



**Pedro Romero Mendoza**

## **La novela**

### **Capítulo primero**



El elemento romántico en nuestras letras. La levadura. Frente a la formación filosófica y humanística de fuera, la improvisación. Anacronismo moral. Nuestro despego respecto de la verdad histórica. Cómo nos beneficiamos de la Edad Media. El «Juicio de Dios»

Hemos dicho ya en otra parte de esta obra, que el romanticismo, como elemento del arte, bien en forma simple, bien en relación con otros metales preciosos de la literatura, ha sido siempre consubstancial a nuestro genio creador. Ciegos han de estar los que no vean la ancha veta romántica que hay en el *Quijote* y en las obras de Lope o en las de Calderón, por no citar sino a lo más representativo de las letras españolas. Pero si teníamos bien metido el romanticismo en nuestra sangre y nuestros huesos, la levadura que en el siglo XIX había de hacer fermentar la masa, nos vino de fuera. ¿Quiénes nos proporcionaron esta levadura? En la poesía lírica lord Byron. En el teatro, Víctor Hugo; y en la novela, *Walter Scott*.

No cabe duda que reducir a estos autores el número de los que aportaron dicho elemento fermentativo, sería poco juicioso. Advino éste de una forma vaga y difusa en

la primera fase; pero la influencia ya característica y modal dentro de cada género, procedió principalmente de cada uno de los autores mentados.

Aun cuando el arsenal de nuestros noveladores del romanticismo fue en gran parte la Edad Media, no se les ocurrió volver los ojos a nuestra literatura medieval, sino que se guiaron de los modelos extranjeros, tan copiosos y variados, como veremos después. El ir a buscar motivos de inspiración, estimulantes para la inventiva o, más concretamente, asuntos en las letras españolas del medioevo o en la literatura post-renacentista que sirvió de espejo a dicho período histórico, hubiera sido una acción erudita, que revelaba afición al estudio. Y ya se sabe que nuestros románticos, salvo contadas excepciones, habían huido deliberadamente de todo cuanto representase un esfuerzo ordenado y metódico. El talento literario se había hecho comodón e indolente. Se tiraba siempre por el camino más fácil: el de la improvisación. Raro fenómeno, si se tiene en cuenta que todos o casi todos los modelos elegidos por nuestros escritores, en las diversas actividades de creación literaria, eran cultos, fundamentalmente instruidos y disciplinados.

Quitad del romanticismo de allende la frontera a Víctor Hugo, de menos preparación intelectual, echado en brazos de su numen y de su genio, sin el duro roncal del saber, que tanto frena al corcel de la fantasía, y todos los demás -Goethe, Byron, Schiller, Fóscolo, Vigny-, son escritores de honda y extensa formación filosófica y humanística. Ya hemos notado también en otro lugar de esta obra, que casi toda nuestra literatura romántica adolece de la falta de plan, de normas preconcebidas.

Es posible que hubiera algo de ficción, de *posse*, absurda si se quiere, en todo esto, pero ¿quién se atreverá a negar que, tanto en la poesía narrativa como en la novela, no hay más que improvisación, espontaneidad, sin que aparezca por ningún lado aquel plan o pauta de los grandes vates y novelistas alemanes, que componían sus obras con arreglo a normas determinadas? ¿Cabe concebir a Espronceda, ni a Enrique Gil, ni al mismo Larra, más estudioso y mejor enterado de todo cuanto se podía saber en una época más sentimental que reflexiva y culta, en un archivo oscuro, polvoriento y húmedo, acodado sobre mesa de roble y derramada la atención en varios mamotretos trasolvadados y descoloridos? De aquí que tanto el *Doncel*, de Larra, como *Sancho Saldaña*, de Espronceda y *El señor de Bembibre* de Gil y Carrasco, como veremos a su debido tiempo, carezcan casi por completo de colorido arqueológico de ambiente local y temporal. Que la precipitación con que se hilvanaban estas novelas, la falta de orden y medida -el inspirado autor del *Canto a Teresa* se burló, en donosos y satíricos versos, de estas cosas- malograrse el noble deseo de emulación de nuestros novelistas respecto del concienzudo y prolijo Walter Scott.

La historia o la tradición caballeresca sirvió alguna que otra vez de disfraz de propias y desdichadas cuitas de amor, aunque resulte muy aventurado y hasta anacrónico encerrar el alma compleja, escéptica y sombría del hombre del siglo XIX<sup>438</sup> devorado, como es sabido, por todas las inquietudes y recelos imaginables, en un sencillo, aunque atormentado, galán y trovador del siglo XV. Porque Macías, a nuestro entender, es la envoltura de *Fígaro*.

Bien patente está, según se ve, el desenfado con que obraban nuestros novelistas del período romántico, no ya solamente al olvidar el marco real de la acción y tener en tan poca estima la verdad histórica, sino al desdeñar lo típico del personaje, su ser auténtico,

pues no es menos falso, artificioso y convencional, por ejemplo, el Villena de Larra, tan distinto de como nos lo pintan las crónicas.

¿Debe, pues, sorprendernos -perdónesenos la digresión-, que nuestros novelistas románticos allegasen algunos materiales de la Edad Media, no mediante un contacto directo y espontáneo con ella, sino merced a una estimulación de los escritores extranjeros, que, utilizando dichos elementos artísticos, nos indicaron el camino que había que seguir para obtenerlos? De esta manera nos pusimos en relación con los próceres y los trovadores. De la literatura andante tomamos el sentimiento caballeresco. La historia y la leyenda, que es historia no comprobada, pues la poesía, la fábula, por imaginativas que sean, siempre buscan un punto de apoyo en la realidad, nos proporcionaron a manos llenas sus héroes, con sus hazañas y sus vicisitudes. Se desempolvó el laúd. La mano nervuda del hombre blandió de nuevo las armas que el tiempo había arrumbado entre el polvo y las telarañas de los desvanes o en el fondo misterioso de las arcas. Armaduras de bruñido acero, que malamente aguantarían hoy nuestros atletas, volvieron a proteger el ancho tórax de los paladines. Y los fosos de aguas quietas y verdosas se encendieron con el fulgor de los cascos y de las lanzas. Un mundo que apenas si palpataba ya en las tragedias frías y desmañadas del siglo XVII, roído por el gusano de la erudición y del análisis, se puso en marcha otra vez, con nuevos arrestos y fervores. La literatura se llenó de viejas imágenes. Castillos de elegante silueta, dorados por la luz de un sol poniente o sumidos en las negras tinieblas de la noche. Con sus saetías, y sus barbacas, y su poterna, y su torre del homenaje, esbelta y señorial. Alfombras traídas del Oriente, reposteros, cofres, alcándaras con azores y neblías, que, cuando miran parece que tienen en los ojos la luz de las alturas y el misterio de los abismos; atriles de rica madera de ébano, con sus códices miniados ya dispuestos para la lectura. Engualdrapados corceles, de ligeros remos, piafantes, tembloroso el belfo y manchado de espuma, que relinchan como clarines, que hacen corcovetas y se ponen de manos tan pronto sienten la espuela o el freno. Finos lebreles, de cuerpo estilizado, quebradizo, con la lengua colgando de la quijada y los ojos húmedos y brillantes. En los bosques, un poco apagado por la sordina de la espesura, volverá a oírse el grato son de los cuernos de caza, y el jadear de la res herida, y los ladridos de las jaurías, libres éstas ya de la trailla de los monteros. La guerra y la caza son las dos ocupaciones favoritas de este mundo exhumado de los romances, de los libros de caballerías y de las novelas erótico-sentimentales. Junto a esas dos aficiones con las que, como en los torneos y las justas, los hombres prueban su arrojo y bizarría, la trova galante, las maquinaciones odiosas de la política, bastante incivil y rudimentaria<sup>439</sup> y como dos cúpulas coronando esta peregrina fábrica, la Fe y el Amor. Pero si hemos de ser veraces cronistas de esta sociedad tan lejana hoy y olvidada, ninguna de las dos devociones predichas, no obstante el rango de la una en lo divino y de la otra en lo humano, estaban libres de mácula. El sentimiento religioso era de esos que admiten el encenderle una vela a Dios y otra al diablo. Y el amor ya se espiritualizaba y sublimaba hasta hacerse digno de la lira petrarquesca, ya caía en lo grosero y sensual al estilo de las narraciones eróticas y picantes de Boccaccio.

Otro cuadro histórico muy traído a los romances y las novelas es el combate llamado «juicio de Dios». Institución monstruosa y descomunal, pero que tuvo general arraigo en el pasado. Difícil será hallar un pueblo que no practique esta ordalía. Pretendíase con ella dirimir cuestiones de honor; reivindicar una fama; decidir sobre la legitimidad de una grave sanción o castigo: el de la muerte. Rito bárbaro e incivil, si bien paliado por la creencia que era Dios, al hacer<sup>440</sup> invulnerable a uno de los

contendientes, quien resolvía la cuestión debatida por medio de las armas. Es decir, que no obedecía la victoria a la mayor bravura propia, pericia e intrepidez de los combatientes, sino al divino fallo, al supremo decreto de Dios que se hacía patente mediante una previa provisión de fuerza, de valor y de destreza a uno de los campeones. El triunfo, pues, suponía estar en posesión de la verdad, de la causa justa, del derecho.

Un combate así, revestido de tal autoridad decisoria, originado siempre por grave cuestión atinente a la honra de las personas, a su inocencia o culpabilidad, tenía que constituir un poderoso y brillantísimo recurso estético. Por eso lo encontraremos en los anchos dominios del arte: primeramente con toda la bárbara majestad de una institución jurídica y más tarde, sirviendo de ocasión a la burla y a la sátira, como en las páginas de nuestra inmortal novela<sup>441</sup>.

Recurso de tan indiscutible valor estético no había de ser privativo de una determinada época literaria, ni de tal o cual nación. De aquí que lo veamos empleado en la poesía,<sup>442</sup> en el teatro y los libros novelescos de todos los países y con relación a aquellos tiempos en que existía esta práctica jurídico-caballeresca. Pero si a causa de los desvaríos y extravagancias del romanticismo no fue en estos días cuando ofreció toda su majestad y empaque simbólicos, mostrose en cambio como frecuentísimo elemento decorativo, espectacular, si se nos permite la palabra, de dramas y novelas conformados a los cánones de aquel movimiento literario. Walter Scott, Wagner, Espronceda, Zorrilla, Larra, etc., se han servido del juicio de Dios en los momentos más interesantes y decisivos de sus obras.

Veamos con toda la concisión que nos sea posible, en qué consistían tan singularísimos duelos, cómo se desarrollaban ante la vista de los emocionados espectadores.

Ya hemos observado que la finalidad que se perseguía con ellos era la siguiente: decidir sobre la inocencia o la culpa de una persona, reivindicándola o confirmando, mediante la derrota del campeón defensor y dé un modo inapelable la procedencia y legitimidad del castigo. Lohengrin, cuyo combate merced a la universalidad conseguida por la ópera de Wagner de este mismo título, es de los más conocidos, contiene por la inocencia de Elsa; en *Las guerras civiles de Granada*, de Ginés Pérez de Hita, cuatro caballeros cristianos defienden a la reina Sultana; don Luis Guzmán, el joven y esforzado caballero que sustituye a Macías, pelea por la inocente Elvira

El palenque puede medir ochenta pasos de ancho y cuarenta de largo. Alrededor de éste, a modo de rectángulo más o menos perfecto, se colocan carros y carretas en los que se encarama la gente. Allí están representados todos los oficios, todas las actividades. Perailes, perchadores, tundidores, cardadores, herreros, correcheros, boteros, chicarreros, orives, forjadores, talabarteros, tablajeros, abaceros, vinateros, botilleros, mozos de cocina, dispenseros, reposteros, veedores... Se va a celebrar un gran espectáculo y no pueden perderselo. Y junto a ellos están sus madres, sus mujeres, sus hijas, sus hermanas. Hay gritos, apóstrofes, cuchufletas. Pero tan pronto empieza el combate, enmudecerán todos, si bien subrayarán con exclamaciones y murmullos las incidencias de la lucha.

En una de las extremidades del campo, se alza un cadalso, cubierto de tapices y paños negros. Se ha levantado tan siniestro artefacto por si al no presentarse campeón

alguno respecto del condenado o condenada o de ser a éstos desfavorable el resultado de la contienda, ha de ser indispensable su servicio. En medio de uno de los lados del rectángulo hay un pequeño balcón de madera,<sup>443</sup> entapizado con un paño granate y bordado de oro. Es el sitio que se destina al rey y a su comitiva.

Dos trompeteros entran en el palenque y anuncian con sus sonoros instrumentos que va a comenzar la ceremonia del duelo. Detrás de ellos viene un rey de armas y dos farautos, seguidos de varios ministriles tañedores, ministros del justicia mayor, jueces de campo y notarios. Un buen número de hombres de armas: escuderos, ballesteros y piqueros, cuidan de que nadie penetre en el lugar de la liza.

En un altar levantado al efecto y cuyos ornamentos y reliquias refulgen al ser heridos por el sol, verificase el santo sacrificio de la misa.

Los jubones de raso, negros, verdes, azules, carmesíes; las calzas, guarnecidas del mismo color; los cintos y limosneras de finos adornos áureos; los zapatos acuchillados, contribuyen a dar mayor realce a la ceremonia; no digamos los ricos collares y las cruces de cegadora pedrería que lucen sobre el pecho algunos egregios señores. Preceden a éstos, farautos, escuderos, gentileshomes, donceles y pajes cuyos vestidos, arreos y armas corresponden al gran boato que allí reina.

Tras el cadalso, frontero a la tribuna que ocupa el rey, está el verdugo o ejecutor de la justicia. Suele ser un hombre robusto; de impassible y severa faz. Aparece sentado en un banco próximo al palenque. Viste un capotón de seda encarnado y toca su cabeza con una gorra también de seda y de igual color. Junto a él hay un tajo y una terrible cuchilla, en la que la luz, ajena a cuanto significa, travesea sin el menor recelo.

En los carros y carretas que circundan el campo, la concurrencia apretujada se impacienta. Miran a todas partes esperando ver aparecer de pronto en el palenque a los caballeros rivales.

Por uno de los extremos del campo penetra un caballero sobre brioso tordillo ricamente encubertado. Trae alzada la visera y viste calzas y caperuza de grana; peto verde brocado con uza azul. Las espuelas de rodete y arneses de piernas y brazales. Su varonil continente, la nerviosidad del soberbio bruto que monta, su vistoso atuendo, en el que fulge empenachado almete, producen la más grata impresión en la concurrencia. Cruza hasta tres veces la palestra, luego de saludar con gentil desenfado, no exento de cierta altivez, al rey. En pos del jinete, dos pajes de librea. El uno porta la lanza y el otro lleva de la brida un caballo de respeto.

Los farautos, ante la presencia de este campeón, que ha asumido la defensa del acusado, requieren por tres veces y mediante pregón, al caballero representante del acusador. Y cumplido este trámite, que despierta viva emoción en la abigarrada asamblea, dase principio a la misma.

No ha hecho más que concluir ésta, cuando el alboroto del público, sus murmullos y exclamaciones, denotan la arribada a la liza del adversario. Monta un magnífico alazán con paramentos negros, ordados de gruesos rollos de argentería. Un penacho como el ébano ondea sobre el almete. El caballero lleva echada la visera, y los ojos,

profundamente negros también, fulguran como dos ascuas. No centellean menos las armas que porta. Viste jubón, coselete y celada borgoñona.

Provéense ambos rivales de reformidas lanzas, y tras un nervioso caracolear de sus caballos, que tascan el freno y tienen el belfo lleno de espuma, colócanse en los extremos fronteros del palenque. El rey de armas, seguido de dos farautes, mide el campo y divide el sol. Los antagonistas juran, puesta la mano derecha sobre el crucifijo, que la causa que les enfrenta es justa y buena. Después, los jueces del campo ordenan al rey de armas y al faraute lancen los pregones de rigor. Los ministriles hacen sonar sus instrumentos músicos. El duelo va a empezar, tan pronto sean reconocidas las armas de los combatientes. Cumplido este menester, los farautes sueltan la brida de ambos nobles brutos y los jinetes rivales se lanzan uno sobre otro con sañuda acometividad. Una nube de polvo les envuelve; rómpense las lanzas; toman otras nuevas y tornan a chocar con terrible estrépito; el concurso sigue ávidamente todas las incidencias del combate. Quebradas las lanzas, desnúdanse las espadas, con las que los caballeros tratan de herirse. La habilidad o la fuerza pueden decidir en un segundo la pelea. También cabe que la espada se rompa sobre el almete. Entonces echarase mano del hacha, que fulgurará herida por el sol y parecerá un ascua lanzada sobre el contrario. Tan terrible golpe pone fin al combate, pues el campeón que ha recibido aquél, vacila sobre el bridón, libra a éste de la presión de las piernas, suelta la brida y cae moribundo al suelo.

Comprenderéis que un espectáculo como el que acabamos de describir, y cuyos detalles más importantes nos los ha proporcionado el autor de *El Doncel*, había de despertar la máxima emoción, y lógico es que se haya tenido por recurso literario de subidos quilates.

## Capítulo segundo



Influencia extranjera. El ámbito novelesco. Abuso de los tonos sombríos y de las situaciones desesperadas. Los folletines truculentos. La filosofía racionalista. Tristeza y pesimismo. Cómo llegó esta literatura a España. Nuestro genio literario. Inferioridad.  
Dictadura de Walter Scott y Goethe

Es un hecho innegable, confirmado por infinidad de testimonios, el ascendiente ejercido por los románticos franceses e ingleses, principalmente, sobre nuestros poetas de 1830. Fenómeno muy explicable a mi ver, ya que los pueblos como las personas, pues al fin y al cabo no son otra cosa que su expresión colectiva, influyen unos en otros, según la potencia y bríos de su genio literario, El *Gil Blas* de Santillana, es la traducción casi literal de todo un género español: la novela picaresca. Y bien notoria es también la huella que nuestros grandes poetas dramáticos del Siglo de Oro dejaron en sus congéneres de allende la frontera. Los países más fuertes imponen siempre a los demás su pensamiento y su arte. En el siglo XIX, debido sin duda a que nuestro espíritu creador había dado de sí todo cuanto le era posible, volvimos los ojos a aquellos países más poderosos, adelantados y prósperos que teníamos cerca, y tomamos de cada uno lo

que nos vino en gana, quedando así zanjada la deuda que habían contraído con nosotros, en la época de nuestros triunfos y esplendores.

De nada tenemos que avergonzarnos, porque afortunadamente la imitación no fue prosaica y servil, sino que imprimimos en cada obra el sello característico e inconfundible de nuestra propia personalidad. Es decir, que nos nutrimos del pensamiento y del arte exóticos, pero fundiendo en el crisol de nuestro espíritu cuantos elementos tomamos de fuera y dándoles después forma genuina y típica.

A través de nuestros poemas más celebrados descubriremos en el fondo la idea capital de otro de Goethe, de Byron o de Víctor Hugo, los cuales y merced a su fama y nombradía, eran dictadores, inconscientes si se quiere, pero dictadores al fin, de sus pensamientos y de sus fórmulas estéticas. Pero aparte de que esta imitación era la que tantas veces había aconsejado el descontentadizo Boileau, había en nuestras poesías la originalidad del propio ser, ya que cuando existe éste, ha de manifestarse forzosamente en la elaboración de la obra artística.

En cuanto se refiere a la poesía, la influencia de los románticos de universal renombre, se reducirá a tal o cual pensamiento filosófico, a este o aquel simbolismo o alegoría, a la tendencia humorística y disgresiva de algunos poemas, sin que estas circunstancias resten valor a nuestros poetas, ni desluzcan y apaguen los resplandores de su genio.

Conviene insistir sobre este punto cuantas veces se nos brinde la ocasión de hacerlo. Debido a la censurable manía de rebajar los quilates de oro de ley de nuestras obras literarias, y a la ignorancia de una gran parte de nuestros escritores de hoy, en lugar de enfrascarnos en la lectura golosa y apetecible de los clásicos españoles, le bebemos el aliento a cualquier zarramplín de allende el Pirineo, despreciando todo lo castizo y nacional por caduco y miserable.

No había de faltar en época como ésta -la romántica-, de tanto brío y acometividad, el género novelesco, cuyos amplios dominios poco explotados aún, constituían una verdadera tentación. Lo descomunal de este ámbito del arte, la posibilidad de encerrar en él la vida entera con sus conflictos, discordias, pasiones, sacrificios, triunfos, desengaños, esto es, con todo el bagaje moral y psicológico que lleva sobre sí el humano linaje, atrajo vigorosamente a cuantos comulgaban en el mismo ideal. La literatura universal se llenó de obras de imaginación, en prosa. Ni un solo país de los incorporados a la revolución literaria del romanticismo<sup>444</sup>, dejó de hacer sus aportaciones en este orden. Como lo dilatado del marco y la multitud de problemas planteados por la sociedad de cada nación, permitía el tocar todos los temas imaginables, se escribieron novelas de costumbres y de farragosa y plúmbea intención moralizante, como las de Rousseau y Marmontel; históricas, muy hermosas y documentadas, debido a lo que se ha llamado segunda vista, como las de Walter Scott y Manzoni; de tendencia socializante y demagógica, como las de Sue, y verdaderos poemas sin las trabas del verso, como las de Víctor Hugo, Goethe, Lamartine, Chateaubriand y Hugo Fóscolo.

Dada la fiebre creadora imperante, la diversidad de estilo y asuntos, la propensión a moralizar y propagar por medio de la novela doctrinas políticas y filosóficas, hubo grandes aciertos y verdaderas aberraciones. Los que apartados en absoluto de la fórmula

del arte por el arte hicieron del libro de imaginación tribuna y cátedra, se hundieron en el olvido, pues ¿quién que tenga sano el juicio y exquisito y depurado gusto, leerá hoy los novelones, lacrimosos y moralizadores de Richardson, ni los engendros socializantes de Sue, ni la pedagogía novelada de Rousseau? Quedó de toda aquella fecundidad literaria lo que había sido escrito con miras artísticas, con honesto sentido de la belleza: las novelas arqueológicas de Walter Scott, y las poemáticas de Víctor Hugo, Goethe, Lamartine y Chateaubriand, llenas de interés<sup>445</sup> y de emoción, y en las cuales, amores contrariados o imposibles, juntamente con un sentimiento enfermizo de la vida y un desprecio completo de ella, apoderábanse de nuestra atención y se convertían en preciado regalo del espíritu, en sus momentos de holganza o tedio.

Aunque estemos muy distantes de aquellos tiempos y sean otras las peculiaridades de nuestra psicología, siempre leeremos con placer y profunda emoción el *Adolfo*, de Benjamín Constant, y *Nuestra Señora de París* y *Los trabajadores del mar*, de Víctor Hugo, y *René*, *Werther*, *Graciela*, *El Capitán Fracasa*, *Pablo* y *Virginia*...

Pero esta literatura poemática, con sus héroes infortunados que amaban el imposible y que, reconocida su impotencia para lograrlo, preferían morir, porque la vida nada representaba ya para ellos, se convirtió, por natural degeneración de sus progenitores, en un arte decadente y mercenario. Verdadera bazofia literaria, cúmulo desatinado de truculencias e inverosimilitudes, que servían de pasto al estragado gusto del vulgo. La ternura se volvió sensiblería enfermiza. Los sentimientos esforzados y generosos, sentimentalismo ridículo e inaguantable. Las levantadas pasiones de los héroes en el amor y el odio, afectados impulsos de una naturaleza convencional. El arte se prostituyó por lo tentador del género novelesco y sus dificultades insuperables. Crear un personaje, dotarle de vida propia, encerrar en su alma las pasiones más fuertes e ingobernables, que lo mismo pueden empujarnos al ápice de lo sublime que a la abyección y el pecado, no es cosa fácil. De aquí que, siendo muchos los cultivadores de esta modalidad literaria, fueran muy contados los verdaderos novelistas.

Se abusó, además de los tonos sombríos y de las situaciones patéticas y desesperadas, principalmente de los amores de difícil logro o imposibles del todo, ya porque la dama de nuestros pensamientos era una mujer casada y fiel a su marido, ya por la diferencia de clases. Parecía como si del mundo hubiesen huido para siempre el bienestar y la felicidad, y que desajustadas las piezas de la gran máquina del universo faltase el ritmo de la vida, el orden y equilibrio de las cosas, las cuales en vez de conspirar al bien tuvieron el insano prurito de trastornar y desquiciar a la sociedad, complicando sus operaciones y actividades, y haciendo tabla rasa de la armonía y coordinación de todos sus elementos.

La inspiración y el arte de los novelistas de verdad salvaban este escollo, adonde por el contrario fueron a estrellarse la generalidad de los literatos que, ayunos de aquellas condiciones o poseyéndolas en muy escasa medida, estaban más cerca del ridículo que de lo sublime. Los infortunios de los héroes, sus tremendas dificultades para conseguir el objeto de su pasión amorosa, sus estupendas peripecias y vicisitudes, promovían a la risa, en lugar de impresionarnos y conmovernos.

Los folletones truculentos, cuyos autores porfiaban en ganarse la palma de lo inverosímil y disparatado, enriquecieron cuantitativamente el acervo, ya muy nutrido, de las obras de imaginación. La novela histórica de Walter Scott y Manzoni se envileció

en manos de asalariados novelistas que escribían a destajo, sin otro fin que halagar las pasiones y gustos del público indocto. La novela psicológica de Stendhal y Goethe, tuvo infortunadísimos imitadores, incapaces de penetrar en el profundo misterio de las almas, en sus reconditeces e intimidades.

¿De dónde provenía el tono triste, congojoso, de irremediable melancolía de esta literatura? A juzgar por ella creeríamos que el sol ya no alcanzaba la plenitud luminosa del cenit. Que la luna andaba siempre entre celajes que ensombrecían su tenue y delicada claridad. Que el optimismo cósmico que respiran todas las cosas, si se las ve a través de un espíritu sano, fuerte y jocundo, era ahora pura hipocondría.

No es cosa fácil descubrir la razón de ser de hechos tan complejos como éstos, sobre todo porque son muchos los factores que intervienen en la formación de tales estados psicológicos. Las doctrinas anarquizantes y demoleadoras de los filósofos anteriores a la Revolución francesa y de un modo más o menos directo causantes de ella, habían arrancado de cuajo del espíritu de una gran parte de la sociedad, su esperanza respecto de una vida ulterior, ya que la presente es pasajera y de tránsito. Por otro lado, las guerras y las revoluciones entenebrecieron el horizonte<sup>446</sup> del mundo, derrumbando a la vez en nuestra mente toda idea risueña y optimista. Estos males colectivos e inevitables, además de enrarecer y envenenar incluso la atmósfera moral que nos envuelve y de donde nuestras almas toman su alimento, empobrecieron a las naciones afectadas, complicando terriblemente la vida y arrancando de ella lo que tiene de atractiva y grata. La filosofía racionalista había materializado hasta tal punto el concepto de la existencia humana, que nada hallaríamos más allá de nosotros, siendo la vida término seguro del hombre y no tránsito, cancelación de todos sus actos, ya que después de la muerte estaba el vacío pavoroso, y la inmortalidad del alma era vana ilusión de la filosofía espiritualista.

Todos estos factores, diversos en su naturaleza, mas coincidentes en sus resultados, contribuyeron poderosamente a que el disgusto y el malestar se apoderasen de la sociedad, cuyo destino, por descontado, fatal e irremediable, la predisponía a ver tan sólo en derredor suyo tinieblas y negruras, sin que se entreverase la alegría, ni el optimismo bienhechor y fecundo, en el tejer y destejer de sus actividades. El mal echó raíces profundas y dilatadas. La literatura, que es donde van a reflejarse, particularizados, estos estados de conciencia colectiva, se llenó de pesar y melancolía.

Durante algún tiempo la vida tuvo este semblante sombrío, torvo, ceñudo. Como si no hubiera luz en nuestros ojos, tanto las almas como el paisaje se cubrieron de sombras. Veíamos todas las cosas a través de esta penumbra temerosa del espíritu. Tomábamos de la naturaleza lo que más convenía a nuestro modo de ser. El risueño espectáculo de la campiña envuelta en la luz cenital, de la serenidad imperturbable de los cielos en las noches de estío, del mar espejante y rizado bajo el conjuro del sol y a impulsos del aire salobre, nada representaba para un romántico, más inclinado al crepúsculo que al orto, a la claridad difusa de la luna entre cirros y cendales de nubes, que al vivo resplandor del sol en la plenitud del día. Se buscaba en el paisaje su lado melancólico y decepcionante, porque era lo que mejor rimaba con el estado hipocondriaco de los escritores. Para subrayar vigorosamente el descontento y malestar generales, se abusaba de los colores sombríos, de la hurañía de las cosas, de los elementos de la naturaleza más congraciados con la tristeza y el pesimismo que se habían adueñado de nosotros. El crepúsculo, los paseos alfombrados de hojas amarillas,

los árboles esqueléticos, desposeídos por el otoño de su rica y frondosa vestidura, las fuentes plañideras, los cipreses nimbados de luna, constituyeron la parte ornamental de esta literatura lamentosa y doliente.

No es de creer que esta manía, rayana en lo patológico, tuviese el mismo origen en cada escritor. Los había que pensaban Y sentían así, como si el soplo helado de la muerte les moviese a obrar de esta manera. Otros lo hacían por ir a la moda, denotando la violenta imposición del espíritu, pues había que contravenir naturales inclinaciones suyas, muy distantes, por cierto, de esta tétrica concepción de la vida. Lo que en unos era espontaneidad y sentimiento innato, en otros trascendía a cosa estudiada y convencional. Pero el público, demasiado ingenuo, no entraba a discernir lo que había de verdad o de mentira en todo esto, y con ávida curiosidad devoraba cuantos novelones caían en sus manos.

¿Cómo llegó esta literatura a España? ¿Qué hizo para vencer la natural resistencia de nuestro espíritu, más realista que soñador, pese a ese fondo romántico que hemos atribuido a nuestras primeras figuras literarias? La vaguedad idealista, la ensoñación y regusto de lo extrahumano es más propio de las almas extáticas, que de las andariegas y errantes. España había sido siempre, ya se mire a la génesis de su nacionalidad, formada en virtud de cruentas luchas intestinas, ya a su sino batallador y dinámico, un pueblo aventurero, inquieto, emprendedor, azaroso, lleno de febril actividad y de impulso polémico, que no tenía tiempo para soñar y que si alguna vez lo hizo fue para darle al sueño, por vago y etéreo que fuese, forma sensible. Nuestro arte clásico se alimentaba de la realidad, sin acordarse para nada del ideal soñador y visionario de las literaturas del Norte. Cuantos personajes concibió el fecundo y vigoroso ingenio de nuestros escritores, con Cervantes a la cabeza, como padre indiscutible de la novela moderna, procedían del mundo real, ya se quedasen en él, renunciando a toda incursión en el de la fantasía, como hicieron la Celestina y Don Juan, ya tendieran, como Don Quijote, a lo quimérico e inaccesible, si bien con el duro castigo de la realidad, como contraste aleccionador y despiadado correctivo.

En España el sentimiento de lo real ha sobrepujado al de otros países. Francia, por ejemplo, no ha sabido nunca desentenderse de cierto amaneramiento de la realidad, que unido a la tendencia doctrinal y didáctica de sus literatos más famosos, ha dado pretexto a la crítica clásica<sup>447</sup> para afilar las uñas. Los alemanes y escandinavos han envuelto la verdad entre brumas de idealismo. Su arte es soñador y romántico. De aquí que personas y cosas aparezcan algo confusas y desdibujadas, como el paisaje nórdico<sup>448</sup> matizado de niebla. Pero entre nosotros, el arte realista echó siempre raíces hondas y extensas, sobreponiéndose a cualquiera otra propensión: la romántica, por ejemplo. A granel podrían citarse los escritores enrolados en sus filas. Desde Juan Ruiz, socarrón y satírico, rara es la época que no ofrece algún paradigma ejemplar de literatura realista. El otro arcipreste, el de Talavera, también pintó con singular maestría las costumbres de su tiempo. La novela picaresca contó la vida desgarrada y heroica de briboncillos, descuideros, haraganes y bergantes. La misma Santa Teresa, tan sutil e introspectiva, se recreó en historiarnos los episodios más divertidos de su vivir azaroso, y Cervantes tuvo buen cuidado de poner cabe Don Quijote, quimérico e idealista, al gatallón de Sancho.

Las traducciones fueron el elemento portador del germen novelesco-romántico que invadió la atmósfera, preparando el gusto del público y contrayendo la inspiración de nuestros escritores a los mismos o parecidos temas<sup>449</sup>.

No faltaba pasto literario a la voracidad trimalcionesca de los lectores. El vulgo, que entiende poco de arte y necesita emociones fuertes que hieran su embotada sensibilidad, prefería, respecto de nuestra novela clásica, este género romántico, sensiblero y lúgubre que conmovía hasta el tuétano. Testimonios irrecusables de la afición del público a esta literatura son las colecciones y bibliotecas que aparecieron en el primer tercio del siglo XIX, con el solo objeto de satisfacer el gusto de los lectores. Se leía, pues, ávidamente este linaje de libros, sin entrar a discriminar lo bueno de lo mediano, ni de lo malo siquiera. Cuanta más cargazón de melancolía, de misterio y de inverosimilitud, mayor interés en la lectura. ¿Qué tiene de extraño que inficionado el público de esta noveletería morbosa y deprimente, sin un solo relámpago de alegría, malquista con la medida y la salud del espíritu, divorciada de la moral, anárquica a ratos y lamentosa y llorona siempre, tratase cada uno de poner en práctica la ficción novelesca, de imitar al héroe, matando en la conciencia todo brote de optimismo y dando pábulo a la incredulidad y al tedio imperantes, enemigos terribles del alma?

Los grandes novelistas extranjeros de fines del siglo XVIII y principios de la centuria siguiente, contribuyeron a formar nuestras modalidades en el género novelesco. Sobre todo a encaminarnos por los mismos derroteros de lobreguez y melancolía que ellos frecuentaban, y a herir las fibras del corazón, tocando idénticos resortes y empleando recursos parecidos. Es innegable el ascendiente ejercido en nuestra novela romántica por los literatos ingleses y franceses, maestros en este linaje de creaciones; pero ninguno influyó de modo tan directo y notorio como el glorioso autor de *Ivanhoe*. De aquí que nos haya parecido bien dedicarle un breve estudio más adelante. Larra, Espronceda, Enrique Gil, Martínez de la Rosa, Escosura, Navarro Villoslada, Fernández y González y algún otro más de menos nombradía, adoptaron como ejemplar modelo las obras del famoso novelista escocés, quedando a gran distancia suya, no sólo debido a la diferencia de inspiración y de brío para ejecutar en bronce literario las concepciones de la mente, sino a la escasísima preparación histórica de buena parte de nuestros novelistas. Defecto que se echa de ver a la primera ojeada, pues ni el ambiente, ni el indumento, ni los caracteres fundamentales del héroe, están precisados con la exactitud debida.

Empeño era éste, superior a las fuerzas y elementos de que disponían nuestros noveladores. Mientras las novelas de Walter Scott seguirán leyéndose toda la vida, aunque la prolijidad de la reconstrucción histórica fatigue más de una vez al lector, las de nuestros románticos raro será que estén de nuevo en manos del público. Como no sea en las de algún estudioso investigador o crítico que, por pura necesidad y no por placer ni distracción, tenga que acudir a lectura tan a trasmano, endeble y tediosa.

¿Debemos exceptuar de este severo juicio el *Doncel*, de Larra y *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco<sup>450</sup>, e incluso *Amaya o los Vascos en el siglo VIII*, de Navarro Villoslada, si bien esta última fue dada a la stampa con grande retraso respecto del movimiento literario cuyas características más notables venimos examinando?

Está fuera de toda duda la superioridad de las tres citadas novelas sobre *Sancho Saldaña*, *Doña Isabel de Solís* -muy documentada, pero de escaso interés y trascendencia artística- *El Pastelero de Madrigal* y otras del mismo género. La novela de Larra, como veremos a su debido tiempo, tiene escenas verdaderamente conmovedoras, puestas en buena prosa, sino excelente y ejemplar. La delicada ternura

que destilaba el corazón sencillo y el sentir de poeta de Enrique Gil, inolvidable autor de *La Violeta*, da soberano realce a su obra. Sin embargo, no aguantarían la comparación con las que tuvieron por modelo, quedando muy rezagadas en inspiración, interés dramático, dinamismo y colorido de la época en que la acción histórico-novelesca se desenvuelve.

Si fracasamos en este linaje de obras de imaginación, no fuimos, por desgracia, más afortunados en las psicológicas e introspectivas, pues debemos reconocer paladinamente que nuestro arte literario fue siempre por otro camino. Nos enamoramos más del exterior y envoltura de las cosas, que de su sustancia íntima y profunda. De aquí que la literatura española sea más realista, más inclinada al pormenor prolijo y minucioso que a la etopeya. En las letras clásicas nuestra psicología del amor, puesta en prosa novelada, se reduce a los balbuceos o ensayos de *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, y a algún librito más, parecido, sin que la penetración del análisis nos deslumbe y seduzca. La agudeza psicológica es más propia de las edades reflexivas y sabias, en que nos sentimos estimulados, por mil razones diversas, a buscar el porqué de las cosas y a descifrar los arcanos de nuestra vida interior. No faltarán rasgos y pinceladas de fina espiritualidad en Quevedo, Gracián, Villalón y Vélez de Guevara. Llegado el siglo XIX, tan metido en estas experiencias analíticas y sentimentales, el exquisito arte de Valera nos proporcionará un precioso ejemplo de esta clase de novelas en *Pepita Jiménez* y *Doña Luz*, principalmente. Pero justo será reconocer, aun cuando sufra nuestro orgullo literario, que lo que aquí se daba con cuentagotas, en otros países era moneda corriente y floración espléndida. Tanto del valor intrínseco de estas obras como de su relativa profusión y generalidad procedió el que nuestros novelistas de la época romántica se dieran a cavilar sobre la vida íntima y recóndita de nuestras almas, procurando traer a la superficie el secreto y exquisitez de cada una, como quien busca perlas en el mar de Ceilán y diamantes en Golconda.

Si no se frustraron del todo nuestros propósitos, derivados de la imitación más bien que de una imperiosa necesidad espiritual, habrá que considerar como tentativas cuantos libros de este género salieron de las prensas. Walter Scott había ejercido una especie de tiranía o dictadura respecto de nuestros novelistas. No fue menor la poderosa ascendencia del *Werther*, cuyo sentimental y quintaesenciado erotismo, juntamente con la dificultad de llevarlo a feliz término y con el triste desenlace del héroe, arrastró a algunos literatos españoles a la emulación. Mas no fueron a este respecto muy afortunados, ya que *De Villahermosa a la China*, del excelente poeta don Nicomedes Pastor Díaz, y el drama *Alfredo*, de Pacheco, son remedos muy inferiores al original, de la novela de *Goethe* y del *Adolfo*, de Constant.

Nuestra literatura se distingue en sus épocas más lucidas y brillantes, por lo original, variada, pintoresca e imaginativa, sin que calemos muy hondo en el alma de nuestros personajes. La profundidad y filo del análisis no se avienen con nuestro ser impetuoso y exaltado. Nos cautiva la realidad, el paisaje, las costumbres, el vestido, la naturaleza externa de las cosas. Cuando nos sentimos atraídos irresistiblemente por los abismos de la conciencia, no nos contentamos con descubrir nuestro *yo* y darle, dentro del arte, forma sensible e imperecedera, sino que buscamos a Dios, que está como una centellica en el fondo de nuestra alma o como candela en el corazón. De aquí los místicos del Siglo de Oro y los novelistas del último tercio del XIX, cuyas narraciones subyugan por la pintura veraz y fidelísima del marco de la acción, y por la firmeza de los caracteres,

pero sin que escudriñemos los entresijos de la conciencia, sino dándola más bien a la luz por los acontecimientos o discursos de la vida activa.

Una vez que estudiemos más adelante estas modalidades de nuestra novela romántica poco nos quedará por decir. Hundidas en el olvido, y muy justamente por cierto, están las de la Avellaneda, Tárrego, Carolina Coronado, Kostka y Vayo, Ayguals<sup>451</sup> de Izco, Pascual Pérez, Ochoa, Cortada y otros. El tema histórico, moral, socializante, sentimental o político, ya se tomara por modelo a Walter Scott, Sue, madame Staël, Jorge Sand o Goethe, degeneró a ojos vista en manos de esta legión de noveladores que, sin alientos para seguir a los maestros del género, quedaron a considerable distancia suya, sin sus virtudes y multiplicados, en cambio, todos sus defectos garrafales. Nada hay original y estimable en esta novelística truculenta, inverosímil, soporífera, sin estilo literario, halagadora, en su mayoría, de los instintos y gustos groseros de la plebe, y estimulada, con rarísimas excepciones, por el sentido utilitario y desaprensivo de algunos editores que, con tal de enriquecerse o mejorar, al menos, de fortuna, patrocinaban esta clase de literatura despreciable, si se la mira desde la cima del arte verdadero.

Malos vientos corrían para la novela. En su tierra nativa, en la patria del *Quijote*, de las *Guerras civiles de Granada*, de *El Lazarillo*, del *Buscón*, de *Guzmán de Alfarache*, de las divertidas y picantes narraciones de Barbadillo, Solórzano y doña María de Zayas, nuestra novela se nutría de la francesa, inglesa, o alemana. Ni un solo rasgo original, profundo, genuino, en sus páginas. Vida prestada, lánguida y tediosa la suya, aunque abocada, por suerte, a su rehabilitación, al pasar a manos de ingenios más inspirados y vigorosos.

## Capítulo tercero



Las traducciones. Los editores y libreros. No beneficiamos nuestros propios filones, sino los de fuera

Una enumeración como la que vamos a hacer ahora, ha de resultar muy fatigosa para el lector. Sin embargo, condenar al segundo término de unas notas estos antecedentes, sería restarles visibilidad, cuando lo que más conviene es fijarlos con toda precisión y evidencia en la atención de los lectores. Perdónesenos; pues, esta enfadosa letanía de nombres, títulos y fechas en obsequio de la finalidad que perseguimos.

Según ha descubierto el ilustre biógrafo de Zorrilla don Narciso Alonso Cortés, don José Alonso Ortiz fue en 1788 el que primero puso en lengua española al falso Ossian<sup>452</sup>. Del poeta inglés Young se hicieron ediciones españolas en 1879, 1802, 1819, 1822, 1828, 1832, 1833 y 1834. En 1794 *Diario de Barcelona* publicó *Noche española*, de Florián. Tres años después don José Mor de Fuentes, traductor de Horacio y de Gibbon, vertió a nuestra lengua el *Werther*, de Goethe, que con el título de *Las cuitas de Werter*, el editor Bergnes sacó de las prensas barcelonesas en 1835.

Al finalizar el siglo XVIII, don Juan Francisco Pastor adaptó a la escena, con la pretensión de verla representada en el teatro del Príncipe, teatro donde habían de darse las primeras batallas de la dramaturgia romántica- *Pablo y Virginia*, de Saint-Pierre.

De la *Atala* de Chateaubriand se hizo una impresión en París, en 1801, corriendo la versión a cargo de S. Robinson. Las prensas de Valencia la volvieron a dar a la luz en 1803 y 1813; repitiéndose estas ediciones más tarde, en la citada ciudad del Turia, Madrid, Barcelona y París.

