp. 133-136 y 142-144; «El que tragó el molinillo, desventuras de un hombre de bien», pp. 144-145, 157, 165-166, 175, 186-187, 195-196, 208-209, 215-216, 226-227, 236-237, 245; «Los bañistas», pp. 152-157, 162-165, 172-174; «La junta local», pp. 158, 166-169, 176-177; «De Oviedo a Gijón», pp. 182-186; «El arte de enseñar... las pantorrillas», pp. 193-195, 213-215; «Mi tío y yo», pp. 203-208; «El Selenita», pp. 216-219; «Me aburro», pp. 233-236, «Soliloquio de un neo», pp. 253-254; «La opinión de mi abuela sobre la libertad de cultos», pp. 262-265; «Toos semos iguales», pp. 271-274; «Vamos trampeando», pp. 278-280; «Una noche de bureo», pp. 286-289; «Los liberales en el teatro», pp. 309-314; «Con dolor de muelas», pp. 315-318; «¡Por amor de Dios!», pp. 319-320; «De babero», pp. 333-336; «Carta de una señora a Juan Ruiz», pp. 341-344; «Carta de Juan Ruiz a una señora católica», pp. 349-354; «Fantasía... griega», pp. 358-361; «Por debajo de la mesa», pp. 367-371; «El Caramelo», pp. 390-395, 401-404, 410-414; «Y la casa por barrer», pp. 404-409; «Epistolario. Cartas de un liberal a un neo y viceversa», pp. 419-421; «La paga de Navidad», pp. 427-431; «Los estrechos», pp. 463-465; «Los candidatos», pp. 470-474.

En *Preludios de «Clarín»* (1972): «Recuerdos de un idilio», pp. 6-7; «Filosofía... de primeras letras», pp. 7-9; «Azotacalles de Madrid», pp. 26-28; «Estilicón», pp. 72-76; «La aldea. El cacique», pp. 82-83; «Post prandium», pp. 90-99; «Caso de conciencia», pp. 135-136.

En *Clarín político I* (1989): «Vasco del Canastillo. Descubrimiento y conquista de las Batuecas», pp. 111-113; «El hijo del aire», pp. 118-121; «Excavaciones», pp. 122-130; «Palique electoral» [1879], pp. 133-135; «Una adhesión», pp. 167-170; «Revista mínima» [1889], pp. 208-214.

En *Solos de Clarín* (1971): «La mosca sabia», pp. 138-154; «El doctor Pertinax», pp. 187-199; «De la comisión», pp. 271-284; «De burguesa a cortesana», pp. 324-327; «De burguesa a burguesa», pp. 328-330; «El diablo en Semana Santa», pp. 356-366.

En *Nueva campaña* (1989): «Los grafómanos», pp. 93-102; «Carta a un sobrino disuadiéndole de tomar la profesión de crítico», pp. 103-111; «Impresionistas», pp. 275-279; «Críticos anónimos», pp. 321-325.

En *Palique* (1973): «Un candidato», pp. 223-227; «Diálogo edificante», pp. 228-234; «Colón y Compañía», pp. 244-247.

En *Siglo pasado* (1901): «La contribución», pp. 29-42; «No engendres el dolor», pp. 53-60; «Jorge, diálogo, pero no platónico», pp. 73-86; «La leyenda de oro», pp. 87-127.

En *Cuentos* (1997): «El poeta-búho», pp. 71-75; «La contribución», pp. 329-335; «Jorge», pp. 353-361.

De Emilia Pardo Bazán

«Bocetos al lápiz rosa. La moda y la razón», *El Heraldo Gallego*, n.º 214, 30 de mayo de 1877, pp. 70-71.- «Bocetos al lápiz rosa. El oficio de poeta», *El Heraldo Gallego*, n.º 218, 17 de agosto de 1877, pp. 101-103.- «Bocetos al lápiz rosa. Los contratos sociales», *El Heraldo Gallego*, n.º 219, 30 de agosto de 1877, pp. 109-111.- «La evolución de una especie. I. La especie antigua»; «La evolución de una especie. II. La especie actual», *El Heraldo Gallego*, núms. 224 y 225; 15 y 20 de octubre de 1877, pp. 149-150 y 157-158.