En 1814 el padre Montengón, de la Compañía de Jesús, traductor de varias tragedias de Sófocles, y el abate Marchena que ya en 1818 había vertido al español las *Cartas persas*, de Montesquieu y traductor al propio tiempo de Molière y Voltaire, pusieron en castellano a Macpherson. El *Fingal*, del jesuita, está basado en la versión del abate Cesarotti.

Las *Veladas de la Quinta*, de madame Genlis, fue traducida a nuestra lengua en los comienzos del siglo XIX, haciéndose después varias reimpressiones. Al año 1813 corresponde una edición de *Julia o los subterráneos del castillo de Mazzini*, de Mistress de Radcliffe.

*Pablo y Virginia*, de la que hay una excelente traducción de don José Miguel de Alea, fue impresa en Valencia en 1815 y 1816, volviendo a imprimirse en Madrid, Barcelona y Palma de Mallorca, en 1827, y la *Corina*, de madame de Staël vio la luz en Madrid en 1816, reimprimiéndose en 1819.

Del *Belisario*, de Marmontel, aparecido en lengua española varias veces en el siglo XVIII, se hizo una edición en Burdeos en 1820. *Matilde o Memorias sacadas de las Historias de las Cruzadas* -¿Quién no ha visto, como observa la condesa de Pardo Bazán<sup>453</sup>, en su propia casa o en los ventorros de los pueblecillos más apartados unas litografías que representan «a un árabe guapo, caballero en fogoso corcel, y llevando al arzón a una mujer desfallecida y lánguida, envuelta en flotantes cendales blancos»? -de madame Cottin, vertida al castellano por D. M. B. García Suelto, salió de molde en Madrid en 1821. Más tarde se multiplicaron las ediciones: una de ellas de París, de 1836.

Traducida por don Juan López Peñalver, andaba en manos de la gente aficionada a esta clase de narraciones, en la tercera década del XIX, la obra del caballero Florián, *Gonzalo de Córdoba o la conquista de Granada*. En 1829 se imprimió en Madrid *Clara Marlowe*, de Richardson y en Valencia en 1832 *Alfonso o el hijo natural*, de Mad. Genlis.

Don Mariano José Sicilia hizo, una refundición de *Los Natchez*, de Chateaubriand, en 1830. Dos años después de esta edición de París, apareció en Barcelona *René*, novela americana -que en Burdeos y Blois había visto y a la luz en 1819 y 1820, respectivamente, con *Atala* y *Celuta, novela americana sacada de Los Natchez*.

De 1831 a 1832 el editor don Tomás Jordán enriqueció la ya bien nutrida lista de obras románticas, con las siguientes de Walter Scott: *Wodstook o el Caballero*, *El Pirata*, *Las cárceles de Edimburgo*, *Ivanhoe* y *El Anticuario*. Publicáronse con otras narraciones, bajo el título general de *Nueva colección de novelas de diversos autores*,

*traducidas al castellano por una Sociedad de literatos*, habiéndose cambiado este título, a partir del tomo quinto de la colección, por el de *Nueva colección de novelas de Sir Walter Scott*.

En el mismo año de 1832 se tradujeron a nuestra lengua varias obras del Scott americano, Fenimore Cooper, autor de las famosas novelas *Last of the Mohicans*, *The Prairie* y *The Red Rover*. Un año después imprimiose en Valencia *Malvina*, de madame Cottin y en *El Artista* apareció un fragmento de *El sitio de Corinto*, de lord Byron, siendo la versión de don Telesforo de Trueba y Cossío, obra que, ya entera, volvió a ver la luz en Barcelona, en 1838.

Al 1835 corresponden las traducciones de *La Princesa de Clermont*, de Mad. Genlis y de *Amalia Mansfield*, de Mad. Cottin, salidas de las prensas de Barcelona y Valencia, respectivamente.

El editor M. Sauri toma a su cargo en Barcelona y en el año siguiente de 1836, la impresión de las *Cartas de Abelardo a Eloísa*, de Pope.

El *Sitio de la Rochela* de la prolífica madame de Genlis, editose en Barcelona en 1838. Dos años después y en París, el marqués de Casa Jara vertió al castellano varias composiciones de Lamartine, que volvieron a imprimirse en Molins de Rey, en 1841.

Añádanse a cuantas versiones van enumeradas las de *Julia o la nueva Heloísa*, de Juan Jacobo Rousseau, a cargo del abate Marchena y de don José Mor de Fuentes; *Los Novios*, de Manzoni, por Enciso y Castrillón, don Gabino Tejado, muy notable ésta, y don Juan Nicasio Gallego; *Los últimos días de Pompeya* y *Rienzi o el último tribuno*, de Bullwer, traducidas por Núñez Arenas y don Antonio Ferrer del Río, respectivamente; *El castillo de Nebelstein*, *El confesionario de los penitentes negros* y *Las visiones del Castillo de los Pirineos*, de Ana Radcliffe, y las novelas de Grossi, marqués D'Azeglio<sup>454</sup> y Cantú, y tendremos una abundante información bibliográfica de cómo fueron llegando a España las principales manifestaciones del romanticismo forastero, en relación sobre todo con el género novelesco<sup>455</sup>.

¿Quién se atrevería a negar tras estos antecedentes que acabamos de someter a la consideración del lector, que cuantos entre nosotros cultivaron el género histórico escribieron al dictado de la moda extranjera? Antes de salir a la luz las novelas de López Soler, Escosura, Larra y Martínez de la Rosa, sobre España y en aluvión habían caído ya las producciones novelescas más famosas de otros países. No procede, pues, nuestra novela histórica, como hemos observado a su debido tiempo, de un espontáneo retorno del ingenio español a la Edad Media o al pasado, mejor dicho, ya que no fue el medioevo el único ámbito temporal en que se movieron nuestros novelistas. El que nos atrajeran los temas históricos y viéramos en tales Asuntos un rico filón por explotar casi, debiose a la moda exótica que, con Walter Scott a la cabeza, nos mostró el camino a seguir. ¿Carecía nuestro acervo literario de ejemplos del género histórico? No por cierto. El *Marco Aurelio* de Guevara, las historias del *Abencerraje* y *la hermosa Jarifa*, de *Ozmín* y *Daraja*, en el *Guzmán de Alfarache* y del *Cautivo* en el *Quijote* y las *Guerras civiles de Granada*, de Pérez de Hita, son testimonios irrecusables de cuanto decimos. Pero esta literatura no gravitó lo más mínimo sobre la conciencia estética de nuestros noveladores. Ni el autor anónimo del *Abencerraje*, ni Ginés Pérez de Hita, conocieron el fantasma del pesimismo. El candor narrativo del primero y la sana y

briosa pintura del segundo, estuvieron libres de los caracteres escépticos y sombríos que emponzoñaron el siglo XIX. De aquí que nuestros novelistas optaran por los modelos de su tiempo, que, inficionados más o menos por el mal del siglo, se conciliaban mejor con el yo de cada uno, de idénticas o parecidas singularidades y de aquí también el anacronismo garrafal de meter en la conciencia de unos seres más rudos y sencillos que delicados y complejos, la laberíntica maquinaria de nuestros días. Algunas de las frases que dicen los personajes del *Doncel*, de Larra, huelen a 1830. Pero este defecto no es privativo de nuestros románticos. Corneille y Voltaire, como hemos notado ya en otra parte de esta obra, ponían en labios de sus héroes el mismo lenguaje de los cortesanos y gentileshombres de su época.

## Capítulo cuarto



Walter Scott

Hemos observado ya, reiteradamente, que de todos los novelistas extranjeros, el que más influyó en los nuestros de la época romántica, fue Walter Scott. La novela histórica ha tenido muchos cultivadores, pero no de la misma prosapia literaria. Quizá sea este género uno de los que más desigualdades o altibajos presentan en su elaboración. Desde las cumbres de Manzoni con *Los Novios*, hasta un Torcuato Tárrego o un Parreño, con su serie de novelas *El héroe y el César* y *La Inquisición y el Rey*, hay distancias casi astronómicas. Walter Scott nació en Edimburgo, en 1771, y murió en Abbotsford en 1832. De estas dos fechas es fácil inferir que estuvo a horcajadas en la divisoria de dos épocas, la pseudoclásica y la romántica. Pero eran demasiado fuertes los vientos que soplaban de este cuadrante, para que el autor de *Ivanhoe* no se inclinase del lado de la nueva escuela.

Su biografía no carece de interés, mas tampoco es una sucesión de acontecimientos notables. La propensión a la literatura apenas tardó en manifestarse. El padre de Scott, procurador, no estuvo muy de acuerdo con estas preferencias. Él hubiera visto con mejores ojos que el hijo hubiese continuado sus actividades profesionales. Pero no es fácil torcer una vocación cuando presenta caracteres tan vigorosos y resueltos. Los biógrafos de Walter Scott, entre los que descuella, por su fidelidad, su yerno Lockhart, nos hablan de la condición<sup>456</sup> enfermiza del futuro novelista. A los tres años padeció un ataque de parálisis a la pierna derecha. Entrado ya en la mocedad, enfermó de nuevo y por prescripción del médico hubo de enmudecer durante algún tiempo. Él, que había cantado con voz potente y briosa las antiguas baladas escocesas, viose condenado a este enfadoso silencio. Pero si la cojera proveniente de la primera afección sufrida, como dice uno de sus críticos, «le hizo lector», esta mudez obligada, contribuyó considerablemente a que tales aficiones aumentasen. No fue, pues, Papiniano, como no fue Heineccio, ni las Pandectas, respecto de nuestro Zorrilla, el que ocupaba la imaginación del novelista de Edimburgo. Sabemos por sus biógrafos que era estudiante más mediano que excelente, y que si bien es cierto que terminó felizmente<sup>457</sup> sus estudios, y que llegó a trabajar como abogado, al lado de su padre y por cuenta propia, acabó decidiéndose por aquella disciplina del espíritu más conforme con su vocación y sus aptitudes. Mas como no le era posible -dificultad ésta por la que pasamos casi todos los escritores- darse de lleno a la literatura, buscó entre las ocupaciones remuneradas, aquélla que podía concederle mayor respiro y holgar en beneficio de sus predilectos

quehaceres. Designado *Sheriff*, pudo dedicarse con más libertad y tiempo a las letras. Sin embargo, según refiere uno de sus biógrafos, las ocupaciones oficiales absorbíanle mucho más de lo que se ha creído: circunstancia que le acredita de dinámica actividad, si se considera lo mucho que trabajó en el orden literario.

Burns, el poeta más desgraciado de Inglaterra, pues los sufrimientos y las privaciones le acompañaron desde la cuna a la sepultura, fue el primero en sorprenderse del talento de Walter Scott. Contaba éste a la sazón quince años y le eran familiares los textos antiguos, las tradiciones, baladas, leyendas, romances e historias. He aquí su ocupación favorita. Volver los ojos al pasado. Escudriñar sus rincones, mediante la lectura de papeles viejos, de documentos llenos del polvo de los archivos. Su imaginación viva y ardiente galopaba a través de este paisaje de cosas muertas o trasolvidadas. Así como el aire es el elemento de los pájaros y el agua el de los peces, Walter Scott encontraba en el pasado su atmósfera más apropiada. De ella se nutría su espíritu, como las hojas del aire que las rodea. Esta visión de la historia, que había de influir tanto, más tarde, en la elaboración de sus obras literarias, se extendió a otros ámbitos. Las escarpadas costas escocesas, sus poéticos lagos, sus montañas, sus castillos, sus cabañas de pescadores, sus angostos y profundos valles, constituyen ahora una amplia zona de observación y estudio. Hay que conocer bien el antiguo marco geográfico donde las leyendas y baladas se desarrollaron. El tiempo y sus principales personajes -principales por su significación histórica o por su contenido poético- tuvieron un señalado espacio en que moverse. Si queremos, pues, que la acción de futuras creaciones novelescas, cuyas raíces están soterradas en ese hondo dominio del pasado a que nos hemos referido, dispongan de un marco adecuado, es preciso conocer bien éste. Walter Scott mismo, nos cuenta cómo debido a la circunstancia de un viaje a lo largo de las costas escocesas, surgió el asunto de su novela *El Pirata*<sup>458</sup>.

Estudiados los hechos y su escenario, resta observar a fondo, cómo son los actores. El carácter de cada uno, sus costumbres más peculiares y distintivas; cómo se apasionan por las cosas; sus preferencias e inclinaciones; el modo de reaccionar ante la vida que les rodea; cómo se mueven, y porfían, y gritan o se ríen con sorna, y lanzan las sutiles saetas de sus ironías o la catapulta de sus sarcasmos<sup>459</sup>. Cada personaje no es una creación autóctona del genio, sino la representación individual del alma colectiva de un país. Intentándose vaciar en cada uno, los rasgos más genuinos de una raza, no es posible acometer tal empresa sin tener antes bien a mano todos los elementos psicológicos que puede proporcionarnos la observación directa de los hombres y de las cosas. Y así y todo, la crítica razonadora y científica, poco dada a las exaltaciones líricas, a los escapes del ardimiento subjetivo, escarbará con el escalpelo en las entrañas de estos tipos novelescos, hasta descubrirnos los puntos flacos de su personalidad. Pero no adelantemos los acontecimientos.

Walter Scott conocía varios idiomas, el francés, el italiano, el español, el alemán. Quien posee un idioma, lo utiliza para sus fines particulares, y en la naturaleza de estos fines está el rango moral de la persona. Scott se sirvió del francés para saborear, en su lengua original, la belleza de sus viejos romances. Con el italiano, asomose a los abismos de *La Divina Comedia* y gustó el hechizo del *Orlando*. Más de un testimonio de sus obras acredita la lectura de Dante y de Ariosto. De éste diríamos que aprendió el arte de la digresión, como Byron. Las inconexiones que una crítica asaz descontentadiza le señala en algunas estrofas del *Marmión*, tienen su antecedente, como las del Don Juan byroniano, en las del poeta de Regio. El conocimiento del español le permitió disfrutar

de los encantos de nuestra primer novela, y según afirman sus biógrafos, al *Quijote* hay que atribuir la circunstancia de que el novelista escocés «se descubriese» como escritor. El alemán le deparó el contacto con un grupo de literatos que había tomado a su cargo la instauración de un nuevo doctrinal estético: el romanticismo. Escuela a la que Walter Scott no tardó en incorporarse, si bien con esas restricciones y viejos resabios con que suelen abrazar un dogma literario los que proceden de época anterior a su plenitud.

El citar con bastante frecuencia, en corroboración de tales o cuales afirmaciones o circunstancias, a los dioses y héroes de la gentilidad, es una prueba de lo que acabamos de decir, pues conocida es la aversión de los románticos a todo cuanto representase un punto de contacto con el clasicismo.

Walter Scott profesó aquel credo literario, no por el molde que adoptaron las obras románticas, sino por la materia fundida en él. La caballería, la heráldica, la arqueología; la vaguedad poética de la leyenda; el elemento sobrenatural o extrahumano, al menos; las historias en que la verdad y la ficción se entrelazan caprichosamente; las ruinas de los castillos abandonados; la cabaña miserable y sórdida de los pescadores escoceses; las hechiceras, los gitanos, juntamente con los nobles *baronets* y *lairds*. Todo este mundo de tipos, cosas, ideas y afectos pertenecientes a un pasado más o menos remoto, pero dentro de la jurisdicción de la historia, atraía y sojuzgaba al novelista de Edimburgo que, en darle forma literaria, primero en verso y después, más por extenso, en prosa, consumió su vida entera.

Los biógrafos le pintan como un ameno narrador. Antes de decidirse a escribir poseía esta cualidad. Relataba a sus contertulios de la capital de Escocia o de Abhotsford cuantas historias le eran conocidas. Y él, que estuvo, en su afán de atesorar antecedentes y pormenores, pendiente de los labios de quienes le referían viejas leyendas y sucesos, esclavizaba ahora de los suyos, a los demás.

Su pasión por la historia, por el pasado, no tuvo resonancia tan sólo en la literatura. Dice Taine -uno de sus principales detractores, como veremos después- que «el hierro oxidado y el pergamino sucio le atraían, llenaban su cabeza de recuerdos y de poesía. Tenía verdaderamente -añade- un alma feudal»<sup>460</sup>. No se limitó a trasplantar aquel mundo viejo que le bullía en la cabeza, a las páginas de sus libros, sino que procuró reconstituirse este pasado para vivir en él, como un señor más. Construyose un castillo semejante a los que habían servido de escenario a sus héroes, y lo amuebló y alhajó con la mayor probidad arqueológica. La biblioteca y la colección de sus armas, cachivaches, etc., fue valorada en diez mil libras esterlinas<sup>461</sup>. He aquí una vocación y un temperamento. No existe, pues, el menor contrasentido entre la vida privada y el cuadro general de las actividades elegidas. La compenetración es perfecta. De este fenómeno nace, naturalmente, el vigor de sus creaciones, que no son cosa sobrepuesta o adyacente, sino íntima y consubstancial.

Nada hiere tanto la atención de la crítica como el reconocimiento universal de una cosa. Walter Scott, que había sido recibido con cierta resistencia pasiva respecto de sus primeros tanteos literarios, alcanzó más tarde la estimación general del público. Este éxito, que tuvo como es lógico, máxime tratándose de un país rico, que solía pagar bien a sus escritores, su trascendencia económica, despertó cierta malquerencia o animosidad por parte de la crítica. Cuando los críticos se rasgan las vestiduras, suelen hacerse racionalistas y científicos, pues siendo la crítica por naturaleza esencialmente analítica,

es como sus argumentos parecen más irreprochables. Jeffrey, Carlyle, Heine y Taine fueron los que más acerada y arduamente atacaron a Walter Scott. Veamos en qué consistieron las censuras del último, que son las que se revisten de un mayor aparato científico.



Walter Scott  
[Págs. 264-265]

El autor de *Los orígenes de la Francia contemporánea*, afirma que Walter Scott se detuvo «en el umbral del alma y en el vestíbulo de la historia»<sup>462</sup>. Esto quiere decir, que ni ahondó en el carácter de sus personajes, sacándoles todo el jugo que debían dar, ni penetró a fondo en el pasado, cuyos interiores más ricos y sustanciosos, estuvieron cerrados para él. Desarrolló mejor el exterior de las cosas que su ser íntimo. Los personajes hablan como hablaban sus coetáneos y connaturales. «Traspóntelos al siglo que quiera, con sus vecinos, labriegos ladinos, *lairds* vanidosos, *gentlemen* enguantados, señoritas casaderas, todos más o menos burgueses, es decir, ordenados, distantes cien leguas, por su educación y su carácter, de los locos voluptuosos del Renacimiento o de los brutos heroicos y de las bestias feroces de la Edad Media»<sup>463</sup>. Walter Scott cuida más la prosopografía que la etopeya, el vestido y la figura, que el alma de los héroes y el carácter del tiempo en que vivieron. Formidable anacronismo moral que resta verdadera consistencia humana a sus tipos novelescos.

En el fondo, Taine tiene razón; pero es excesivamente severo en la observación de sus postulados estéticos. Quitadle al arte cuanto hay en él de convencional y lo habréis

reducido a una fórmula impracticable. Aún fuera del arte, allí donde la verdad debe estar sobre todo, el convencionalismo es materia también de estipulación. Cuando Tito Livio hace hablar a sus antepasados, no salva sino a medias; el terrible escollo del anacronismo moral. Si dentro de varios siglos se guían del lenguaje que Benavente pone en boca de sus personajes, para hacer hablar a otros tipos que intenten ser encarnaciones de nuestra sociedad actual, se habrá incurrido en la misma impropiedad que comete nuestro egregio autor al hacer hablar a sus héroes como los hace hablar. En nuestra sociedad son contadísimas las personas que hablan así. Shakespeare, Lope y Calderón, hacen hablar en verso a sus personajes, sin embargo, no sabemos de ningún mortal de aquellos tiempos, ni de éstos, ni de ninguno otro, que hablen o hablasen en verso. Un mismo actor representa a Luis XI y a Enrique VIII. ¿Qué diferencias no podrían señalarse en lo que se refiere a la figura de estos dos monarcas? Una plaza de Nápoles o un palacio de Venecia, se reducen, en el teatro, a unos brochazos mejor o peor dados, en un lienzo o en un papel. Toda concepción literaria que se desarrolle dentro del ámbito histórico, estará sujeta, pese al talento y erudición del autor, al anacronismo moral. El traje, los muebles, las armas, la arquitectura, pueden ser reproducidos con la más exquisita propiedad<sup>464</sup>. El alma de los hombres de una época y el genio o carácter espiritual del tiempo en que vivieron, es cosa resbaladiza, que se va de nuestras manos, por mucho que hagamos por aprisionarla. La conciencia del pasado, tiene sus regias prerrogativas. Una de ellas es ésta de hurtarse a la curiosidad analítica del hombre. Si se levantaran del sepulcro Julio César, Calígula, Bruto, Semíramis, Cleopatra, Catalina de Médicis, Lucrecia Borgia, Richelieu y Guzmán el Bueno, ponemos por caso, y vieran cómo se les ha hecho reaccionar y conducirse; qué palabras se han puesto en sus labios y qué afectos en su corazón, lo más probable es que se sintieran hondamente decepcionados unos y excesivamente halagados otros, que es tanto como proclamar la distancia que va del original al trasunto, de la verdad a su reproducción artística.

Menéndez y Pelayo fue más humano al juzgar a Walter Scott. Un crítico no debe ser un autómatas de la razón. Allí donde se conjuntan y equilibren ésta y la afectividad, es decir, la idea y el sentimiento, resplandecerá el juicio, que de otro modo, bien por exceso del frío análisis o del ardimiento lírico y sentimental, aparecerá fuera de su verdadero centro.

Para el crítico montañés, Walter Scott fue «maestro no igualado y quizá insuperable», en el género que cultivó, en el romanticismo histórico. «Homero de una nueva poesía heroica, acomodada al gusto de generaciones más prosaicas, y, en suma, uno de los más grandes bienhechores de la humanidad, a quien dejó, en la serie de sus libros, una mina de honesto e insaciable deleite»<sup>465</sup>.

Hemos dicho ya que las primeras aportaciones de Walter Scott a la literatura, adoptaron forma rítmica. Tradujo baladas, compuso el poema *Lag of the last Minstrelsy*, después el *Marmión*, *La dama del lago*, *Rokeby* y *El lord de las islas*. Todo esto precedido, como ya hicimos notar, de una gran preparación histórica, del conocimiento de la *Lenore*, de Bürger, de la tradición del *Goetz de Berlichingen*, de Goethe y de la edición del *Romancero escocés*.

Con ser muy notables las composiciones citadas, que le depararon un puesto relevante en la historia de la poesía inglesa, valen mucho más y son más universalmente conocidas, constituyendo la base de su celebridad, sus novelas históricas. Byron, de poderosa inspiración y recia originalidad, superior sin duda alguna a Walter Scott, como

poeta, condenó a éste a un segundo término. Pero en la narración novelesca, el autor de *Waverley*, de *Quintin Duward* y de *El Anticuario* -quizá la escrita con más propio deleite- no tiene rival en sus días.

Tras de editar a Dryden y Swift y conjurar, como pudo, una grave crisis económica, publicó, por fin, sin firma, el *Waverley*: la primera novela suya. Vio la luz en 1814. El éxito que obtuvo le estimuló a proseguir en este género de actividades creadoras. Su producción, a partir de tal fecha, fue muy copiosa, sin que una dolorosa afección de estómago restase alientos a su ánimo. En este camino ascensional de su reputación literaria, son jalones muy notables *El Anticuario*, *Old Mortality*, *Rob-Roy*, *Ivanhoe*, *Peperil*, *Quintin Duward* y *St. Roman's Wells*. Las épocas en que sitúa a sus héroes, o son bastante lejanas, como la de *Ivanhoe* -una de las novelas más leídas, aunque no de las mejores a nuestro juicio- de los tiempos de las Cruzadas y *Quintin Duward*, del reinado de Luis XI, o pertenecen, y éstas son las que nos parecen más bellas, a días no muy distantes de aquellos en que vivió el autor, como *El Anticuario*.

Sostener en términos generales, como hace Taine, que Walter Scott cometió un anacronismo psicológico en todas sus obras del llamado género histórico, es una arbitrariedad evidente. No es cosa fácil, insistimos, poner en los labios de los personajes de una novela, las ideas y los afectos propios de la época en que la acción se desenvuelve. Por mucho que puedan orientarnos los autores de ella, la historia y los archivos, hay algo íntimo, soterrado en la conciencia de los tiempos, que no nos es dable desenterrar fácilmente. La mirada más aguda y perspicaz, la erudición más sólida, fracasan en el intento. Pero, como observó ya Menéndez y Pelayo<sup>466</sup>, las mejores obras de Walter Scott, pertenecen a una época que si no fue<sup>467</sup> la del mismo autor, no le anduvo muy distante. Y aquí no cabe el anacronismo moral, pues resulta ya más hacedera la reconstitución espiritual de estas sociedades: bien por un conocimiento directo o mediato, pero aún en este último caso, de informes muy precisos y veraces. De aquí que los *lairds*, los *baronets*, las *ladys*, labriegos, pescadores, criados, etc., que ambulan por las páginas de estos libros, ofrezcan una mayor consistencia real y humana.

Los viajes de Walter Scott por Escocia, la visión personal de sus costas, valles, lagos y montañas; las conversaciones sostenidas con sus habitantes; la observación minuciosa de muchas de las personas que con él se relacionaban habitualmente; el oír hablar a viejos amigos sobre costumbres, tipos y tradiciones de su tiempo, permitiole constituir profuso arsenal de conocimientos y pormenores, del que se benefició ampliamente. Veamos en todo esto la razón de que las descripciones de sus libros nos encanten, porque si la imaginación las embellece, la verdad que las nutre, les presta el hechizo de las cosas tangibles. Los personajes nos interesan y subyugan por la cantidad de humanidad que contienen. No son simples creaciones de la mente, sino seres de verdad, que, como tales, piensan y sienten. Algunos, como el Burney de *Old Mortality*, sorprenden por su alma ruda y bravía. Parece como si hubieran sido hechos a hachazos. Tales son las aristas y angulosidades que presentan en su contextura moral. Otros, en cambio, como la Jeanie de *Las cárceles de Edimburgo*, seducen por su ternura, por los sacrificios a que llegan en los trances graves, e incluso por ese marco de intolerancia religiosa en que se mueven sus corazones ingenuos. Labriegos hay en las novelas de Walter Scott, como Dimont, de *Guy Mannering*, cuya tosca apariencia hace resaltar más el tesoro de bondad y de hombría que llevan en el corazón; como esas rústicas colmenas, llenas de miel por dentro. Matones que parecen arrancados de un cuadro pictórico, como el sargento Bothwell de *El viejo de los muertos* o Cleveland y Bunce,

de *El Pirata*. *Lairds* que rebosan fatuidad y pedantería. Maniáticos anticuarios, perfectos *gentlemen*, señores llenos de señorío, que huelen a prosapia por los cuatro costados. Un mundo, como vemos, donde nada falta; desde el soldado valentón y pendenciero al general de nobles y generosos sentimientos, como el duque de Hatteraick, que tras de matar a un hombre se acuesta a dos pasos de su víctima; jóvenes llenas de ternura y de candor, como Edith Bellenden y Rosa Bradwardine, extraños mendigos, del linaje de Edie Ochiltree, que discurren con la sagacidad y el desenfado de un hombre de mundo; y magas y hechiceras, envueltas en vagos cendales de poesía, que se conducen con el prodigio o maravilla de lo sobrenatural, tales la Norna de *El Pirata* y la Meg Merrilies, de *Guy Mannering*.

Las descripciones que hace Walter Scott de algunos personajes, ¿qué son sino verdaderos retratos? La figura, el vestido, la faz, los ademanes. Aquí tenemos al porquerizo de *Ivanhoe*, que es una de las estampas más recias. Su aspecto exterior es de gravedad o por mejor decir «áspero e inculto». El traje que viste no puede ser más sencillo. «Angosto colete con mangas, hecho de la piel de un animal». Pero tan usado ya; tan raído y remendado que era difícil averiguar a qué animal había servido de abrigo. No sería otro el traje que usaron, probablemente, los primeros pobladores de la Tierra. El tal porquerizo cubríase con él desde la garganta hasta las rodillas. No teniendo en su parte superior más que una abertura por donde pudiera pasar la cabeza, había que ponérselo a guisa de camisa moderna o de túnica antigua. Consistía el calzado en unas sandalias, «sujetas con correas hechas con piel de jabalí y unas piezas de cuero delgado atadas a las piernas, algo más arriba de las pantorrillas [...]». Un ancho cinturón de cuero, asegurado con hebilla de cobre, del que colgaba por un lado, una especie de saco o bolsa, y del otro un cuerno de carnero, con una embocadura, servíale para sujetar el colete al cuerpo. Del mentado cinturón pendía un cuchillo de dos filos, «largo, ancho y muy agudo». El mango era de cuerno. Protegíase la cabeza tan sólo con una espesa cabellera, «formada en trenzas y tan ennegrecidas por el sol y la intemperie, que contrastaba grandemente con la crecida barba que adornaba su rostro y cuyo color era casi amarillo, como el del ámbar». Una argolla de bronce -lo más extraño y curioso del personaje- como collar de perro, mas sin abertura alguna, sino soldado alrededor del cuello, remataba, por decirlo así, su tosco atavío. Hay en todo esto, no sólo una voluptuosa morosidad prosopográfica, preludeo de aquellas otras pinturas, más prolijas, que han de venir después, como un rasgo más del ritmo lento de las novelas inglesas - *Dickens*, *Thackeray*, *Austen*, etcétera- sino además, fuerza pictórica, expresiva, resaltante, que pone muy de bulto ante los ojos, la peculiaridad de los pormenores.

La galería de retratos que nos ofrece Walter Scott en sus novelas, es muy copiosa y variada. Si no temiéramos prolijearnos demasiado, transcribiríamos también la pintura que hace de Quintin Duward, el héroe de la novela de este mismo nombre. Pero es necesario que nos detengamos a considerar otros aspectos de la ingente labor literaria del novelista escocés. El tema bélico es elemento obligado de la novela histórica o bien las justas y torneos. Desde la escaramuza sin importancia, hasta la batalla en toda regla, Walter Scott ha recorrido, con mucha maestría, este asendereado camino del género que nos ocupa. Páginas hay en *Old Mortality* que no empalidecerían si se las comparase, por ejemplo, con otras semejantes de Erckmann-Chatrán<sup>468</sup> o de *Stendhal*.

El combate que provoca el alférez Grahame al exhortar a deponer las armas a los fanáticos puritanos de Escocia, y la derrota que los soldados de Carlos II les infligieron en el puente de *Bothwell*, están descritos con singular destreza. Es, desde luego, más

variada y perfecta la ejecución de estos temas en las páginas de *Historia de un quinto de 1813* y *Waterloo* o de *La Cartuja de Parma*. Pero no creemos que al lado de éstas desmerezcan en interés dramático y en fuerza pictórica, las antes mentadas del autor de *Kenilworth* y *Red Gauntlet* u otras que podrían señalarse en su abundante producción.

De Walter Scott en adelante existe un mayor desarrollo de la técnica novelística. Se amplía el campo de observación; se hacen más minuciosos los análisis y las descripciones; la vida entra más por entero en el ámbito de la novela; adquieren mayor consistencia humana los personajes y el arte se depura y embellece de modo tal, que la impresión que deja en nuestro espíritu, es más honda y delicada. De acuerdo. Pero todos estos factores estéticos, acuñados, efectivamente, con menos habilidad y primor, estaban ya en las novelas de Walter Scott.

Entremezclados con ellos, aparecen, asimismo, otros recursos que corresponden más bien al folletín que a la novela propiamente literaria. Tales son el nacimiento y subsiguientes peripecias de *mister Lovel*, de *El Anticuario*, de *Cleveland*, de *El Pirata* y de *Brown* de *Guy Mannering*. De todos modos y aun reconociendo, desde el punto de vista del arte, el origen bastardo de tales elementos, la verdad es que, en manos de Walter Scott, se ennoblecen y dignifican.

Ni el escepticismo, ni el pesimismo, con ser lacras morales que estigmatizaron casi toda la literatura de aquella época, asoman su faz sombría en los libros del novelista escocés. Dotado éste de un espíritu comprensivo, indulgente y amable, asiste al espectáculo del pasado con el señorío y elegancia de un verdadero *gentleman*. Walter Scott fue un *tory*<sup>469</sup>. Su educación religiosa, moral y política, así como su trato social, eran los que corresponden a un conservador. Su humorismo -que no puede faltar esta faceta del espíritu en un habitante de las islas británicas- tiene más de risueño que de melancólico. Cuando se burla de las pedanterías y ridiculeces del barón de Bradwardine, lo hace sin hiel alguna. «¿Qué hará el honrado, el sensible, el virtuoso barón de Bradwardine, cuyas ridiculeces no servían sino para hacer que resaltase más su desinterés, su verdadero valor, el candor de su alma, la bondad de su corazón?»<sup>470</sup>. Triptolemo, la viuda Tillietudlem, el anticuario Monkbarns, el dómine Sampson, con sus aficiones y manías, descubren algún lado bueno y atrayente, que les hace simpáticos o que promueve a disculparlos sin el menor esfuerzo de nuestra parte. Walter Scott se ríe de ellos con una risa que tiene más de bondadosa que de agria y cáustica. Como esas personas que por haber vivido mucho contemporizan con los caracteres más opuestos, el novelista de Edimburgo trae a sus libros los tipos más arbitrarios y extraños, sin menospreciarlos ni herirlos. Han sido conocidos suyos o incluso contertulios en Abbotsford. Son humanos y como tales presentan mil flaquezas y extravagancias; pero esto no quita para que ponga en ellos el fulgor de alguna virtud estimable. Cuando se burla, pues, o se ríe de un personaje, no lo hace con el propósito preconcebido de rebajar valores humanos, sino al objeto de entretener e interesar con el juego de sus contrastes. ¿No disfrutamos con la cazurrería y la nobleza de Cuddie, el criado de Morton? Astutos o cazurros labriegos, criadas parlanchinas e infieles, que por el vicio de hablar demasiado o por la codicia, si bien moderada, de lo ajeno, provocan mil graciosas incidencias, tuvieron en Walter Scott el más veraz y afortunado cronista. Pero si es notable pintor de todo esto, no lo es menos cuando presenta esas almas ingenuas, llenas de bondad y de ternura, como Jeanie, que posponen el propio interés al de los demás, que reaccionan ante las cosas con la misma suavidad con que las arpas eólicas respecto del viento, por fuerte que éste sea, o como el sándalo, que perfuma el hacha

que le hiera. ¡Qué dulce y encantadora comicidad -veteada de graves, aunque momentáneas complicaciones- la de aquellas páginas de *Las cárceles de Edimburgo*, en que Jeanie es recibida por la reina Carolina!

«Y dirigiéndose en seguida a Jeanie, le preguntó cómo había venido de Escocia.

-A pie la mayor parte del tiempo, señora.

-¡Cómo! ¿A pie habéis hecho un camino tan largo?  
¿Cuánto podéis andar por día?

-Veinte y cinco millas, y un pujoncillo.

-¿Un qué? -dijo la reina mirando al duque.

-Y un poquito más -contestó el duque-; es una expresión del país»<sup>471</sup>.

La astucia y la falta de escrúpulos morales: circunstancia esta última que tiene una trágica sanción en la novela, están también pintadas de mano maestra en la persona del escribano Glossin. Frente a este pícaro redomado, para buscar el efecto cómico del contraste, Walter Scott coloca al *baronet* Hazlewood, que muy poseído de la importancia y dignidad de su cargo, cree que sólo dilatando sus discursos con numerosas repeticiones innecesarias, queda robustecida su dignidad.

Cuando Walter Scott suelta la pluma de Molière, pues aunque los géneros que uno y otro cultivaron fueran diferentes, la vena cómica fue en ambos parecida, y pulsa las cuerdas de nuestra sensibilidad con la mano vigorosa de lo dramático, las escenas que nos ofrece son singularmente impresionantes. Las intervenciones de Habacuc Mucklewrath en la fábula de *Old Mortality*, y el suplicio de Macbriar, nada tienen que envidiar en su descarnado realismo, a las páginas de este mismo género que nos brindó más tarde Víctor Hugo. Y quien maneja así elementos estéticos tan distintos: ya lo cómico y lo burlesco, sin chocarrería ni excesiva dicacidad, ya lo patético, no puede ser sino un novelista de cuerpo entero. Los filones que él explotó, en manos<sup>472</sup> de una mayor depuración literaria, fueron como esos metales preciosos que, sacados de la mina y a medida que van pasando de unos artífices a otros, de ascendente aptitud o maestría, acaban por lograr forma perfecta; pero la riqueza del metal, aún cuando el buril o el molde sean más toscos, está bien manifiesta en todos ellos. Walter Scott fue menos literato que muchos de cuantos le sucedieron, sin embargo, pocos le aventajaron en acarrear en sus obras tanto material estético.

Escocia es un país muy inclinado a la leyenda y a la ensoñación. Como todos los pueblos nórdicos<sup>473</sup> tira a idealizar las cosas, disminuyendo de éstas su grosera realidad en obsequio de la poesía. Generalmente la leyenda es la desfiguración poética de un hecho real. Esta desfiguración suele ser siempre hiperbólica, porque la imaginación del pueblo propende más a exagerar las proporciones de las cosas, que a encerrarlas dentro de sus justos límites. Pero hay también leyendas -*drows*, que viven en el interior de

verdes colinas y cavernas, y trabajan con raro arte el hierro y los metales preciosos; monstruos, *quelpies*, demonios y duendes- que son el resultado casi exclusivo de la fantasía popular, herida por determinados factores naturales: el clima, el paisaje, etc. La luz del norte, pasada como por un tamiz o cedazo; el misterio de las montañas y de los lagos; los valles sombríos, húmedos, ciñéndose el casto vestido de la niebla, excitan el instinto poético del pueblo, que se plasma y perpetúa en bellas tradiciones. Por el contrario, el sol vigoroso y jocundo del mediodía, presentándolo todo con sus verdaderos contornos y rasgos peculiares, más restringe que estimula la fantasía de las gentes. No quiere esto decir que las posibilidades inventivas de los hombres sean más modestas en los países del sur que en los del norte. Nada de eso; si bien hay pueblos como el árabe, que poseen una imaginación más apagada que brillante, más estéril que fecunda. Pero lo que es indudable es que los pueblos -del norte, y Escocia entre ellos, tienen la virtud de rodear las cosas como de un halo de misterio y de poesía, de vaguedad idealista y soñadora. ¿Quién podía percibir mejor esta descarga del alma nacional, que un artista como Walter Scott, dotado no ya sólo de sensibilidad, sino de vocación para seguir, incansable, el camino del pasado, tan lleno de hechizos y singularidades? Ya hemos visto al aportar algunos datos biográficos suyos, con qué voluptuosa emoción saborea las leyendas, las tradiciones, los romances, las baladas, los cuentos, que tengan por fondo un pasado más o menos lejano. Cómo busca en la letra viva del numen popular o en la muerta de los archivos, cuanto cae ya de lleno dentro del ancho marco de la historia. Y con qué fervor y entusiasmo asiste al propio espectáculo interior de este proceso de trasvasación del pasado a su alma, para fundirse en ella y tomar por último forma sensible en sus poemas y en sus novelas.

Notemos, de pasada, la simpatía con que Walter Scott ve las cosas de España. No será difícil encontrar en sus libros alguna reconvención contra nosotros. Pero frente a ella cabe aducir numerosos testimonios de la dilección que sentía por nuestras cosas. A Francisco de Úbeda, el autor de *La pícaro Justina*, le llama «el ingenioso licenciado», y reputa esta obra «por uno de los libros más raros de la literatura española»<sup>474</sup>. Cita al artífice guipuzcoano Andrés Ferrara, que hubo de refugiarse en Escocia, durante el reinado de Jacobo IV o Jacobo V, por haber dado muerte a su aprendiz, el cual le había robado el secreto del temple de su acero<sup>475</sup>. Alude frecuentemente a nuestra inmortal novela o la trae de un modo directo a colación para señalar afinidades o semejanzas, respecto de otros particulares<sup>476</sup>. Y llega incluso a elogiar a la Inquisición de España, cuando míster *Dousterswivel*, el filósofo alquimista de *El Anticuario*, se escandaliza de la existencia de tan temible institución<sup>477</sup>.

Ni como tributario de la literatura dramática, con sus tentativas en el género *The doom of Devorgoil*, *Mic Doffs*, *Cross*, *Helidón Hill* y *The Ayrshire Tragedie*, ni como biógrafo, autor de una *Vida de Napoleón*, contra la que Heine esgrimió sus poderosas armas dialécticas, nos interesa Walter Scott. Sin embargo, dejamos apuntados, si bien a título meramente informativo, estos dos aspectos de su personalidad literaria.

De las obras de Walter Scott, como es sabido, se han hecho múltiples ediciones. Las primeras aparecidas en España y que tanto influyeron en nuestros novelistas del romanticismo, son típicas por su pésima traducción y la sarta interminable de sus disparates ortográficos.

## Capítulo quinto



Trueba y Cossío, López, Soler y Kostha y Vayo

Los biógrafos de don Telesforo Trueba y Cossío<sup>478</sup> atribuyen a este autor el hecho de haber contribuido con sus obras del género histórico *Gómez Arias o los moros de las Alpujarras*, *El castellano o aventuras del Príncipe Negro en España* y *Las leyendas históricas españolas*, por otro nombre quizá menos apropiado, España romántica, a la iniciación y desarrollo en nuestro país de la novela a lo Walter Scott.

Ofrecen estos libros del escritor montañés la particularidad de haber sido escritos en lengua inglesa. Trueba y Cossío, que nació en Santander el mismo año con que finalizaba el siglo XVIII, trasladose a Inglaterra en 1808, y allá volvió como emigrado político, hasta que la Reina Gobernadora firmó en 1834 el decreto de amnistía. De su precocidad literaria son testimonios una comedia y un melodrama compuestos a los dieciséis años, y de su filiación política a los veintiuno habla con bastante elocuencia el soneto que dedicara al héroe de Cabezas de San Juan.

Las raíces que echaron en él los pseudoclásicos, muy contrarrestadas por la influencia de Shakespeare, nada tuvieron de profundas. Al año 1821 corresponden la tragedia, en endecasílabos asonantados, *La muerte de Catón* y el drama *Elvira*, cuya afinidad romántica no debe ponerse en duda. Digamos por último de pasada, pues no es éste el género que nos incumbe examinar ahora, que su aportación a la literatura dramática fue abundante, más de éxito variable, y que lo mismo que sus obras en prosa ya mentadas, éstas escénicas escribiéronse en idioma forastero: el inglés y el francés.

Si nuestros románticos de fronteras adentro, no supieron o no quisieron hurtarse a la ascendencia de Walter Scott, nada puede sorprendernos que el autor de *The Castilian*, envuelto en la densa atmósfera del romanticismo inglés y sometido a la influencia más directa del novelista de Edimburgo, fuera materia moldeable a los dictados literarios de éste.

*Gómez Arias o los moros de las Alpujarras*, aparecida en Londres en 1828 y puesta muy mediocrementemente en castellano por don Mariano Torrente, tres años después, está calcada sobre el patrón scottiano, con otras inspiraciones episódicas de Pérez de Hita. Su asunto era ya de prosapia en la historia de nuestro teatro, pues tanto Vélez de Guevara, como Calderón, lo habían traído al proscenio español del siglo XVII.

Cabe decir de esta obra lo mismo que de *El castellano o aventuras del Príncipe Negro en España*, con el romancesco rey Don Pedro, como fundamento del libro, que ambas fábulas histórico-novelescas están narradas con singular desenfado; el lenguaje abundante y fluido<sup>479</sup>, pero sin que a través de él discurra la vida vigorosa y varia. Igual diferencia existe entre estos tiempos literarios, que trascienden más a cosa estática o muerta que a lo que se mueve y bulle, que entre la fotografía y el cinematógrafo.

Es cierto que las escenas y los episodios de la narración se suceden unos a otros y que existe entre ellos la coherencia que requiere toda unidad de acción, pero como el autor no acertó a insuflar en su obra el aliento potente y ruidoso de la vida, parecen

cuadros o lienzos, de una mayor o menor fuerza expresiva, mas condenados a los límites del tiempo y del espacio, con la significación que ambos elementos tienen en el orden de la pintura.

Así y todo, sería injusto no reconocer que Trueba y Cossío infundió a algunos tipos de sus narraciones el garbo propio de quien estaba familiarizado con el arte de componer comedias. Esta tendencia dramática se observa también en varias de sus leyendas, como *La cueva de Covadonga*, *El conde Fernán González*, *Carlos II, el Hechizado*, *Ruy Díaz de Vivar* y *La judía Raquel*, en las que se inicia la narración por medio del diálogo o salta éste apenas comenzada.

Personajes hay en las novelas históricas de Trueba, tal cual el Roque de Gómez Arias, que quizá tengan más puntos de contacto con el gracioso del teatro clásico que con los escuderos de la novelística.

El autor aborda los temas graves con soltura, y entremete lo cómico con vena abundante y feliz, y describe la figura y el atavío de cuantos hace intervenir en la fábula, y las fiestas, justas, etc., también con desembarazado continente. Pero todo esto, como carece de verdadero movimiento, viveza y bríos, que son más cualidades provenientes de la imaginación que no del estudio y del acarreo de materiales ajenos, constituye una especie de arte más subalterno que capital y trascendente.

El mismo defecto presentan sus narraciones coleccionadas bajo el título de *The romance of history of Spain*, que vieron la luz por primera vez en la capital de Inglaterra en 1830; vertidas al francés, dos años más tarde, por *Th. A. Defaucaufret*, y puestas del francés en español, en 1840, por Andrés Manglaez. No están sujetas a las leyes del verso, como las leyendas de Walter Scott, ni pueden parangonarse por esta circunstancia y la pobreza de su caudal poético interno, con las del duque de Rivas y Zorrilla. Pero, a pesar de todo, son amenas, sueltas y gustosas; se leen de corrido, sin fatiga alguna, en parte porque los asuntos son atractivos de por sí, como cuanto procede del telar de la musa anónima y también por la sencillez con que están contadas, libres de todo artificio y aparato.

Como el campo en este género de composiciones literarias es amplísimo, ya que rara es la época en que no teje la imaginación popular, con materiales tomados de la verdad histórica, alguna leyenda o tradición, Trueba y Cossío se enfrenta con el pasado abarcándolo desde Don Rodrigo y Florinda, la *Cava*, hasta Carlos II, el *Hechizado* y el cardenal Portocarrero.

Por la misma razón que sus novelas históricas<sup>480</sup> carecen de vitalidad, de ese dinamismo interno cuya expresión resultante es el carácter, la personalidad, estos héroes legendarios ofrecen también escasa consistencia humana. Las leyendas, por su brevedad, exigen, si queremos impresionar y herir a fondo la sensibilidad del lector, una grande fuerza expresiva, que nace del carácter que hayamos sabido descubrir y pintar bien en el héroe. Naturalmente, que no todos saben trasfundir de su propio fuego creador al personaje, la llama interna que lo vivifique. Trueba y Cossío narró bien, mas sin que en sus manos, como en las de Prometeo, estuviera la centella de la vida.

Dentro de esta línea media en que se mueve el talento literario de Trueba, no todas las narraciones presentan el mismo mérito. La de *Don Rodrigo* es superior, por ejemplo,

a la de *Ruy Díaz de Vivar*, y tiene por cierto la novedad, como notó ya Menéndez y Pelayo, de hacer morir al último rey godo a manos del conde, Don Julián.

En *La cueva de Covadonga*, se dilata demasiado la conversación entre Pelayo, Ormesinda y Munuza, en unos momentos, cuyo dramatismo exige la celeridad de la acción y la brevedad, por consiguiente, del diálogo.

Como las obras de Trueba ofrecen la particularidad de haber sido escritas en inglés, a los críticos ingleses corresponderá opinar sobre cuanto atañe al lenguaje en que fueron compuestas. Lo que nosotros dijéramos, por proceder de una impresión indirecta, siempre estaría más expuesto a error. Pero de las traducciones sí cabe ya formar juicio, y bien desfavorable por desgracia. Don Ángel González Palencia y don Juan Hurtado, en nuevas reimpressiones, han corregido algunos galicismos. No hubiera estado de más también, si el primero al tomar a su cargo la edición de Madrid, en 1942, de España romántica, hubiese cuidado con más esmero de la impresión, deficientísima por la multitud de erratas e incluso faltas de ortografía cometidas.

No podemos negarle a Trueba y Cossío el mérito de haber contribuido con las obras que acabamos de analizar, tanto a la iniciación como a los primeros desenvolvimientos del género histórico entre nosotros. Más dentro de esta jerarquía literaria, su puesto quedará siempre por bajo de Larra o de Gil y Carrasco, los cuales, sin ser tampoco figuras muy notables, si se los compara con los maestros de la época, brillaron a más altura que aquél, por acertar a infundir mayor vigor a la acción de sus obras respectivas y más carácter a sus personajes.

El padre Blanco García concede al catalán don Ramón López Soler<sup>481</sup> la prioridad cronológica en sus aportaciones literarias al género de que venimos tratando. En 1830 y de las prensas de Cabrerizo en Valencia, salió su novela histórica intitulada *Los bandos de Castilla o el caballero del Cisne*. Hasta un año después no apareció Gómez Arias<sup>482</sup> de Trueba y Cossío. Pero lo cierto es que esta obra, como hemos dicho antes, había sido ya publicada en Londres, en 1828. Ambos novelistas abordaron el género histórico, de la mano, por decirlo así, de Walter Scott.

Del fogoso entusiasmo con que López Soler abrazó el dogma romántico, hay testimonios muy elocuentes en las páginas de *El Europeo*<sup>483</sup> y en el *Prólogo* a su novela ya citada.

No tiene éste el empaque doctrinal con que Alcalá Galiano prologó *El moro expósito*, del duque de Rivas, ni, naturalmente, produjo el escándalo del *Prefacio de Cromwell*. Su rango es más modesto y su sonoridad también, pero hay mucho calor y sinceridad en este manifiesto literario.

Comienza López Soler afirmando que «aún no se ha fijado en nuestro idioma el modo de expresar ciertas ideas que gozan en el día de singular aplauso». No debe estar permitido al escritor -añade- el crear un lenguaje para expresarlas ni darle al genuino significado de las palabras otro del que tienen, que sería tanto como pervertirlas o corromperlas, ni «sacrificar a nuevo estilo el nervio y la gallardía de las locuciones antiguas». Habrá, pues, que acudir a los modelos más reputados de nuestra literatura clásica, a los Yepes, Rivadeneyras, etc., ya que en el místico fervor de estos ascetas encontraremos algo de esas sutilezas de pensamiento, atrevidas comparaciones y

delicados tintes del lenguaje romántico. Pero quien se emplee en esta tarea más tendrá de preceptista que de creador, puesto que difícilmente «le quedará tiempo ni calor en la imaginación<sup>484</sup> para entregarse al divino entusiasmo de la poesía, ni para forjar la máquina de una novela».

Seguidamente proclamará en una nota al Prólogo que Walter Scott está fuera de toda imitación cuando describe las flaquezas del corazón humano; *lord* Byron cuando nos abre de par en par el recinto de sus misteriosas dudas y de sus pasiones, y Tomás Moore, «dotado de tanta delicadeza y buen gusto como el pintor de Urbino» parece haber venido a este mundo para cantar «la hermosura y el purísimo éxtasis de los ángeles». Y ya caldeado, puesto al rojo su espíritu, prorrumpirá en este a modo de exabrupto lírico, que, aunque conocido, de seguro, del lector, pues ha sido ya transcrito literalmente por el padre Blanco García en su *Literatura española en el siglo XIX*, no nos sustraemos a la tentación de reproducirlo:

«Libre, impetuosa, salvaje, por decirlo así, tan admirable en el osado vuelo de sus inspiraciones, como sorprendente en sus sublimes descarríos, puédesse afirmar que la literatura romántica es el intérprete de aquellas pasiones vagas e indefinibles, que dando al hombre un sombrío carácter, lo impelen hacia la soledad, donde busca en el bramido del mar y en el silbido de los vientos las imágenes de sus recónditos pesares. Así pulsando una lira de ébano, orlada la frente de fúnebre ciprés, se ha presentado al mundo esta musa solitaria, que tanto se complace en pintar las tempestades del universo y las del corazón humano; así cautivando con májico prestigio la fantasía de sus oyentes, inspírales fervorosa el deseo de la venganza, o enternéceles melancólica con el emponzoñado recuerdo de las pasadas delicias. En medio de horrorosos huracanes, de noches en las que apenas se trasluce una luna amarillenta, reclinado al pie de los sepulcros, o cuando bajo los arcos de antiguos alcázares y monasterios, suele elevar su peregrino canto, semejante a aquellas aves desconocidas, que sólo atraviesan los aires cuando parece anunciar el desorden de los elementos, la cólera del Altísimo o la destrucción del Universo»<sup>485</sup>.

En este volcán, y si esto pareciese demasiado hiperbólico, en este puchero hirviendo, se coció el arte novelístico de López Soler. En sus obras de imaginación ni faltó el arco gótico, ni el pálido rayo de luna, ni las hojas amarillentas, ni el eco lúgubre de la campana, ni la canción llena de misterio y melancolía, ni el rayo de funesta luz, ni la noche tormentosa en que se evoca a los muertos desde el fondo de lúgubres cuevas. Un personaje tiene el semblante pálido y cadavérico; otro, los párpados sombríos; éste, la faz y las manos ensangrentadas; aquél, el ánimo pensativo y melancólico. Las habitaciones son tétricas y solitarias; los alcázares, húmedos e hipocóndricos. Hay torneos, y cacerías, y apariciones fantasmales; batallas y asaltos; astrólogos, abades, ermitaños e impíos, como Don Rodrigo, blasfemador y parricida, sobre cuya muerte «sería una impiedad sacrílega el no correr un velo». Pero lo extraño es que junto a estos

elementos genuinamente románticos<sup>486</sup> aparezcan nombres de dioses, héroes, poetas o lugares griegos: Apolo, Endimión, Peleo, Hipocrene, Eurotas, Helicón, Píndaro, Safo<sup>487</sup>. Conocida es la aversión que los románticos sentían respecto de la mitología, de la geografía y de la literatura griegas. Sin embargo, el modelo de nuestros noveladores del romanticismo fue Walter Scott, el cual no repugnó en sus libros tales compañías, ni lugares.

Castilla y el reinado de Don Juan II son el marco geográfico y temporal de *El caballero del Cisne*. Siglo de discordias políticas originadas por la privanza de Don Álvaro de Luna y los infantes de Aragón, que no querían someterse a la autoridad del Condestable. Prolegómenos de una época aún más incivil y anárquica: la de Enrique IV, pero sin la cual quizá las figuras de los Reyes Católicos no habrían tenido aquella plenitud histórica o trascendencia gubernamental que alcanzaron durante su reinado.

Con aquel fondo histórico, donde no hay grandes valores poéticos, como el *Cid*, o Don Pedro el *Cruel*, pero que no carece del todo de interés novelesco, desarrolló López Soler su obra ya mentada. No puso al frente de cada capítulo unos versos de romance o comedia antigua, como hacía el novelista de Edimburgo y como hizo entre nosotros, imitándole, Larra en su *Doncel*; pero los torneos, las batallas, los seres extraños, que no se sabe si son locos o videntes; las largas palabradas de los personajes; el poner en labios de ellos composiciones llenas de bizarro lirismo, están pregonando, sin duda alguna, quién fue el modelo de estas obras.

La imitación de Walter Scott no se limitó a lo que pudiéramos llamar *modus operandi*, ni a los elementos más característicos de la narración. Cabe también concretarla en lo que se refiere a determinados personajes, que no son calco, naturalmente, fuera de don Ramiro de Linares que está cortado por el patrón de *Ivanhoe*, pero sí reminiscencias. Matilde de Urgel recuerda a Flora Mac-Ivor: una y otra sienten la misma predilección por las viejas poesías en las que se canta a los héroes, y acaban siendo víctimas de un dolor semejante, El «robusto cenobita» de *Los bandos de Castilla*, es el «fuerte y robusto» anacoreta de *Ivanhoe*; y aquella Sor Brígida, «frenética y demente» que se aparece a Don Rodrigo de Alcalá, está hecha con retazos de Norna y de Meg Merrilies.

Se ha dicho muy agudamente que el genio no es imitable sino cuando tiene muchos defectos. Lo mismo cabría decir de las escuelas literarias, que sólo pueden ser seguidas por la turba de sus oficiantes, en cuanto ofrecen mil puntos vulnerables. Nuestros novelistas románticos, incapaces en su mayoría de alcanzar las cumbres del ideal estético que perseguían<sup>488</sup>, observaron, en cambio, la parte más fácil de él: sus exageraciones y desvaríos. De aquí esa inclinación a abultar las cosas, a cargar la paleta de colores sombríos, a «enfunebrearlo» todo, «[...] y alcanzándole con otra cuchillada, derriba su cabeza, que da tres saltos por el suelo murmurando fugitivas imprecaciones»<sup>489</sup>. La hipérbole está bien en determinados casos, pero en tanto no contradiga las leyes de la naturaleza. «Intenté levantarme, y volví a caer sobre la urna sepulcral, cual si el brazo del cadáver que encierra me tuviese agarrada por la orla de mi manto»<sup>490</sup>. Espectros, fantasmas, sepulturas, ataúdes, cipreses y llorones. He aquí lo que tienta a nuestros novelistas, como si sólo con este acompañamiento les fuera dado conseguir la meta del arte que profesaban.

Por lo que toca al estilo y lenguaje, López Soler es numeroso y elocuente. Una imaginación fogosa necesita una prosa suelta y rica en figuras y tropos. Pero la adjetivación vigorosa en ocasiones -«[...] cubriéndolas (las rocas) de blanca y rabiosa espuma»- es otra, extraña: «Desembarazarse de los estribos, ponerse en pie y empuñar la espada, fue obra de un momento para el *aburrido y furibundo* Don Pelayo». «[...] y los rayos de la linterna [...] iluminaban unas facciones áridas y cadavéricas». «[...] dijo Beltrán a su antiguo y desvencijado mayordomo».

A ratos, la colocación excesivamente simétrica de los epítetos produce cierto empalago. El empleo de las voces no siempre es correcto en este autor, como cuando echa mano del distributivo «sendo» o escribe *preludeaba* por *preludiaba* y *humedear* por *humedecer*. Ni debe caer en el vicio más disculpable en verso para evitar la sinalefa, de añadirle una ese final a la segunda persona del singular del pretérito indefinido. «[...] tal fue la prisa que te distes en correr [...]» «[...] vayas al castillo que denantes dijistes».

Por último notemos también lo impropio y antipoético que es el decir, aunque quien hable así sea un tosco flechero: «[...] el mujido de los pinos ajitados por el viento», que por otra parte es un verso de dieciséis sílabas o dos octasílabos.

No estuvo ociosa la pluma de López Soler en 1832; año en que aparecieron *Las señoritas de hogaño y las doncellas de antaño*; *Jaime, el Barbudo o los Bandidos de Crevillente*, de la que en Barcelona también salió a la luz en 1900 una segunda edición; y *Kar-Osman*.

*Kar-Osman o Memorias de la casa de Silva* es una novela de pretensiones menos ambiciosas que otras del mismo autor. Abundan en ella los pasajes dramáticos, mejor diríamos, espeluznantes, como la muerte de Aliatar a manos del héroe del libro. Las apariciones, sepulcros, mazmorras, reemplazados por otros de más genérica filiación literaria, como una tormenta en el mar, un abordaje, combates, asaltos, raptos, persecuciones, etcétera.

En medio de todo esto, una pasión desgraciada. La bellísima Gul-Nar, por otro nombre Doña Blanca de Silva, que es quien la promueve en el tormentoso corazón de Kar-Osman, tiene por tumba el golfo de Salamina. Y el héroe de la novela, caudillo griego que hubiera querido salvar a su patria del ominoso yugo otomano, tras la peripecia de este amor trágico, renuncia a su alfanje vengador, abraza la vida cenobítica y monástica y acaba muriendo en brazos del padre de Doña Blanca, el cual también se había transformado de ilustre prócer de Alarcón y Berlanza, en Abad de un monasterio.

Como lo sombrío, macabro y tremebundo<sup>491</sup> constituye la médula de estas narraciones, no faltan en la mentada novela de López Soler, no ya las situaciones trágicas en que se ven sus personajes: Kar-Osman, Aliatar, Doña Blanca, Don Álvaro, Orduña, sino los reflejos en el lenguaje, de una imaginación tenebrosa y lúgubre. Pero a lo mejor, en medio de esta atmósfera literaria, surge la frase gacetillera que recuerda las actividades periodísticas del autor: «Tales eran las fulminantes palabras que pronunciaba el Alfaquí contra el asesino del Rey: *rodeábanle los distinguidos parientes del difunto*»<sup>492</sup>.

En estricta cronología corresponde este sitio en el presente libro a don Estanislao de Kostka y Vayo<sup>493</sup>. Pero como sus obras, citadas en nota al pie<sup>494</sup> pese a la mayor

corrección literaria que muestran, si se las compara con otras coetáneas del mismo género, nada o muy poco representaron en la esfera de lo bello, y habrá ocasión más adelante y en capítulo aparte de dedicar algunas páginas a libros análogos, bastará con esta simple referencia.

No se puede negar a este autor, que adviene al mundo de la literatura con *Ensayos poéticos* y *Voyleano o exaltación de las pasiones*, la prioridad cronológica, juntamente con don Ramón López Soler, en el cultivo de la novela histórica. Ni qué decir tiene que el modelo de Kostka y Vayo fue el mismo que el de Soler, según acabamos de observar: Walter Scott.

## Capítulo sexto



Larra

Pasemos, pues, a Larra, que en compañía del autor de *La Violeta* y el *Señor de Bembibre*, ocupa lugar preferente, como novelista, entre nuestros románticos.

El mejor experimentador de la vida es uno mismo. Los ensayos de los demás nada o muy poco pesan sobre nosotros. En cambio, las lecciones que recibimos directamente de los hombres y de las cosas, moldean nuestro espíritu y dejan en él huellas perennes.

De esta verdad nace un fenómeno literario: lo relativo y endeble de nuestra objetividad creadora. Los héroes que forjamos en la mente y en el corazón si no somos nosotros mismos, tienen lo más substancial y significativo de nuestro carácter y de nuestro temperamento. Y de tal circunstancia procede el que estén siempre vigentes en la atención y curiosidad de los demás: es decir, que su virtualidad estética no caduque nunca. Repasad la literatura y veréis a los grandes poetas aparecer bajo la envoltura carnal de sus propias creaciones. No fue otro el caso de Byron, ya lo hemos dicho reiteradamente a lo largo de las presentes páginas, y éste es el caso también de Larra, respecto de su *Doncel*. Pero vayamos por partes.

Hízose correr de molde esta obra en 1834. Doncel y escudero vienen a ser sinónimos y equivalen al *valet* de los franceses. La acción corresponde a la época de Don Enrique III, el Doliente. Protagonista de tal narración es el trovador Macías, que como no hubiera amado como amó no fuera hoy tan conocido<sup>495</sup>. Larra, como comprobaremos a su debido tiempo, nos escamoteó al verdadero juglar y caballero de armas, tan amigo de Juan Rodríguez del Padrón e invitado habitual a la mesa de Don Enrique de Villena, ya que quien compuso aquellos melancólicos versos, que destilan ingenuo lirismo:

Catino de miña tristura,  
ya todos prenden espanto,

e preguntan, qué ventura  
foy que m'atormenta tanto.

casi nada tiene que ver con el alma tormentosa de este otro Macías, que vamos a examinar ahora.

Comienza la novela de Larra con un breve resumen histórico del tiempo en que se desenvuelve, y una pintura, no menos sucinta, de los alrededores de Madrid a la sazón. Su argumento es en síntesis el siguiente: Don Enrique de Villena, primo de Don Enrique III y descendiente de Don Jaime de Aragón, aspira a suceder en el maestrazgo de Calatrava, a Don Gonzalo Núñez de Guzmán. Un maestrazgo supone la riqueza y el poder, de aquí que se afanen por alcanzarlo. El Instituto de la Orden de Calatrava exige voto de castidad, y el marqués de Villena está casado con Doña María de Albornoz. Pero hombre poco escrupuloso en la elección de medios para conseguir sus pretensiones, logra deshacerse de ella. Interviene, con la natural repugnancia, en la ejecución del plan concebido, su fiel escudero Fernán Pérez de Vadillo, cuya esposa, Elvira, dueña al servicio de Doña María de Albornoz, ha encendido una fuerte pasión amorosa en el pecho del Doncel. Villena había intentado ganarse la voluntad de éste y asociársele en la criminal acción a emprender contra Doña María, pero el trovador rechaza altivamente la proposición del magnate.

-«¡Santo cielo! bien merece ese desdichado doncel el injurioso concepto que de él habéis indignamente formado [...] Bien lo merece, juro a Dios, pues que su espada permanece aún atada a la vaina por miserables respetos, sin castigar al osado que mancilla su buen nombre y espera de él cobardes acciones»<sup>496</sup>.

Doña María es secuestrada, y Elvira, su dueña, acusa ante el Rey a Don Enrique de Villena, de haberla asesinado. Decidido por el monarca que en juicio de Dios<sup>497</sup> se falle cuestión tan grave como ésta, Pérez del Vadillo sale en defensa de su señor y Macías se constituye en fiador de la acusadora.

Elvira se había presentado ante el rey tapada, de aquí que Fernán Pérez, su marido, no pudiera saber quién había sido la acusadora de su señor. Tal circunstancia aumenta el interés dramático de la narración, ya que de no perecer Vadillo en el combate, su esposa Elvira será puesta en tormento y llevada al suplicio, donde tras de serle arrancada la lengua, por calumniadora, y arrojada a los canes, sucumbirá bajo la cuchilla del verdugo. Verifícase el singular combate, pero no es Macías el que acude en defensa de Elvira, sino Don Luis de Guzmán, perteneciente al Maestrazgo de Calatrava. El doncel había sido apresado por los hombres de Villena y recluso en el castillo de Arjonilla, donde estaba también presa la supuesta asesinada Doña María de Albornoz. Allí va por último Fernán Pérez a enfrentarse con su temible rival. No muere Macías a manos de Vadillo, sino, de un modo indirecto, a las del cobarde juglar de Villena, Ferrús, que,

conociendo la trampa del rastrillo, no impide que el doncel caiga al foso y se destroce. Elvira enloquece. Abandonada de todos, se pasa la vida, ya recorriendo como un espectro o cadáver desenterrado al que fuerzas sobrenaturales hubieran concedido la facultad de moverse, las calles de Arjonilla, ya deambulando, sin rumbo fijo y pendientes los ojos de cuantos barrancos surjan al paso, por el monte cercano. Hasta que un día el sacristán de la parroquia de Santa Catalina de Arjonilla, se la encuentra muerta al lado del sepulcro de Macías.

¿A qué fuentes acudió Larra para componer este libro? ¿Consultó las *Armas de Galicia*, de Argote de Molina y el *Nobiliario del reino de Galicia*, del licenciado Baltasar Porreño? ¿Buscó en los contemporáneos del trovador gallego, como Juan de Mena, como en sus sucesores más inmediatos Garci Sánchez de Badajoz y Rodrigo de Cota sobre todo o en Lope siquiera, autor de la comedia *Porfiar hasta morir*, cuyo asunto son los infortunados amores de Macías, una pauta o referencia cuando menos, para escribir su *Doncel*? Quizá no fuera aventurado contestar negativamente a estas preguntas. En la novela de Larra, que recordemos, no hay más que tres citas eruditas: la del Arcipreste Juan Ruiz, la del historiador francés *Villchardouin*<sup>498</sup> y la de Jimena, autor de los *Anales eclesiásticos de Jaén*.

Cuando una figura del pasado se emancipa de los rígidos moldes de la historia, para trasladarse a los dominios de la leyenda, el poeta o novelista que la adopta como sujeto literario de sus creaciones, se considera libre de toda traba o impedimento y modifica a su gusto la faz de las cosas. De aquí que teniendo el mismo asunto el *Macías* y el *Doncel*, ofrezcan un desarrollo y un desenlace diferentes. Pero reconozcamos que Larra no iba a escribir una página histórica, sino una novela. Ya se ha dicho que no hay que buscar en ella colorido histórico, amplia y esmerada visión del pasado. No seamos tampoco demasiado descontentadizos respecto a este particular. Si quedó bastante por bajo de Walter Scott, no precisamente por la falta de lo que se ha llamado segunda vista, de precisión o aproximación al menos en la reconstrucción del escenario y del tiempo, sino por la menor potencia creadora; estuvo muy por encima de sus compañeros en el género histórico.

En el *Doncel* hay una acción bien desenvuelta; un diálogo expresivo, desenfadado, vigoroso a ratos, cuando la situación así lo requiere, como en la escena del duelo entre el Doncel y Vadillo. El lenguaje, con algunos descuidos, como *dintel* por umbral, *reasumir* por resumir, etc., y consonancias que habrían podido evitarse muy fácilmente, es copioso, está bien manejado en más de una ocasión, y no carece de fuerza plástica cuando el autor se propone fijar en nuestra atención los rasgos o particularidades de las cosas o de las personas. Los caracteres, si se exceptúa el del escudero Vadillo, no tienen la consistencia y el empaque que son tan necesarios en la realización de lo bello. La belleza, es cierto, no nace de lo borroso e indistinto, de lo endeble y quebradizo, sino de lo que respira vigor, plenitud, individualidad. Por estas cualidades nos deslumbra el Carlos de *Los Bandidos*, de Schiller, por ejemplo, el *Wallenstein*, el *Guillermo Tell*. Pero no todas las figuras literarias ofrecen la misma robustez, igual contenido específico y diferencial. Sólo los gigantes pueden crear gigantes.

Doña María de Albornoz nada vale ni representa en la narración. Villena es un falso Villena, como veremos después. Elvira busca justificación a sus debilidades, y no es sino una virtud claudicante. Macías tiene más de caballero, de doncel, que de poeta. La ternura y sentimentalidad, casi enfermiza o enfermiza del todo, ya que su escasa obra

poética es obra de decadencia, que alienta en sus canciones, no aparece en ningún otro rasgo, acción, etc., suyos. Vadillo es el más consecuente, rectilíneo, enterizo. Pero mejor será que nos detengamos a analizarlos, que los separemos entre sí y pongamos de resalto sus singularidades fundamentales.

Las noticias históricas que tenemos del trovador Macías, son muy escasas. Nació en Padrón; floreció en la corte de Don Juan II; compuso varias canciones, cuatro de las cuales están recogidas en el *Cancionero de Baena*; fue amigo inseparable de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón y comensal de Don Enrique de Villena, como ya hemos observado; enamorose perdidamente de Doña Elvira, esposa de Hernán Pérez de Vadillo y murió en 1434 en la cárcel de Arjonilla, de la provincia de Jaén.

Este es el Macías histórico. Veamos ahora el romancesco, dentro de la libre interpretación que de él hizo Larra.

No escatimó nuestro novelista tiempo ni espacio en describirnoslo. Moreno, de cabellos negros como el azabache y del mismo color los ojos, grandes, brillantes, de largas pestañas. Bastaba verlos para decidir sobre la generosidad, la franqueza, el valor, los delicados sentimientos de Macías. El «lánguido amartelamiento» que denotaban, venía a proclamar que el amor era la primera pasión del Doncel. La frente ancha, espaciosa, y la nariz bien delineada revelaban que era hombre de talento, arrogante, de pensamientos elevados. Una rizada barba prestábale a su rostro cierta severidad marcial. La voz varonil, pero armoniosa y grata al oído. La estatura gallarda. Cualquier observador pensaría que el Doncel atestiguaba con su propia persona, la prolongada dominación de los árabes en Castilla.

A este retrato físico, que no desmerece de los que Walter Scott pintara, hay que añadir nobles rasgos morales. El favorito de Enrique III, es caballeresco, ardiente, arrebatado. Su arrojo y pericia en el campo de batalla contra portugueses o moros o en el palenque, jamás fueron desmentidos. Ama con pasión y como el objeto de ésta (Elvira) no puede disponer ya a su albedrío de su corazón, pues conoció antes a Pérez de Vadillo que al Doncel, este grave impedimento le tortura y le inclina a la melancolía, a la taciturnidad.

He aquí la situación de ánimo de que se aprovecha Larra. Él también había puesto los ojos en un amor ilícito. Sabe lo que supone verse preso de tales sentimientos. La hoguera devoradora que lo irrealizable o muy difícil de lograr, enciende en nuestro pecho. Poner bridas al corazón, es como ponérselas a un potro salvaje. Y en este estado anímico se olvida del tiempo, de la diversa forma en que reaccionan las almas según las ideas, las costumbres, en una palabra, la atmósfera moral que las envuelve, y el Macías del siglo XV se transforma en un atormentado espíritu del XIX. De este terrible anacronismo testifican numerosas páginas de la novela.

-«Viejo artificioso -dice el Doncel al físico de su Alteza, Abenzarsal- ¿os burláis de mi dolor? ¿no habéis conocido nunca a una mujer? ¿encontrasteis<sup>499</sup> una jamás que haya respondido, *sí, no*, a vuestras inconsideradas preguntas? ¿no sabéis que la ficción y el silencio son el arte de las mujeres?»<sup>500</sup>.

Todo este diálogo entre Macías y el judío está lleno de pasión, de fuego, de tal incontinencia moral, que como otro personaje de la Edad Media, Fausto, si bien más egregio, descomunal y trascendente, daría el alma a cambio de la merced que ansía.

-...«¿Necesitáis mi cuerpo, mi sangre? he aquí, herid y consultad mis venas [...] ¿Necesitáis mi alma? ¡maldición, maldición! Haced que me adore, Abenzarsal, y tomadla bien. ¡Que me ame!, ¡que me adore!, y todo lo demás, después»<sup>501</sup>.

Y cuando descubre Macías la centella de amor que refulge en el pecho de Elvira; que es de ella correspondido, la lengua se le desata y las palabras más encendidas y vigorosas, como torrentera o Cedrón, pregonan todo el arrebatado de un alma torturada por el amor.

-«[...] Hay un amor tirano; hay un amor que mata; un amor que destruye y anonada como el rayo el corazón en donde cae; que rompe y aniquila la existencia, y que es tan fácil de encerrar, en fin, en lo profundo del pecho, como es fácil encerrar en una vasija esos rayos del sol que nos alumbran»<sup>502</sup>.

Agudezas hay en la obra, puestas, para mayor impropiedad, en labios de un escudero, que según nos dice el autor, ni hacía trovas, ni tenía talento; que huelen a cortesanía y burla de tiempos menos rudos, y más adelantados en la esgrima de salón, en el decir ingenioso y cáustico.

-«[...] la costumbre de correr tras el consonante -contesta Vadillo a Ferrús- presta a los poetas cierta agilidad de que nunca podrá gloriarse un escudero indigno aunque hijodalgo»<sup>503</sup>.

La palabra que el autor hace decir a Elvira en la página 89, en su conversación con Doña María de Albornoz también disuena en labios de una camarera del siglo XV, cuyo ingenio sería más natural que propendiese a la sencillez y candor de las cosas, que a cierto filosofismo desengañado y escéptico.

Por último no es menos anacrónico o extraño, si se quiere, oír hablar de esta guisa, más propia de un Leopardi, de un Heine o de un Schopenhauer, aun cuando quien pronuncia tales palabras tenga el rango intelectual de Villena:

-«[...] ¿a otra mujer? [...] cuando Don Enrique de Villena pueda volver al estado de la estupidez y de la ignorancia de un ente que nace al mundo, entonces amaré a una mujer [...]»<sup>504</sup>.

Si se apartó Larra de la historia y de la tradición, al encerrar en el cuerpo del trovador gallego, la completa psicología de nuestro tiempo, no se sujetó más a la una ni a la otra al referir determinados acontecimientos de los que integran la narración. Macías fue recluido en la torre de Arjonilla por Villena; pero no para evitarle a Hernán Pérez tan temible rival de armas, sino como castigo a la insolencia de éste, de poner sus ojos en Doña Elvira, esposa ya a la sazón de Vadillo. La verdad histórica y la leyenda están conformes al proclamar la muerte del Doncel a manos de Hernán Pérez. Larra optó porque lo imprevisto o lo fatal decidieran de la vida del trovador. Elvira, en materia de amor, es tan desgraciada como Doña María de Albornoz. Sus maridos, Pérez de Vadillo y marqués de Villena, las tienen abandonadas. Elvira, ama la soledad y lee el Amadís. Tiene la tez blanca y más suave a la vista que la misma seda. No es alta ni pequeña; el pie proporcionado; la garganta «disculpa del atrevimiento»; el rostro lleno de «alma y expresión». Brillante como el ébano, el cabello; los ojos, sin ser negros, parecíanlo por lo expresivos y fieros. Voluptuosa la boca, de labios gruesos, que los delgados y sutiles jamás ofrecen una sensual seducción. Distinguíanse las facciones por su regularidad más que por una extraordinaria pulidez. Los dientes blancos y menudos y la sonrisa como tejida de encanto y de dulzura.

No es extraño que una mujer así; que poseía además el singular hechizo que «los primeros tiros del pesar y de la tristeza» habíanle proporcionado a su semblante, rindiera e incluso esclavizase a todo el que tuviera «la desgracia de verla una vez para su eterno tormento»<sup>505</sup>.

La Elvira de la leyenda no parece tener grande empeño en conservar la virtud. Se deja querer cuando no hay mal alguno en ser cortejada y admirada; mas no esgrime las armas de la honestidad y del pudor, cuando unida ante Dios a otro hombre, aún persiste el acoso. Larra prefirió pintar a su heroína con rasgos sueltos de Penélope y Lucrecia. Aguanta con firmeza los primeros asaltos. Trata de evadirse de la liza, sin conseguirlo sino a medias. Las pasiones ocultas, incluso ignoradas de uno mismo, son terribles disolventes de cualquier substancia moral que intente impedir o estorbar al menos, su proceso y desenvolvimiento.

Procura Elvira encontrar razones que justifiquen el estado oscilante de su alma. Una filosofía desengañada y escéptica, según ya notamos, viene en su ayuda. Pero el amor prohibido que asomó allá en lo más recóndito del corazón, ha ido creciendo hasta trasvasarse del corazón a los ojos, y hasta a los labios, que en situación apurada, de gran peligro para el buen nombre de Elvira, dejan escapar, ¡ay, con goloso paladeo!, comprometedoras palabras. Y como es lógico, ya puestos en el declive de la pasión, y herida el alma del infortunio y la fatalidad, muere, tras de dar el postrer suspiro de amor insatisfecho por no logrado hasta su ápice, junto al sepulcro del Doncel.

El más falso de todos los personajes, el más convencional y peor estudiado, es Villena. Sobre su vida se ha fantaseado mucho, como se fantasea siempre respecto de

cuanto se aparta de los cauces ordinarios de la vida. Villena, en una época de caballerías, disidencias políticas y cortesanas, frivolidades juglarescas, etc., recluyose entre libros y matraces. Túvosele por brujo o poco menos, dándose a sus actividades científicas un valor del que carecieron, tan pronto se las miró, con ojos objetivos y desapasionados, y una torcida significación, que, también los eruditos investigadores de hoy, negaron paladinamente. Ni brujo, ni demonio o en relación con las fuerzas del mal. Curioso de la verdad, en cuanto cabía serlo en aquel tiempo; poeta y humanista, traductor de Dante, y nada más, Larra le pinta como un misógino. Aborrece a la mujer propia y a todas las demás. Un Villena misterioso, que desaparece como un espectro por puertas secretamente practicadas en la pared, bajo la tapicería. Pequeño Fausto que se pasa las noches de claro en claro, afanado sobre los crisoles y los alambiques, las redomas y los triángulos; rodeado de llamas, invocando inútilmente al espíritu de las tinieblas; cuyo gabinete de trabajo huele de un modo, que sería difícil para la imaginación más exaltada, dar con la poma de donde lo saca. Que escribe garabatos sobre el papel, y no son otra cosa, según el parecer general, sino signos diabólicos. Así nos lo describe Jaime, el pajecillo emparentado con Elvira.

Más tarde se nos dirá que es un afeminado cortesano, un intrigante ambicioso, un rimador, un nigromante en fin. Nacido más para las letras que para las armas, temeroso de sus propias determinaciones, maquina planes que no se atreve a ejecutar o que si los lleva a efecto es a cambio de mil congojas e inquietudes. Su carácter oscilante, indeciso, le arrastra de acá para allá, y ya enciende una vela a Dios, ya al diablo. Manera de ser que le hace incurrir en numerosas contradicciones.

Pasemos de lo espiritual a lo físico.

Corta la estatura. Los ojos hundidos y pequeños, pero con tal expresión de superioridad y predominio, que avasallaban a cuantos eran objeto de sus miradas. La voz hueca y sonora; circunstancia ésta que contribuía a aumentar en las gentes indoctas «la impresión mágica que en los ánimos débiles ejercía». Afilada la nariz y la boca menuda, con lo que su faz tomaba un aire de sagacidad, de viveza, incluso de falsía y temerosidad. Cuando sale de palacio lleva una loriga ricamente recamada de oro sobre terciopelo verde; fuerte cota de menuda malla, en evitación de cualquier peligro fortuito, inesperado; espada al cinto y si el tiempo lo aconseja, envolverase en un tabardo de velarte.

¿Conoció Larra la semblanza que Fernán Pérez de Guzmán hizo de Don Enrique de Villena? Es de suponer que no, dada la semejanza que existe entre el retrato que Larra nos dejó del esclarecido prócer y los rasgos, así en lo físico como en lo moral, que le atribuyera el autor de *Generaciones y semblanzas*. Pintole éste «pequeño de cuerpo e grueso, el rostro blanco y colorado». Descontad lo de la pequeñez, en cuya circunstancia ambos retratistas coinciden, y todo lo demás o ya difiere de un modo directo, o por deducción, pues de las particularidades fisonómicas que señala Pérez de Guzmán no cabe inferir las otras que Larra le atribuye.

En lo moral hay más distancia aún. Ya hemos observado cómo el autor del *Doncel* le presenta como nada partidario del sexo débil. Recordemos la frase reproducida en la página 290. En cambio Pérez de Guzmán dice de él «que era muy inclinado al amor de las mujeres». El divorcio es más manifiesto en cuanto toca a la falsa fama de nigromante, brujo, endemoniado, etc., de que indoctos y rutinarios le rodearon. El sentir

más amor por los libros que por las armas, esto es, repugnar la caballería y gustar, por el contrario, de las ciencias y de las artes; el dejarse arrastrar del espíritu curioso a las fronteras del saber, como la astrología, que tales arcanos brindaba, no es ni mucho menos, pactar con el diablo. Fernán Pérez de Guzmán nos explicará bien todo esto, sin caer en lo fabuloso o legendario. «[...] algunos burlando decían que sabía mucho en el cielo e poco en la tierra; e ansí en este amor de las escripturas, no se deteniendo en las scfencias notables e católicas, dexose correr a algunas viles o raeces artes de adivinar e interpretar sueños y esternudos y señales, e otras cosas tales, que ni a príncipe real e menos a católico cristiano convenían; e por esto fue habido en pequeña reputación de los Reyes de su tiempo, y en poca reverencia de los caballeros»<sup>506</sup>.

De todos los personajes que desfilan por las páginas del *Doncel*, el mejor pintado, en nuestra humilde opinión, es Pérez de Vadillo. Su falta de personalidad histórica le hace más fusible respecto del molde literario. Probo, leal con su señor el<sup>507</sup> marqués de Villena; enamorado profundamente de su esposa Elvira; pundonoroso, valiente, decidido, rinde en todo momento tributo al honor caballeresco. No desea otra cosa que ser armado caballero, que la orden de caballería era en aquel tiempo, según recuerda Larra, «la más alta dignidad a que pudiera aspirar un hombre de armas tomar».

Vadillo ni hace versos, como hemos notado ya, ni tiene talento. Pero la honradez, como él mismo proclama, será siempre su norte. Los rasgos de su carácter son firmes y seguros. En sus determinaciones no hay la menor vacilación. Cuando ve su honor en peligro arremeterá con el ofensor sin sopesar el pro y el contra de su actitud. Conoce a su rival; no sólo estima su arrojo y su maestría en el manejo de las armas, sino que le otorga, de un modo más o menos explícito, la superioridad como paladín. Pero no empezará esto para que le rete a singular combate, allí donde se ventila el honor de su señor e incluso el propio, o para que, sin otros testigos que la propia estimación de cada uno, el coraje de dos fuerzas contrarias que aspiran a anularse mutuamente, le dispute el terreno, en las cercanías de Madrid y en la oscuridad de la noche, a cintarazos o tajos.

Es hombre de convicciones profundas; rectilíneo en su conducta. Si alguna vez cede, como en el apresamiento y rapto de doña María de Albornoz, la esposa de Villena, a requerimientos nada lícitos ni honrosos, lo hace por inquebrantable fidelidad a su señor.

Veamos ahora con qué trazos le pinta el autor.

Representaba frisar en los treinta años. No tenía el aire vulgar. El rostro afable, si bien teñido de gravedad. Las maneras francas y muy especialmente el traje que llevaba, denotaban la clase social a que pertenecía. Si no pertenecía al primer rango de la sociedad de aquel tiempo, sí podía considerársele como miembro de buena familia, por lo menos. Pero lo que estaba bien patente en su persona y se echaba de ver a la primera ojeada, era esa libertad -desenfado, incontinencia, podría decirse también- que sólo dan la satisfacción, la holgura, así como la costumbre de andar entre personajes. No era él un personaje, sin embargo, opinamos nosotros, recibía en sí mismo cierto reflejo o influencia de los que encontrábanse en su derredor.

Al lado de estas figuras principales de la novela de Larra, hay otras como el montero Hernando, criado del Doncel y el juglar Ferrús, que sí en el orden jerárquico ocupan lugar subalterno, no desmerecen en el literario. Quizá abuse un poco el forzado Hernando de lo que pudiéramos llamar tropos cinegéticos, pues rara vez interviene en la

fábula que no se valga de alguna comparación o imagen propias de la caza. Trata el autor de caracterizarle de este modo y rebasa probablemente los límites de ese buen gusto y ponderación en el uso de recursos artísticos, que no suele faltar nunca en las plumas maestras.