«El cacique», *El Heraldo Gallego*, núms. 264, 265 y 266, 10, 15 y 20 de mayo de 1878, pp. 201-204, 209-211 y 217-220; en Polín (1999), pp. 67-80.

[firmado Z...] «Tipos de tipos», *Revista de Galicia*, n.º 15, 10 de agosto de 1880, pp. 225-227.

«Gatuta, el Billetero», en *Menestra de tipos populares de Galicia copiados al natural por Federico Guíasola, salpimentada por varios distinguidos escritores del país*, Madrid: La Guirnalda, s. a. [1881]; en Hemingway (1996), pp. 143-145.

«La gallega», «La cigarrera», en *Las mujeres españolas, americanas y lusitanas pintadas por sí mismas. Estudio completo de la mujer en todas las esferas sociales. Sus costumbres, su educación, su carácter. Influencia que en ella ejercen las condiciones locales y el espíritu general del país a que pertenecen. Obra dedicada a la mujer por la mujer y redactada por las más notables escritoras hispano-americano-lusitanas, bajo la dirección de la señora doña Faustina Saez de Melgar...*, Barcelona: Biblioteca Hispano Americana - Establecimiento Tipográfico-editorial de Juan Pons, s. a. [1880-1882]; en Polín (1996), pp. 40-42 y 148-150.

«Memento», en *Obras Completas. I*, pp. 1141-1143; en *Cuentos completos. I*, pp. 271-273.

-224-

«Racimos», en *Obras Completas. II*, pp. 1554-1556, en *Cuentos completos. III*, pp. 297-301.

«Cuesta abajo», en *Obras Completas. II*, pp. 1288-1290; en *Cuentos completos. II*, pp. 325-327.

«Linda», en *Obras Completas. II*, pp. 1447-1449; en *Cuentos completos. I*, pp. 210-213.

«El último baile», en *Obras Completas. II*, pp. 1503-1504 en *Cuentos completos. III*, pp. 232-234.

«La cordonera», en *Obras Completas. III*, pp. 356-358; en *Cuentos completos. III*, pp. 364-366.

«Las cutres», en *Obras Completas. III*, pp. 358-360; en *Cuentos completos. III*, pp. 366-368.

«El molino», en *Obras Completas. I*, pp. 1455-1457; en *Cuentos completos. II*, pp. 187-191.

«Que vengan aquí...», en *Obras Completas. I*, pp. 1338-1340; en *Cuentos completos. II*, pp. 48-50.

«Paternidad», en *Obras Completas. II*, pp. 1318-1320 en *Cuentos completos. II*, pp. 363-366.

«El milagro del hermanuco», en *Obras Completas. II*, pp. 1428-1431; en *Cuentos completos. I*, pp. 187-190.

«El Xeste», en *Obras Completas. II*, pp. 1279-1282; en *Cuentos completos. II*, pp. 314-317.

«Esperanza y Ventura», en *Obras Completas. III*, pp. 222-224; en *Cuentos completos. IV*, pp. 139-142.

«La ganadera», en *Obras Completas. II*, pp. 1562-1563; en *Cuentos completos. III*, pp. 307-309.

«Milagro natural», en *Obras Completas. II*, pp. 1489-1490; en *Cuentos completos. III*, p. 214-216.

«Mal de ojo», en *Obras Completas. I*, pp. 1667-1669; en *Cuentos completos. III*, pp. 71-73.

«Atavismos», en *Obras Completas. II*, pp. 1514-1516; en *Cuentos completos. III*, pp. 246-249.

«Reconciliados», en *Obras Completas. II*, pp. 1521-1523; en *Cuentos completos. III*, pp. 255-258.

«Mansegura», en *Obras Completas. II*, pp. 1306-1308; en *Cuentos completos. III*, pp. 349-351.

«Eterna ley», en *Obras Completas. II*, pp. 1532-1534; en *Cuentos completos. III*, pp. 269-272.

«El baile del Querubín», en *Obras Completas. II*, pp. 1459-1465; en *Cuentos completos. I*, pp. 225-233.