El crespo y rojo Ferrús, criado de Villena, que compone trovas y piensa donaires, con los que esmalta la conversación, es un cobarde por convicción, cabría decir, como aquel poeta griego que se enorgullecía de haber tirado su escudo a fin de huir más veloz del enemigo.

No quisiéramos omitir en este recuento de personajes al famoso *Brabonel*. Terrible, poderoso y leal alano, que acompaña al montero Hernando a todas partes, y cuyas intervenciones en la narración suelen ser decisivas. Por cierto que el dibujante<sup>508</sup> que ilustró con tanta inspiración como maestría las *Obras completas* de Larra (Barcelona, 1886), pinta un Brabonel, que más tiene de gozquecillo que de verdadero alano.

Larra, a imitación de Walter Scott, puso a la cabeza de cada capítulo unos versos tomados de Cancioneros, Florestas, etc. También, según ya notó Piñeyro, hay en el *Doncel* juicio de Dios, como en *Ivanhoe* y pasadizos que se rompen, como en *Kenibvorth*.

El ventorrillo de Arjonilla, con su fementido mueblaje, su hogar, su candil, su arcón y sus arrieros y trajineros, de barbados rostros, disponiendo su cena en ollas y sartenes, es una pintura que recuerda mucho la pluma del costumbrista y del satírico. El diálogo es vivo y suelto y hasta la muletilla del hostelero nos agrada.

No sintieron los románticos, sino en contadas ocasiones, la voluptuosidad de las cosas verdaderas. Aficionados a moverse un poco *ad libitum*, respecto de la realidad circundante, veían, como si dijéramos, el contorno, pero no los límites precisos de cada cosa. La posada o venta de Arjonilla tiene sabor y color. Los detalles son vigorosamente plásticos, y la descripción está además salpicada de agudezas y donaires, que la hacen más simpática y cautivadora.

## Capítulo séptimo



Don Patricio de la Escosura, García Villalta, Espronceda y Estébanez Calderón («El Solitario»)

Don Patricio de la Escosura<sup>509</sup> constituye uno de los casos más típicos del romanticismo español. Poeta, novelista, autor dramático, traductor, crítico y prosista de costumbres. Nota singular del movimiento literario que venimos estudiando fue ésta de cultivar todos los géneros. Hecho notabilísimo que pone bien de manifiesto la dinámica moral, el ferviente verbo creador de la época.

De la imprenta instalada en el número 14 de la calle del Amor de Dios, de Madrid, y en septiembre de 1832, salió a la luz *El conde de Candespina*<sup>510</sup>; novela histórica

original de don Patricio de la Escosura, Alférez del Escuadrón de Artillería de la Guardia Real. Contaba el autor veinticinco años. No aparecen en esta obra ilustrados los capítulos, como en casi todas las imitadas de Walter Scott, con versos alusivos o afines al contenido de cada uno. Escosura se limita a reproducir en las primeras páginas del libro una octava del *Canto épico al rey Fernando después de pacificar la Cataluña*, de don Ventura de la Vega. Pero todo en la novela denota la natural influencia del autor de *Ivanhoe*. La acción se desarrolla en Castilla durante el desdichado reinado de Doña Urraca. Las desavenencias políticas entre castellanos y leoneses, y las antipatías que la unión de esta princesa con Alfonso I, de Aragón, despertó en ambos reinos, originaron una serie de situaciones que han servido a Escosura para componer este libro. Los condes de Candespina y de Lara, con los que la hija de Alfonso VI tuvo liviano trato, figuran como principales personajes de la novela. El castillo de Castelar, próximo a Zaragoza y entre cuyos muros sufre prisión Doña Urraca, Soria, Burgos y León integran el escenario del relato histórico-novelesco. Prisiones, fugas, celadas, cacerías, asesinatos, entreveran la fábula, cuyo interés es escaso, desvaída la pintura de los héroes y el lenguaje más vulgar y descolorido que brillante.

Tres años más tarde y de las prensas de Repullés, salió al público la segunda novela histórica de Escosura. Intitulábase *Ni Rey ni Roque, episodio histórico del reinado de Felipe II*, año de 1595. Su asunto es el mismo que posteriormente habían de llevar a la escena y al folletín, Zorrilla y Fernández y González: la leyenda del rey Don Sebastián. La propia naturaleza del relato relevaba al autor de ser respetuoso con la fidelidad histórica. Y como quiera que, por otra parte y según él mismo confiesa, los azares de la política le recluyeron en rincón alejado de todo medio de consultas y consejo, tuvo que encomendar al desenfado, lo que no pudo ser obra del estudio y de la preparación. Cáigase en la cuenta de que esta incontinencia fue uno de los rasgos más típicos del romanticismo español. Por eso ni nuestro teatro, ni nuestra novela ofrecen grandes garantías en cuanto a la verdad histórica. Sólo alguna vez, como en el caso de Martínez de la Rosa con su *Doña Isabel de Solís*, deja de producirse este fenómeno habitual.

Ya hemos dicho reiteradamente a lo largo de estas páginas, que nuestros novelistas románticos quedaron muy por bajo de sus modelos de allende nuestras fronteras. *Ni Rey ni Roque* está dentro de esta regla general. Pero es muy superior a *El conde de Candespina*. Los personajes, ora históricos, ora fabulosos -Gabriel de Espinosa, el pastelero de Madrigal, Don Juan de Vargas, Fray Miguel de los Santos, Doña Ana de Austria, Don Rodrigo de Santillana, Inés, Violante, Domingo- tienen más contenido vital, son más humanos y garbosos. Las primeras escenas del libro -la detención de Don Juan Vargas y las medidas tomadas por el padre Teobaldo contra su probable endiablamiento- van entreveradas de jocoso humorismo. El lenguaje fluye con espontaneidad y sencillez. La acción, amena e interesante a ratos, se desenvuelve hábilmente. Inés, la pastelera, y Vargas, su cortejador y por último, esposo, están pintados con toda la destreza de que era capaz nuestra novelística de aquel tiempo. No podían faltar en las páginas de esta novela algunos desahogos del autor en relación con sus ideas e inclinaciones. Apostrofará a Felipe II y arremeterá contra los procedimientos de la Inquisición. Ni uno ni otra aparecían ya expurgados en aquellos días de las atrocidades que se les imputaban. El péndulo político, que a la sazón se movía entre dos fuertes extremismos, justificaba tales desbarros.

Contiene también este libro un encendido elogio del género romántico, que cuenta entre sus «infinitos y más agradables privilegios», con «el de decir las cosas cuándo y

cómo les viene a cuento». El autor romántico se ríe del orden cronológico. Su fin es unas veces divertir y otras horrorizar, pero siempre inspirar interés. Usa en toda su latitud de aquella máxima que establece «que el fin santifica los medios, sigue el camino que su fantasía le dicta, despreciando reglas, hollando preceptos, y preguntando sólo a sus oyentes: ¿se divierten ustedes? ¿Sí? Pues bueno va»<sup>511</sup>.

No será necesario decir que de tales privilegios echa mano Escosura cuando le viene en gana.

Si Walter Scott fue el modelo preferido de nuestros novelistas románticos, en cuanto se refiere al llamado género histórico, a Eugenio Sue, autor de *El Judío errante* y de *Los misterios de París*, tuvieron aquellos por el otro patrón literario de sus ilusiones creadoras. *El Patriarca del Valle* denota la influencia de *El Judío errante*, como *Fe, Esperanza y Caridad*, de don Antonio Flores muestra el ascendiente de *Los misterios de París*.

Desde que apareció *Ni Rey ni Roque*, hasta que salió de las prensas *El Patriarca del Valle*, transcurren once años. Pero no está ocioso nuestro autor como parece afirmar el padre Blanco García. Compone comedias, dramas y la tragedia *Roger de Flor*, y pone en castellano algunas obras forasteras.

Patricio de la Escosura fue en materia de arte, tornadizo y poco consecuente. Al género moratiniano corresponde su primer comedia: *El Amante novicio*; y *Roger de Flor* es una tragedia clásica. Sin embargo, *El Patriarca del Valle* da quince y raya a cualquier otra novela romántica española de la época. Su autor no sólo no se sonroja de su versatilidad literaria -no fue en política menos voltario, según observamos ya en otra parte del presente libro- sino que la proclama con este desenfado: «[...] y hago solemne protesta de que por ahora y siempre que me convenga seré romántico, reservándome empero refugiarme en el clasicismo cuando las circunstancias lo exijan»<sup>512513</sup>.

*El Patriarca del Valle* sale de molde en 1846. La edición que nosotros hemos leído, es la segunda. Dos gruesos volúmenes en cuarto, con un total de más de mil páginas. A lo largo de ellas mézclanse copiosamente cuantos elementos estéticos del más bastardo origen acervó nuestro romanticismo. Descripciones de la naturaleza, a lo Chateaubriand, pero como es de suponer, sin el vigor poético y la visión grandiosa del autor de *René* y *Atala*. Logias, insurrecciones, saraos; un matrimonio entre hermanos -Laura y Leoncio-; muertes repentinas; encuentros inesperados, como el de Mendoza y Luisa, la loca del Cabo Martín; desafíos, conspiraciones, disquisiciones sobre esto y aquello; frailes que tan pronto cogen el rosario como empuñan la pistola... Los personajes, numerosos y variados, desde Carlos X, de Francia, hasta la manola de guardapiés, media de seda de patén, zapato de raso negro, alta y calada peineta de concha y mantilla de tira, cambian frecuentemente de escenario; Madrid, París, Valencia, Granada, Sierra Morena, Marsella...

¿Caracteres? Ninguno. Suceden muchas cosas; se enreda cada vez más la madeja de la fábula; es raro el personaje que no se encuentra en algún trance difícil; pero están ausentes del libro esos rasgos específicos de los seres que dan verdadera categoría al arte. Laura, que acaba casándose con Don Luis de Ribera: prototipo del militar faldero y frívolo del siglo XIX; Montefiorito, hermano y esposo de Laura, Don Simón, Mendoza, Don Ángel, Manuela, pertenecen a esa familia de tipos literarios cuyas fronteras están

en la mente del autor. Nunca nos encontramos con ellos en la calle. Carecen de auténtica significación vital. Necesitan para vivir, la atmósfera del libro en que se mueven. Les ahoga el aire que los demás respiramos.

Y a pesar de todo, no podemos negar las condiciones de Escosura para cultivar el género novelesco. Aunque no sean tan excelentes como las de Fernández y González, se da en él igual fenómeno. Llevado de la facilidad creadora, no pesa ni discierne el material que tiene a mano. Tira de los recursos más vulgares. Se complace en usar elementos de dudoso valor artístico. Ningún factor le repugna por espurio que sea. La cosa es escribir, escribir. No dar tregua a la pluma. Páginas y más páginas. Personajes con un pie en la fantasía del autor y el otro en la realidad; pero tan espatarrados que carecen del empaque armonioso de toda concepción estética. Y si los tipos, las situaciones, los caracteres ofrecen singularidades, en verdad poco recomendables, nacieron del mínimo esfuerzo, el ropaje literario con que aparecen, es obra también de la misma vena fácil y copiosa.

Sometidas las facultades de concepción y ejecución de Escosura, a la disciplina del buen gusto, bien depuradas y decantadas, otra cosa habrían sido sus novelas.

Escribió, además de las ya estudiadas, la narración breve, en prosa y verso, *Los desterrados a Siberia*<sup>514</sup>, *La conjuración de Méjico o los hijos de Hernán Cortés*<sup>515</sup>; *Estudios históricos sobre las costumbres españolas*<sup>516</sup>, y *Memorias de un coronel retirado*<sup>517</sup>.

Digamos algo sobre las dos últimas.

La novela de costumbres quiso ser un retorno a la vida real. La prosa costumbrista que había tenido excelentes cultivadores como Larra, Estébanez Calderón y Mesonero Romanos, inclinó el arte de la novela de este lado de la verdad. Pero la lente deformadora del romanticismo, cuando aprisionaba las imágenes del mundo en el ámbito de su zona visual, las desfiguraba, si no totalmente, de modo tan notable, que distaba mucho de ser expresión auténtica de la vida. Algo de esto ocurre con los *Estudios sobre las costumbres españolas*, de Escosura. Pretenden ser la pintura de una sociedad y de una época. Cuadros de costumbres subordinados a la unidad de acción. *El Solitario*, *Fígaro*, Mesonero Romanos, *El Estudiante*, Somoza, etc., habían dislocado el cuadro general de la época, haciendo de él una serie de estampas independientes entre sí. Escosura, con más fantasía que sometimiento a la pura verdad, emprende la misma tarea, pero sujetándola a los cánones más ambiciosos de la novela.

El procedimiento, ya dentro del género, ofrece alguna singular novedad. La fábula, complicadísima según el mismo autor confiesa<sup>518</sup>, va desarrollándose, primeramente a través de la conversación de unos contertulios: Don Diego, Don Antonio, Alfonso y el *Relator*, y en forma dramática, esto es, por medio del diálogo. Más tarde, el que pudiéramos considerar como héroe de la narración: Carlos de Sotopardo, viene también a la tertulia a contarnos su propia vida. Por último el autor renuncia a tales recursos dramático-novelísticos y asume por entero la función narrativa.

Escosura se propuso entretener con esta novela a los lectores de su tiempo -menos exigentes en materia estética que los que les sucedieron- y lo consiguió. La narración se acomoda en la distribución de sus partes a las necesidades del semanario en que se

publicó. Y como no es justo negar a Escosura la maestría -aparte los defectos propios de escuela y la falta de equilibrio y depuración en los elementos estéticos empleados- con que lleva el relato, atento tan sólo o muy principalmente a interesar y seducir, es de suponer que los asiduos lectores del *Semanario Pintoresco* esperaran con creciente impaciencia la continuación de la lectura.

Los personajes que pinta don Patricio son humanos en la medida en que podían serlo entonces. Sin embargo, ¿quién se atreverá a asegurar que tales seres no han existido nunca? Las pasiones que en ellos se desencadenan son las mismas que han movido a los hombres en todos los tiempos. Encerrarlas en el círculo de unas cuantas personas, y que éstas, lanzadas de él por la violencia de los hechos, vuelvan a juntarse y a servir los preconcebidos planes del autor, es algo ya que pudiera caer del lado de lo inverosímil o al menos de lo desusado.

Don Fadrique, severo administrador de la justicia, acaba siendo, tras una lenta degradación moral, víctima de sus propios desafueros. Matilde, su hija bastarda, dechado de hermosura, es un monstruo de impudor y de perfidia. Su esposo Mendoza, el infeliz Mendoza, ciegamente prendado de ella, sufre por último el desengaño más terrible que puede soportar la pobre naturaleza. Almazán, con sus torpezas e indignidades, tan sólo inspira desprecio a los demás; y Sotopardo, por no citar más que a los principales intérpretes de la fábula, de todo tiene un poco o un mucho; de valiente, de quimerista, de calavera, de jugador, de apasionado Don Juan y de consecuente enamorado, sin que se le borre por completo el sentimiento de equidad y de hombría de bien que hay en su alma.

Como complemento de estas figuras y de la acción que desarrollan, una serie de episodios, situaciones y circunstancias que aprisionan la atención del lector no muy descontentadizo: un encuentro en la sierra con los bandoleros de Ronda, un baile de máscaras, un proceso, un garito, amén de lances de honor, arrestos, destierros, etc.

Jamás tuvimos delante de los ojos narración más viva y complicada. Que esta pintura no es el retrato exacto de las costumbres de la época, pese al deseo del autor<sup>519</sup>, como sospecha el padre Blanco García<sup>520</sup>, hay que darlo por descontado. La imaginación del autor tiene más parte que la realidad que le circundara y que trató de reproducir en las páginas de su obra.

El lenguaje ofrece algunos descuidos, como por ejemplo, escribir cualesquiera por cualquiera y cualquiera por cualesquiera<sup>521</sup>. ¡Hay que ver la guerra que este adjetivo indefinido ha dado a algunos escritores! Repeticiones de frases<sup>522</sup>, construcciones viciosas, etc.

En sus *Memorias de un coronel retirado*<sup>523</sup> desarrolló una especie de novela autobiográfica; escrita con el desenfado de siempre, pero de estilo más difuso y dilatorio del que en él era habitual. Poca sustancia puede sacarse de este libro que alcanza las cuatrocientas ochenta y cuatro páginas de lectura. Un duelo frustrado; una verbena; un baile aristocrático; amoríos, política, espionaje, concurso de acreedores. He aquí, con otros acontecimientos análogos, la materia de que se sirve Escosura para componer su obra postrera. De este bloque ingente de episodios y circunstancias, destácase la pintura de un lechuguino<sup>524</sup>. Tampoco creemos que de las *Memorias de un coronel retirado* puedan obtenerse noticias interesantes y aprovechables respecto de las costumbres de la

época; lugares, indumentaria, interiores, etc.; fisonomía social, en una palabra, del primer tercio del siglo XIX.

Entre los cultivadores de la novela durante el período romántico, tenemos a don José García Villalta<sup>525</sup>. Traductor de Shakespeare, no muy afortunado, de Irving y Delavigne<sup>526</sup>; autor de una *Gramática* y buen periodista, de filiación liberal.

Aportó al género novelesco *El golpe en vago, Cuento de la 18.<sup>a</sup> centuria*; salido de las prensas de Repullés en el año 1835, en seis volúmenes en octavo menor. Esta obra había sido escrita primeramente en inglés, (*The Dous of the last century*) siguiendo sin duda el ejemplo de don Telesforo Trueba y Cossío. Va precedida de un prólogo, que es una sátira crítico-literaria. La acción se desenvuelve en Andalucía, principalmente en Sevilla, ciudad nativa del autor. En el fondo del asunto hay algo de folletín. El libro quiere ser un cuadro de costumbres. Carlos, enamorado de Isabel y a causa de estos amores, sostiene una extraña reyerta con el padre de Narciso, que se opone a estas relaciones entre ambos jóvenes. Carlos, que cree haber matado al padre de Narciso, huye de Aznarcollar y cae en poder de una partida de bandoleros, capitaneada por Diego Corrientes. Es después encerrado en Sevilla, libertado por los bandidos, preso de nuevo y condenado a muerte. Esta terrible pena le es conmutada por la de varios años de servicio en filas. Tras largos y variados eventos consigue contraer matrimonio con Isabel, que no ha sido menos desdichada, pero que acaba ocupando el puesto que le corresponde por su ilustre nacimiento.

La lectura resulta plúmbea a ratos. El lenguaje es rico, pintoresco, no falto del todo de cierto casticismo, si bien muestra algunas distracciones del autor, como emplear torcidamente las voces genuflexión y sendo, ponerle una *s* innecesaria a la segunda persona del singular del pretérito indefinido y escribir *preveí* por *preví*, etc. El estilo, desenfadado, ofrece algunos ribetes satíricos y humorísticos. Las palabras del pedantesco Guzmán no carecen de gracia. Hay en el libro descripciones excelentes. El relato que Diego Corrientes hace de su vida, es vigoroso y emotivo. Pero todo esto lo desvirtúa lo anodino y fatigoso de otros pasajes; el ritmo dilatorio, la falta de interés y de emoción. Es una obra de la que se pueden sacar algunas páginas bien escritas de entre el resto farragoso de la lectura.

El autor muestra bien a las claras su liberalismo. Hemos tenido ocasión de ver su firma en memoriales y escritos encomiásticos dirigidos al general Espartero<sup>527</sup>. Mas bastaría con algunas frases e incluso páginas de *El golpe en vago*, para que no nos pasara inadvertida su filiación política. Enseña bien la oreja, como suele decirse, sobre todo en aquel capítulo III, del tomo VI, en que tan malos ratos hace pasar al innominado reverendo. Escena que, aunque irreverente en el fondo, chorrea gracia.

Completan la *plantilla* de esta obra, los siguientes personajes: una falsa marquesa, que paga al final con su vida la suplantación; un preceptor, un general, una gitana, Violante, el magistrado Bruna, Alberto, *Chato*, el tío Tragalobos, el mayor de Grañina, el truchimán de los alquimistas Nicasio Pistaccio, y otros tipos de menos relieve y prestancia; pícaros, truhanes, fanfarrones, soldados y marineros. Y como tributo al romanticismo en aquello que tenía el romanticismo de más convencional y falso, tumbas y apariciones. Pero frente a estos elementos fúnebres y más abundantemente, se dan otros humorísticos y burlescos, de más castiza raigambre española, que quitan el mal sabor de boca que en los lectores dejan estas necromanías.

El *Sancho Saldaña* de Espronceda no es un monumento literario precisamente. Pero tampoco debemos considerarlo como un esfuerzo del todo inútil. La crítica ha sido, quizá, demasiado severa al juzgar esta obra, que sí tiene graves defectos: falta de originalidad, pues es una imitación servil de Walter Scott; dualidad de héroes, exceso de lo episódico sobre lo fundamental -circunstancia que entorpece el feliz desarrollo de la fábula-, estilo dilatorio, construcciones vizcaínas, repeticiones de palabras, que una atenta lectura del original habría evitado; neologismos e incluso alguna impropiedad que otra, como decir *abrogarse*, por *arrogarse*, etc., no carece de cierto valor literario.

Apareció en 1834 bajo el título *Sancho Saldaña o El Castellano de Cuéllar. Novela histórica del siglo XIII*. Desde que salió de las prensas de Repullés hasta entrada la presente centuria, se han hecho de ella varias ediciones. La que nosotros hemos manejado es del año 1914.

El ascendiente del novelista escocés es bien notorio. Desde el detalle de ilustrar cada capítulo con unos versos anónimos o de esclarecida prosapia, alusivos a los sucesos que se narran, hasta el poner latinajos en boca de los personajes, traer al retortero a hechiceras o brujas y decidir por el juicio de Dios, amén de desafíos y batallas, del destino de alguna figura importante. Estaba muy próxima la invasión en nuestra península del género histórico apadrinado por el autor de *Ivanhoe*, para hurtarse a tal influencia. Por otra parte era evidente la tiranía que la novela ejercía sobre nuestros ingenios, como lo demuestra el hecho de que debiendo a otra modalidad literaria -la poesía lírica, la sátira, la prosa costumbrista- la fama, tentábase este otro camino, de conseguirla, y en el que, si hemos de ser veraces, tan pocos éxitos<sup>528</sup> lograron.

Uno de los principales defectos del *Sancho Saldaña* es común a otras muchas creaciones del romanticismo: atribuir al protagonista un carácter melancólico, escéptico y pesimista, más propio de los complicados tiempos modernos que de la Antigüedad o la Edad Media. Ejemplos muy notables de este anacronismo moral son el Sardanápalo, de Byron y el Baltasar, de la Avellaneda<sup>529</sup>.

Frente a las anormalidades que acabamos de observar y que hacen fatigosa e incluso insufrible la lectura, existen algunos aciertos que no debemos omitir. La pintura de personajes como Usdróbal, el Velludo, Doña Leonor y Zoraida. El detalle, muy de tenerse en cuenta por lo poco frecuente, de describir el interior de los aposentos<sup>530</sup>. El dinamismo de algunas escenas y las reacciones de los personajes, manifestadas con respuestas castizas y tajantes. Mas estos relámpagos de inspiración no atenúan, sino en escasa medida, la impresión desfavorable del conjunto. La tosca y abultada armazón de la fábula, lo dilatado de algunos parlamentos, en los que abunda la paja e incluso el bálago; el ritmo excesivamente lento de la narración<sup>531</sup>, las amplificaciones y el contraste de una prosa fluida, pintoresca y suelta a ratos, con descuidadas construcciones, palabras repetidas y más de un grave dislate.

No será necesario decir que el relato está entreverado de esos tonos sombríos tan característicos de la escuela romántica. «La luna se había ya ocultado, y los celajes negros con que había entrado la noche, habían vuelto a velar con su fúnebre manto el horizonte» «[...] y todo estaba sombrío y triste en su fortaleza». «las tiendas del cerro a la sombra y en montón, parecían negros fantasmas que se habían refugiado allí huyendo de la claridad que despedía la luna». Hasta los templos góticos, que nada tienen de sombríos, pues entra la luz a torrentes por sus amplios y airosos ventanales, lo son a

juicio del autor: «[...] la iglesia iluminada soberbiamente [...] cuyo esplendor formaba cierto contraste con su arquitectura gótica, sombría y temerosa [...]». Las sombras no estaban en las cosas, sino en la retina del escritor.

Espronceda, miembro muy significado de los *Numantinos*, no desaprovecha<sup>532</sup> ninguna ocasión que se le brinde para sacar el aguijón de sus doctrinas liberales: «[...] gran fuerza de soldado cayó sobre los alborotadores con aquel encarnizamiento con que los satélites que usan la librea del despotismo acometen siempre con razón o sin ella a sus indefensos hermanos[...]». O el rebenque de la sátira, que manejase en el *Diablo Mundo*; destrabado ahora del ritmo, del metro y de la rima: «Pero como no es dado a todos los hombres tener talento, es signo de éste que aquéllos traten de humillar siempre al que es por su ingenio superior a ellos, y entonces, lo mismo que ahora, ser poeta era poco menos que estar en pecado mortal».

Escribió Espronceda unas páginas, que aunque no pertenecen al género novelesco, parecen un capítulo de novela. Nos referimos al trabajo intitulado *De Gibraltar a Lisboa. Viaje histórico*<sup>533</sup>. El autor, huyendo de los sabuesos de Fernando VII, ha abandonado el solar hispano. En compañía de otros heterogéneos pasajeros y a bordo de una balandra sarda, se dirige del Peñón a la hermosa ciudad del Tajo. No lleva en el bolsillo más que un duro; paga tres pesetas a la sanidad, tras de hacer cuarentena e imitando a otro glorioso poeta arroja al río las dos pesetas que le restan, «porque no quiere entrar en tan gran ciudad con tan poco dinero».

El relato de la travesía; la pintura de algunos de los acompañantes; la descripción de la comida: un arroz con bacalao duro «como suela de zapato» y sabroso «como salmuera»; unas guindillas para estimular el apetito, que parecían «carbones hechos ascuas y unas largas ristras de ajos; los efectos terribles de tal ingestión, seguida de la más torcida, áspera y endiablada» Ginebra, que cabe imaginar; la tempestad que se desencadena poco después; el sosegado venir del día y el desgarrado remate de la narración con el lanzamiento por la borda del cadáver de la mujer cosmopolita, que había sido víctima de yantar tan explosivo, constituyen admirable conjunto de prosa descriptiva, salpimentada de cáustico ingenio.

A Estébanez Calderón se le conoce más como costumbrista que como novelador. Sus *Escenas andaluzas* lograron una resonancia que su novela histórica *Cristianos y Moriscos* no tuvo. No intimidó este hecho a Cánovas del Castillo, el cual, en la biografía que compuso de *El Solitario*, consideró de singular mérito la breve narración mentada. Ya veremos más adelante hasta dónde llegó la ceguera o parcialidad de familia, del ilustre político.

En la *Colección de Novelas originales Españolas* que tomaron a su cargo Estébanez Calderón y el reputado bibliófilo don Luis Usoz y Río, apareció en el primer volumen y último, pues el proyecto no pasó de aquí, la susodicha tentativa de novela histórica.

Antes habían salido a la luz otros ensayos más modestos: una narración, sin título especial, de asunto árabe y en forma epistolar; *Los Tesoros de la Alhambra* y *Cuentos del Generalife*. La morisca, como se ve, puede decirse que constituyó el único tema novelístico de *El Solitario*. Estas breves experiencias de novelador aparecieron en letras de molde en las *Cartas Españolas*<sup>534</sup>. Dichos trabajos y otros análogos debidos también a la pluma de Estébanez, muestran, de vez en cuando, algún rasgo humorístico de buena

ley. El lenguaje, rico y castizo, pero no exento de tal o cual lunar o descuido, ya se limita a narrar, ya aparece lleno de desenfado y garabato en boca de los personajes.

Quizá esa falta de perseverancia en el trabajo, que se le ha imputado a este autor por sus biógrafos y críticos, sea la causa de que su numen se entretuviese en obras de poco alcance: divertimientos o desahogo de su vena creadora, restañada prontamente por la indolencia y el desaliento, así que fluía al servicio de cualquier pretensión.

El padre Blanco García, que al juzgar a Estébanez como prosista de costumbres le había censurado por su «afectado estilo», que hace de las *Escenas andaluzas* «un conjunto de artificios sutiles y frases arcaicas, para cuya inteligencia<sup>535</sup> es preciso estar siempre sobre el Diccionario<sup>536</sup>», vuelve a la carga con ocasión de *Cristianos y Moriscos*,afeándole la falta de naturalidad y el empeño de lucir primores y elegancias.

Cabría haber dicho al padre Blanco, que lo que nos parece una afectación y una falta de naturalidad, puede ser estilo propio y singular. De no ser así habría que desterrar de la república literaria a un buen número de escritores. A Quevedo, a Vélez de Guevara, a Gracián y más modernamente a *Azorín*, Miró, etc. La riqueza léxica y las particularidades de estilo si son consideradas con tan rígido criterio, trascienden siempre a afectación y antinaturalidad. Lo que hace falta es discriminar bien los pacientes trabajos de taracea, de lo espontáneo. Saber si hubo elaboración premiosa o retardada, o por el contrario natural fluir de nuestro interior venero. Y no es cosa fácil llegar a una conclusión rotunda respecto de estos fenómenos literarios. Pues no siempre es afectación verdadera lo que nos parece afectación, sino modo peculiar de ser de cada uno, en cuyo caso juicios como el del padre Blanco García, pueden entrañar ligereza y no circunspección.

El principal defecto de *Cristianos y Moriscos* no está en el estilo, sino en la construcción de la novela y en su desarrollo. La «taracea» -digámoslo con la misma palabra con que el ilustre agustino se refiere al estilo de *El Solitario*- de sus elementos constitutivos la hacen un poco inclasificable. Es una novela romántica por la situación de sus héroes; por el sentimiento patético que se desprende de su pasaje principal, cuando caen al profundo tajo la infortunada María y el no menos desdichado Don Lope, y pertenece al género histórico, tan en boga a la sazón, por la temporalidad del asunto; pero está hecha de retazos clásicos, que nos retrotraen por ciertas concomitancias de estilo a la novela picaresca, a causa de la intervención de dos personajes -el soldado Cigarral y el monaguillo Mercado- cuya brillante genealogía habría que buscar, según ya se ha dicho, en las páginas de Hurtado de Mendoza.

El paisaje en la literatura es un fenómeno moderno. En los libros clásicos aparece de tarde en tarde y en proporciones modestas. Y naturalmente, por imperativo del género, donde surge con relativa frecuencia es en las novelas pastoriles. Un paisaje más artificial que verdadero, obra del convencionalismo y no manifestación espontánea de las cosas, pero paisaje al fin. Estébanez Calderón, en las primeras páginas de su novela pinta cierto lugar en forma tan blanda y relamida, que recuerda el pincel de Montemayor, Lope o Gálvez de Montalvo cuando se empleaba en análogo menester.

Pero el antecedente clásico más notable de *Cristianos y Moriscos*, lo constituyen sus dos personajes Cigarral y Mercado. Parecen arrancados de la literatura picaresca. Cigarral, soldado y arcabucero, ciego y cojo de mentira; con su gozque y su zurrón; sus

medias calzas de mal pardillo; «revuelto, roto, raído y remendado»; de habla pintoresca y desgarrada; y no torpe de movimiento, a pesar de su cojera y manquedad. Mercado, de ojos lince y bien cortada lengua; monaguillo de hopa y bonete. Ambas criaturas literarias pesan en la consideración de los lectores, porque si bien el valor intrínseco de cada una queda por bajo del de aquellos otros tipos, que les sirvieron de modelo, la traza desenvuelta y segura de sus fisonomías respectivas, más nos seduce que nos desagrada.

Pero fuera de estos personajes, cuya conexión con el relato no es indispensable, los demás se muestran ya borrosos y descoloridos. El mismo Don Lope y la desventurada María, figuras centrales de la narración, están troquelados sin ese primor que demanda toda obra de arte. Sus destinos análogos son más bien producto de la casualidad, que del lógico desarrollo de la acción. Y estas situaciones trágicas, nacidas de lo impensado y fortuito, en vez de provenir de la concatenación de determinados factores que han ido apareciendo lógica y razonablemente a lo largo de la fábula, ocupan un lugar secundario en la escala de los valores estéticos.

Cánovas del Castillo se excedió en su estudio sobre *El Solitario* al considerar *Cristianos y Moriscos* no inferior a *El Lazarillo de Tormes*, ni a *El Gran Tacaño*, ni a *El Diablo Cojuelo*, ni a cualquiera de las novelas ejemplares de Cervantes, en lo que toca a lo «exacto y pintoresco de las descripciones, a lo discreto de los diálogos, a lo castizo del lenguaje, a la gracia del estilo»<sup>537</sup>. E incurrió en la misma demasía al proclamar que «si la novela de su tío don Serafín hubiera tenido las dimensiones de *Ivanhoe* o de *Quintin Durward*, a su lado figuraría dignamente [...] Ni sería quizá *I Promessi Sposi*, de Manzoni, la mayor rival que hubieran encontrado hasta aquí las historias fabulosas del inmortal narrador escocés, si hubiera poseído nuestro autor -Estébanez- para dilatar, desenvolver y realizar cumplidamente la acción de *Cristianos y Moriscos* [...] la perseverancia y el continuado y creciente aliento en la inspiración y el trabajo[...]»<sup>538</sup>.

Los biógrafos, cuando no hay un deliberado propósito de menoscabar al personaje que es objeto de sus estudiosos afanes, acaban encariñándose con él, con lo que sufre un poco aquella imparcialidad y equitativo sentido con que debe emprenderse un trabajo de tal naturaleza. En el caso de Cánovas debió de darse la mentada circunstancia, juntamente con su condición de allegado al ilustre malagueño.

Estébanez Calderón fue un imitador y rara vez los imitadores superan al modelo. Imitó a Hurtado de Mendoza, si fue éste como se cree, generalmente, el autor de *El Lazarillo de Tormes*, y a Walter Scott, como figura la más brillante dentro del género histórico. Pero las imitaciones suelen carecer de la nativa frescura, de la deliciosa fragancia del original. El talento que reproduce las cosas, no las intuye, las calca. Y de esta labor paciente e incluso metódica, está de ordinario ausente la lozanía, el candor primitivo de que se reviste toda obra de arte original y verdadera.

## Capítulo octavo



Martínez de la Rosa, don Eugenio de Ochoa y Miguel de los Santos Álvarez

Cuenta Martínez de la Rosa en el prólogo o advertencia a su *Doña Isabel de Solís, reina de Granada*, que hallándose en París se le ocurrió componer una novela histórica. Tal género, tenía excelentes cultivadores a la sazón. Walter Scott y Manzoni ocupaban lugares muy señalados en estas actividades tan del agrado del público. La gobernación del país trae consigo graves preocupaciones y largas horas de trabajo; pero el destierro, en cambio, da tiempo para todo. La ocasión, pues, no podía ser más propicia para emprender tarea tan tentadora y gustosa. Sin embargo, tuvo que renunciar a ella. Y fue ya de regreso a Granada, su ciudad nativa, cuando, no desentendido aún de aquellos deseos, puso manos a la obra.

La circunstancia de ser granadino y el hecho comprobado a través de Florián, Chateaubriand e *Irving*, de que las novelas que tenían por escenario la ya nombrada ciudad andaluza, eran bien acogidas de los lectores de todo el mundo e incluso proporcionaban no escasa gloria al autor, impulsáronle a elegir este marco geográfico para su narración histórico-novelesca. El manuscrito de la primera parte, salida en 1837 de las prensas de don Tomás Jordán, había dormido algunos años entre otros borradores de Martínez de la Rosa. Apareció la segunda, en 1839 y dilatose en siete inviernos la publicación de la tercera y última. Durante este largo lustro de retraso, no escasearon ni las ausencias de la patria, ni las graves ocupaciones de la política.

Martínez de la Rosa ha cultivado con bastante éxito los géneros literarios más diferentes. Este propósito de abarcar modalidades tan distanciadas entre sí como la poesía festiva, la didáctica y la lírica; la novela, el teatro y la historia; el discurso político, etc., redujo el vigor y empaque de algunas de sus creaciones. No fue ni profundo, ni enérgico, ni brillante. Su obra, en la que en nuestra opinión, descuella *Edipo*, tiene más de profusa que de enjundiosa; de exponente de una envidiable disposición literaria, que si no produjo obras maestras, tampoco cayó en una gris mediocridad.

No ha merecido un gran concepto a la crítica literaria del siglo XIX la novela del escritor granadino. Tampoco creemos que los comentadores de hoy estén obligados a ser más indulgentes. La acción es lenta y deshilvanada; embutida de episodios que, si no caen fuera del marco histórico, entorpecen el relato y distraen del asunto capital la atención de los lectores. Los caracteres de los personajes principales, a excepción del Zagal, que ofrece rasgos más vigorosos, carecen de consistencia humana. Abrid la historia por aquella parte que contiene los acontecimientos granadinos durante el reinado de Isabel y Fernando, y veréis adjudicarle al emir Muley Abud Hacen, sucesor del prudente y templado Aben Hismail, los calificativos de animoso, esforzado, soberbio y cruel, amigo de la guerra y de sus peligros. Sus «algaras y correrías» contra los cristianos, diéronle fama de belicoso y arriesgado. Sin embargo, ¡cuánto dista de estos rasgos la pintura desvaída y borrosa que el autor de *Doña Isabel de Solís* hace de este monarca! La protagonista abjura de la religión de sus mayores y vuelve a ella, tras el calvario de su reinado en Granada, con la misma facilidad con que podemos mudarnos de vestido. Martínez de la Rosa apenas saca de la urdimbre del relato a los personajes, por lo que pierden la presencia y vigor de los tipos de verdad. El lenguaje es un tanto artificioso; se abusa de los sinónimos; se dilata excesivamente, con merma de su bizarría expresiva, si bien ofrece un rico caudal de voces.

Pero lo que está fuera de toda duda es el minucioso cuidado que puso el autor en apuntalar e ilustrar la narración con eruditas notas. La paciencia en la búsqueda de tales

citas; la reconstrucción histórica, por este medio de la vida granadina en aquel tiempo; el docto precisar de pormenores y circunstancias que facilitan la comprensión del relato, están bien patentes en este libro y prueban el carácter diligente y estudioso de Martínez de la Rosa. Y esta inclinación a la verdad histórica, a quitarle el polvo de los archivos y mostrarla de nuevo en el hechizo señorial de añejos giros de lenguaje, poniéndola al final de cada parte de la novela, para que el lector que no quiera interrumpir la lectura no se vea acongojado por la presencia de numerosas llamadas, adviértese también en el curso de la narración, en que el espíritu creador cede excesivamente el paso al cronista.

Valera, con su buen sentido crítico, notó ya la superioridad del bosquejo histórico Hernán Pérez del Pulgar, el de las hazañas, sobre *Doña Inés de Solís*. Atribúyase esta circunstancia a que la inventiva y la disposición para planear el asunto, han de intervenir en la novela de modo muy notable. En cambio, tratándose de un relato histórico basta con poseer una buena información y darle colorido y vida al héroe objeto de nuestro estudio. Esto es más propio del talento diligente y cuidadoso, del carácter pacienzudo que acude al dilatado arsenal de la historia por cuantos materiales necesita. Novelar es cometido más difícil. Precísase imaginación; aptitud para planear bien el asunto; acierto para calcular las proporciones en que lo histórico y lo fabuloso deben entrar en el libro; y sobre todo esa facultad de crear que da vida a las figuras, que las hace moverse con desembarazo, de un modo real y auténtico.

Martínez de la Rosa estaba mejor preparado para narrar las hazañas de un héroe, para reconstruir un pasado histórico, de dimensiones no muy ambiciosas: empeño que le iba muy bien a su talento, que para imitar a Walter Scott o a Manzoni. De aquí, precisamente, lo airoso que sale de la empresa de relatarnos, con vista, sin duda, de modelos como Hurtado de Mendoza y Ginés Pérez de Hita, la hazañosa vida de Hernán Pérez del Pulgar, y el poco éxito que obtuvo con su *Doña Isabel de Solís*.

Aunque sea a grandes rasgos, contemos su asunto para amenizar algo estas páginas.

La protagonista de la novela, Doña Isabel, era hija del Comendador Sancho Jiménez de Solís. Un mal desconocido pone en peligro su existencia. No basta la ciencia de los físicos de aquel tiempo para conjurar tal peligro. El conde de Cabra envía a Don Sancho una mora, llamada Arlaja que, muy versada en yerbas medicinales,<sup>539</sup> consigue salvar a Doña Isabel. El día de los desposorios de ésta con Don Pedro de Venegas, irrumpe en el castillo la morisca, llevándose prisionera a la novia, matando al Comendador y según se cree, a Don Pedro también.

Doña Isabel es conducida a Granada, en compañía de su fiel e inseparable Arlaja. Reina a la sazón en la bella ciudad andaluza, Albo Hacen, el cual se prenda de la hermosura de la cautiva. Aixa, la honesta, según la historia la califica, esposa del rey moro, es desterrada de palacio. Pero Doña Isabel, cuando es requerida de amores por Albo Hacen, exclama. «[...] La hija del Comendador Solís no nació destinada a un tropo; pero no será mientras viva la querida de un rey». Albo Hacen decide desposarse con Isabel. Zoraya por otro nombre, que equivale a decir lucero de la mañana. Tal resolución hiere profundamente el orgullo de Aixa. Albo Hacen y Zoraya viajan por el reino. Tras la pérdida de Alhama, la situación del rey moro empieza a ser difícil. Los Zegríes y sus partidarios conviértanse en Granada para alzarse contra él, y los Abencerrajes se ven precisados a abandonar la ciudad.

Una noche, encontrándose Isabel en Málaga, oye a un marino cantar esta tonada:

Olvidó sus juramentos,

olvidó su antigua fe,  
y hasta su nombre olvidó,  
por olvidar su querer.

El viento consigo lleva

las promesas de mujer;  
y si las oye una fuente,  
las lleva el agua también.

A Dios por testigo puso

y Dios aceptó su fe;  
pero a Dios también engaña  
la que a su esposo fue infiel.

La canción contúrbale el alma y remueve en ella viejos recuerdos. Torna Isabel al lugar donde la oyera y es sorprendida por un hombre que, cubierto el cuerpo y la cabeza con un albornoz y puñal en mano, la conmina a seguirle. La escena tiene un subido color romántico. El autor no dice quién es el hombre del albornoz; mas su largo y apasionado parlamento nos proporciona su identificación. No es otro que Don Pedro de Venegas, que tras de recriminar a su esposa primero y jurarla después eterno amor, intenta llevársela consigo para volverla a su patria y familia. Isabel se niega a seguirle, y cuando, desmayada, carga con ella en brazos, el ruido de confuso tropel oblige a abandonarla y a huir.

Refiérenos después el autor lo que aconteció al mozo Venegas durante su cautiverio; la decisión que tomó al cabo, tras la lucha y contraste que padeció y su arribo a las costas de España.

La justificada rivalidad de Aixa respecto de Zoraya, y las debilidades e indecisiones del rey moro, bien aprovechadas por su hermano el Zagal, dan al traste con la corona de Albo Hacen. Aquí comienzan los graves infortunios de Isabel. El destronado monarca muere en la prisión y Zoraya traslada el cadáver a Granada e implora del Zagal que su hermano sea enterrado al lado de sus padres. Boabdil y el Zagal disputan con terrible encarnizamiento la regia vacante. Una seria intimidación del rey Don Fernando produce honda huella en el ánimo de Boabdil. Por último se apoderan de Granada los cristianos. Abandónanla Aixa y su hijo y Doña Isabel vuelve junto a los suyos, tras un fugaz encuentro con Venegas, abrazando de nuevo la religión católica.

A lo largo de este dilatado proceso histórico-novelesco, escaramuzas, correrías, cercos, batallas y rebeliones. Martínez de la Rosa, empleando más la pluma del narrador o cronista que la del novelador, describe la toma de Alhama, la correría de Albo Hacen

por la comarca de Tarifa; el cerco y descerco de la ciudad de Loja, la rota de los cristianos en los montes de Málaga, las batallas de Bentomiz y del Zenete, etc. La inventiva descansa y toma la palabra el diligente y minucioso relator de acontecimientos históricos.

Tampoco faltan, para dar mayor colorido y variedad a la narración, las fiestas populares en el Generalife y Bib-Rambla; el juego de sortija; carreras y cañas.

Tal tema histórico-novelesco no podía ser más interesante. Hurtado de Mendoza y Ginés Pérez de Hita bien probado lo tienen en sus bellas obras. ¡Es una faceta de la historia nacional llena de poesía, de fuertes impresiones dramáticas, de color y de tipismo. Dos pueblos en tozuda lucha. Una epopeya que se inicia en las montañas astures, y tras cerca de ocho siglos, con la intervención final de los Reyes Católicos, tiene su epílogo en la ciudad del Darro. Creencias y costumbres diferentes; honda y enconada rivalidad; mentalidades y temperamentos que sin abismos por medio, difieren, a pesar de todo, notablemente entre sí. Pero este riquísimo metal literario, puesto en fusión, requería la mano del artífice. Y Martínez de la Rosa, pese a su diligente estudiosidad e incluso a su talento artístico, nada vulgar por cierto, mas sin relámpagos de inspiración creadora, no era el cabalmente dotado a tal fan. De aquí la endeble construcción de su novela; lo borroso de sus caracteres; la falta de brío y empaque en sus personajes principales. El plan es defectuoso porque la mezcla de la historia y de la fábula carece de<sup>540</sup> proporción. La hilación presenta una serie de soluciones de continuidad para dar paso a episodios cuya conexión histórica es cierta, pero que fatigan al lector y le hacen olvidarse de la trama. Algunas veces, Martínez de la Rosa se distrae y dice cosas así: «[...] y como la hallase *sin conocimiento* y *sin habla*»<sup>541</sup>. No sabemos que hable ninguna persona que esté privada de sentido, y si se trata de una sinonimia, nada añade en vigor expresivo la segunda palabra a la primera. Tampoco comprendemos cómo un autor que sabe emplear con propiedad el verbo *apercibir*: «Apenas tuvo tiempo el rey Don Fernando y los demás capitanes para *apercibirse* a la pelea [...]»<sup>542</sup> úselo viciosamente en esta frase: «No dejaron de *apercibirlo* (por notarlo, verlo, advertirlo<sup>543</sup>, etc.) por más que ella lo recatase»<sup>544</sup>.

Don Carlos, el malogrado príncipe, hijo de Felipe II y de María de Portugal, ha sido muy traído y llevado por la escena y por la novela. Autores dramáticos, como *Schiller* por ejemplo, y novelistas como don Eugenio de Ochoa han preferido, respecto de este personaje, la leyenda a la historia. Dígase en honor de la verdad que la culpa no fue de ellos exclusivamente. Los historiadores hasta hace poco, no han estado de acuerdo al juzgar a Don Carlos, pues mientras unos atribuían los infortunios de este príncipe a la malquerencia de su padre, otros tejían en torno de él un cúmulo tal de atrocidades, que más tenía de monstruo que de persona. La historia va disputando el terreno, paso a paso, a la fábula; pero como la leyenda es generalmente más poética que la verdad histórica, los escritores prefieren lo fabuloso a lo verdadero<sup>545</sup>. Aparte de que el romanticismo, por razones idiosincrásicas, necesitaba echar leña al fuego. Las deformidades morales que unas veces con motivo y otras sin él se han atribuido a algunos famosos personajes del pasado; Luis XI, Lucrecia Borgia, Alejandro VI, constituían materia estética fácil de fundir al calor de la inspiración creadora.

En 1837 y de las prensas de Sancha, salió la novela histórica intitulada *El Auto de fe*, en tres volúmenes. Su autor, don Eugenio de Ochoa, trajo a estas páginas al manoseado Don Carlos, a su padre Felipe II, a quien llama «viejo hipócrita», «cruel

monarca» y «tirano español», atribuyéndole un brazo sanguinario, tenebrosa e infame política y «enjuto semblante de víbora»; a la princesa de Éboli, a Isabel de Valois, al conde de Egmont, a Fernando de Valor, etc. Con estos personajes, movidos a propio antojo, una conspiración del príncipe contra su padre; desafíos, puñaladas, cuadros inquisitoriales y como remate y finiquito un auto de fe, al que asiste el propio Don Carlos como víctima, si bien después resulta que su participación en el tremendo auto es la de reo, sólo condenado «por entonces a presenciar el suplicio de los que habían sido sus partidarios»<sup>546</sup>, constrúyese esta novela. Su acción lenta y sus desvaídos intérpretes pesan sobremanera en el lector, por mucha que sea nuestra paciencia y pastaflora.

Si en medio de tales personajes tuviéramos que decidimos por alguno de ellos, optaríamos por Juan Embrollo. Su condición social no es muy elevada, ni su jerarquía dentro de la novela, pero gusta por su estampa viva y garbosa.

Las ideas políticas del autor se descubren fácilmente a través de la simpatía, perfidia, obesidad, etc., que atribuye a los personajes. Felipe II, ya hemos visto que es un hipócrita, cruel, infame, sanguinario. Don Carlos, por el contrario, tiene en el semblante «un atractivo inefable», reflejo «de un alma hermosa y desgraciada, que es ser dos veces hermosa»<sup>547</sup>. El portero de la Inquisición es un fraile capuchino de extraordinaria obesidad, que antes había sido el cuadrillero Morcilla. El padre Ambrosio, movido del más terrible fanatismo, hiere con agudo puñal a Doña Elvira, a raíz de bendecir sus esponsales con Don Octavio.

Ciñe estas obras el tupido velo del olvido. ¿Quién las leería hoy si no fuera por obligación y a regañadientes? Para disfrutar de vez en cuando con el suelto y armonioso fluir del lenguaje ¡qué dilatado, lento y vago discurrir de la fábula! ¡cuánta truculencia y lobreguez de espíritu!

Toda la obra literaria, muy poco copiosa, de Miguel de los Santos Álvarez, trasciende a una concepción pesimista y escéptica de la vida. Pesimismo y escepticismo que parecen ser inofensivos porque adoptan un tono burlón y chistoso. Pero pese a la sutil dialéctica con que el gran contemporizador de las letras, don Juan Valera, pretende borrar en los lectores la impresión desconsoladora que dejaran en ellos las creaciones en verso o en prosa de Miguel de los Santos Álvarez, es innegable la conjunción en éste de los dos caracteres anteriormente señalados. Sus burlas, sus bromas, sus chistes tienen un fondo amargo de incredulidad. Son las reacciones de un espíritu ganado por el pesimismo, que en vez de encararse seriamente con las cosas y abominar de ellas mediante el raciocinio filosófico y trascendental, las erige en blanco de sus chanzas e incontinencias. Hay quien toma la vida en serio, para denostarla con la gravedad y ponderación de un escolástico, y hay quien se burla de ella, porque no cree en sus valores morales. Los procedimientos difieren notablemente, pero el fin es el mismo.

Si contemplamos el retrato de Miguel de los Santos Álvarez no sabremos explicarnos, a través de su fisonomía, esta tónica de su espíritu. La frente ancha, sin esas depresiones que denotan terribles torturas de la conciencia. Encanecidos el pelo y la barba: circunstancia que da al semblante una señorial gravedad. Los ojos, de un mirar dulce y melancólico. Despejado el entrecejo; sin arrugas ni contracciones que revelen ningún sombrío panorama interior. Y toda la faz bañada de una luz de serenidad y bonachonería. Y sin embargo, tenemos que rendirnos a la evidencia de los hechos. En sus trabajos literarios existe un fondo de disconformidad respecto del mundo; de

amargura encubierta; de desilusión. Sus chistes y desenfadados son los dardos hirientes que dispara su alma contra esto o aquello, por elevada que sea la jerarquía moral de lo uno o de lo otro. Mediano observador será quien no descubra este contenido de la conciencia y piense que lo que a nosotros nos parece malicia, veneno, desesperación más o menos disimulada bajo los arpegios de la risa y del buen humor, no son sino desahogos, travesuras, genialidades de un corazón chancero, inclinado a la guasa, pronto a reírse y burlarse sin hiel, de los hombres y de las cosas.

Dadas estas cualidades nativas del autor de *Agonías de la corte* y de *Dolores de corazón*, que la educación intelectual recibida no sólo no modificó sino que incrementó de seguro, nada puede sorprendernos que germinase rápidamente en él la semilla romántica. Pero no se crea que las ideas y sentimientos que constituyen el bagaje moral de esta escuela aparecen en las tentativas literarias de Álvarez como sinceras reacciones de la mente o del corazón respecto del variado espectáculo de la vida. Así como su natural escéptico y pesimista adopta una envoltura festiva para mostrarse a los demás, los elementos tomados del romanticismo: el desengaño, la hipocondría, el descontento o mejor aún el hastío, la desesperación, la necromanía, etc., vístense del mismo ropaje: esto es, del chiste, de la chanza, del dicho sarcástico e incluso irreverente, de la ironía, de la sorna, etc.

Como una de las características principales de nuestro autor es propender a las digresiones, le veremos a cada paso interrumpir la narración para meter baza: es decir, para comunicarnos sus propios pensamientos sobre esto o aquello. El siglo en que vive es el siglo de la verdad embustera, del egoísmo y de la infamia. No se puede pensar en cosa alguna que no sea muerte, entierro, postrimería o luto. La melancolía, la tristeza más profunda, el desconsuelo, torcedores del corazón, son los únicos pastos del alma en esta vida enferma y fugitiva. «¡Siempre te oigo decir lo mismo! ¡Cuando eres desgraciado quieres morirte, y cuando eres feliz con más ganas todavía!», exclama una de sus heroínas<sup>548</sup>. Y un poco antes, Guillermo, a quien iban dirigidas las precedentes palabras, tras de lanzar un larguísimo suspiro recitará un soneto, que termina así:

Mas ¡qué hallará que le parezca hermoso,  
el que guarda en el alma dolorida,  
que halló feo, y vacío, y mentiroso,  
el corazón de una mujer querida!

Mientras la esperanza se evapora como ligera nube, «el dolor, al contrario, de nube ligera que apenas empaña el horizonte de nuestra alegría, llega a convertirse en negro y denso y pesado sudario, que nos envuelve, nos oprime y nos ahoga»<sup>549</sup>.

El fondo moral de estas narraciones, sus elementos internos, nada difieren de los rasgos más genuinos del romanticismo. El autor maneja a su gusto todo este arsenal de ideas y afectos, y cuando se cansa de ponerle crespones de luto, salta con una ironía o una burla o una irreverencia, pues es suelto y expeditivo. Un criado que tuvo, de la noche a la mañana se le ahorcó de una viga de su cuarto, pero dejándole antes toda la

ropa, bien cepilladita, en la cómoda, y las botas lustrosas como espejos, allí, en el mismo cuarto en que puso fin a su vida, sin duda alguna, tan pronto hubo concluido de limpiarlas. ¿De dónde deduce el autor esta particularidad o circunstancia? Pues sencillamente, de que tenía el cadáver la cara llena de unto, «y por consiguiente negra de haberse llevado a ella, en el dolor de la agonía, las manos que acababan llenas de vida», de hacerle el último servicio, «en aquella época más necesario que ahora, porque no había botas de charol»<sup>550</sup>.

Una mujer joven lleva en los brazos un niño de dos o tres años, muerto. Un caballo se desboca y da con la cabeza en una cruz de piedra que había a la entrada del pueblo, quedando allí mismo sin vida. Otro caballo despidió al jinete como una pelota hasta el opuesto borde de un abismo y cae a éste, desapareciendo en el torrente que brama allá en lo profundo. Un hombre, mártir de sus sentimientos, acaba en el sepulcro. Un pariente pobre muere abandonado, tras una larguísima agonía. Sara padece una enfermedad dolorosa y terrible. Luisa empieza teniendo una tosecilla sin importancia, de resultas de un resfriado y acaba muriendo tuberculosa.

El hado adverso, el suicidio, la desgracia, los accidentes más inesperados, constituyen la vena literaria de Álvarez. Hizo honor a su época, aunque en definitiva, para burlarse de ella.

Colaboró en varias publicaciones y principalmente en *La Ilustración Artística Española y Americana*. Sus trabajos en prosa denotan ese repentizar propio de los colaboradores, más atentos a las exigencias de la revista o del periódico a cuya plantilla están adscritos, que a la necesidad de crear. Descuidos de lenguaje, repeticiones, oraciones construidas un poco a torcidas y relleno, bien en forma de digresión, bien por medio de episodios más o menos justificados.

La crítica y los lectores han mostrado, respecto de<sup>551</sup> sus obras, predilección por la intitulada *La protección de un sastre*<sup>552</sup>. Es una novela corta, escrita en estilo suelto, desenfadado, sin pretensiones de fondo y de forma. Sus personajes -Rafael, Luisa, Carlos, Inés, Don Ramón- son tallas corrientes; ningún rasgo distintivo ni fundamental les desemeja entre sí, ni contribuye a incrustarlos en nuestra atención.

Rafael y Luisa, que son hermanos, se han quedado huérfanos y en una situación económica muy lamentable. Deciden trasladarse a la corte, para lo cual venden algunos muebles que poseían y que juntamente con una casuca con una huertecilla constituían su único patrimonio. No tardan mucho en darse cuenta que esta falta de pecunia es un grave obstáculo para lograr la felicidad. Carlos, de aristocrática familia, se prenda de Luisa, a quien ve por primera vez en el Salón del Prado. Rafael se ha enamorado de una joven rica, llamada Inés; pero considera irrealizable sus pretensiones de hacerla su mujer, ya que mostrándosele adversa la fortuna, ningún porvenir puede ofrecerle. Y no habría conseguido su empeño de seguro, si no fuera porque un viejo militar, de nombre Don Ramón, le aconseja ir a un sastre para que, de fiado, le provea de la ropa necesaria con que presentarse en sociedad. Rafael e Inés se casan y no transcurre mucho tiempo sin que Carlos y Luisa unan también sus destinos. Mas poco duró la dicha de éstos, pues Luisa, de resultas de un constipadillo contrae mortal dolencia, y un día, tras de decirle a su esposo «con acento modulado suavísimamente y con toda la celestial ternura de la esposa del cantar de los cantares: -¡Cuánto amor! ¡Carlos! ¡Carlos mío! [...]» le da un beso y se muere.

La sinceridad del autor cuando en las últimas páginas de su narración rechaza cualquier propósito que se le atribuyera al escribirla, nos parece dudosa. Es cierto que protesta contra tal suposición. De su novelita no se debe deducir nada, ni puede obtenerse fruto alguno, ni malo, ni bueno. El relato ha sido escrito al buen tuntún<sup>553</sup>, «sin ningún *gran pensamiento fundamental* -es él el que subraya- sin ningún sistema, ni filantrópico, ni misantrópico, ni nada; al fin, escrito para entretener, no para enseñar»<sup>554</sup>. Si nos reímos de tales afirmaciones, como Álvarez se rió de tantas otras cosas, la moraleja que ha de sacarse de su mentada obra, está bien patente en estas palabras con que el autor la termina virtualmente: «Un sastre dio la felicidad a Rafael. ¡Tal será la felicidad cuando la puede dar un sastre! ¡Pobre género humano!, eso que llamas felicidad, es una cosa que puede deberse a cualquiera, pero la verdadera felicidad sólo se debe a Dios, que es el que dispone de los sentimientos de los hombres; cuando él quiere que uno sea feliz, le hace tonto y se concluyó»<sup>555</sup>. ¡Hasta ese pronombre con minúscula parece lo suficientemente significativo para que no demos demasiado valor a las protestas exculpatorias de Álvarez! Así lo entendió el padre Blanco García al censurar acremente «las salidas de tono con que van matizados los cuentos de Álvarez, chistes en que la gracia y el sabor castizo de la frase van de la mano con la exageración sistemática, y tal vez con la blasfemia»<sup>556</sup>.

Puestos a elegir entre los cuentos en prosa de este autor, optaríamos por el denominado *Amor paternal*. Su crudeza, paliada por la forma humorística con que está expuesto el asunto, ofrece cierta semejanza con algunas escenas de *La pícaro Justina*. Creemos sinceramente que el famoso cuentista francés Guy de Maupassant no desdeñaría el firmar estas páginas.

Un mozo que ha sido condenado a morir en la horca, da cuenta de tan terrible noticia a su padre, y entérale al propio tiempo de la imposibilidad de escaparse de la prisión y de que el verdugo encargado de ejecutar la sentencia, es poco diestro en el oficio. El padre, verdugo también, decide ser respecto de su hijo, el brazo de la justicia, para evitarle de este modo el atroz sufrimiento físico que habría de padecer en manos no tan expertas como las suyas<sup>557</sup>.

El asunto es una salvajada, como lo es también el del cuento de Guy de Maupassant, titulado *La Loca de las Urías*; pero así como en buen verso los mayores atrevimientos son perdonados, las mayores atrocidades, si adoptan un aire humorístico y burlón, atraen más que repugnan.

## Capítulo noveno



La Avellaneda, D. Tomás Aguiló, Gil y Carrasco y D. Antonio Hurtado

La ilustre autora de *Baltasar* estaba dotada de un singular talento poético. Descolló principalmente en el teatro y en la poesía lírica; pero no renunció a cultivar otros géneros literarios: la epístola, la leyenda y la novela. Tenía un temperamento fogoso y exaltado, y una sensibilidad despierta a todas las emociones y los afectos. *Sab* fue la primer novela que dio a la estampa. Publicose en 1841, mas ya llevaba escrita tres años<sup>558</sup>. Dedicola su autora a su amigo don Alberto Lista. Sab es un joven mulato que, tiernamente enamorado de su ama Carlota, comprende la inutilidad de esta pasión, a

cuya interior voracidad sacrifica la propia existencia. Cuando vio la luz este libro de la Avellaneda no había aparecido aún *La cabaña del tío Tom*, de otra mujer también: Harriet Beecher Stowe. Ambas obras son dos ardientes y apasionadas reivindicaciones de la raza negra. Nuestra autora fue más lejos que la novelista norteamericana: dócil a los dictados de su corazón y envuelta en la densa atmósfera sentimentalista del romanticismo, no se circunscribe a abominar de la esclavitud, sino que proclama valientemente la igualdad moral de los hombres, cualquiera que sea el color de su piel. «Pero la sociedad de los hombres no ha imitado la equidad de la madre común, que en vano les ha dicho: ¡Sois hermanos! Imbécil sociedad que nos ha reducido a la necesidad de aborrecerla, y fundar nuestra dicha en su total ruina»<sup>559</sup>.

La acción de la novela se desenvuelve en Cuba, en la comarca que riega el Tímina, a tres leguas de la ciudad de Puerto Príncipe. El escenario elegido, pintoresco y brillante, da pie a la escritora para dilatarse en poéticas descripciones que pueblan de un lado la combustera, la balsamina, el jazmín, la malvarrosa, la aleluya, la pasionaria y el girasol, y de otro, las palomas berberiscas, los papagayos, el colibrí, el cao, la guacamaya, el carpintero y el tomeguín.

Carlota entrega su corazón al joven Jorge Otway, hijo de un antiguo buhonero de este mismo nombre. Un inglés desaprensivo y ambicioso, de quien se ha enamorado la huérfana Teresa. Ni ésta logra ver realizados sus deseos, circunstancia que la decide a profesar, ni el desdichado Sab los suyos, pese a la ternura de su corazón y a la lucidez de su inteligencia, que le ponen en pie de igualdad respecto de cualquier blanco de semejantes cualidades.

Próximo a morir, el joven mulato escribe una carta a Teresa, que constituye un cariñoso y entrañable alegato en pro de los negros, «Pero ¿qué podía el esclavo a quien el destino no abría ninguna senda, a quien el mundo no concedía ningún derecho? Su color era el sello de una fatalidad eterna, una sentencia de muerte moral»<sup>560</sup>.

El ardimiento lírico que, como voraz incendio, consumía el alma de la Avellaneda y que la levantó tantas veces a las cumbres de la verdadera poesía, provocó más de un concepto filosófico y trascendental, que en los labios del infortunado mulato había de disonar por fuerza. «De amor me hablaban las aves que cantaban en los bosques -le dice a Teresa, fogueado en la llama de su pasión irrealizable- de amor el arroyo que murmuraba a mis pies (hasta aquí nada hay que objetar) y de amor el gran principio de vida que anima el universo»<sup>561</sup>. Concepto más propio del Dante a Beatriz o de Abelardo a Eloísa, que de un negro esclavo, por apasionado e inteligente que sea, a su también desgraciada confidente. Mas estos desvaríos de una mente enardecida, en la que tanto pesaban los imperativos del corazón, diéronse frecuentemente entre los románticos, poco inclinados a medir y calcular las cosas, a contrastarlas con la verdad.

*Espatolino*<sup>562</sup> pertenece al género novelesco que pudiéramos llamar poemático. La crudeza del asunto, su ejecución literaria, las fuertes situaciones dramáticas que se ofrecen al lector, lo atrayente y emotivo de las figuras capitales y el lenguaje lírico que hablan a veces, nos arrastran a tal consideración.

El romanticismo se nutrió, en no escasa medida, de la copiosa vena poética del bandolerismo y de la piratería, tan extendidos en una época en que la organización defensiva del Estado no había logrado la plenitud actual. Tales agrestes tipos sociales,

con sus hazañas no siempre exentas de valor poético e incluso moral, si escudriñamos las causas; con su pintoresca indumentaria y sus ricos jaeces; con sus pasiones ardientes y libres de toda traba o escrúpulo, constituyeron un caudal inagotable de poesía, que beneficiaron Walter Scott, Manzoni, lord Byron, Schiller y tantos otros. *Espatolino*, cantado por los poetas italianos y por sus compatriotas del bello sexo, los cuales también se hicieron lenguas de las hazañas del bandido, es un sujeto que rompe con la sociedad y con la ley, y se echa a los montes y caminos a desvalijar a los viandantes. Comete terribles crímenes y no conoce el arrepentimiento. Digno émulo de otro famoso bandido italiano: Marco Sciara. Las graves desgracias sufridas le hacen caer en la desesperación, y ya en este terrible estado de ánimo, riñe con el cielo y con los hombres. «¡El cielo! [...] -exclama-. Nada veo más allá de esa gran cortina de vapores [...] ¡Los hombres! Yo les hago la guerra como se la hacen entre sí [...] ¡Las leyes! Una conozco ineludible: la de la necesidad: esta ley de la naturaleza es la que acato como verdadera [...] las demás son, cual sus autores, frágiles e imperfectas, y muchas veces contradictorias y absurdas. Los fuertes las hacen y las huellan; su yugo sólo pesa sobre el cuello de los débiles; que las temen porque no conocen lo deleznable de sus bases»<sup>563</sup>. Por estas palabras podemos colegir más que el carácter de Espatolino, la ideología de la autora del libro.

El bandolero paga con la pena capital sus tremendos crímenes. Anunziata, su bella y desgraciada esposa, que, pensando librarle de la muerte mediante la entrega de Espatolino a la justicia, de la que esperaba el perdón, le acarrea tan terrible fin, se vuelve loca. Y el Comisario de policía, Angelo Rotolido de Anunziata, que había ofrecido a Espatolino, en nombre del Gobierno italiano, el perdón, a cambio de que el bandido entregase a sus compañeros, logra astutamente apresar a todos y que la justicia vea cumplido su fallo inexorable<sup>564</sup>.

De cuantas narraciones novelescas describió la ilustre autora de *Saúl y Alfonso Munio*, ésta nos parece la más interesante. Las figuras de Espatolino, Anunziata y Rotoli se destacan briosamente del cañamazo del relato, y tienen más empaque vital, humano. El idealismo regenerador de la autora, muy en consonancia con los sentimientos y lucubraciones de su tiempo, disuena a menudo en boca de personajes cuya talla moral no alcanza el nivel propio de tales filosofías. Pero este defecto estaba muy generalizado entre nuestros románticos, más propensos a los arrebatos de la fantasía y a los imperativos del corazón, que a los llamamientos del buen sentido y de la verdad inexcusable.

*Guatimozin* pertenece al género histórico. Historia falsa o pseudo-historia. Apareció en 1846. No quiso la Avellaneda incluir esta novela, ni tampoco *Sab y Dos Mujeres*, en la colección de sus obras literarias<sup>565</sup>. El crítico don Luis Vidart atribuyó este acuerdo a la modestia de la autora, que no quería que figurasen entre sus producciones estos ensayos o tentativas novelísticas de su juventud. Por una nota a dicha edición sabemos que si la Avellaneda no incluyó Guatimozín en ésta, limitándose a recoger en ella *Una anécdota de la vida de Cortés* -epílogo a *Guatimozín*- fue porque, encontrándose enferma o al menos falta de salud, no pudo revisarla y corregirla a su gusto.

Guatimozín fue el último emperador de Méjico, yerno de Moctezuma<sup>566</sup>. La Avellaneda no pudo negar nunca la calidad lírica de su alma. Un poeta -«es mucho hombre esta mujer»<sup>567</sup>, por eso no la llamamos poetisa- se deja antes gobernar por el corazón que por la cabeza. De aquí que la ilustre autora de *Saúl* mirase con tierna

simpatía al infortunado Moctezuma<sup>568</sup>: presa fácil de la astuta política de Hernán Cortés, y en cambio enturbiase con más de un concepto adverso la memoria del glorioso capitán extremeño. «[...] con aquellas cualidades que son comunes a los grandes conquistadores y a los grandes bandidos (destinos que filosóficamente examinados no se diferencian mucho) [...]»<sup>569</sup>. Fácilmente se colige de aquí el punto de vista de la Avellaneda respecto de aquella épica aventura. Pensamiento que, dicho sea de paso, no tendríamos inconveniente en suscribir si se hubiese arrancado de la mente de los hombres la concepción que hoy tenemos de determinados valores históricos; pero que en tanto esto no ocurra, será peligroso aceptar.

*Guatimozín* no es propiamente dicho, como ya se ha observado, una novela histórica, ni una historia novelada, sino mezcla de ambas cosas, y cuyo resultado fue esta composición literaria, que podríamos llamar híbrida, ya que no satisface al lector ni como historia, ni como novela. La poetización que la autora hace de los indios, es excesiva. Hernán Cortés «está visto» con demasiado despego, y sobre todo, los elementos históricos y los fabulosos están distribuidos a lo largo del libro, sin aquella justa medida que hubiera sido de desear<sup>570</sup>.

De más modestas proporciones, pero perteneciente también al llamado género histórico, *Dolores, páginas de una crónica de familia*<sup>571</sup>. Ya sabíamos por don Enrique Gil y Carrasco, desde 1844 en que aparece su Señor de Bembibre, lo que es una oposición paterna respecto de las naturales inclinaciones o dictados del corazón de una mujer. Don Alonso Ossorio, padre de la infortunada Doña Beatriz, oponíase decidida y resueltamente a que ésta se casara con el joven templario Don Álvaro, originando de este modo la desdicha de ambos. En Dolores, la oposición parte de la madre de ésta, Doña Beatriz de Avellaneda, la cual, movida de torpes estímulos de la vanidad y del orgullo, sacrifica la dicha de su hija, empleando al efecto los más terribles y condenables recursos. Doña Beatriz fue todo un carácter. Su pétrea firmeza lo acredita. Para lograr su objeto no titubea, no se detiene ante consideración alguna. «-Muera en buena hora si es cierto<sup>572</sup> que le ama-» dice con énfasis, refiriéndose a su hija Dolores, al saber que está enamorada de Rodrigo de Luna. Prefiere verla muerta a casada con un advenedizo. Puesta de acuerdo con el doctor Yáñez, le suministran una droga, y la desgraciada Dolores tiene al poco rato todas las apariencias de un cadáver. Celébrase el simulado entierro, y consíguese que no puedan efectuarse las bodas de Dolores y Rodrigo. Años después se descubre el engaño, cuando Rodrigo de Luna ha llegado a ser arzobispo de Santiago. «¡Tal ha sido mi crimen, Don Diego Gómez de Sandoval! - proclama Doña Beatriz con semibárbara majestad, cruzados entrambos brazos sobre su pecho-. ¡Os quité vuestra hija por impedir que os quitaseis la honra! [...]»<sup>573</sup>. Dolores se retira a un convento, en el que pasa los años que le restan de vida.

La oposición de Doña Beatriz recuerda la del señor de Arlanza; como la supuesta muerte de Dolores, la de Don Álvaro. También en la novela de Gil y Carrasco hay un físico que suministra al joven templario un fuerte narcótico. Son meras coincidencias. A título de tales las traemos a cuento.

¡Qué distantes estamos afortunadamente de aquellos tiempos en los que una equivocada concepción del honor podía cegar las fuentes del sentimiento!

*Los merodeadores del siglo XV*, que no fue dado a las prensas, y *La mano de Dios*<sup>574</sup>, precedieron a *El Artista barquero o los cuatro cinco de Junio*, aparecida en La

Habana en 1861 y dedicada a la duquesa de la Torre. Está fundada esta novela en cierta anécdota de un hombre célebre. Cuando salió a la luz, la ilustre autora de Baltasar contaba ya cuarenta y siete años, encontrándose, pues, en la plenitud de sus facultades creadoras y rodeada de los resplandores de la fama. Sin embargo, hay en ella más de un elemento folletinesco y su construcción y sabor trascienden a cierto candor e ingenuidad literaria, más propia de una tentativa o ensayo balbuciente, que de una obra adulta. Sin embargo, no fatiga la lectura, si bien tiene todos los defectos de la época y muy pocas de sus virtudes. Según declara la Avellaneda fue la primera obra que salió de su pluma bajo el hermoso cielo antillano.

La acción se desenvuelve en Marsella y en París, en tiempos de la Pompadour. Humberto Robert, héroe de la novela, trabaja en el taller de un lapidario, y requerido por las necesidades de su familia, pues su padre está cautivo en Tetuán, empléase los días de asueto, como barquero en el puerto. Un desconocido a quien como tal barquero sirve, se convierte en protector suyo, hasta el extremo de facilitarle el traslado a París y de costearle sus estudios de pintor. Este favorecedor es nada menos que *Montesquieu*, el autor de *El espíritu de las leyes*. Ya en la capital de Francia y merced a una obra pictórica salida de sus manos, conoce a la Pompadour: la ninfa Egeria, principalmente en materia de arte, de Luis XV. La famosa cortesana se enamora de él y está a punto de malograr los amores de Humberto y Josefina, una linda criolla que habiendo perdido a su madre en La Habana, donde residía y contraída grave dolencia por su padre, nativo de Francia, marcha con éste a Marsella, con la esperanza de que el retorno a la patria le devuelva la salud perdida. La Pompadour descubre la pasión de Humberto por la joven cubanita, y renuncia a la conquista del pintor, que tras graves eventos logra contraer matrimonio con Josefina. *Los cuatro cinco de Junio* que sirve de subtítulo a la novela, son otras tantas fechas notables en el proceso amoroso de ambos jóvenes.

Donde brilló más alto el talento poético de la Avellaneda, aparte el teatro y la poesía lírica, que según ya se notó antes constituyen dos testimonios irrecusables de su valer, fue en algunas de las leyendas que escribió. Este género literario no requiere que sus figuras capitales ni la atmósfera en que se mueven, den una perfecta impresión vital y humana, como sucede respecto de la novela. Por el contrario, la vaguedad, el misterio, la poesía vaporosa y etérea, suelen ser compañeros inseparables de tan bellas composiciones literarias, en las que los hechos, por lo descomunales o al menos extraordinarios, diríamos que se apoyan con la punta de los pies en la realidad, y los héroes, por lo sobrehumanos y maravillosos apenas si parecen de carne y hueso cual los demás mortales.

A su hermano don Manuel debió la Avellaneda algunos asuntos para sus leyendas. Había recorrido aquél los principales países de Europa: circunstancia que le permitió conocer y transmitir a doña Gertrudis mediante curiosas apuntaciones, fabulosos acaecimientos o sucedidos.

Diez son los cuentos y leyendas que constituyen el quinto tomo de sus *Obras literarias*<sup>575</sup>.

*La velada del helecho* es una narración fundada en una tradición suiza: Satanás en persona enriquece cada año al o a los que se encuentren velando el helecho en paraje cubierto de dicha planta hija de las sombras y de la humedad. Naturalmente que de este gran usurero de las tinieblas no han de esperarse liberalidades de ningún género. La

fortuna que él da es a cambio del alma. Pero en la presente ocasión el joven paje Kessman, héroe del relato, no es con el Diablo con quien trata, aunque eso pensara él, que con tal de casarse con Ida, la hija del rico ganadero Kéller, acepta el desventajoso pacto, sino con el señor de Charmey, su ignorado hermano, el cual válese de esta estratagemata para, por mediación de Kessman, lograr ciertos importantes documentos en poder del conde de Montsalvens: usurpador de los bienes y títulos de Charmey.

La acción se desenvuelve con mucha soltura del diálogo y de las descripciones. Los montañeses están pintados con artístico desenfado, y la fábula interesa y seduce por los diversos factores que la integran: el amor apasionado y sencillo al propio tiempo, de Ida y Arnoldo; el mercantilismo de Kéller; la criminal impostura de Montsalvens y la generosidad y simpatía de Charmey.

La *Blumlisalp* o *montaña florida* que ve desaparecer sus ricos pastos bajo espesas capas de hielo y enormes trozos de piedra desprendidos de las altas cumbres, da origen a otra narración de un fuerte y desolador dramatismo. Walter Muller, opulento propietario que puede abrigar con las pieles de sus vacas y de sus ovejas toda la colosal *Blumlisalp*, es un hijo sin entrañas. Mientras él vive espléndidamente, derrocha su cuantiosa fortuna en convidar a comer y beber a los propietarios de las cercanías y llega al extravagante extremo de construirle a una hermosa ternera blanca que tiene en su ganado, un establo tan amplio y lujoso, que es llamado *palacio* por los pastores. Marta, su anciana madre, ha de subvenir a sus necesidades cotidianas con su propio trabajo. ¿Cuál es la causa de tan brutal desvío? ¿Que Marta tuvo a Walter como fruto de ilícitos amores? Si es así, la naturaleza, movida por voluntad divina, condena inexorablemente al desnaturalizado hijo. Marta, tras de hacerse peinar por las más hábiles muchachas de aquellos contornos, colocarse sobre sus cabellos grises su gran cofia blanca, vestirse su traje verde, de corpiño oscuro, calzarse sus recios zapatos y tomar su bastón de viaje, con regatón de hierro, va a visitar al hijo, que, aquel día, cumple los treinta y cinco años. Walter la recibe destempladamente. ¿Cómo se le ha ocurrido subir con un tiempo tan infernal? Están empapados sus vestidos, pálido su semblante y le tiemblan sus miembros. Pero Walter muéstrase impasible. Los vecinos montañeses que le acompañan en su fiesta y que han libado en demasía, ríen las ásperas contestaciones de Walter a su madre, cuando ésta le suplica asilo por aquella terrible noche tan sólo. ¡Vanas súplicas e imploraciones que ni siquiera parecen llegar a los oídos del opulento ganadero! Marta no puede más. A la rojiza luz de la chimenea, iluminado con reflejos siniestros su rostro descarnado y amarillo, con los cabellos que se escapan de la cofia, relampagueantes los negros ojos, tiende sobre Walter sus brazos largos y flacos, y con voz tan vigorosa que sobrepuja, diríamos, los bramidos de la tormenta, exclama. «¡Maldito seas! ¡malditas tus riquezas y las montañas que habitas!»

Nadie se atreve a replicarla. Reina en torno un pavoroso silencio. Marta abandona la casa de su hijo, a quien entrega al castigo de Dios. La noche es profunda. No cesa la llovizna, ni el viento incisivo y glacial. A medida que descende, las faldas de la montaña, tan cantadas por los fértiles y lozanas, se cubren de un manto de nieve, «que las envuelve como el blanco sudario de un cadáver». Llegada la madre infeliz al último recuesto, un estrépito ensordecedor arranca el sueño a todos los moradores del valle. «*La Montaña florida* se había convertido en triste monumento de esterilidad y ruina». Bajo el hielo y los enormes trozos de piedra desprendidos de las locas, yacen sepultados Walter Muller, sus casas, sus pastores y sus rebaños. Al pie de la Montaña maldita se encontró también el cadáver de Marta, que según afirma la tradición estuvo custodiado

por un ángel del Señor, hasta que los habitantes del valle, diéronle «digna y bendecida sepultura».

Es una narración de fuerte sabor dramático, Marta, que parece empequeñecerse ante la despótica actitud de aquel hijo cruel, se agiganta de tal modo al final de la leyenda, que su maldición de Walter y de la Blumlisalp, tiene un acento sublime y patético. El lenguaje se concentra y vigoriza, sirviendo de adecuado molde a la recia significación del relato.

*La ondina del Lago Azul* es un recuerdo de la última excursión de la Avellaneda por los Pirineos. Gabriel, héroe de esta leyenda, tiene un carácter melancólico y raro. Su único placer consiste en vagar día y noche por las montañas. Lleva por toda compañía un libro de versos, o cosa semejante y su flauta inseparable. «Aquella flauta lloraba, gemía, cantaba, expresaba ardientes deseos, respondía a secretos pensamientos, articulaba misteriosas promesas, y hacía nacer de súbito dulces, aunque indeterminadas esperanzas»<sup>576</sup>. Gabriel prefiere la soledad a la vida urbana, al trato de los hombres. No escribe versos, pero es un poeta. Descubre el sentido de la naturaleza: Los susurros de las movibles ramas, de las corrientes sonoras; las mil voces de la tierra y de los aires. Pero estos goces del espíritu, de la mente soñadora, ¿cómo explicarlos con el lenguaje humano? Gabriel no puede iniciar a los demás en el hondo e íntimo secreto de este mundo suyo: los árboles, las yerbas, las aguas, que no son solamente árboles, yerbas y aguas, sino seres animados que le acarician «en cada rayo de luz», que le hablan de amor «en cada eco de la vida inmensa que por todas partes palpita». Déjame aquí, le dice a su amigo Lorenzo, en un raptó de lírico entusiasmo, con mis ensueños, con mis ilusiones, con mis delirios... «Déjame con la compañera de mi soledad encantada, con mi rubia ondina de nacarados senos y ojos color de cielo, que hace un momento recogía quizás desde su lecho de espumas los sonidos de mi flauta, que repetía -¡Te amo!»<sup>577</sup>.

Todo el tesoro de poesía que hay en la Avellaneda, va saliendo de su alma a lo largo de estas páginas llenas de ternura y de emoción. El paisaje pirenaico se envuelve en un velo suave, vaporoso, de dulce ensoñación. La naturaleza toma la fisonomía ideal de las cosas, que si se apoyan en la realidad de una parte, parecen, de otra, estar flotando en el aire en medio de una atmósfera irreal e inaprehensible. La fantasía, acuciada por su propio empuje nativo y alentada por el ambiente literario imperante, dado a la exaltación y al ardimiento, infunde a la leyenda tal vida y vigor que diríamos que también nosotros, simples lectores de ella, hemos visto con nuestros propios ojos a la ondina del Lago Azul.

Gabriel, tras de sostener apasionado diálogo con esta deliciosa habitadora del lago, cuya blanca figura aparece velada por transparentes y zafíreos velos y cuya rubia cabeza está coronada de nenúfares, acaba entregándose a su poder maravilloso. No bastan las razones de Santiago, padre de Gabriel, ni de Lorenzo, su amigo entrañable, para que el enamorado tañedor de flauta, se libre de tan peligroso hechizo. Gabriel, que ha sido encontrado un día sin conocimiento a la orilla del lago<sup>578</sup>; que ha sufrido una fiebre letárgica, quizá como consecuencia de las emociones experimentadas; que es velado y vigilado por su padre y por Lorenzo, aprovecha un descuido de éstos para abandonar su casa, y torna en busca de aquel ser extraordinario y sobrehumano que le tiene sorbido el seso y cautivado el corazón.

Cuando se dan cuenta de que ha desaparecido, salen precipitadamente en su seguimiento. A la orilla del lago, que en las primeras horas del día aparece envuelto en bruma y sin que el silencio pavoroso que reina en torno suyo se vea por nada interrumpido, encuentran la flauta de Gabriel. «¡Mi hijo se halla en el fondo del lago!» - exclama Santiago, y cae al suelo sin sentido.

Algún tiempo después, Lorenzo se traslada a París para cobrar unos créditos de Santiago. Paseábase la víspera de su regreso por el bosque de Boulogne cuando ve pasar a caballo a un joven conocido suyo. Le llama, se saludan y en tanto conversan, cruza junto a ellos una lucida cabalgata, compuesta por una bellísima amazona y varios jinetes. Lorenzo se trastorna al mirar los ojos de aquella mujer, porque eran idénticos a otros que hasta aquel momento había creído sin iguales en el mundo. El conocido de Lorenzo satisface la curiosidad de éste respecto de la dama, que resulta ser la mujer más bella, más coqueta y más caprichosa de París. Ha pasado todo un verano, hace tres años, en los valles pirenaicos, y como es tan dada a la extravagancia, «convirtió aquellos lugares agrestes en brillante teatro de aventuras maravillosas, dignas de figurar en las mil y una noches».

¡Pobre Gabriel! El poeta por el corazón y por el pensamiento; que entendía a maravilla el lírico lenguaje de la naturaleza; que deambulaba con un libro de versos bajo el brazo por las orillas del lago, y tañía la flauta con infinita dulzura, que hubiese envidiado no sólo Marsias, sino el mismísimo Apolo, muere ahogado, víctima de la excentricidad de una liviana parisien<sup>579</sup>.

¡Ojo, poetas de nuestros días! Estad atentos a las falsas ondinas de los lagos, pues sería una pena que dieseis torpemente la vida por una de esas excéntricas mujeres de hoy que se pintan de purpurina las uñas, que fuman tabaco rubio y que beben whisky!

Don Tomás Aguiló, a quien ya hemos estudiado como poeta, cultivó también el género histórico, la novela de costumbres y la narración. *El Infante de Mallorca* es como una crónica novelada de este infortunado personaje, tataranieta de Jaime el *Conquistador*. Considerose esta obra como «invención predilecta» del novelista mallorquín. Publicose la primera parte en la *Palma* y reapareció con dos capítulos más en su colección titulada *A la sombra del ciprés*. Razones de salud obligaron al autor a ir dilatando la continuación y fin de este trabajo, sorprendiéndole la muerte antes de terminarlo. Su inseparable amigo y compañero don José María Quadrado, que prologó sus *Obras en prosa y en verso*<sup>580</sup>, asumió el plausible quehacer de rematarlo<sup>581</sup>. No siempre la obra preferida de un autor es la más estimable, como no siempre el hijo predilecto es el mejor.