«Elección», en *Obras Completas. I*, pp. 1397-1399; en *Cuentos completos. II*, pp. 116-118.

«La Capitana», en *Obras Completas. II*, pp. 1302-1305; en *Cuentos completos. II*, pp. 343-346.

-225-

«Inútil» [1906], en *Obras Completas. II*, pp. 1298-1300; en *Cuentos completos. II*, pp. 338-341.

«Sin querer», en *Obras Completas. II*, pp. 1477-1479; en *Cuentos completos. III*, pp. 199-202.

«La advertencia», en *Obras Completas. II*, pp. 1483-1485; en *Cuentos completos. III*, pp. 207-212.

«Dios castiga», en *Obras Completas. II*, pp. 1559-1561; en *Cuentos completos. III*, pp. 304-306.

«La leyenda del loto», en *Obras Completas. III*, pp. 298-299; en *Cuentos completos. IV*, pp. 205-207.

«Cómo será el morir», en *Obras Completas. III*, pp. 391-392; en *Cuentos completos. IV*, p. 304.

«La paloma azul», en *Obras Completas. III*, pp. 411-413; en *Cuentos completos. IV*, pp. 325-327.

«La muerte de la serpentina», en *Obras Completas. III*, pp. 410-411; en *Cuentos completos. IV*, pp. 324-325.

«Diálogo secular», en *Obras Completas. III*, pp. 472-473; en *Cuentos completos. III*, pp. 474-475

«Obra de misericordia», en *Obras Completas. II*, pp. 1485-1487; en *Cuentos completos. III*, pp. 209-212.

«Cuaresmal», en *Obras Completas. I*, pp. 1281-1282; en *Cuentos completos. I*, pp. 444-446.

«Los rizos», en *Obras Completas. I*, pp. 1685-1689; en *Cuentos completos. III*, pp. 94-96.

«De viaje», *La Ilustración Artística*, n.º 875, 3 de octubre de 1898, p. 635.

«Un crimen», *La Ilustración Artística*, n.º 983, 29 de octubre de 1900, p. 698.

«La pierna del gobernador», *La Ilustración Artística*, n.º 1031, 30 de septiembre de 1901, p. 364.

«Presentido», en *Obras Completas. III*, pp. 125-128; en *Cuentos completos. IV*, pp. 104-106.

«En coche-cama», en *Obras Completas. III*, pp. 96-99; en *Cuentos completos. IV*, pp. 307-310.

«Sin querer», en *Obras Completas. I*, pp. 1477-1479; en *Cuentos completos. III*, pp. 199-202.

«Eterna ley», en *Obras Completas. II*, pp. 1532-1534; en *Cuentos completos. III*, pp. 269-272.

«El escapulario», en *Obras Completas. III*, pp. 484-486; en *Cuentos completos. IV*, pp. 32-35.

«Los años rojos», en *Obras Completas. III*, pp. 469-472; en *Cuentos completos. III*, pp. 469-471.

«Sin tregua» en *Obras Completas. III*, pp. 466-469; en *Cuentos completos. III*, pp. 466-468.

«Inútil» [1918], en *Obras Completas. II*, pp. 1298-1300; en *Cuentos completos. III*, pp. 481-484.

-226-

«Los de mañana», en *Obras Completas. III*, pp. 408-410; en *Cuentos completos. III*, pp. 380-382.

«Navidad de lobos», en *Obras Completas. III*, pp. 456-459; en *Cuentos completos. III*, pp. 455-458.

«El espíritu del Conde» (1918), en *Cuentos completos. III*, pp. 437-440.

Referencias bibliográficas

Alas, L., *Siglo pasado*, Madrid, s. a. [1901].