Corresponde también al género histórico *La pluma acusadora*. La acción se desenvuelve en Milán, en el siglo XIV. Aguiló poseía una amplia preparación cultural para emprender esta tarea y eximirse de cualquier torpe anacronismo. El príncipe Juan Galezo, su tío Bernabó, el jurisconsulto Messer Reginaldo, y la joven esposa de éste Tadea, son los principales intérpretes de la fábula. Los caracteres no están mal dibujados. El diálogo es vivo y suelto. Aguiló manejaba bien nuestra lengua y sabía acomodarla a las exigencias del relato. Quizá algunas veces guste demasiado de la armonía y sonoridad de las palabras y muestre un poco de afectación y excesivo aliño.

Novela de costumbres es la intitulada *El camino del cielo*. De las tres que salieron de su pluma nos parece la mejor. Reconozcamos, sin embargo, que en ella se hacen excesivas concesiones a la casualidad. A factor como éste, del que todo novelista debe echar mano con mucha medida, hay que atribuir el principal interés de la narración. Maese Julián, el cestero, está pintado de mano maestra. Todo nos gusta en él: su atrayente simpatía, sus facciones agradables; sus costumbres, sus ideas, sus sentimientos. Hay en la ejemplarísima conducta de este santo varón, poéticamente idealizado por su creador, una poderosa fuerza subyugadora. Cuando acabamos la lectura sentimos el alma como bañada de una luz ideal. El relato tiene pasajes muy emotivos.

Aguiló no participaba de la fórmula estética del arte por el arte. Hombre de profundas convicciones religiosas, buscaba en las obras de imaginación el medio con que despertar y fomentar en los corazones el sentimiento del bien. Su pluma tiraba más a moralizar, a establecer duros contrastes entre la hermosura moral y las deformaciones y monstruosidades de las almas encenagadas y corrompidas. A esto tienden, podría decirse sin excepción, sus trabajos breves recogidos bajo el título *A la sombra del ciprés*. El denominador común de tales narraciones es la ejemplaridad. Una dulce melancolía se enseorea de la mayor parte de ellas. La tierra nativa del autor, tan llena de singulares encantos, suele ser el marco de estas fantasías. Aguiló que, como ya hemos observado, conoce bien los resortes del lenguaje, ya puliéndolo y acicalándolo, ya entreverando en él armoniosos arcaísmos, ora dotándolo de fuerza expresiva y plástica, ha escrito en estas narraciones que venimos comentando, páginas muy bellas. La pintura de Arnaldo *el carbonero de la ermita*, que lo mismo dirigía una yunta de mulas, que hacía dar vueltas a la rosca y levantaba solo la enorme piedra de una almazara; podaba una vid, desmochaba un olivo, redondeaba la copa de un pino, injertaba un algarrobo, abatía el trigo con la hoz, lo aventaba con la pala, punteaba un guitarrillo e improvisaba festivas coplas, es testimonio muy elocuente de cuanto decimos. No es menos notable y cautivadora la estampa que del mismo personaje nos brinda en el segundo capitulillo de esta narración, cuando de calzón corto, zapato de becerro blanco, chalequito de percal, listada camisa y el «cañuto» de la licencia colgado de un listón de seda, torna al pueblecillo donde naciera.

Si no bastara la honda y suave melancolía que trasciende de estas narraciones, reunidas bajo el título también muy significativo de *A la sombra del ciprés*, para descubrir el rango romántico de Aguiló, las primeras páginas de *El infante de Mallorca* nos revelarían el entronque de este autor con el romanticismo.

«En aquella hora taciturna y descolorida, ideas también sin color, vagas e indefinibles ruedan lentamente en la fantasía, y se reúnen en melancólico grupo recuerdos confusos de lo pasado y oscuros presentimientos de un amargo porvenir» <sup>582</sup>. La pluma del escritor mallorquín se viste de negro crespón. Tonos, si no sombríos, llenos de tristeza, predominan en esta prosa atildada y pulcra.

Todos los críticos están de acuerdo en que las dos mejores novelas del romanticismo español son el *Doncel* y *El Señor de Bembibre*. ¿Cuál de ambas, si las comparamos entre sí, se lleva la palma? He aquí una cuestión que quizá competa más al gusto que al juicio de cada uno. No hay en estos dos libros diferencias fundamentales, que puedan influir de un modo decisivo en su valoración. Sin embargo, justo será reconocer que la novela de Larra es más fuerte y viril; que la acción es más movida y que los personajes

se destacan más vigorosamente del tejido del relato. En cambio, el libro de Gil y Carrasco<sup>583</sup> ofrece algunos pasajes de deliciosa ternura, de un sentimentalismo que, aún mirándolo con los ojos impertérritos de estos días calculadores y fríos, agrada más que empalaga, y contiene numerosas descripciones del marco geográfico en que la acción se desenvuelve, de las que se desprende un singular encanto poético.

Sirve de escenario a la fábula el Bierzo; reinan a la sazón Fernando IV, en Castilla; Felipe el *Hermoso*, en Francia; Don Dionisio, en Portugal y ciñe la tiara pontificia, Clemente IV. La orden del Temple ha entrado en franca decadencia. Asistimos, pues, a su ocaso, tras las últimas tentativas de sus partidarios, de salvarla. En este marco histórico-geográfico coloca el autor de *La Violeta*, la acción de su obra.

Don Álvaro Yáñez, señor de Bembibre, que luchó en Andalucía a las órdenes de Don Alonso Pérez de Guzmán, ama a Doña Beatriz y es correspondido por ella; pero Don Alonso Ossorio, señor de Arganza, padre de Doña Beatriz, se opone a estos amores, por estimar que es mejor partido para su hija el conde de Lemus, que también la pretende.

Doña Beatriz se resiste decididamente al mandato de Don Alonso y en la disyuntiva entre obedecer o retirarse a un convento, opta por esto último. El infante Don Juan, quiere deshacerse a toda costa del señor de Bembibre, en cuyo valor y preponderancia entre los templarios, ve un obstáculo poderoso a sus fines políticos. Prisionero Don Álvaro de Don Juan Núñez de Lara, simúlase, mediante hábil artificio del físico Ben Simuel, la muerte de aquél y como llegue la fatal noticia a conocimiento de Doña Beatriz, y revivan con tal motivo las pretensiones de Don Alonso de casarla con el conde de Lemus, acaba por ceder la desgraciada doncella. Puesto en libertad el señor de Bembibre<sup>584</sup> preséntase ante Doña Beatriz, a quien acrimina por su deslealtad, ya que habiéndole jurado eterno amor, termina sucumbiendo a las imposiciones de Don Alonso.

Tan terrible situación muévele a alistarse en la orden del Temple, que amenazada por doquiera, ha de concitar todas sus fuerzas contra sus enemigos. En la contienda entablada perece el conde de Lemus a manos del valiente y forzudo comendador Saldaña. Pero los templarios pierden la batalla y han de someterse al fallo del Tribunal que en Salamanca se ha constituido para discernir la responsabilidad de los vencidos. Y aunque Don Álvaro obtiene favorable veredicto, el voto de castidad contraído al ingresar en la orden, opónese a que se realicen por fin sus ilusiones y las de Doña Beatriz, de contraer matrimonio.

Todas estas graves incidencias han ido minando la salud de Doña Beatriz, que acaba por enfermar de incurable y mortal dolencia. Don Alfonso, a pesar de su avanzada edad y de las dificultades que habrá de vencer, emprende el viaje a Roma, para impetrar del Papa la bula que, anulando el voto de castidad contraído por Don Álvaro, permita a éste enlazar su vida con la<sup>585</sup> de Doña Beatriz. Pero cuando regresa el señor de Arlanza con la dispensa pontificia, es tal el estado de gravedad de su hija, que la boda se celebra en las circunstancias más tristes que cabe imaginar.

-«Sí, la perdono; -exclama Don Álvaro ante el requerimiento de Doña Beatriz, la cual quiere irse al otro mundo en la seguridad de que el que va a ser su esposo no

guardará el menor rencor a quien tuvo la culpa de la desdicha de ambos- ¡así me perdone Dios la desesperación que me va a traer vuestra muerte!»

-«¡La desesperación! -dice Doña Beatriz con asombro afectuoso- ¿y por qué así? Nuestro lecho nupcial es un sepulcro, pero por eso nuestro amor durará la eternidad entera. ¡Ah, Don Álvaro!, ¿esperabais mejor padrino para nuestras bodas que el Dios que va a recibirme en su seno? ¿Concierto más dulce que el coro de serafines que me aguarda?, ¿templo más suntuoso que el empíreo? Si vuestros ojos estuviesen alumbrados como los míos por un rayo de la divina luz, seguro es que las lágrimas se secarían en ellos o que las que corriesen serían de agradecimiento»<sup>586</sup>.

Apenas efectuado el enlace, la infortunada Doña Beatriz exhala su último suspiro, con la cabeza dulcemente apoyada en el hombro de Don Álvaro. No tardó mucho en partir Don Álvaro para la Tierra Santa, decidido a entrar en un convento. Pasado éste a saco por los infieles antes de cumplirse el año de noviciado de nuestro héroe, Don Álvaro torna a la península atraído por la sepultura de Doña Beatriz, y toma el hábito de San Benito en el monasterio de San Pedro de Montes. Muerto el ermitaño de la Aquinia, lugar el más elevado y abrupto del Bierzo, sustitúyete Don Álvaro, convertido ya en un santo varón, que con su ejemplar conducta se atrae el cariño y veneración de cuantos habitan o frecuentan aquellos solitarios derrumbaderos. Y allí muere por último, siendo reconocido cuando ya el alma había roto la cárcel de su cuerpo, por su antiguo escudero Millán Rodríguez. He aquí, sucintamente contado, el argumento de la novela.

Junto a estos personajes principales, hay otros, como el cabreirés Cosme Andrada, de participación más bien episódica, pero que están reciamente tallados. Hablan el lenguaje vigoroso y tajante de las almas llenas de carácter y bizarría.

-«En cuanto a eso que decís de atarme a un árbol y mandarme azotar -añadió Andrade mirando de hito en hito al conde de Lemus- os libraréis muy bien de hacerlo, porque es castigo de pecheros, y yo soy hidalgo, como vos y tengo una ejecutoria más antigua que la vuestra y un arco y un cuchillo de monte con que sostenerla»<sup>587</sup>.

No es menos resuelta y viril la actitud del comendador Saldaña. Tras de hacer frente al conde de Lemus y forcejear ambos en lucha al parecer desigual, dada la edad provecta del comendador, exclama éste, con «voz que parecía el eco de un torrente en medio del terrorífico silencio que reinaba: -¡ahí tenéis a vuestro noble y honrado señor!»

«Y diciendo esto, lo lanzó como pudiera un pequeño canto en el abismo que debajo de sus pies se extendía»<sup>588</sup>.

Pero frente a estas resoluciones terribles, que denotan la existencia de un alma firme y corajuda, muy en consonancia con los tiempos aquellos y la agreste naturaleza que la rodea, podríamos señalar otras escenas que se distinguen, precisamente, por lo contrario, por la indecisión y el temor. Circunstancias improcedentes, a todas luces.

Intenta Don Álvaro llevarse a Doña Beatriz, para sustraerla a los proyectos de Don Alonso y del conde de Lemus, y casarse con ella. Han mediado entre los amantes unos reproches.

«-¿Queréis confiar a mí ser mi esposa, la esposa de un hombre que no encontrará en el mundo más mujer que vos?

-¡Ah! -contestó Doña Beatriz congojosamente y como sin sentido-; sí, con vos, con vos hasta la muerte -y entonces cayó desmayada entre los brazos de Martina y del caballero.

-¿Y qué hacemos ahora? -preguntó éste.

-¿Qué hemos de hacer -contestó la criada- sino acomodarla delante de vos en vuestro caballo y marcharnos lo más aprisa que podamos?»<sup>589</sup>.

Un hombre del temple de Don Álvaro, con el ánimo indeciso, inquiriendo de una mujer qué resolución adoptar en aquel trance, más rebaja que avalora la viril osadía con que había que proceder en aquel instante, y a la que parecía estar de antemano dispuesto.

Predominan en la novela los caracteres propiamente románticos. Pero no tienen ese tono tan subido, tan marcado y constante con que aparecen en las obras de López Soler, por ejemplo. No olvidemos que los defectos del romanticismo, lo que pudiéramos llamar, por darle algún nombre, exageraciones específicas, se encuentra más fácilmente en los secuaces de segundo orden que en las figuras capitales. En la poesía lírica, los hermanos Bermúdez de Castro ofrecen la misma singularidad, respecto de un Espronceda o de un Bécquer.

Se echa mano frecuentemente de los tonos sombríos, de las cosas tétricas o fúnebres. El silencio es sepulcral, la luz mortuoria, el coro del templo, oscuro y tenebroso; el ruido del viento entre los árboles, el murmullo de los arroyos, junto con algún chillido de las aves nocturnas, tienen un eco particular y temeroso<sup>590</sup>.

Dos caballeros, armados de punta en blanco, descienden del puerto de Manzanal y entran en la ribera frondosa de Bembibre. Es de día. Reina la claridad por doquiera y de consiguiente, tanto el paisaje circundante como las campanas de las aldeas próximas - campanas que se oyen distintamente unas de otras- carecen del misterio que la cercanía de la noche comunica a toda clase de escenas y sensaciones. «Pero, según el profundo

silencio que los viajeros guardaban, no parecía sino que aquellos lentos y agudos tañidos, que semejantes a una sinfonía fúnebre y general por la ruina del mundo, venían de todos los collados, de las llanuras y de los precipicios, embargaban profundamente su alma»<sup>591</sup>.

Es decir, que aunque el sol esté en su cenit y nada de las cosas exteriores que nos rodean, inciten a la melancolía y a lo tétrico, el lento y agudo tañido de las campanas, semejarán una sinfonía fúnebre por la ruina del mundo. Allí donde no haya motivos de tristeza, ni de dolor, sino todo lo contrario: luz meridiana, transparencia, de seguro, del aire, poesía del sonido, en una evocación divina, en la hora de la oración, nuestra enfermiza sensibilidad obrará el fenómeno de la transmutación, y todo tendrá ahora un hechizo y solemnidad indefinible, y los diversos sonos, cercanos y vivos o confusos y apagados «derramándose por entre las sombras del crepúsculo y por el silencio de los valles, recorren un diapason infinito y melancólico y llenan el alma de emociones desconocidas»<sup>592</sup>.

Doña Beatriz, que es un ser angelical, pero inclinado de continuo a la melancolía, sumido en el dolor de su infortunio, tanto en lo que toca a la irrealización de sus sueños, como a su débil y dañada naturaleza, razonará así: «Mi ventura se fue con las hojas de los árboles el año pasado; ¡ahí están los árboles llenos de hojas!; yo les pregunto: ¿Qué hicisteis de mi salud y de mi alegría?; pero ellas se mecen alegremente al son del viento, y si alguna respuesta percibo en su confuso murmullo, es un acento que me dice: El árbol del corazón no tiene más que unas hojas, y cuando llegan a caerse se queda desnudo y yerto como la columna de un sepulcro»<sup>593</sup>.

Sin embargo, en el alma de Doña Beatriz no hay un solo poso de escepticismo. Su tristeza es la tristeza doliente y resignada de los que creen que esta vida no es término, sino paso hacia otra mejor. La luz de la fe, avivada por el soplo del dolor, brilla en el tabernáculo de su conciencia con encendidos fulgores. Doña Beatriz experimenta como una especie de arrobamiento místico. Ama a Don Álvaro, pero no le ama ya con ese amor que, aunque por razón de su propia fuerza, nos parezca inextinguible, es a pesar de todo cosa humana y perecedera. Su pasión tiene ya tangencias celestiales; hay en él algo de eternal y divino. Ve otras imágenes que no son de esta vida. «Nuestro lecho nupcial es un sepulcro -exclama Doña Beatriz como hemos observado antes- pero por eso nuestro amor durará la eternidad entera». Dios será el padrino de estas bodas. Las arpas de los ángeles sonarán en obsequio de los contrayentes. El cortejo estará integrado por un coro de serafines. La ceremonia nupcial tendrá por templo el empíreo. Un rayo de divina luz alumbra los ojos de Doña Beatriz, la cual, en su ufanía por enlace verificado en circunstancias tales, reprochará a Don Álvaro su ceguera, pues de alumbrar sus ojos la misma luz sobrenatural, «seguro es que las lágrimas se secarían en ellos o que las que corriesen serían de agradecimiento».

Todo este pasaje del libro es muy bello. Alienta en estas páginas el alma del poeta - que esto es el autor principalmente: un tributario de las musas, aun cuando su ofrenda haya preferido ahora la prosa a la dicción poética.

Hemos notado antes con qué vigor, con qué señorío hablan los personajes de la novela cuando la pasión les caldea el ánimo. No estará de más que insistamos sobre este particular.

Los hombres de armas del Temple encuéntranse en presencia de Doña Beatriz, Don Alonso, conde de Lemus y criados de la noble casa de Arlanza. El debate entablado entre unos y otros ha sido muy violento. Don Álvaro reprocha a Doña Beatriz su infidelidad y al conde de Lemus su impostura: «-Y ahora, don Villano -dice Saldaña con ira al conde- ¿qué merced esperáis de nosotros, si no es que con una cuerda bien recia os ahorquemos de una escarpia del castillo de Ponferrada, para que aprendan los que os asemejan a respetar las leyes de la caballería?»<sup>594</sup>.

Más adelante, el comendador Saldaña dice a Don Álvaro que Doña Beatriz ha dado su mano al conde de Lemus.

«[...] no fui yo testigo de los desposorios, pero todo el país lo sabe y... -Y todo el país miente -replica Don Álvaro sin dejar de concluir la frase-. Decidme que dude del sol, de la naturaleza entera, de mi corazón mismo, pero no empañéis con sospechas y con el hálito de mentirosos rumores aquel espejo de valor, de inocencia y de ternura»<sup>595</sup>.

Cuando los personajes callan y el autor pinta el exterior de las cosas o los estados de ánimo, no es menos vigoroso y plástico su lenguaje:

«Por uno de aquellos accidentes atmosféricos frecuentes en los terrenos montañosos, una ráfaga terrible de viento que se desgajó de las rocas negruzcas de Ferradillo comenzó a barrer aceleradamente la niebla»<sup>596</sup>.

«Por fin estaba solo, (Don Álvaro, tras de leer algunos fragmentos de aquella especie de diario íntimo de Doña Beatriz) y nadie, sino Dios, era testigo de su flaqueza; pero las lágrimas, que tanto alivian el corazón de las mujeres y los niños, son en los ojos de los hombres alquitrán y plomo derretido»<sup>597</sup>.

El paisaje leonés, de la región del Bierzo, tiene en la pluma de Enrique Gil la medida, el tono y la valoración poética que le corresponde. Al tratar de los versos de este cantor de la violeta, ya hicimos notar los elementos pictóricos que había tomado de la naturaleza. Y ahora, sin las trabas del metro y del consonante, que restringen sin duda alguna nuestra capacidad creadora, pues los moldes de la prosa son menos rígidos, el Boeza y el Sil, el lago azul y trasparente de Carracedo, cruzado por bandadas de lavancos y gallinetas de agua que tras de describir amplios círculos se precipitan en los espadañales de la orilla; el murmullo del Cua; los montes y viñedos del Bierzo; los agudos y encendidos picachos de las Médulas, desfilan ante el lector con todas las propiedades características de su luz, de su color y de su agreste majestad.

El paisaje en esta novela es un personaje más y no el menos importante. El autor busca estos fondos pictóricos, estas perspectivas de la naturaleza para destacar más emotivamente los estados de ánimo y las situaciones. La primavera y el otoño, con su pompa y su sobriedad, con su paz idílica o con sus días turbios y desasosegados, va enmarcando a los personajes en sus alegrías o en sus atribulaciones. Enrique Gil se complace en estas pinturas de parajes que le eran tan conocidos. Nos<sup>598</sup> los ofrece con descriptiva prolijidad y habituación. Si se nos permite una observación, diremos que ni los personajes, ni el espacio doméstico en que se mueven, están pintados con tanto esmero y riqueza de detalles. Insistamos sobre este extremo. Gil y Carrasco describe así el aposento del abad de Carracedo. Subíase a él por una escalera de piedra, adornada de un frágil pasamano. Una reducida, pero elegante galería le daba entrada. Recibía luz de una cúpula bastante elevada y de algunos celados rosetones. El aposento tenía ligeras columnas, arcos arabescos y un techo de primorosos embutidos. ¿Y los muebles? De los muebles todos sabemos que eran «ricos, pero severos». Tampoco sabemos cómo eran los que había, sin duda, en la cámara de Don Juan Núñez de Lara, en su castillo de Tosdehumos, o en la sala de los señores de Arganza, en que Doña Blanca parece sumida en dolorosa distracción y su hija Doña Beatriz acaba de dejar y tiene a un lado el arpa con que ha procurado divertir sus pesares. Únicamente conocemos un detalle con relación al moblaje, que Doña Blanca estaba «recostada sin fuerzas en un gran sillón de brazos».

No se da la misma parquedad en cuanto se refiere al indumento de los personajes, a sus armas, a ciertos utensilios propios de sus actividades respectivas; etc.: petos, espaldares, corazas, celadas, flechas, cuernos de caza, bandoleras, neblías, halcones o gerifaltes encaperuzados, galgos, clarines, gaitas, tamboriles, añafiles, cofres... Pero aun cuando todos estos elementos vengan a enriquecer la novela en su aspecto arqueológico, no entran, ni con mucho, en la proporción en que la naturaleza del Bierzo contribuye a la total valoración estética de *El Señor de Bembibre*<sup>599</sup>.

Las comparaciones sirven generalmente para destacar más determinadas particularidades de las personas o de las cosas. La comparación que realiza este objeto, tiende a la hipérbola, pero sin que en ningún momento se rompa el vínculo de afinidad o relación que existe entre lo que se compara.

«Cuando los pájaros cantaban por la tarde -exclama Don Álvaro, refiriéndose a su amada Beatriz- sólo de vos me hablaban con su música; la voz del *torrente* me deleitaba, porque vuestra voz era la que escuchaba en ella».

¿Qué semejanza puede haber entre la voz de un torrente y la de una doncella, máxime si se pinta a ésta tan ideal e ingrátida que parece más hecha de ensueño que de carne y hueso? Por mucho que esforcemos la imaginación nunca nos será dado establecer la menor afinidad entre el Cedrón, por ejemplo, y la voz con que la hija de Portinari iba indicando a Dante el camino del Paraíso.

Son muy frecuentes los descuidos de lenguaje que padece Gil y Carrasco, como a seguido vamos a ver. Y estos lunares o impurezas que tanto afean una obra, si son

imperdonables en cualquier escritor, lo son mucho más en un poeta, acostumbrado a macerar y pulir la elocución.

Repeticiones en el breve espacio de dos o tres líneas, de palabras que no se desemejan entre sí más que por un prefijo, como cargaba y descargaba, o por una variante verbal, como estaban y estaba, extendieron y extienden, o por una desinencia, como puro y purísima, o que no se diferencian en nada, como en los casos siguientes: «[...] la opresión que sentía en aquellos momentos; otras veces sentía correr un fuego abrasador [...]»; «[...] las huestes por todas partes se iban juntando, y de ambas partes [...]»; «[...] estaba el Maestre sentado en una especie de trono, y más abajo, en una especie de semicírculo [...]», etc.

Se ha dicho ya, que el antecedente literario de El señor de Bembibre es *La novia de Lammermoor*, (*The Bribe of Lammermoor*, de Walter Scott. Así es en efecto. Gil y Carrasco siguió en su novela el plan general de la del escritor escocés<sup>600</sup>. Imitó algunos episodios y tomó de los personajes determinados rasgos o singularidades. Nada de esto, como decimos, fue casual, sino deliberado; pero ¿pueden tales circunstancias constituir un peligro para la reputación literaria de nuestro autor? La originalidad ofrece siempre un ancho margen. Si nos detuviéramos a considerar ciertas semejanzas como dañosas para el pudor de quien incurre en ellas, no habría en la república de las letras hombre alguno que pudiera presentarse sin rubor ante sus jueces. No propugnamos, naturalmente, el saqueo literario. Ni siquiera la incontinencia para moverse dentro de un terreno vedado, sino que nos limitamos a poner de manifiesto este fenómeno habitual y rechazar el concepto que inspira de ordinario la crítica gruñona.

La originalidad que no está en el plan, puede estarlo en los caracteres; en determinadas situaciones; en el estilo; en el tono general de la obra; en su calidad estética. El *Fausto* de Goethe, siempre alcanzará nivel más alto en la estimación del público docto, que el de *Marlowe* o que el *Manfredo* de Lord Byron. A veces, lo que nos parece una imitación, no es más que una semejanza genérica. Recordemos si no la naturaleza picaresca. El plan general de una obra se copia. Reproducimos mecánicamente unas líneas capitales. La facultad creadora está inactiva. No interviene para nada en este menester. Pero si colocamos dentro de esos límites personajes que, aun moviéndose con arreglo a una predeterminada pauta, tienen vida propia, carácter específico, distintivo, rasgos no tomados de aquí ni de allá, sino nacidos en el personaje mismo, habremos sido originales. Porque la originalidad absoluta fue un mito, apenas desarrollado el arte literario. Sólo la originalidad relativa admite grados.

La traza moral del señor de Bembibre, nada o muy poco tiene que ver con la de Ravenswood. Muestra éste un carácter grave, adusto, incluso sombrío. Es hombre de turbulentas pasiones; hosco y cerril; inclinado a la rebeldía más que a la obediencia, si bien en el fondo de su alma crece, un poco selváticamente, la flor de la bondad y del sentimiento.

Don Álvaro no es más que un ser infortunado a quien el destino coloca en trance muy triste y doloroso. No tiene el alma bravía de los individuos que desgajados de la sociedad por un hado adverso, sienten cualquier deseo menos el de volver a ella. Sus arrebatos e intemperancias no son constitutivos, sino contingentes. Proceden de esa mala fortuna que le va entorpeciendo el logro de sus pretensiones. De aquí que sea tan imposible intentar establecer entre ambos héroes, con tales elementos psicológicos,

cualquier especie de paralelismo, como lo es también el pretender demostrar que el radio es mayor que el diámetro.

Beatriz tañe el arpa; Lucy, el laúd. Ambas doncellas son hermosas y delicadas; desdichados sus amores y trágico el final de sus vidas. Mueren, como Desdémona, como Julieta, en la plenitud de la mocedad. Pero si, apartes estas semejanzas, pretendemos verlas salidas de un mismo molde, habremos incurrido en grave error. Sus reacciones espirituales son diferentes. Lucy es una pazguata. Como todos los espíritus débiles, tiene, en situación desesperada, una reacción violenta. Sin embargo, en el curso de sus amores con el Master de Ravenswood, su nota más singular es la pusilanimidad. Beatriz, por el contrario, arrostra con decisión y valentía los trances difíciles, mas se inclina ante la muerte, como una derrota del destino.

Entre los demás personajes, la distancia borra la más pequeña afinidad. Millán, escudero de Don Álvaro, nada tiene que ver con Caleb, el viejo criado de Ravenswood. El fanfarrón Craigenfelt, que de los personajes secundarios de la novela de Walter Scott quizá sea el mejor pintado, está del todo ausente de las páginas de *El señor de Bembibre*. Ningún parecido existe tampoco entre el conde de Lemus y Bucklaw, aun cuando las situaciones de ambos sean análogas, ni entre los padres de Beatriz y los de Lucy, si bien, trocados los papeles, adoptan actitudes semejantes. En la obra de Gil y Carrasco, la madre de Beatriz, Doña Blanca, protege en cierto modo los amores de su hija con Don Álvaro, mientras que Don Álvaro, el padre, se opone a ellos resueltamente. Al revés de lo que sucede en la novela de Walter Scott, que es la madre, Lady Ashton el principal obstáculo de Ravenswood, y Sir William Ashton, padre de Lucy, el aliado de ésta.

Doña Beatriz, Don Álvaro, son católicos, pero este último pertenece al Temple: orden perseguida en aquel tiempo por la más alta dignidad de la Iglesia. Lucy es presbiteriana y el Master de Ravenswood, episcopal. La señal de compromiso matrimonial entre Lucy Ashton y el Master, es una moneda partida en dos. Cada amante se lleva una mitad. Doña Beatriz entrega como prenda a Don Álvaro un anillo y una trenza de «sus negros y largos cabellos».

Anotados quedan los parecidos y las desemejanzas. Insistimos en que la subordinación de Gil y Carrasco al novelista escocés, es una subordinación genérica. Hay un denominador común en las novelas románticas, cualquiera que sea la nación en que hayan sido escritas. El germen de melancolía, pronto a prosperar y desarrollarse, que alienta en el corazón de sus héroes. La altivez, la soberbia; el elemento sombrío, ya psicológico, ya material: los caracteres y las cosas; los amores infortunados; la caza, las justas, los combates. La facilidad para desmayarse las mujeres; y la propensión de los hombres a encolerizarse por el más fútil motivo. Todos estos factores, que entran de lleno en el género caballeresco, integran un denominador común al ensamblarse a lo largo de una fábula. Las obras nos parecen iguales entre sí. Sospechamos que se trata de un plagio, mejor o peor disimulado. Pero se trata, tan sólo, de un género, en que sin copiarse unos a otros deliberadamente, se copian a pesar de todo.

Si hemos huido de establecer paralelo alguno entre las dos obras que acabamos de analizar, menos habremos de trazarlo respecto de sus autores. Walter Scott fue un novelista muy fecundo, dotado de brillantes cualidades para el género histórico y de costumbres, que cultivó. Supo mantener el carácter de sus personajes, no haciéndolos

caer, por tanto, en debilidades, ni contradicciones. Están tallados de modo más vigoroso que los de Enrique Gil, que no compuso más que una novela y que si sostuvo la tónica moral de algunos, como el comendador Saldaña y el agreste Cosme Andrade, a otros, como Doña Blanca, la madre de Doña Beatriz, les dejó incurrir en torpes debilidades, según ya ha observado atinadamente la crítica<sup>601</sup>. Y lo mismo que cuando las cosas oscilan ante nuestros ojos, se hacen más confusas o borrosas, sin que lleguemos a descubrir con precisión su forma y singularidades, cuando los caracteres se muestran también oscilantes, se desdibujan hasta perder aquella calidad moral y consistencia verdadera que han de tener, si pretendemos cumplir con ellos un fin estético.

La nota más peculiar de Enrique Gil fue la ternura de los sentimientos. Era un poeta, y el caudal lírico que llevaba dentro, se le trasvasaba a los libros cualquiera que fuese la naturaleza de estos. Otra característica suya, la propensión a lo descriptivo. Sentía los paisajes que le rodearan en sus mocedades y vacaciones; las montañas, los ríos que discurrían entre ellas, lamiendo su base, y el cielo; magnífico dosel de hermosura tan agreste y viril. Este sentimiento casi idolátrico de la naturaleza está bien patente en sus versos, como ya hicimos notar a su debido tiempo, y en las páginas de la novela que acabamos de comentar. La tendencia romántica a poner un tono sombrío o amargo en las cosas, frustró muchas veces la auténtica realidad histórica del paisaje. Pero esto era una manía de escuela de la que pocos se salvaron, por no decir ninguno.

Algún crítico ha hablado de las novelas de Enrique Gil, añadiendo al *Señor de Bembibre*, *El Maragato*, *El pastor trashumante*, etc. No creemos acertada la inclusión de estos títulos en el género novelesco. El poeta del Bierzo no compuso más que una novela. *Los Maragatos*, no *El Maragato*, *El pastor trashumante*, *Los montañeses de León*, *Los Pasiegos*, etcétera, son bocetos literarios, artículos de costumbres, en los que el autor, muy inclinado a la observación de los tipos y de las cosas, describe unos y otras en estilo fluido y ameno, y con relación a determinadas comarcas españolas que le eran conocidas. Así van desfilando ante nuestros ojos las arracadas, la saya, los chapines y las abarcas de cuero de las pasiegas; el colete de piel, almilla, chaleco, cinto con canana, calzones y zapato con botón, de los maragatos; y el cuévano, y el dornajo de leche, y la mazorca de maíz, juntamente con las nieves y ventarrones de la Babia, y los montecillos cenicientos de roca caliza, y los vapores que levanta el sol del estío de estos húmedos campos, un poco semejantes a ciertos paisajes del Norte.

*El anochecer en San Antonio de la Florida* es una narración muy romántica y de cierto valor autobiográfico, por cuanto nos revela el carácter del autor. El héroe, que, como decimos, es Enrique Gil, tañe una lira de ébano, canta a su amada unos versos llenos de melancolía y besa con adoración la punta de su velo. La amada es un ser ideal, etéreo, que sube a los cielos, desciende a la tierra para sentarse a la cabecera de su amado, «bajo el semblante de una musa tierna y melancólica»; le muestra el pasado puro y virtuoso, le corona con las primeras flores de la esperanza y le quiere con un amor que «es como las lámparas del cielo que nunca se acaban». Toda esta acción romántica, más soñada que vivida, se desenvuelve principalmente en la ermita de San Antonio de la Florida. Entre sombras, música de arpas de oro y tañidos de campana, que en la hora crepuscular recuerda a los fieles la incertidumbre de la vida y les llama a orar sobre los muertos.

Ni por sus obras dramáticas, escritas algunas de ellas en colaboración con celebrados autores, como don Luis de Olona<sup>602</sup>, López de Ayala y Núñez de Arce<sup>603</sup>; ni

por sus novelas, a las que vamos a dedicar seguidamente unas líneas, perdura el recuerdo de don Antonio Hurtado en la memoria de los doctos.

Tentáronle, como era natural, los géneros literarios que predominaban en su tiempo: el teatro, la novela y la poesía narrativa. Pero fue en ésta, con sus leyendas de los siglos XVI y XVII, y principalmente con las intituladas *Muerte de Villamediana* y *La Maya*, donde obtuvo más merecido éxito. Nadie recuerda hoy, de no ser bibliófilos o eruditos, *El anillo del rey*, su escenificación de *El curioso impertinente*, *El toisón roto*, etc., ni sus novelas *El Velludo*, *Cosas del mundo*, *Lo que se ve y lo que no se ve* y *Corte y Cortijo*, premiada en 1870 por la Academia Española. En cambio no habrá lector culto que habiendo leído las leyendas de Zorrilla y los romances históricos del duque de Rivas, no complete sus conocimientos en el género con el *Madrid dramático*, de Hurtado.

El *Velludo* publicose en 1843. Estando el romanticismo español en todo su apogeo y siendo tan fáciles de imitar siempre en cualquier escuela literaria sus defectos y exageraciones, no puede sorprendernos que la breve novela de aquel título nos muestre en grado superlativo tales particularidades. La acción, sombría y truculenta, se desarrolla en Mérida y sus inmediaciones. Fernando, el protagonista, condenado a morir en la hoguera, muere de moral sufrimiento un momento antes de que el ejecutor de la justicia cumpla el terrible mandato; y Blanca, la amada del Velludo pierde el juicio y entrega su alma a Dios, varios días después de expirar Fernando. El lenguaje, de descuidada sintaxis, está muy recargado de negros tonos y fúnebres imágenes.

Tres años más tarde vio la luz en el folletín de *El Español* la segunda novela de Hurtado: *Cosas del mundo*. En 1849 se habían hecho ya tres ediciones de esta obra. Algunas de las ilustraciones que aparecen en la tercera edición armonizan por su traza espeluznante con el asunto del libro. Hay en éste amores culpables e infortunados, desafíos, invitación al suicidio, semblantes cadavéricos, labios lívidos y convulsos por la cólera, rostros, amoratados, cabellos en completo desorden, ojos vidriados que giran presurosamente como centellas. El protagonista, Julián Campo-Frío, ciego de coraje aprieta en forma tal entre sus vigorosos brazos a un amigo suyo, que le hace «reventar la sangre por la boca». Julia es odiosa. No cabe en un alma humana dosis mayor de liviandad y de perfidia. Los periódicos de la época publican gacetillas inverosímiles. Discurren los personajes cosas inusitadas y sus reacciones psíquicas rompen los límites de lo natural y verdadero.

Llamose a este libro por el autor, novela de costumbres. Pero la pintura de aquella sociedad, que en el fondo no era peor ni mejor que la nuestra, salvadas todas las distancias formales y psicológicas, está mediatizada por las exigencias de un credo literario, cuyos excesos y demasías, como ya queda dicho, era lo más accesible a los innovadores. No creemos que en tales tiempos hayan existido ni personajes como los que aparecen en estas páginas, ni costumbres como las que en ellas se describen. Tan abultados son los trazos, que degeneran en una caricatura dramática, sin que el espejo de la novela devuelva al lector la imagen verdadera de las cosas.

Cuando apareció *Corte y Cortijo* habían quedado muy atrás las extravagancias del romanticismo. En 1870, año en que sale de molde este libro, el autor tiene ya nueve lustros cumplidos de existencia. Los ardores juveniles han pasado; la moda literaria se ha hecho menos tiránica. El arte de la novela va evolucionando hacia lo real. Y aunque

la psicología de los personajes muéstrase todavía poco vigorosa; se siga abusando del diálogo; haya excesiva paja en el desarrollo de la fábula; se prolonguen desmesuradamente los parlamentos y trascienda aún de las páginas cierto candor constructivo, los afectos son más naturales y las costumbres están mejor observadas, sin las «intransferencias» de un romanticismo cerril y estrepitoso. Claudio, Carolina, Luisa, Don justo, el Cura, el Médico, el Maestro, tienen más contenido humano, están dibujados con trazos más verídicos. Sus gestos, sus palabras, sus reacciones, sus actitudes se desemejan menos del natural desenvolvimiento de la vida. El lenguaje no muestra ya los tonos sombríos y lúgubres que adoptara en las otras dos novelas que acabamos de comentar, y las ilustraciones de Valeriano Bécquer, difieren mucho, por la dulce y amable expresión de las figuras, de la hosca y desatentada pintura con que Irrabieta y Saynz dan forma visible a los personajes de *Cosas del mundo*.

Entre la aparición de esta obra y la de *Corte y Cortijo*, publicose en el folletín de *La Época*, el ensayo de novela psicológica *Lo que se ve y lo que no se ve*<sup>604</sup>. Ya había salido al público la primera parte de *De Villahermosa a la China*, de Pastor Díaz<sup>605</sup>. Nuestra literatura triunfó pocas veces en esta clase de libros. Las disecciones del alma humana si no nos han estado vedadas del todo, han constituido un empeño casi inaccesible.

## Capítulo décimo



Navarro Villoslada, Carolina Coronado y Antonio Flores

Cuando decimos de una novela histórica que tiene sabor de época, esto es, del tiempo en que la acción se desenvuelve, como cuando decimos que Tito Livio pone en labios de los personajes de su *Historia* los discursos apropiados al carácter de cada uno y a los días en que vivieron, hacemos dos grandes concesiones. Lo mismo ocurre, por ejemplo, respecto del *Don Juan* de Straus, cuando aceptamos la significación o sentido que dan a sus pasajes los programas de mano de los conciertos. Tan evidente es el artificio de Tito Livio y desmesurada la intención del músico austriaco, como pseudohistórico todo el tinglado de los imitadores de Walter Scott y de Walter Scott mismo.

La segunda vista que se ha atribuido a este novelador y que nosotros hemos admitido también en esta obra, quizá porque el autor de *Ivanhoe* y de *El Pirata* sea el que está cerca de poseer tal facultad reconstructiva, si bien lo miramos es otra concesión nuestra. Taine ha puesto en duda o mejor dicho, ha negado el historicismo de Walter Scott. «Todas sus pinturas de un pasado lejano son falsas. Lo único exacto son los trajes, los paisajes, el exterior; acciones, discursos, sentimientos, todo lo demás aparece civilizado, embellecido, arreglado a la moderna»<sup>606</sup>.

Hacemos estas reflexiones porque a Navarro Villoslada<sup>607</sup> le ha considerado el padre Cejador, como «el mejor novelista histórico en España, a la manera de Walter Scott. *Doña Blanca de Navarra* y *Doña Urraca de Castilla* [...] sobresalen por el color local y certera visión de las costumbres y modo de pensar y sentir de la Edad Media»<sup>608</sup>.

Ningún cultivador del género histórico en España ha sabido reconstituir la contextura moral de los hombres del pasado. El arte de nuestros novelistas no ha ido más allá del exterior de cada época. Y es posible que esta misma afirmación pueda hacerse extensiva a otros escritores de más allá de nuestras fronteras. Hablar de las corazas de baqueta y de los capacetes de hierro empavonado; de gregüescos, calzas, abarcas y tabardos; de rodelas, lanzones, brazales y guanteletes. Coronar las cabezas de las mulas de «airosas garrotas con cintas y perifollos de estambre de mil colores». Colgar las estancias de rica tapicería veneciana; poner sobre una mesa hermoso libro de vitela «matizado de prolijas y delicadas miniaturas», y en el bufete hasta media docena de pesados libros con corchetes y adornos de bronce; sentar a un monje benedictino en sillón de baqueta con dorados tachones, no es descubrir la arquitectura espiritual de un siglo; el carácter íntimo y verdadero de una época; ni poner en boca de los héroes las ideas y sentimientos propios de sus días. Y este reproche no va dirigido a Villoslada tan sólo, sino a todos nuestros novelistas históricos del siglo XIX.

La hija de Alfonso VI, Doña Urraca de Castilla y la desdichada esposa de Enrique IV, Doña Blanca de Navarra, son figuras muy novelables. El marco histórico en que se desarrollaron sus vidas también se presta mucho a la fabulación. A la viuda de Raimundo de Borgoña ya la hemos visto aparecer en los estrados de la novela romántica, de la mano de don Patricio de la Escosura<sup>609</sup>. Villoslada volvió a traérsela como heroína de su novela del mismo nombre. Antes había salido de las prensas *Doña Blanca de Navarra*<sup>610</sup>, que fue su primera aportación al llamado género histórico.

Este batallador periodista, a lo Balmes y Gabino Tejado; católico y tradicionalista a macha martillo; que renunció a todo para dedicarse a la defensa cálida, entusiasta de ambos credos religioso y político, no sólo cultivó la novela. Ensayó la poesía épica en Luchana; la religiosa en su oda *A la Virgen del Perpetuo Socorro*. Dedicó a Jesús Crucificado y al Año 1833, sendas composiciones; escribió el libreto de la zarzuela intitulada *La Dama del Rey* y la *Vida de San Alfonso María de Ligorio*. Polemista de vigorosa dialéctica y director de varios órganos del neocatolicismo. Su obra más notable fue la novela histórica *Amaya*, publicada muy posteriormente al apogeo de la escuela romántica. Aunque coetáneo en cierto modo de este movimiento literario, no se caldeó en él, sus otras dos novelas ya citadas, aparecidas en 1847 y 1849; más próximas al romanticismo, ofrecen algunas señales de tal influencia estética; pero desvaídas y borrosas. Atribuir a determinados personajes más bien que un carácter melancólico, situaciones de ánimo pasajeras respecto de esta enfermiza contextura moral, no es sino tener con aquel credo artístico una tangencia antes episódica que fundamental y permanente.

*Amaya* dejó muy a la zaga en valor literario a *Doña Blanca de Navarra* y a *Doña Urraca de Castilla*. En estas dos obras se emplean los conocidos recursos tan traídos y llevados a lo largo del género histórico. El mozo Jimeno, enamorado de Doña Blanca, sin saber, naturalmente, que es la hija de Juan II de Aragón, topa con una partida de bandoleros, capitaneados por Sancho de Rota, como el Usdróbal del *Sancho Saldaña*, dióse también de narices con otra turba de facinerosos, y como este valiente y osado joven, sale victorioso de la pelea. Rapto de una doncella o por mejor decir de una villana, que después resulta ser Doña Blanca de Navarra; encuentro fortuito e inesperado de Jimeno con la secuestrada; violencia de la condesa Fox sobre su hermana para que renuncie a la corona de Navarra y a las pompas del mundo; prisión de la gentil e infortunada princesa; y por último muerte de ésta, a mano de Doña Leonor, la cual

para conseguir tal fin, la suministra un veneno. La segunda parte de la novela gira en torno de los quince días de reinado de Doña Leonor y de los amores de Catalina y Don Felipe de Navarra. Entorpece el normal desarrollo de esta pasión la terrible circunstancia de que el padre de Catalina ha matado al padre de Don Felipe y éste intenta vengar al autor de sus días.

Embutido en la novela hay más de un elemento folletinesco. El diálogo se hace a veces dilatorio y profuso. Tan palabreros son los personajes, que aun cuando la acción requiera una mayor parvedad y ganase de este modo en interés y emoción, no se privan de discursar. Así sucede, por ejemplo, cuando envenenada Doña Blanca, revélaselo a Jimeno en un largo parlamento que a éste no se le ocurre interrumpir presurosamente, para acudir en auxilio de la princesa. Como en todos estos libros, apenas vemos uno de esos rasgos que definen la índole de un carácter. Falta la tercera dimensión: la profundidad. No nos referimos a la hondura de las ideas, sino a los trazos vigorosos que hace que los personajes principales del relato o, al menos los héroes, parezca que tienen raíces o que han sido tallados a golpe de hacha.

*Doña Urraca de Castilla* supera, en nuestro parecer, a *Doña Blanca de Navarra*. No se caracterizó el reinado de la hija de Alfonso VI por la unidad de mando o, por mejor decir, por la cohesión de sus súbditos en torno de ella. Veíase Doña Urraca acosada de una parte por su hijo el *príncipe* Don Alfonso, a quien por disposición testamentaria de su abuelo, correspondía la corona tan pronto la egregia dama contrajese segundas nupcias. Embestía de otro lado Don Alfonso el *Batallador*, su esposo, a quien no bastando su título de rey de Aragón y de Navarra, quería adelantarse en sus pretensiones al príncipe Don Fernando. Y no faltábanla otros enemigos, ya menos poderosos que tenían en sus locas apetencias el principal estímulo de su rebeldía. Así lo declara la hermosa reina -pues si no todos los historiadores están de acuerdo cuando juzgan su conducta, sí lo están respecto de sus físicos encantos- al replicar de este modo al obispo Don Diego Gelmírez: «[...] me veo maltratada de vos, malquista de los conjurados, poco segura de mis ricoshombres, perseguida por mi marido y amenazada por mi hijo»<sup>611</sup>.

En esta atmósfera de inquietudes y recelos, Villoslada no hace reaccionar violentamente a Doña Urraca. Contadas veces muestra ésta su descontento o temor a través de ásperas palabras y enérgicas decisiones. Y no es el carácter liviano con que la pinta Escosura, por ejemplo, la razón de tal conducta, sino más bien la bondad, la ternura del corazón.

Contrasta con este natural suyo, probado muchas veces a lo largo de sus conversaciones con Ramiro, con el obispo Don Diego, con el conde de los Notarios, Don Gutierre de Castro, el criminal proceder de Don Ataúlfo, cuyos apodos de *El Terrible* y de *El Lobo de Altamira*, confirman su fiereza y su astucia. Quizá sea ésta la pintura más vigorosa de la novela. El desdichado Don Bermudo de Moscoso, que yace veinte años en una mazmorra, Doña Elvira, Gontroda, Pelayo, Munima, Martín, pues en la acción intervienen bastantes personajes, cada uno con sus rasgos propios, contribuyen, merced a sus eventos y vicisitudes, a interesar al lector.

Hemos observado ya que los recursos novelísticos empleados por Villoslada, son los mismos que vimos en Walter Scott y demás cultivadores del género histórico. Celos, pasiones, intrigas; súbditos que manifiestan su descontento conspirando contra el poder real; manuscritos que descubren importantes sucesos relacionados con la acción

novelesca; mazmorras, subterráneos, incendios; suplantaciones; escuderos y pajes cuyo origen no es plebeyo como se creía, sino, por el contrario, muy esclarecido; escaramuzas, desafíos, cercos, batallas y juicios de Dios. Pero no todos los que componen obras de esta clase usan con la misma dignidad literaria de tales elementos. Tenemos que reconocer la habilidad con que Villoslada los maneja. Y si bien la idea del folletín no anda lejos de nuestra mente cuando vamos leyendo estas páginas, los discretos pensamientos de los personajes, sus situaciones dramáticas, planteadas con vigor en muchos casos, y la prosa fluida y no falta de garbo -aunque la afeen ciertos descuidillos- de que hace gala el autor, más nos arrastran al aplauso que a la censura. Además en *Doña Urraca*, aparte de estas escenas de alta tensión espiritual en que el interés de la narración llega a su ápice, hay algunos hechos episódicos que atraen tanto como los principales. La muerte del valiente Olea y la leal determinación de Pedro Ansúrez, confirman cuanto decimos. El heroico alférez, pierde de un tajo la mano con que empuñaba el pendón de Castilla. Otro tajo le parte por la mitad el brazo que le queda. Uno de los contrarios echa mano al asta de la bandera para arrancársela. «Pero los brazos partidos de Olea parecían dos barras de hierro enclavadas a la coraza». Recibe un mandoble en el hombro derecho. El brazo cae cortado de raíz. Olea acude con los dientes en auxilio del izquierdo, «que mantenía aún la enseña como si estuviese fija en el suelo». Otro golpe viene a derribarle el brazo que le queda... «y entonces, aquel tronco sin ramas, no pudiendo hacer más por el honor de su estandarte, dejole caer y se arrojó encima, como, para defenderlo todavía con su cuerpo mutilado». Hasta que un soldado le remata, cercenándole la garganta<sup>612</sup>.



También impresiona hondamente el rasgo de lealtad del conde de Peranzules, que servidor de dos señores en abierta desavenencia: Alfonso, el *Batallador* y Doña Urraca, dice así al rey: «Cumpliendo como caballero con la Reina, mi natural señora, os he ofendido a vos, que sois mi Rey; y siéndome forzoso lo primero vengo con este dogal para que os sirváis mandarme ahorcar por haberos faltado»<sup>613</sup>.

Notemos por último, con relación a esta novela, que quizá exagere el autor excesivamente y fundándose en un dicho del padre Mariana, la falta de virilidad y bizarría del conde de Lara.

Cuando Navarro Villoslada dio a la estampa su tercer novela histórica *Amaya o los vascos en el siglo VIII*<sup>614</sup>, el romanticismo quedaba ya muy a trasmano. Sus caracteres principales, exagerados por nuestros poetas y novelistas, se habían ido borrando poco a poco, como esos paños de tinte nada bueno que acaban perdiendo de todo el color, Fernán Caballero, con un pie todavía en el romanticismo y el otro en el arte realista, que es la planta que mejor se ha dado en el jardín de nuestras letras, había publicado ya *La Gaviota*, *La familia de Albareda* y *Clemencia*. Antonio de Trueba sus colecciones de cuentos. Valera, su *Pepita Jiménez* y Alarcón su delicioso relato *El sombrero de tres picos* y *El Escándalo*. La novela estaba en plena evolución, solicitada de otros moldes estéticos, de otros patrones literarios. No era, pues, un momento propicio para dar marcha atrás, como vulgarmente se dice, y reiterar temas y modos que parecían llamados a desaparecer o al menos a suspender su gravitación sobre las letras, hasta nuevo requerimiento.

Es posible también, como ya se ha observado que las hondas diferencias ideológicas que existían entre liberales y neocatólicos, contribuyesen a desvirtuar el grande esfuerzo realizado por Villoslada al componer su última novela. Mas si esta circunstancia pudo darse entonces, así como su reflejo en la estimación de *Amaya*, libre hoy de tales trabas y colocados a una distancia que permite ver en histórica perspectiva el predicho libro, hemos de reconocer que su mérito es innegable.

Se le ha llamado «verdadera epopeya de Euskaría». Este elogio pudiera ser desmedido. Por otra parte sólo como deliberada hipérbole para destacar un valor literario, puede aceptarse. No hay más que tres epopeyas, y pretender escribir otra, bien promediado el siglo XIX, aun cuando con materiales del siglo VIII y precisamente en un momento de formación nacional, es empresa superior a todo humano esfuerzo. Pero si no fue «verdadera epopeya», sí cabe considerarla como poema en prosa, ya que reúne algunas de las condiciones singulares de este género de composiciones literarias.

A pesar del mutuo odio que se profesan vascos y godos, ante el terrible peligro que amenaza a la península tras la derrota de Don Rodrigo, únense en apretado haz que oponer a los musulmanes. Ranimiro, relevante figura gótica en quien los vascos tenían que vengar viejos y feroces agravios, encuéntrase un día con Lorea, perteneciente al linaje de Aitor. Muéstrale la joven su deseo de que se la instruya en la religión cristiana para poder recibir las aguas bautismales<sup>615</sup>. Ranimiro, que la ha ayudado en tan nobles pretensiones, acaba casándose con ella. Ya podrá imaginarse el lector las situaciones dramáticas que en el curso de la acción novelesca habían de derivarse de tal coyunda. Godo él y terrible azote de los vascos y descendiente ella del gran patriarca éuscaro.

«¡Desdichada! ¡La hija de Aitor casada con el godo más aborrecido!» -exclama Petronila, la tía de Lorea -. Ha cambiado ésta tal nombre, al bautizarse, por el de Paula. Cuando Ranimiro, tras una larga entrevista con Miguel de Goñi, regresa a su casa, se encuentra con que Paula ha desaparecido. Había caído en manos del astuto Basurde, esposo de Amagoya. Es llevada al palacio de Aitormendi con objeto de arrancarle el secreto de Aitor. El tiufado Ranimiro intenta sacarla de allí, pero cuando llega, Paula ha muerto, al parecer; de muerte natural. En sus brazos estaba Amaya, la hija de ambos. Los bucelarios que acompañaban a Ranimiro habían prendido fuego al palacio y buscaban entre los montones de materias combustibles el tesoro de Aitor. Ranimiro y Amaya consiguen librarse de las llamas.

Pasan los años y Amaya se hace mujer. Un día los vascos, apercebidos para la defensa de su país, amenazado de los godos, sorprenden a Ranimiro y a su hija, que caen prisioneros. Mas cuando parece que los vascos van a vengar con el martirio del tiufado los agravios recibidos de él, estalla la guerra contra los árabes invasores, y vascos y godos apréstanse a repeler la agresión.

La derrota de Don Rodrigo pone a la península en manos de los moros. En los primeros momentos que suceden a la catástrofe, se cree que han perecido en ella varios significados caudillos vascos. Con anterioridad a estos hechos, Ranimiro, que ha sufrido una gravísima dolencia, es decalvado. El Viático de los godos era la decalvación. Tal práctica llevaba consigo la renuncia a toda función pública.

Eudón intenta sacar el mayor partido posible de las circunstancias. Su cultivado espíritu, su sagacidad y su audacia son sus mejores colaboradores. Pretende proclamarse rey de los vascos y contraer matrimonio con Constanza, la hija de Lartaun, llamada a ser la reina de Euskaría.

De admirable puede reputarse el discurso que el autor de la novela pone en labios de Eudón, cuando habiendo arribado éste a Pamplona refiere al Vicario la muerte de Rodrigo y hace la más brillante pintura que cabe imaginar de los árabes y de su país.

Pero Eudón es un impostor. Su padre es un judío y su madre no es Amagoya, como él afirma. Y todo el plan que había concebido, alentado por el poder de su inteligencia y de su osadía, y que en gran parte había logrado ejecutar, fracasa rotundamente. Había otro pretendiente a la corona: Teodosio de Goñi, el cual consigue casarse con Constanza, a pesar del último y desesperado esfuerzo con que Eudón intenta impedir tal enlace.

El terrible áspid de los celos muerde el corazón de Teodosio. Eudón al presentarse como único y verdadero prometido de la bella Constanza, llamada «hija de Aitor», ha provocado en el pecho de Teodosio<sup>616</sup> una tempestad de celos. Tras dificultades insuperables, surgidas en su viaje a Pamplona, cuando el mismo día de la boda emprende la marcha para ir en ayuda de García Jiménez, que ha logrado también salvarse en la batalla de Guadalete y lucha por librar a Vasconia de la ruina, torna a su hogar, deseoso de comprobar la inocencia de su mujer o su culpa.

Son estos, sin duda alguna y a pesar de que abundan en la obra que venimos comentando las situaciones dramáticas, los momentos de mayor patetismo de la narración. Teodosio llega a su casa. En una de las habitaciones del piso superior había

luz. Deja la *gucía* y requiere y desenvaina la *ezpata*. Después abre la puerta, cerrada tan sólo con tarabilla; entra, la entorna y sube por la escalera secreta. Delante ya de la puerta advierte que el tálamo nupcial está ocupado. La más siniestra alegría le sobrecoge. «Nadie, nadie en el mundo podía arrebatarme ya el placer de vengarse por su mano». Pero otro sentimiento disputale a éste su sitio en el corazón. ¿No será Constanza la única que ocupa el lecho? ¿No se oye una respiración acordada y dulce, que no denota agitación, ni remordimiento? Esta idea le obliga a ser cauto. Mas a medida que se aproxima, percibe dos distintas respiraciones. ¿Quizá alguna amiga? ¿Su prima Olaya? «Alargó la mano izquierda hacia la almohada y tentó el rostro de un hombre con fuerte barba. Era imposible equivocarse; la que a su lado yacía era una mujer». Tras un instante de vacilación alza la *ezpata* y la clava en la garganta de la mujer, «y con la sangre humeante» la hunde en el pecho del varón.

Sale del cuarto y arroja al suelo la *ezpata*. Sus pasos son «tremendos y resonantes». ¡Dios santo! Una mujer avanza hacia él. Trae una lámpara en la mano. Es Constanza, su esposa, que al oír los pasos sale de otro aposento de la casa. «-¡Teodosio! [...] ¿qué es eso? ¿De dónde vienes?». El interrogado, «yerto, inmóvil», no le responde. «-Te esperaba, amor mío, esposo mío» [...] -¡Ah! ¿Pues quién... -exclama Teodosio con acento inexplicable- ¿quién duerme ahí? -¡Tus padres!».

Hemos notado ya antes que esa escena descuella con intensidad dramática sobre todas las demás. Tan horroroso hecho, que parece ir más allá de los límites de lo verosímil, está probado por la tradición, por los autores que tratan de la aparición de San Miguel de Excelsis en Navarra, por manuscritos medioevales y por la arqueología<sup>617</sup>. El autor justifica cumplidamente la conveniencia de traerlo a su obra y señala el precedente de *El dichoso parricida San Julián*, de Lope de Vega.

Otros episodios, como el peligro que corrió de despeñarse Amaya, cuando son cogidos prisioneros por los vascos; el engaño de Teodosio al caer en manos del falso Basajaun; la muerte de Eudón, etc., hieren también profundamente la sensibilidad de los lectores.

García Jiménez que desde su encuentro con Amaya queda prendado de su hermosura; que lucha inútilmente con la idea de enamorarse de ella y que acaba no sólo amándola, sino teniendo la seguridad de ser correspondido, la toma por esposa y es por último proclamado rey. La pagana Amagoya cae en poder de los musulmanes y abandonada de estos, va a morir, con la razón perturbada, al valle de Aitormendi. Teodosio, tras los años de penitencia pasados en la peña de Aralar, vuelve a reunirse con Constanza.

He aquí el esqueleto, por así decirlo, de la narración, pues son tantos los episodios que la constituyen, que de ser más prolijos ocuparíamos varias páginas más de este libro.

A pesar del gran número de personajes que intervienen en el desarrollo de la novela, cada uno ofrece su fisonomía propia. Los principales -Ranimiro, Amaya, Teodosio, Eudón, Amagoya, García Jiménez, Petronila- están pintados con mano segura y vigorosa. Sus caracteres y temperamentos, sus ideas y sus afectos se entrelazan formando una sola urdimbre, o se repelen, mostrando las aristas de sus desemejanzas. La acción tiene el ritmo pausado, lento, de las grandes concepciones novelescas. Los

numerosos y variados incidentes exigen para su cabal desenvolvimiento y entronque con que la idea capital, que no se apresure la pluma del autor. Algunos pasajes alcanzan proporciones épicas y las largas palabradas de los personajes, llenas de majestad y de brío, tienen en cierto modo la serena resonancia de la tragedia griega. El asunto, el escenario, los pueblos y razas que intervienen, con sus ideas y sentimientos en las esferas política y religiosa, son elementos que se prestan a una fusión poética, cuyos caracteres encuadran dentro del poema. Lo que piensan o sienten los héroes de la novela; el modo en que se comportan; sus reacciones y sacudidas, no promueven en el lector la idea del anacronismo moral: cosa tan frecuente cuando nos enfrentamos con otras obras análogas. Les vemos moverse, discurrir y sentir sin que en la mente se nos alce idea alguna de repugnancia, ni de desvío siquiera. El artificio, la suplantación novelesca -pues aun en los casos de más relevante mérito literario, en tal clase de libros, es imposible borrar esta impresión de aquellas zonas intelectivas y afectivas que forman la conciencia estética se desenvuelve de un modo lícito, y por consiguiente aceptable.

Si de lo humano pasamos a lo físico, a la naturaleza vasca, que tiene tan hermosas y espléndidas manifestaciones, observaremos los trazos enérgicos con que Navarro Villoslada la describe. Los hondos valles, las encrespadas aguas de los arroyos, los frondosos hayedos y las sierras de Cantabria, Urbasa y Andía, con sus cumbres ceñidas por nieblas y cierzos, surgen constantemente a lo<sup>618</sup> largo de la narración, con toda la poesía agreste de sus colores y de sus formas.

Estamos ya muy lejos del romanticismo para proclamar que ésta fue su mejor novela; pero sí podemos decir que dentro del género histórico, *Amaya o los vascos en el siglo VIII* fue el mejor libro que produjo la pasada centuria.

Andaba a la sazón demasiado en boga el género novelesco para poder sustraerse a él. Y no cabe duda que el arte de novelar está lleno de dificultades. Inventar una fábula interesante; pintar bien un carácter; infundirle vida a los personajes; atribuirle a cada uno aquella porción de humanidad necesaria para que exista entre ellos el debido contraste; describir puntual y exactamente el escenario en que la acción ha de desarrollarse; dar amenidad al relato y vigor al estilo, no son cosas que estén al alcance de todo el mundo.

Testimonio de esta afirmación encontró ya el lector en las precedentes, páginas. Llevamos examinada una buena parte de nuestra producción novelística de la época romántica. ¿Qué novelas verdaderamente notables hemos topado en el camino? Desproporcionado resultó el empeño de nuestros novelistas. Habían puesto los ojos en un blanco al que, por muy tenso que pusieran el arco, no llegaba la flecha. Las tentativas si no frustradas del todo, aparecen como ensayos; es decir, no pasan más allá de su significación propia, de tanteos.

En un trabajo de estas dimensiones no debemos omitir nada. Por eso irán reclamando nuestra atención algunas personalidades modestas, de escasa resonancia en el género que venimos estudiando, máxime vistas ya sobre un fondo histórico, sobre una perspectiva que en vez de destacarlas; se las traga.

Carolina Coronado, como la Avellaneda, compuso varios libros de entretenimiento, sin mejorar, como tampoco la mejoró ésta, por virtud de tales aportaciones, la valoración literaria que había conseguido con sus versos. Fue una tributaria más de la

moda. Sus novelas tuvieron ya en su tiempo escasa aceptación, y hoy, si hemos de ser sinceros, se nos caen de las manos.

Cultivó el género histórico en *Paquita*, *La Sigea* y *Jarilla*; al estilo de Walter Scott ilustrando cada capítulo con unos versos alusivos a su contenido. Pero el relato carece de interés y los caracteres de nervio. ¿Quién conoce a Camoens, ni a la famoso latinista toledana bajo las páginas de la novela de su nombre? El esqueleto de la fábula aparece desnudo, sin la carnosidad de las descripciones y de los detalles. Se escamotea, casi por completo la ropa de los personajes y el moblaje de los aposentos. No hay narración que metida en un marco así, pueda cautivar al lector. No basta urdir mejor o peor un asunto; colocar en mitad de la escena unos personajes. Es necesario pintar bien el medio en que se van a desenvolver; vestirlos con propiedad; amueblarles las habitaciones en que los vamos a ver moverse de un lado para otro, rodearles de la atmósfera moral del tiempo en que vivieron, ya sean auténticamente históricos, como Luisa Sigea, y la princesa Doña María, hija del rey Don Manuel, y Catalina de Attaide, y Luis Camoens, y Don Francisco Saá de Miranda, ya sea invención del novelista. Sólo así se habrá conseguido dar una impresión de verdad y de vida. La omisión, por el contrario, de tales elementos, restringirá la vitalidad del relato. Los personajes apenas se destacarán del lienzo literario: carecerán de verdadera corporeidad física y vestido humano.

No podemos imaginarnos al rey Don Juan III, diciendo, cuando Luisa Sigea intercede cerca de él por Camoens, que había sido previamente arrestado: «Es verdad. No nos habían dicho nada de esto». Lenguaje que podría emplear en nuestros días un Comisario de policía de cualquier Distrito de Madrid, que no hubiera sido bien informado sobre las causas de una detención. No se puede reconstituir el pasado si hacemos hablar a los héroes con el estilo de nuestro tiempo; si no estudiamos bien sus atributos, su carácter, el medio en que vivieron, y al lado de todo esto, si no nos cuidamos de su atavío personal y de cuantos objetos y pormenores les rodean en su vida doméstica.

Bien es verdad que la Coronado no estaba muy segura de su arte de novelar. Y que son muchas las veces que entre bromas y veras hace confesión de su inhabilidad en el género: «Pero ya lo he dicho anticipadamente, yo desconozco el arte de la novela»<sup>619</sup>.

Además de los títulos citados, compuso *Adoración*, *La luz del Tajo*, *La rueda de la desgracia: manuscrito de un conde* y *La Exclaustrada*: pertenecientes todas al género novelesco. Esta última no hemos tenido ocasión de conocerla. Véase lo que de ella dice un escritor contemporáneo de la autora, si bien es posible que en el comentario anden mezclados la cortesía y el juicio: «*La Exclaustrada* es una concepción sumamente original, en la que se hallan dibujados caracteres interesantísimos, tipos caprichosos algunos, pero pintados todos de mano maestra, escenas llenas de candor y de inocencia que cautivan el alma y entusiasman al lector [...]»<sup>620</sup>.

La Coronado sentía mucha propensión hacia la sátira, una sátira suave y templada, pero sátira al fin. Adoptaba la forma de un chiste, otras, la de una burla. No levantaba verdugones, mas hacía pupa. En todas sus novelas muéstrase una vena de punzante humorismo. Son como vetas, de fuerte coloración, que atraviesan la lectura y la hacen más picante. También nos declaró sus ideas y sentimientos respecto de determinadas instituciones, personas y creencias. Abominó, a través de sus personajes, de la Inquisición. Observó que de la envidia procedía «esa guerra sorda que las medianías han

hecho en todos tiempos a las escritoras, y de la envidia procede esa resistencia tenaz a concederles la palma que su talento conquista... Hay una secta de hombres implacables, que con su odio colectivo a todas las mujeres ilustres, antiguas y modernas, se han armado de la sátira, del desprecio y de la calumnia»<sup>621</sup>. No transigía con la desigualdad de derechos. «El amor nivela los caracteres e iguala los derechos de ambos sexos, y el hombre no se conforma con ese nivel ni está satisfecho más que con el dominio de la autoridad»<sup>622</sup>. La tiranía arranca a su pluma las más terribles execraciones. Refiriéndose al rey Don Pedro -«el verdugo de Doña Blanca y el amante de la Padilla»-, dice que «en la historia natural de los malos reyes debe ocupar el puesto de una fiera que no se parece a las otras fieras, pero que no por eso es menos horrible que las demás [...] Infortunados siglos aquellos en que nacen tiranos»<sup>623</sup>. Y más adelante, redondeará este sentimiento así: «Dejad al favorito -alude a Don Álvaro de Luna- que apure el sentimiento del reino [...] Ya caerá, y cuando caiga, no habrá un cuervo en nuestros campos que no venga a comer en su cuerpo la carne nutrida con las sustancias de tantos seres»<sup>624</sup>.

¿No es extraño que quien pensaba tan juiciosamente respecto de los derechos de la mujer, de los tiranos y de los favoritos; quien sentía cómo se le ensanchaba el alma con la contemplación de aquellas sencillas comarcas -las de Guipúzcoa- donde a la sazón se había logrado que brotase y floreciera «el árbol sagrado de la libertad», se considerase poco segura ante el poder de la superstición? Leed las primeras páginas del segundo tomo de *La Sigea*. Veréis con qué regalada fruición enumera a los personajes célebres que fueron supersticiosos, desde Safo y Alejandro hasta Napoleón. Y cómo nos confesará, por último, que no se atrevía a burlarse de los agüeros, no sabía si por debilidad de su propia organización o por respeto hacia las cosas antiguas.

No sólo no abusó la Coronado de las tintas sombrías del romanticismo, sino que las tomó un poco a fiesta y tararira. Sin el talento, ni la agudeza de Miguel de los Santos Álvarez, hay a pesar de todo entre doña Carolina y éste, cierto aire de familia, nacido de la manera semejante de ver las cosas. Ni tumbas, ni ataúdes, ni cirios, ni fantasmas. Estos elementos fúnebres y macabros tan empleados en sus obras por Pastor Díaz y López Soler, por ejemplo, están ausentes de las páginas novelescas de la Coronado. Y aunque los asuntos acaban mal -Paquita muere de una puñalada del mostrencazo de su marido; Adoración, a consecuencia de original desafío: ver quien resistía más valsando; Ángela se retira a un convento tras de jugarse a la ruleta (la rueda de la desgracia) el capital de Virgilio, su esposo, que acaba suicidándose, el dote de su hija, el crédito y el alma- la narración está salpicada de chistes, de desenfadados, de ingeniosidades teñidas de humorismo y con su aguijoncillo dentro<sup>625</sup>.



D. Antonio Flores  
[Págs. 360-361]

Don Antonio Flores, que había cultivado la prosa costumbrista en *Ayer, Hoy y Mañana*, dio ahora a sus bocetos de costumbres unidad de acción, coordinándolos bajo el título un poco catequístico de *Fe, Esperanza y Caridad*<sup>626</sup>. Novela de largo metraje, si se nos permite hablar así, y de una arquitectura más folletinesca que literaria.

Nada más lejos de nuestro ánimo que pretender desvalorizar con este juicio la labor novelística de Flores; pero hemos de reconocer que dadas las circunstancias de ella y los elementos que la constituyen: multitud y diversidad de personajes, falsedad de caracteres, reacciones anímicas poco naturales, abundancia de episodios e incidencias, diálogo frecuente y moroso, etc., está más cerca del folletín que del arte verdadero.

Una joven, a punto de perecer de frío en la calle un día veinticuatro de diciembre, cuando todo el mundo se prepara para pasar alegremente la Noche Buena. Un paralítico, padre de esta joven, que sufre un nuevo ataque cerebral, sin que, por hallarse solo, nadie le preste el menor auxilio. Una sala de enfermos del Hospital general de Madrid. Aristócratas, inquilinos de una casa de vecindad, bandidos, salvaguardias, polizontes, un alcaide, una prisión, un sotanillo, una portería; un secuestro, con asalto a una casa de campo; un secreto de familia; una caja de marfil en la que se guarda dicho secreto. ¿Para qué seguir? Tal muchedumbre de tipos, lances y situaciones, que es necesario estar muy atento y despierto para no perderse en este laberinto.

Hoy no podemos leer estos libros sin sentir una creciente fatiga que acaba por obligarnos a cerrarlos. No nos explicamos qué recursos tan convencionales e incluso falsos, como los empleados en este género novelesco, pudieran cautivar el interés del lector. Pero el caso es que el público de entonces o porque careciese de preparación literaria o por falta de otras obras más conformes con los patrones eternos de la belleza, devoraba tal clase de novelas, en cuyas intrigas, vicisitudes y peripecias, quedaba preso como un pardillo en la red.

Hay sin embargo en la obra de Flores, aunque de modo intermitente y vacilante, caracteres bien estudiados. A un pintor de costumbres no debe fallarle la observación: origen de todas sus creaciones. Pluma ejercitada en este género literario tan en boga a la sazón y de tan buenos cultivadores, no podía pues errar al trazarnos determinados tipos y escenas. La señora Cristina y su marido el zapatero remendón, están pintados de mano maestra. El capítulo XXIII del libro segundo no desmerece nada en su comparación de ningún cuadro de costumbres de nuestra literatura clásica. Y si la mujer del guardabosque tiene su antecedente literario en la *Loba*, de los *Misterios de París*, como *Cabezota*, *Alifonsa*, el *Vizco* y *Crispín*, en Chourineur, la *Chonette*, el príncipe Rodolfo y *monsieur Pipelet*, respectivamente, según ya se ha observado<sup>627</sup> no cede en viril ni hombruna entereza a otros personajes semejantes de la literatura.

No cabe pasar por alto otros detalles de la obra que<sup>628</sup> venimos comentando, que confirman las dotes de novelista de su autor. Por ejemplo: la prolija e inspirada descripción que hace de algunos tipos y de los interiores en que la fábula se desenvuelve. Pero al lado de tales aciertos, cuánto carácter falso; qué exceso de lances y episodios; qué pereza y lentitud del diálogo, que se arrastra lleno de cosas accesorias e insustanciales. Los personajes padecen verdaderos ataques de verborrea. A cada paso y por el más fútil motivo lanzan parrafadas interminables, que les dejan casi sin aliento. No es un fenómeno privativo de determinada gente, sino que se da lo mismo en la portería de una casa de vecindad que en el Parlamento. Ved el *Diario de Sesiones* de aquellos años. La atosigante palabrería de estas páginas la encontraréis también en la prosa de Pastor Díaz y de Castelar. Palabrería más docta, si se quiere, de mejor prosapia, pero palabrería al fin. Cuando un pueblo llega al ápice de su desintegración nacional, se sumerge en el piélago de una elocuencia lacrimosa y doliente, como el prócer arruinado que no pudiendo gastar otra cosa, gasta la saliva en hablar de sus pasadas grandezas.

Los sentimientos -volviendo al libro objeto de estos comentarios- tienen un aire enfermizo y llorón. El verdadero sentido humano está en ellos falseado o adulterado, al menos. Las lágrimas someras y las exageradas reacciones morales desvalorizan el contenido de los personajes, que a través de tal aparato, muestran su débil contextura.

Dígase en obsequio de la verdad y loor nuestro, que este híbrido género literario procedía de fronteras allá. El ingenio español ha sido siempre viril, desgarrado, amante de la realidad y no de las apariencias, de lo verdadero y no de lo falso. Las imitaciones de Sue, Soulié y demás novelistas franceses tan en candelero a la sazón, si arraigaron en nuestro país, fue de un modo temporal. De la mano de Pereda, Galdós, *Clarín*, Blasco Ibáñez, restablecimos el imperio de la verdad estética. Aquellas páginas almibaradas por una sensiblería enfermiza y gimiente, de ademanes prontos y exagerados; de lágrimas, de ayes, de exclamaciones, no tenían razón de ser y hubieron de dar paso de nuevo, a un concepto más estricto de lo humano.

Es posible que de haber tenido el autor de *Fe, Esperanza y Caridad* otros modelos, habría conquistado lugar más preeminente en nuestras letras. Sus dotes de observador eran muy estimables. Describía bien las personas y las cosas. Sabía amenizar el relato. El lenguaje, aunque afeado por algunas impropiedades<sup>629</sup> muy generalizadas entonces como ahora, fluía con naturalidad, sin el esfuerzo que denotase un premioso desarrollo. Pero tales condiciones se malograron, en parte, porque la época prefería lo fácil a lo dificultoso, la aleación metálica de poco valor al oro obrizo.

Otro gravísimo defecto de Flores fue desconocer la importancia que el tiempo tiene en la elaboración de una obra. Escribir a destajo; dilatar excesivamente la fábula, entreverándola de ocurrencias más o menos justificadas, podrá tener una razón crematística, pero no estética. Respecto de la elaboración, el tiempo no perdona a quien se desentiende de él, y por lo que toca a la largura, no hay atención que no desfallezca si el autor da a su obra proporciones desmesuradas.

## Capítulo undécimo



Fernández y González, don Vicente Boix y don Emilio Castelar

Una de las figuras más interesantes del periodo literario que venimos estudiando, fue la del novelista don Manuel Fernández y González<sup>630</sup>. Interesante por las circunstancias que en él se dieron, más que por el valor intrínseco de sus obras, en las que, a pesar de todo, reveló facultades excepcionales. Hubiera podido ser el Walter Scott o el Alejandro Dumas español, de haber escrito sus novelas con más atención y esmero.

Nació en Sevilla, pero se crió en Granada. En esta capital hizo sus estudios, que alternó con jugarretas, jaranerías y enamoramientos propios de la edad juvenil. Enrolado en las filas del ejército obtuvo los galones de sargento, y de su valentía certifica la posesión de la Cruz Laureada de San Fernando.

Metido en el mundo o mundillo de la letra impresa, cultivó varias modalidades literarias: la poesía, la leyenda, el teatro, la novela, el cuento y la crítica<sup>631</sup>. Como poeta mostró una ardiente fantasía, que tiraba de él hacia los temas orientales<sup>632</sup>. Al famoso actor coetáneo suyo Carlos Latorre dedicó una elegía y cantó en octavas reales *La batalla de Lepanto*. Mas no fue en estos aspectos en los que más brilló. Débese su fama a sus novelas folletinescas, que eran devoradas ávidamente por el público de entonces. En este género de actividades no tuvo rival. Su fecundidad se ha comparado a la de Lope. Y sin embargo, pese a sus excepcionales prendas y quizá por falta de orden en su vida, no logró conquistar el puesto que le hubiera correspondido sin duda alguna, de haber empleado y administrado mejor su talento literario.

Bastará asomarse un poco a su existencia para que comprobemos que no fue, precisamente, un ejemplo de disciplina y moderación. El mozuelo enamorado de la ciudad del Darro, siguió siendo faldero, y además disoluto. Téngase en cuenta que, según afirman los bien enterados, Fernández y González venía a ganar con sus folletines

y novelas por entregas, alrededor de los diez mil duros anuales. Cifra muy estimable en aquellos días, en que un periódico, dicho sea para establecer el contraste, valía dos cuartos. Pero el autor de *Men Rodríguez de Sanabria* gastábase diariamente, poco más o menos, los cincuenta duros que recibía de manos de su editor Guijarro. ¿Cómo? Vamos a verlo, pues don julio Nombela nos proporcionará, a estos efectos, algunos detalles interesantes.

No era don Manuel muy madrugador. Empedernido noctámbulo, hasta el extremo de que rara vez tornaba a casa antes de las dos, había por fuerza de desquitarse retrasando todo lo posible la levantada. Según cuenta algún biógrafo suyo, como encontrándose aún en el lecho le pasaran recado de que habían venido por original para Manini, contestó: «Que vuelva mañana»<sup>633</sup>. Antes de las doce no se podía contar con él para nada. Solía desayunarse con una copa de *champagne*. Y mientras dictaba a sus amanuenses Frasquito y Mariano Lerroux menudeaban los sorbos de tan rica bebida. Más inclinado a los líquidos que a los sólidos, sus yantares eran de una sobriedad ateniense. Valíanle los dos pliegos de diez y seis páginas cada uno, que diariamente escribía de ordinario, de 20 a 24 duros. Con este ingreso y otras cantidades<sup>634</sup> que recibiera por el resto de sus actividades literarias, subvenía a sus gastos habituales, que generalmente pertenecían al orden de las libaciones. Su bodega era, sin duda alguna, lo mejor abastecido de la casa. A su mujer le entregaba un duro todas las noches. Las otras obligaciones diarias consistían en la manutención del cochero -pues imitando el ejemplo de Dumas, el padre, había comprado un coche en el que se trasladaba a los sitios que solía frecuentar- la yegua *Pastora* y siete perros. Fuera de estas atenciones, las demás, que absorbían totalmente sus disponibilidades económicas, eran las siguientes: beber en casa o fuera de ella sin tasa ni medida. Por lo común regresaba al hotel del barrio de Argüelles en que vivía, en estado lastimoso. La comida en el café Oriental, de la Puerta del Sol, ya desaparecido, y la cena, muy avanzada la noche en el café *Inglés*. Una tortilla con jamón y un bistec con patatas, eran a estas horas los elementos restauradores de su gastado organismo. No faltaban esos contertulios que no tienen el menor inconveniente en subrayar las genialidades y las ocurrencias de quien a cambio de tales homenajes, ofrece, cuando menos, «un café con tostada, de arriba o de abajo». Otras veces solía ser la gente maleante de ciertos barrios de Madrid la que consumía el resto de su peculio. A tales lugares acudía para estudiar en vivo aquellos singulares tipos de la sociedad que habían de servirle de modelos de sus personajes novelescos.

Un testimonio más del desorden de su vida, era el hecho de que a pesar del dinero que ganaba con su copiosísima producción literaria -pasaron de doscientos títulos sus obras- tenía grandes dificultades para pagar a los abastecedores de su bodega. Y no se piense que su vestuario o el moblaje de su casa contribuirían a aligerarle de peso el bolsillo, pues ni lo uno ni lo otro eran para arruinar a nadie. «Su guardarropa le costaba muy poco: - dice Nombela en sus *Impresiones y recuerdos*- en verano y en invierno la socorrida capa, que tapaba el no muy cuidado traje de abrigo»<sup>635</sup>. Un sombrero de copa completaba este modesto indumento.

Vida tan poco ejemplar, en cuanto se refiere a la administración de su hacienda y de su salud, imponíale un duro trabajo. Había que escribir acuciado por las necesidades cotidianas: impuestas unas por la ley natural y otras por el capricho. En tales condiciones, por muy notables que fueran sus aptitudes literarias, las obras habrían de adolecer gravemente de los defectos propios de toda elaboración precipitada. Y aquella fantasía poderosa, aquel arte nada común para tejer la trama de sus libros; el diestro

traer y llevar a los personajes por el escenario de la acción; la facilidad del diálogo y el saber compenetrarse, pese a la falta de una concienzuda preparación histórica, con el ambiente de la época en que ocurren los acontecimientos novelescos, habían de estar subordinados siempre a la prisa: tan mala auxiliadora de la creación artística.

Si repasamos bien todos nuestros periodos literarios, veremos que este mal no fue exclusivo de la literatura folletinesca. A cada paso surgirán a través de esta mirada retrospectiva, multitud de autores a los que tanto perjudicó su fecundidad. ¡Cuánto habrían ganado las letras españolas, si el ritmo creador de nuestros escritores hubiera sido más lento, más intercalado de paréntesis de reflexión y de estudio! Los poetas alemanes, por ejemplo -ya lo hemos dicho en otra parte de estas páginas-, planeaban bien los asuntos de sus poemas, como un alarife o arquitecto traza las líneas de su proyecto y hace reposada y concienzudamente sus cálculos. El *Fausto* no fue obra de la improvisación. En cambio, nuestra vehemencia literaria, el disfrute ilimitado de la creación estética, nos ha arrastrado siempre a improvisar y a repentizar. Por eso nuestras obras, a la par que presentan rasgos verdaderamente geniales, ofrecen mil dislates y descuidos. Pocos libros españoles habrá que puedan salvarse de una crítica severa. Nos da pena tener que proclamar esta gran verdad, pero si hemos de ser honrados, tendremos que reconocerla.

Otra de las características más salientes de Fernández y González fue la inmodestia, o dicho de otro modo, su fanfarronería literaria. No ha sido menor su vanidad a la de Víctor Hugo o a la de Chateaubriand. Para él no había en todo el área de la literatura dramática quien le superase. Refieren sus biógrafos y críticos que la noche que se reestrenó, previamente corregido por Vico e interpretado también por él, su *Cid Rodrigo de Vivar*<sup>636</sup>, como el público que asistía a la representación le aplaudiese a rabiar, exclamó en el paroxismo del éxito obtenido: «Aquí no hay más que Pepe Zorrilla y yo». De golpe había borrado del mapa literario de España en aquellos días, a García Gutiérrez, López de Ayala y Tamayo, que además se hallaban presentes y asintieron muy de buen grado a tal afirmación.

Y lo mismo que aseguraba tal cosa, no había tenido el menor inconveniente en augurarse un gran éxito cuando proyectaba su viaje a París. Considerábase con arrestos bastantes para competir con el mismísimo Dumas. No era un obstáculo el no saber el francés. Y como Nombela le advirtiese que necesitaría partir la ganancia con un traductor, replicará muy convencido: «En el primer mes, sin duda alguna; pero no pasará mucho tiempo más en que yo hable y escriba el francés como el mismísimo Víctor Hugo»<sup>637</sup>. ¡Deliciosa e ingenua inmodestia que tanto ha enriquecido su copioso anecdotario! Porque en cierta ocasión en que le preguntaran quién valía más, Homero o él, contestó: «Te diré...», añadiendo a la respuesta unos cuantos puntos suspensivos.

Y a París se marchó<sup>638</sup>, con una agraciada estanquera de Madrid, de la que se había enamorado. Antes de emprender el viaje se deshizo de los siete perros, desalquiló el hotel que habitaba en el barrio de Argüelles e instaló en modestísimo albergue, tras de entregarle algo de numerario, a la sufrida compañera de su vida.

Cambiad este panorama de la existencia de Fernández y González por el orden, la mesura, la sobriedad, y habrían cambiado también de seguro los rasgos y características de sus obras. Pues qué ¿no cabía esperar de sus excepcionales aptitudes de escritor otros frutos más sazonados y ricos? Aquella portentosa imaginación que poseía; la facilidad

para situarse en la época en que hubiera de desenvolverse la fábula novelesca, no con el bagaje de sentimientos y caracteres propios del tiempo en que él vivió, sino con el espíritu de entonces, del ámbito temporal elegido; lo diestro que era en el diálogo, ya que propendía más a lo dramático que a lo narrativo, habríanle deparado fama sólida y duradera, capaz de aguantar las severidades de la crítica más descontentadiza. Pero las<sup>639</sup> fuertes exigencias cotidianas: la bodega, las comidas del café *Inglés*, con la cohorte de parásitos; el gasto que le imponía el trato con la gente de rompe y rasga; el mantenimiento de la esposa legítima, del cochero, de la Pastora y de los perros, obligábanle a trabajar a destajo, y en tales condiciones salieron de su pluma *La princesa de los Ursinos*, *Lucrecia Borgia*, *El Alcalde Ronquillo*, *Don Miguel de Mañara*, *Doña María Coronel*, *El Conde-Duque de Olivares*, y así hasta mucho más de doscientos títulos.