_____, *Solos de Clarín* [1881], Madrid, Alianza Ed., 1971.

_____, *Preludios de «Clarín»*, J. F. Botrel (ed.), 1972.

_____, *Palique* [1893], J. M. Martínez Cachero (ed.), Barcelona, Labor, 1973.

_____, *Juan Ruiz (Periódico humorístico)*, S. Martín-Gamero (ed.), Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

_____, *Nueva campaña* [1887], A. Vilanova (ed.), Barcelona, Lumen, 1989.

- _____, *Narraciones breves*, Y. Lissorgues (ed.), Barcelona, Anthropos, 1989.
- _____, *Cuentos*, A. Ezama (ed.), Barcelona, Crítica, 1997.
- Baquero Goyanes, M., *El cuento español. Del romanticismo al realismo*, Madrid, CSIC, 1992.
- Ezama Gil, A., *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al estudio del relato breve entre 1890 y 1900*, Zaragoza, Universidad, 1992.
- González Herrán, J. M., «José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional», en: V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española*, L. Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, t. 9, pp. 436-456.
- _____, «Emilia Pardo Bazán ante el 98 (1896-1905)», en: L. Romero Tobar (ed.), *El camino hacia el 98. (Los escritores de la Restauración y la crisis del fin de siglo)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 139-153.
- Jauss, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, París, 1978.
- Légal [Clémessy], N., «Contribution à l'étude de Doña E. Pardo Bazán, poëtesse. 'Gatuta', une composition peu connue de l'écrivain galicien», en: *Bulletin des Langues Néo-Latines* 162 (1962), pp. 40-43.
- Lissorgues, Y., *La producción periodística de Leopoldo Alas (Clarín)*, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.
- _____, *Clarín político I*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Pardo Bazán, E., *O. C. I. Novelas / Cuentos; II. Novelas / Cuentos / Teatro*, F. C. Sainz de Robles (ed.), Madrid, Aguilar, 1973.
- _____, *O. C. III. Cuentos. Crítica literaria*, H. L. Kirby (ed.), Madrid, Aguilar, 1973.
- _____, *La cuestión palpitante* [1883], J. M. González Herrán (ed.), Barcelona-Santiago de Compostela, Anthropos, 1989.
- _____, *Cuentos completos*, J. Paredes Núñez (ed.), La Coruña, 1990.
- 227-
- _____, *Poesías inéditas u olvidadas*, M. Hemingway (ed.), Exeter, 1996.
- Paredes Núñez, J., «Los inicios literarios de una escritora: Dos obras desconocidas de Emilia Pardo Bazán», en: M. Mayoral (ed.), *Estudios sobre «Los Pazos de Ulloa»*, Madrid, 1989, pp. 175-188.

- _____, «El relato corto durante la Restauración. Emilia Pardo Bazán», en: V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española*, L. Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, t. 9, pp. 681-691.
- Patiño Eirín, C., *Poética de la novela en la obra crítica de Emilia Pardo Bazán*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1998.
- Pérez Romero, E., *Los artículos periodísticos de Emilia Pardo Bazán* [tesis doctoral dirigida por la Dra. M. Mayoral, presentada en noviembre de 1999 en la Universidad Complutense de Madrid; inédita].
- Polín, R. (ed.), *Album de Galicia. Os galegos pintados por sí mismos. A muller tradicional*, Vigo, 1996.
- _____, *Album de Galicia.. Os galegos pintados por sí mismos. Homes do país*, Vigo, 1999.
- La «*Revista de Galicia*» de Emilia Pardo Bazán (1880), A. M.^a Freire López (ed.), A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, 1999.
- Richmond, C., «Clarín, proyectos novelescos y relatos cortos», en: V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española*, L. Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, t. 9, pp. 611-623.
- Ríos, L. de los, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida*, Madrid, Revista de Occidente, 1965.
- Romero Tobar, L., «Introducción a la segunda mitad del siglo XIX en España», en V. García de la Concha (dir.), *Historia de la Literatura Española*, L. Romero Tobar (coord.), *Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, t. 9, 1998, pp. XXI-LI.
- Sobejano, G., «El cuento a la luz de la novela», en: L. A., *Cuentos*, A. Ezama (ed.), Barcelona, Crítica, 1997, pp. IX-XXIV.
- Ullman, P. L., «Clarín: *Ensayos, Solos, Paliques*: a question of genre», en: *Los Ensayistas* 14-15 (marzo 1983), pp. 113-119.
- Valis, N. M., *Leopoldo Alas (Clarín): an annotated bibliography*, London, Grant & Cutler, 1986.

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