D. Manuel Fernández y González  
[Págs. 368-369]

¡Admirable fecundidad! Para encontrarle semejanza habrá que retrotraerse a los tiempos de Lope y de Tirso.

Fernández y González se movió dentro de un ancho campo histórico, si bien propendió, según ya se ha observado, a aquél que tuvo por marco temporal la dinastía austríaca, y principalmente a sus tres últimos reyes. Las figuras más interesantes, desde

el punto de vista novelesco, que nos brinda la leyenda y la historia, fueron traídas por él a las páginas de sus libros. El Cid, los siete Infantes de Lara y Bernardo del Carpio, Don Juan II, Don Álvaro de Luna, Enrique IV, Don Ramiro, el *Monje*, Don Pedro, el *Cruel*, Antonio Pérez, el Conde-Duque de Olivares; Don Juan Tenorio, Don Luis Osorio y Don Miguel de Mañara; Cisneros, Rodrigo Calderón, Don Francisco de Quevedo, José María, el *Tempranillo*, etc. El teatro, la leyenda, la novela y el cuento serán las cuatro modalidades elegidas por su inspiración creadora para poner de nuevo, delante de nuestros ojos, todo este mundo de la verdad histórica o de la fábula. La precipitación con que escribió siempre, acuciado; como ya queda dicho, por sus necesidades o por las apetencias de dinero de sus editores, fue causa de que sus personajes careciesen de esa consistencia real, humana, que constituye la mayor garantía de pervivencia. Faltan en sus obras los caracteres bizarros y vigorosos. El sistema de escribir -dictando- había de llevarle por fuerza a la inconcreción, a la inmadurez, al estilo dilatorio y elocuente. Como su temperamento literario es más dramático que narrativo, se holgará con el diálogo y huirá de la descripción. Pero no se crea por esto que queda incierta y borrosa la prosopografía de los tipos. Cuando los pinta -Doña María de Padilla, Don Pedro, el *Cruel*, Leila, Don Enrique de Trastámara, el señor Juan Tenorio, etc.-, lo hace con morosidad, deteniéndose tanto en los rasgos físicos, como en los morales.

Abusará, como todos sus congéneres, del número de personajes. Raro será un libro suyo en que no intervenga buen tropel de ellos. Reyes, magnates, hidalgos, ballesteros, pajes, frailes, artesanos, tahures, bandidos, dueñas, celestinas, monjas, azafatas... Y no los presentará a matacaballo, sino recreándose voluptuosamente en describirlos. Escenas hay en sus obras, como el encuentro de Don Pedro de Castilla y su hermano Don Enrique, el entierro del Arcediano, la terrible misión confiada por el citado rey Don Pedro a los hermanos de Nuestra Señora de Rocamador y la final del capítulo intitulado «El rey en la caza del lobo»<sup>640</sup>, que no obstante la tónica peculiar del folletín, impresionan profundamente al lector. Tampoco faltan descripciones de motines o de *interiores* como la cámara del médico judío Jonatham, que no desdeñaría el naturalismo literario del último tercio del pasado siglo.

Algunas veces incurrirá en más de un anacronismo. ¿No cayó también en tal torpeza el mismo Walter Scott? El lenguaje, con sus naturales descuidos propios de una época poco dada al casticismo, a la puridad-literaria, se mostrará expresivo y enérgico a ratos. «[...] por el contrario su pie refractaba vigorosamente la luz de algunas hogueras, a cuyo alrededor se agitaba una multitud harapienta, inquieta, activa, como un hormiguero y zumbadora como un enjambre»<sup>641</sup>.

Que sentía el pasado como ninguno de sus congéneres coetáneos -Ortega y Frías, Nombela, Eguilaz, Tárrago- es verdad indubitable. Entre los sucedidos de su vida que deponen en favor de cuanto afirmamos, está aquella escena graciosísima de Burgos<sup>642</sup>. Como mostraran a don Manuel la estatua sepulcral de Don Enrique de Trastámara, le endilgó, con patético acento, la siguiente imprecación: «Vil bastardo fratricida: yo, don Manuel Fernández y González, el primer novelista español, con más talento y vena que Alejandro Dumas, te abofeteo». Y tan a lo vivo lo hizo que se destrozó la mano.

Con reiteración hemos de insistir sobre este punto. De haber sido mejor administrada su vida, cuán distintos habrían resultado los frutos de su talento. Tendremos que conformarnos con decir que entre la profusísima obra literaria de Fernández y González descuellan principalmente *Men Rodríguez de Sanabria*, *El*

*Cocinero de su Majestad* y *El Pastelero de Madrigal*, pues el resto, aún no careciendo de valor, fue cosa más bien del montón que ejemplar y digna de aplauso.

Paralelamente al género histórico, floreció también en su tiempo la llamada novela de costumbres, con una nota sentimentalona, lacrimosa y enfermiza, recibida del Pirineo allá. Fernández y González ensayó esta modalidad en *La maldición de Dios*, *Los desheredados*, *Los hijos perdidos* y *María*, memorias de una huérfana. Ya los títulos declaran el contenido sentimental y llorón de estas páginas.

Aunque tengamos que reconocer que todos los libros de Fernández y González, salvo contadas excepciones, pertenecen a una pseudoliteratura más que a un arte verdadero y auténtico, lo cierto es que son testimonios irrefutables de una inventiva poderosa y de acendrado amor a lo pasado. Nos explicamos perfectamente el interés que despertaban y que los editores de tal género literario tuvieran tan solícitadísimo a nuestro autor. Es hoy, en que la presente generación de lectores posee gusto más refinado, pues no en vano han pasado ante sus ojos Alarcón, Pereda, Galdós, la Pardo Bazán, Blasco Ibáñez, Baraja, etc., amén de las grandes figuras de la novela extranjera, y todavía se ve en manos del público *Lucrecia Borgia*, *Men Rodríguez de Sanabria* y *El Cocinero de su Majestad*. La trama interesante de estos libros, el ambiente histórico que describen, tan llenos de sugestivos acaecimientos, de intrigas, ambiciones y odios, subyugan fácilmente a los espíritus infantiles, enamorados de lo extraordinario y excepcional. No será pues cosa probable que el tiempo abata estas inclinaciones, y que al derrumbarse perezca entre los escombros la memoria del fecundísimo don Manuel. Al leerle nosotros ahora hemos sentido cómo reverdecían en el corazón aquellos estados de conciencia estética propios de los quince años, en los que al leer a Dumas, Walter Scott, Xavier de Montepín y Ponson<sup>643</sup> de Terrail, también leíamos a Fernández y González, Pérez Escrich, Ortega y Frías y Parreño.

Bien merece quien escribió más de cuatrocientos tomos, muchos de ellos ciego o poco menos ya, que le rindamos el homenaje de esta relectura. Cuentan los biógrafos de don Manuel, que sobreviniéndole en los postreros momentos de su vida fuertes y frecuentes ataques de disnea, exclamó con sin igual desenfado al sufrir el último: «¡No!... Me ahogo, me muero», Y como comprendiese que había llegado irremediablemente el fin de su vida, musitó con la sonrisa en los labios y dejando caer la cabeza sobre el pecho: «Se continuará»... Las dos palabras que tantas veces había puesto al final de sus cuadernos por entregas<sup>644</sup>.

El romanticismo se caracterizó por ciertos sucesos inusitados, aparte de sus específicas singularidades. Un religioso, el padre Arolas, compone versos eróticos. Un escolapio, don Vicente Boix, como veremos después, lee un himno a la libertad y decide colgar los hábitos. Una mujer, Jorge Sand, sustituye el vestido femenino por la ropa del varón, y multitud de jóvenes, trastornadas por el fin trágico que tuvieron la Margarita Gautier, de Alejandro Dumas, hijo, y la Mimí de Murger, beben vinagre para ponerse héticas.

Don Vicente Boix<sup>645</sup> fue un soldado más en la nutrida falange de novelistas que cultivaron durante el periodo literario que venimos estudiando, el género histórico. Se le recordará más siempre por sus actividades de cronista de Valencia e historiador de sucesos particulares<sup>646</sup>, que como novelista, poeta o autor dramático<sup>647</sup>. De todo esto tuvo un poco y de periodista también, pues fue redactor de *El Huracán*, en Madrid, y de

*El Cisne*, en Valencia<sup>648</sup>. El arte es más exigente y no se conforma con que sepamos hilvanar bien unas páginas en prosa o medir, rimar o acentuar correctamente unos versos.

Los biógrafos<sup>649</sup> de Boix atribuyen<sup>650</sup> la educación literaria por éste recibida, a los padres Pascual Pérez y Juan Arolas, con quienes mantuvo relaciones afectivas. Pero un buen día llegó a manos de don Vicente Boix un *Himne a la Llibertat*, y perturbó de tal manera su conciencia, que se decidió a colgar los hábitos. La atmósfera espiritual que envolvía a Boix era muy propicia a cualquier explosión ideológica. El romanticismo estaba en todo su apogeo. Los traductores de esta literatura, tan rica en ideas liberaloides e incluso socializantes; la contaminación que de tales doctrinas sufrieron los exilados<sup>651</sup>; y el panorama político de España en aquellos días, prepararon esta mutilación vital, cuyo testimonio más expresivo, si bien horro de valor literario, fueron las cartas eróticas publicadas bajo el título de *El amor en el claustro*<sup>652</sup>.

De sus novelas *Guillén Soroya*, *La campana de la Unión*<sup>653</sup> y *El Encubierto de Valencia*<sup>654</sup>, esta<sup>655</sup> última, que es una leyenda de las Germanías, es la que sobrevive principalmente en las páginas de la historia literaria. Su estilo fue llano y sencillo, con esas pinceladas de melancolía tan propias de este periodo de las letras. Abusa el autor del diálogo, que en algunos instantes parece un interrogatorio judicial. La palabrería de la conversación, cosa más fácil que el bucear en la conciencia de los héroes y el describir, fue achaque de nuestros románticos de la novela, imitado de los franceses.

Truculencias y sentimentalismos del negro Ben-Faldem, de ejemplar fidelidad al Encubierto y vicisitudes de éste, entreveradas a lo largo de una acción de firmes puntales históricos, que el autor ilustra con eruditas notas al texto, dan cuerpo a la novela, en cuyas páginas no es difícil advertir la influencia de Dumas y Sue<sup>656</sup>.

La primer novela que escribió don Emilio Castelar<sup>657</sup> fue *Ernesto*, publicada en 1855, si bien había salido de su pluma algún tiempo antes de aparecer<sup>658</sup>. Novela de costumbres, de malas costumbres cabría decir, pues sus personajes faltan a cada paso a los más elementales deberes de la moral y de la convivencia humana. El autor al escribirla frisaría entre los dieciocho y los veintiún años. La obra adolecía de los graves defectos propios de toda iniciación. Lo cual no fue óbice para que la haya publicado en la colección denominada *Las cien mejores obras de la literatura española*. Hay que echarse a temblar cuando un crítico o un editor se mete a encerrar en los inflexibles límites de un número, lo mejor que se haya dado en este o aquel género.

En las páginas de *Ernesto* hay una profesión de fe romántica cuando el autor se lamenta de que no aparezca ya Odino en los hielos del polo «coronado con las auroras boreales y armado del rayo», ni resuene en la cueva de Fingal, «el canto de Ossian, que las tempestades repetían», ni en las montañas de los Alpes, «coronadas de sempiterno hielo y vestidas de inmortal verdura», brillen las hadas, «que acariciaban en sus delirios a Manfredo»<sup>659</sup>.

Sin embargo, no sería necesaria esta confesión de ex profeso. El libro ofrece numerosos testimonios respecto del dogma literario seguido por su autor. «Era su vestido de moaré blanco semejante a las nieblas de otoño heridas por el mustio rayo de la luna»<sup>660</sup>. Y descripciones teñidas de esos tonos melancólicos e incluso sombríos que infestaron la literatura inmediatamente anterior, y rebeldías y sarcasmos, entreverados

de breves y desenfadados juicios de las cosas; y modo de hablar de los personajes - «Dime, ¿do está María?»<sup>661</sup>-, que sobrepasan incluso los linderos del campanudo decir de nuestros románticos.

¡Pero qué falso todo! ¡Qué desconocimiento del corazón humano! ¡Qué desdichada arquitectura moral la de la acción novelesca y la de sus intérpretes principales! ¡Qué plan más mal trazado y qué vesania en las palabras, en los gestos, en los ademanes, en las actitudes; en el modo de reaccionar ante las situaciones planteadas! ¿Son locos? ¿Son cuerdos? Dudamos que se pueda leer la obra sin dar saltos frecuentes de unos renglones a otros. El mismo Castelar reconoció en otra parte de su copiosa producción literaria, que era poco conocedor del corazón humano. circunstancia que le apartó del género novelístico.

Un desgraciado poeta a quien un usurero estorba, o por mejor decir, obstruye el camino de la felicidad, y que primero pierde el juicio y después muere tuberculoso, tras de presenciar el fracaso de una obra dramática suya, que posteriormente es rehabilitada por el público; una joven que por salvar a su padre de la miseria contrae matrimonio con el usurero, a quien detesta y aborrece; una liviana literatuela corroída por la lepra moral de su tiempo; una mujer que engaña al marido y al amante, y abandona al hijo, constituyen la poco recomendable lista de personajes de esta fábula, cuya inverosimilitud, artificio o convencionalismo bien patentes se muestran a los ojos del lector menos avisado y perspicaz.

Al año siguiente de aparecer en Madrid la novela que acabamos de comentar, salió de molde *Alfonso el Sabio*, escrita en colaboración con don Francisco de Paula Canalejas. Nada añadió a la fama de Castelar. Era éste ya muy celebrado como orador político. En 1854 y en un acto de propaganda que tuvo por marco el Teatro Real, habíase dado a conocer como elocuente adalid de las doctrinas democráticas. Por este lado no hemos de poner reparos a su prestigio. Pero ya seguiremos viendo cómo no fueron sus actividades novelísticas, ni en el género de costumbres, ni en el histórico, las que le granjearon más abundantemente las consideraciones del público de entonces, ni el juicio favorable de la crítica actual.

*La Hermana de la Caridad*, reputada como la mejor novela de este autor, publicose en 1857. No debe haber la menor duda sobre su filiación romántica; ya se ha señalado la influencia que respecto de esta obra ejercieron en Castelar, Chateaubriand y Lamartine. Generalmente los imitadores toman del modelo con más facilidad los defectos que las virtudes. Un estilo profuso, más femenino que viril. Un diálogo asmático, de breves intervenciones personales, pero que se dilatan con exceso. Unos caracteres cuyos exagerados rasgos y proclividad denotan antes su inconsistencia humana que su valor vital, son los rasgos distintivos de esta novela. Y sin embargo no es cosa rara ver cómo algunas personas la solicitan en las librerías de lance de la calle de San Bernardo o del Botánico.

Ángela, que ha pasado de la opulencia a la estrechez y que está ahora como piojo en costura, conoce a un joven llamado Eduardo, del que se enamora apasionadamente. La ausencia injustificada del galán abre una honda herida en el corazón de Ángela, la cual se decide a ir a Nápoles en busca de aquél. Margarita, que es la estampa de la perversidad, seduce a Eduardo, interponiéndose así en el camino de la dicha de Ángela. Triunfa ésta en la ópera, como cantante de excepcionales facultades. Cortéjala

inútilmente el conde Asthur; pero la pasión que acaba inspirándole permítela salvar, mediante el poder omnímodo de este prócer, a Margarita y Eduardo, los que por su participación en una secreta sociedad política, habían sido condenados a muerte. Eduardo se incorpora al ejército francés de África y Margarita sufre terribles calamidades. Ángela decide hacerse hermana de la Caridad, socorriendo a una y otro en las situaciones más graves a que la vida les arrastra. Y todo esto sin que se apague en su pecho el encendido amor que sintiera por Eduardo. He aquí la grandeza de su heroísmo, de su valeroso sacrificio. Margarita y Eduardo se reconcilian finalmente, y Ángela dispónese a partir para el Asia, en la que difundir la caridad y el amor que no le cabe en el alma.

La acción se desenvuelve principalmente en Nápoles, como podía haberse desarrollado en cualquiera otra ciudad. No trasciende a las páginas del libro ningún color local. Las descripciones son vagas e indeterminadas. En cuanto a la fábula ya hemos observado su traza convencional y ficticia. Las reacciones de los personajes tienen en su propia violencia el eje de una inconsistente humanidad. No es raro leer a lo largo de la obra cosas como éstas: «-El Eduardo a quien yo amaba ha muerto» (Ángela). «-Esas son distinciones metafísicas» (Margarita). O exageraciones así: «Esas notas altas, agudas, aisladas, solitarias -se refiere a las *fermatas* que hacía Angela- parecen quejidos, ayes, *el sonido de una lágrima que cae en un lago*»<sup>662</sup>. Cuando no dislates de este orden: «En la gota de agua que bebemos para aplacar la sed, destruimos el mundo de infinitos insectos»<sup>663</sup>.

Florenia, en los días de Eduardo IV y Cosme de Médicis, es el escenario elegido para su segunda novela histórica. Fray Filippo Lippi, el fraile pintor, enamorado de Lorenza Butti, la monja de Prato, con quien casó después, porque ambos religiosos y merced a la influencia de los Médicis, habían conseguido de Pío II la dispensa necesaria, es el héroe de esta novela, aparecida en 1877.

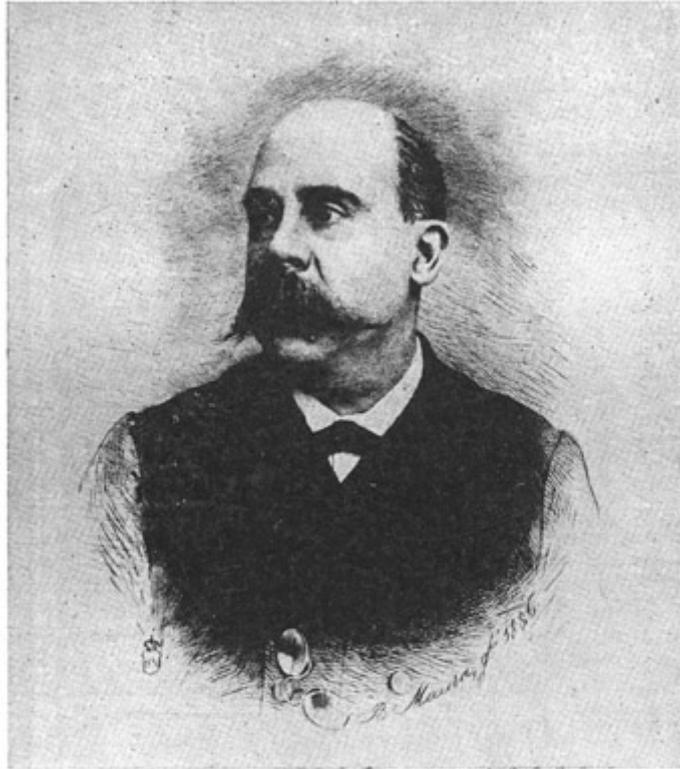
No embarazaron a Castelar ciertas circunstancias históricas al componerla, por pensar, sin duda, que el género novelesco cuando se nutre del pasado no debe renunciar del todo a sus prerrogativas poéticas. Y es tal el estilo dilatorio y profuso del autor, las expoliaciones en que incurre a cada paso, su tendencia a discursar y filosofar -aquí de las embarazosas moralidades del *Guzmán de Alfarache*- que cabría hacerle el mismo reproche que Eduardo IV hace a Cosme de Médicis en el capítulo IV del tomo II: «-Ya vuelves a las disertaciones, y olvidas los hechos. Déjate de retórica y de circunloquios. Vamos al grano, al grano»<sup>664</sup>.

La acción, que bien llevada podría interesar mucho, se diluye en una serie de palabradas de los personajes y descripciones, que hace falta una grande vocación de lector para leerse de cabo a rabo los tres tomos de que consta la novela.

Muy inclinado Castelar al género novelístico dio dos testimonios más de sus aficiones con la *Historia de un corazón* y su segunda parte *Ricardo*<sup>665</sup>.

Carolina no está enamorada de su marido. El mulato Antonio, esclavo suyo, la seduce y de tales amores ilícitos nace una niña: Elena. Carolina era ya madre de Ricardo, y ambos hermanos, sin saber naturalmente el vínculo que los une, se prendan el uno del otro al ser mayores. A punto de ir a contraer matrimonio, Carolina, de quien había sido separada su hija apenas nacida, descubre que ésta es la prometida de Ricardo

y al tener que oponerse a la boda, se ve obligada a confesar su falta a sus hijos. Elena acaba casándose con un amigo de Ricardo, Jaime; pero el día de las nupcias, como consecuencia de todo lo ocurrido, Ricardo muere fulminantemente. El padre de Elena, el mulato Antonio, se retira a un convento de los Alpes. Carolina pierde el juicio y el padrino de Elena se va al otro mundo a causa de una apoplejía.



*Emilio Castelar*

D. Emilio Castelar  
[Págs. 376-377]

He aquí, muy extractado, el asunto de estos libros, que no son novela, sino historia, según afirma el autor<sup>666</sup>.

Como modelo de la prosa elocuente y expletiva de aquellos días, podrían sacarse muchas páginas de ambas obras. Son bien notorios los elementos románticos que aparecen en una y otra, de un modo más o menos esporádico<sup>667</sup>, no obstante lo lejano que está ya el romanticismo. Ejemplo de la desatinada manera de novelar de este autor, la conversación que sobre temas literarios sostienen Carolina y Antonio en la primera parte de la obra y esos enormes paréntesis que abre Castelar con sus digresiones, en el desarrollo de la fábula.

Con *El suspiro del moro* cerró Castelar el ciclo de sus novelas. Toparemos en estas páginas con los mismos personajes de que echó mano Martínez de la Rosa para componer su *Doña Isabel de Solís*: Muley-Hazem, Zoraya, Aixá, Boabdil, Moraima, Venegas, Illán, el Zagal, etc. Aunque la obra de Martínez de la Rosa no puede citarse, ni mucho menos, como modelo dentro del género histórico, aventaja en interés novelesco y más apropiado desarrollo a la de Castelar. Carecía éste de la fuerza creadora necesaria para imprimir carácter y dar aliento a los personajes, que apenas salen de la urdimbre del relato. Pero la pompa oriental de su estilo tuvo en este libro ancho campo en el que desplegarse. Abundan las descripciones de los palacios y parajes que sirven de lindo escenario a la acción histórico-novelesca. La Alhambra, el Generalife, la Mezquita de Córdoba, la sierra de Loja, las Alpujarras, Elvira, inspiran al autor ricos cantos en prosa. A lo largo de esta frondosidad retórica -Castelar fue un literato injerto en orador: circunstancia a la que contribuyera poderosamente el verbalismo literario de la época- ofréncense algunos rebrotes románticos<sup>668</sup>.

Cuando apareció, como un islote en medio del frondoso género histórico, la novela de Pastor Díaz, *De Villahermosa a la China*, ya hacía muchos años que habían salido a la luz *La nueva Eloísa*, de Rousseau, el *Werther* de Goethe, el *René*, del vizconde de Chateaubriand y el *Obermann* de Senancour.

Es innegable la influencia que esta literatura llena de sentimentalidad, escéptica, pesimista, ejerció sobre el escritor de Vivero. Mas no se piense en una correspondencia fácil de precisar. La subordinación de este autor a los antes citados, es cosa vaga y sutil. No se trata de una imitación directa, sino del empleo de los mismos elementos estéticos: obra, pues, más bien del ambiente, de la atmósfera literaria, que del remedo deliberado.

△ ▽

## Capítulo duodécimo

Pastor Díaz, Ros de Olano y Cánovas del Castillo

Pocos escritores habrán sido tan sensibles como Pastor Díaz a la ascendencia romántica. Naturalmente idealista; poderosamente inclinado a cuanto se relaciona con el mundo de la poesía; de imaginación ardiente y fogosa, no podía hurtarse a la gran llamarada del romanticismo. Si no bastaran sus versos a probar esta afirmación nuestra, los coloquios de la vida íntima que recogió bajo el título ya mencionado, vendrían a corroborar tal aserto. Generalmente, los corazones apasionados, los caracteres llenos de vehemencia y de ardimiento lírico, son los más prontos a quemarse en la lumbre de toda novedad literaria.

*De Villahermosa a la China* salió de molde en volumen, en 1858, si bien diez años antes y en las columnas de *La Patria*, publicose la primera parte de las cuatro que integran la novela. Más que una novela, propiamente dicha, es un ensayo psicológico novelado. Carece casi por completo de acción. Esqueleto de fábula vestida de exaltación lírica, de pensamientos morales y filosóficos, de alegatos en pro o en contra de estas o aquellas instituciones, de imágenes brillantes, de poéticas comparaciones, de pinturas de la naturaleza. El lenguaje, rico, vario, numeroso, rinde caro tributo a la retórica. Tiende

más, de tan opulenta, a la excrecencia que al ponderado y armonioso desarrollo de la forma. Y como Pastor Díaz, según declaraba él complacidamente, ningún miramiento tenía con las exigencias del purismo, no será extraño encontrar en las páginas de este libro, giros y construcciones de origen forastero, e incluso algún dislate que otro, como se observará más adelante.

Los personajes no son de carne y hueso; hablan, pero no se mueven. El título es tentador y promisorio: *De Villahermosa a la China*. Anuncia un dilatado escenario; pero la promesa no se convierte: en realidad. Irene, Sofía, Javier y Enrique discurren y sienten; se apasionan, se agitan, se exaltan; se dicen mil delicadas ternuras o mil turbias asperezas; polemizan largamente sobre lo humano y lo divino; van de unas ideas en otras, con la misma facilidad con que el pájaro salta de una rama a otra; caen en el más desolado abatimiento, en el pesimismo más sombrío y aterrador o se elevan a considerar conceptos etéreos y sentimientos puros y sutiles, pero están galvanizados. Hablan, mas no respiran, ni ríen, ni tosen, ni sudan, ni huelen, ni cambian de postura, ni comen, ni se visten o se desnudan, ni duermen, ni van de acá para allá; ni sus manos se sirven de los objetos que les rodean. Es decir, que no hacen nada de cuanto la humana naturaleza está obligada a hacer. Irene, Sofía, Javier, Enrique, Pablo, el *Triste* son como cinco cantantes a quienes oyéramos por medio del gramófono o de la radio; pero a quienes ni vemos moverse en la escena, ni encararse entre sí, ni cogerse las manos, ni levantar o bajar los brazos, ni entrar o salir. Y sin embargo, no se crea que tales personajes carecen de rasgos fisonómicos y de corporeidad. Nada de eso. Pastor Díaz los describe morosamente, sin omitir trazo alguno. Ni Dickens, ni Balzac, ni Flaubert, ni Galdós habrán acumulado en la pintura de sus héroes tanta riqueza de pormenores. Vamos a verlo ahora. Pero digamos antes que cualquier trazo firme y vigoroso de la mano de estos novelistas, penetra más de lleno en el ánimo del lector que la multitud de rasgos, circunstancias y particularidades que Pastor Díaz atribuye a sus personajes.

Javier es un joven que está en plena edad viril; su rostro ha perdido ya la frescura de la juventud. Si le mirásemos a la luz del sol, no a la claridad un poco difusa y pálida que ha de reinar en un salón de baile en los promedios del siglo XIX, descubriríamos algunas canas entre sus negros cabellos. En el momento en que el autor nos le presenta, entre sus manos demacradas aparecen rebujados como un ovillo, los guantes, de indefinible color. Su estatura es mediana, la fisonomía común, el color moreno y en las mejillas afeitadas, muéstranse, como los primeros lineamientos de un dibujo, las arrugas de prematura vejez. En su traje se nota cierto descuido. Lleva pantalón claro, frac azul, abotonado hasta el cuello y corbata larga negra.

Sofía viste traje blanco y capuchón amarillo, casi transparente, que apenas pasa de su cintura, circunstancia que, dejando suelto el flexible talle, hace más visibles los delicados contornos de una belleza en pleno desarrollo. El leve tafetán, descubre la tercera parte de su rostro y permite, por tanto, adivinar una cara ovalada y blanca; una boca fresca, de labios vivamente sonrosados, así como una gesticulación llena de viveza y movilidad. A través de las rasgadas aberturas de la careta, vense girar sus ojos «con todo el brillo de un carácter ardiente, con toda la intensidad y blandura de un alma sentimental y apasionada». Es elevada su estatura, ancho y sacado el pecho; rápido, vivísimo el mirar; voluble y nervioso el gesto, impetuoso el ademán; dulcísimo, penetrante y simpático el eco de su voz y la expresión clara, pronta, ingeniosa, aguda, pintoresca, casi oriental<sup>669</sup>.

La pintura de estos dos personajes no puede ser más prolija. Ni se omite detalle o particularidad alguna, ni se regatea la fuerza expresiva de una adjetivación opulenta.

El lector se encuentra con ellos; se prepara a convivir con uno y otro a lo largo del libro; no les disgusta su presencia y disculpa, en razón a la moda imperante cuando se compuso aquél, la cargazón innecesaria, un poco pueril, diríamos, de calificativos. Pero a medida que avanza en la lectura observa que tal lujo de pormenores, de rasgos, de singularidades, sólo constituye una apariencia. Que los personajes son entes de razón; figuras estáticas, inmóviles, sin aliento vital. Desprovistas de todo valor o significación humana. Se disparan largas parrafadas; hablan un lenguaje demasiado solemne, afectado e impropio. No tardamos en darnos cuenta de que no son ellos los que discurren y sienten, sino el autor. ¡Garrafal torpeza esta falta absoluta de diversificación, pues si es cierto que en todo libro es el autor el que lo dice todo, el arte de la composición novelesca, consiste, precisamente, en multiplicarse y diferenciarse a través de las criaturas creadas!

La fabulación, de modestísimas proporciones, linda más con lo inverosímil que con lo real. Los episodios adolecen del mismo defecto, apuntalados por la imaginación del autor, poco o nada tienen que ver con la vida, con la naturaleza de las cosas. Gimen a cada paso; lloran excesivamente, como si en cada ojo tuvieran una rija. «[...] hoy cabalmente no podía esperar a nadie conmigo [...] (y aquel hombre -Pablo- lloraba abundantemente diciendo estas palabras)» «[...] -Señora, continuó aquel hombre con admiración y siempre con lágrimas [...]» «[...] -¡Era una gran desventura! [...] contestó aquel hombre con lento y hondo gemido» «[...] -¡Ay!, [...] ya se lo he dicho a V. en otra ocasión, señorita, replicó aquel hombre, en el compungido tono de quien pide merced [...]»

Con la misma facilidad con que hacen pucheros o con que lloran a lágrima viva, se desmayan. Pero estas privaciones de sentido carecen de fondo humano; son tan artificiales como el colorete de los labios, el sombreado de los ojos o el sonrosado de las mejillas.

El lenguaje se puebla de ayes de dolor, de terribles apóstrofes, de palabras lúgubres y sombrías: expiación, misantropía, calabozo, antro, sepultura, ataúd, funeral, cirio. Los pinares son negros; las manos que tañen el arpa, lo hacen de un modo convulsivo, epiléptico; a la cruz, signo de redención, símbolo de fe, se la desposee de su piadosa significación y se le deja tan sólo su sentido patético, inquietador, escalofriante. Es preferida la luna, al sol; la niebla septentrional a la luminosidad<sup>670</sup> del mar, la tempestad a la calma.

En la naturaleza no hay dos cosas iguales; los caracteres de cada cosa no se mantienen invariables hasta la monotonía. La vida no es una línea recta, un color, un sonido monocorde. Así como no existe país alguno donde llueva todo el año o donde nunca se nuble el sol, tampoco existen personas que estén siempre iluminadas por el sol de la alegría y de la dicha o sumidas en el llanto del dolor y del infortunio. La vida es un conjunto de contrastes, de claroscuros, de altibajos. Mil influencias extrañas tuercen nuestras inclinaciones y modifican incluso nuestro ser moral. Por eso, cuando delante de nuestros ojos aparecen unos seres que se mueven siempre en la misma dirección, que muestran sentimientos análogos, que conciben las mismas ideas, que reaccionan de

igual modo, no intentamos siquiera alargar la mano para tocarlos, porque por adelantado sabemos que no existen.

De este defecto adolecen los personajes de Pastor Díaz. Su existencia es convencional. Las situaciones a que les conduce su sino, inverosímiles; el proceso vital de cada uno, forzado y violento. Las palabradas que el autor pone en sus labios, discursos sobre filosofía o moral, un alegato o una diatriba respecto de esto o de aquello... palabras, palabras, palabras, como dijo Hamlet, pero sin verdadero contenido humano, sin consistencia real y tangible. Tras todo este aparato de elocuencia, de dialéctica, se desvanece el ser físico y moral de cada uno. No vemos ojos, ni manos, ni torso, ni piernas. No los oímos respirar. No trasciende a nosotros, ni por el movimiento ni por el color, ni por el sonido, la verdad humana que constituyen. Son entes de razón, autómatas sin personal raigambre, válvulas por donde escapa, desde la puerilidad hasta el exabrupto, todo el flato discursivo del autor.

No basta decir las cosas, hay que hacerlas. La novela es una degeneración de la epopeya y nada tiene tanta acción como un poema épico. Saber de un personaje lo que él mismo nos cuenta, es algo así como si fuéramos al teatro para oír a un señor contarnos desde la escena, ante las candilejas, la fortuna o la desdicha de un semejante suyo. No habría quien aguantase el relato hasta el final. Para discursar o sermonear, la cátedra o el púlpito. Son demasiadas arias y demasiados dúos las intervenciones de Javier y de Sofía. Y no se nos arguya con que se trata de un ensayo de novela psicológica, con la natural preponderancia de la introspección sobre la acción externa, porque, en los libros de esta clase, es el escalpelo del autor el que va haciendo la disección moral de cada uno, y los personajes intervienen parcamente con su propia voz en el curso de la fábula.

Sofía nos refiere su vida. Fue precoz. Creció rápidamente, pero aunque robusta en la apariencia, era débil y a medida que su juventud florecía apoderábase de ella una languidez inquietante. Tal disposición física la hace ser más sensible a las primeras impresiones de las cosas. Ya en su niñez, los juguetes eran amantes. No había perdido del todo su inocencia y tiénenla por coqueta e incluso por depravada. Quiere ligera y locamente a los que la galantean, porque le habían escrito un billete bordado, porque montaban airoosamente un fogoso potro o porque habíanse encaramado en la azotea sin miedo a estrellarse. Y los despide con la misma ligereza porque han tomado una flor de otras manos femeninas o porque no concurren a la iglesia a la hora que ella. Es voluble, páfida, intrigante, pero de un modo inconsciente, pues nada sabía del significado de estas calificaciones. Las demostraciones de su afecto, que pudieron ser en un principio aparentes o exageradas, son después violentas y retraídas. Sus primeros años consagró a individuos corrientes, llenos de vulgaridad. Adelantada su juventud fue cuando empezaron a pasar ante su imaginación objetos ideales, y a rebajarse por consiguiente cuantos se aproximaban a sus ojos. Su espíritu se había desarrollado más tardíamente que su cuerpo. Mas cuando aquél logró su plenitud descubrió que a la gallardía de la figura y a otras cualidades que hasta aquel momento le habían interesado, prefirió la compañía del pensamiento, la superioridad del alma, la elevación de la inteligencia y la grandeza del carácter. Ahora su obsesión es el hombre superior, de talento. Mas no le es posible revestir de tales formas ideales a los que encontraba a su paso. La versatilidad trocose de súbito en frío desdén, para degenerar más aún en sombrío y amargo tedio. Las consecuencias de este proceso psicológico fueron terribles: atrajeron a sus pies nuevas víctimas y a sus esperanzas nuevos y mayores desencantos.

En la edad en que las mujeres acumulan y prodigan los tesoros de su corazón, faltáronle a Sofía, con horrible sorpresa, las aspiraciones, la energía, el entusiasmo. Asustada de este hallazgo, la tristeza y la reserva apoderáronse de ella. La soledad del alma y la melancólica confusión de recuerdos, que le parecieron como una vejez prematura, constituyeron un estado ordinario, común y natural. Habíanle<sup>671</sup> pintado el amor como la más sublime dicha y la vida empleada en amar, como éxtasis continuo, en el que el corazón entonaría un himno eterno... ¡Ay! ¡Aquel éxtasis era un mareo; aquel himno sonaba en sus oídos como el canto pesado, del pescador solitario, como la salmodia de los muertos!<sup>672</sup>

Éste es el estado de ánimo de Sofía cuando sus padres deciden casarla. ¿No será éste el mejor antídoto contra tal veneno? Un primo de ella, Enrique, puede ser el esposo. No ha tratado familiarmente a ninguna mujer. Había surcado los mares, había viajado mucho. El conocimiento de la historia, la observación de los países visitados, la contemplación de los fenómenos celestes y el espectáculo maravilloso de la naturaleza, habían aprisionado su alma, más contemplativa que afectuosa. Llega a Sofía con un corazón puro, si no como un filósofo, taciturno como un marino... Pero la personalidad moral del futuro esposo, del pretendiente, no ha surgido de sí misma, sino de la influencia poderosa de un amigo, de quien cabría decir que toma cuanto constituye su ser espiritual, sus ideas, sus observaciones, sus doctrinas, sus frases mismas. Este amigo tierno, institutor, guía y oráculo, habíale dejado a Enrique una voluminosa correspondencia, gran número de obras poéticas y filosóficas. Sofía las lee con ardiente entusiasmo; se empapa de ellas, se alimenta día y noche de aquellas páginas, y acaba por forjar su ideal, bajo tal influencia y apasionarse de él en espíritu. Pero tras el resplandor vivísimo de este hombre desconocido, se desvanece de tal modo la figura física y moral de Enrique, que Sofía, no atreviéndose a adoptar una decisión inmediata sobre el enlace que se le propone, resuelve esperar, dilatar la respuesta<sup>673</sup>.

Unas máscaras, con su natural desenfado y en medio del bullicio de un salón de baile, nos harán en pocas y crudas palabras, el retrato de Javier. ¿Quién sino tú, dicen dirigiéndose a él, llevó la deshonra y la desgracia a una familia entera? ¿No estorbaste el enlace de bella e ilustre joven, y la lanzaste en una vida de perdición y desventura? ¿No impediste<sup>674</sup> a otra infeliz mujer a ingerir un tósigo y la abandonaste en las convulsiones de la agonía? ¿No te complacías en atormentar de celos a una desgraciada que sentía por ti una fuerte pasión y acabaste volviéndola loca? ¿No provocaste el desafío del marqués de B., el suicidio del anciano S..., el atentado de L...? ¡Eres un infame, un monstruo, un hipócrita! -dícnle por último con su guirigay espantoso<sup>675</sup>.

Cargados estos dos personajes del bagaje moral que acabamos de ver, ¿no había que esperar de ellos acción más densa, compleja y atrayente? Sin embargo parecen quietos, como costales, disparándose largas parrafadas, como si sufrieran un ataque de incontenible verborrea.

Sofía y Javier se han conocido en un salón de baile, en una noche de carnaval. Vuelven a encontrarse en el religioso retiro de Valle-de-Flores. Un personaje del que teníamos noticias por las conversaciones de Sofía y Javier, Irene, viene a sumarse a éstos. Irene viste ahora hábito de monja. Antes de abrazar tal estado, ha sido víctima de una gran pasión amorosa, cuyo sujeto fue Javier. Pero este nuevo Agustín, hijo de Mónica, promovedor de otra grande pasión en el atormentado pecho de Sofía, ha

decidido ser un segundo Francisco Javier, y tras de lograr el enlace de Sofía y Enrique, parte para la China en gloriosa misión evangelizadora.

Desde que los héroes del libro abandonan Madrid para instalarse en un apartado rincón del Norte, sucédense ante el lector, las más hermosas pinturas de la naturaleza. Verdes colinas, casas, aldeas, viñedos, pomares; senderos floridos, orillados de madreSelva y zarzamora; rústicos atrios vallados de boj oloroso. El paisaje, en todas sus tonalidades seductoras, va pasando delante de nosotros, sin que el pincel del autor omita un detalle, olvide ninguno de los caracteres, de los matices, de los tonos que lo hacen más bello. Pastor Díaz se detiene complacidamente en estas descripciones. Acumula un copioso material tropológico. Imágenes brillantes, hermosas y acabadas comparaciones.<sup>676</sup> Sin que a lo largo de esta voluptuosidad de la pluma, de esta prolija enumeración de las cosas: árboles, arroyos, cimas, prados, flores, atmósfera, cielo, se afloje el estilo, palidezca la adjetivación o se manoseen los mismos elementos estéticos. El lenguaje vigorizado por una imaginación henchida de imágenes, fluye con la abundancia y soltura de siempre; el ritmo de la descripción en vez de ir precipitándose, a medida que ésta se prolonga, sigue moroso y lento.

A través de estos cuadros de la naturaleza alienta un sentimiento de melancolía. Predomina lo patético sobre lo alegre, luminoso y sano; se buscan los tonos que mejor se avienen con el íntimo paisaje de las almas de los personajes. Una luz otoñal, de desmayado tinte, cuando no abiertamente sombría.

Pero esta tónica general no impide que, como en la descripción de la bendición del mar, los colores se humanicen; la gaya poesía del pincel se olvide de los claroscuros e incluso de las sombras.

Los hombres del país visten sus mejores galas, sus atavíos más lujosos. Los marineros, también acuden a la fiesta, y su chaqueta azul, faja encarnada y charolado sombrero contrasta con el pardo y rústico sayo de los labradores. Multitud de cirios y profusión de flores decoran las imágenes de los retablos. En los manteles, de nívea blancura; en las ropas, recamadas de argentería; en las guarniciones, cabos y remates del culto, piadosas manos habían derramado su habilidad y su invención. Una rica alfombra oriental cubre el presbiterio. El camarín de la Virgen resplandece todo con estrellas de luces y el tabernáculo del Sacramento brilla en medio de un triángulo de fuego, abierto en el pecho de un pelícano de plata. Lirios y azucenas embalsaman el aire. Ricos y antiguos candelabros sustentan blandones de cera rizada, entre lazos y festones de cintas simbólicas. En las capillas la devoción de los fieles acumula ramilletes de flores, castillos de frutas o paisajes marítimos contruidos con las conchas y caracolillos de la playa o con las madreporas y corales de otras riberas. Dos pequeños navíos cuelgan a modo de lámparas, a un lado y otro de la bóveda. Pilotos y marinos, devotos de la Virgen los han empavesado vistosamente. Las cornisas de la nave aparecen adornadas con jaulas de colorines y canarios o de extraños pintados pajaritos. Y desde la verja del presbiterio hasta los cancelos de las puertas, una alfombra de juncia y espadaña, de ramos de hinojo y de laurel deshojado, cubre las anchas y azules baldosas de pizarra del suelo<sup>677</sup>.

No hemos hecho sino extractar la precedente descripción. A través de este imaginar fecundo y brillante no se siente el gélido soplo del escepticismo, ni asoma su faz sombría la desesperación, la melancolía o el hastío. Amontónanse los colores vistosos y

los objetos gratos a la contemplación. Los cirios y los blandones de cera rizada no provocan en nuestro ánimo escalofríos, porque no llevan asociados sentimientos, ni ideas lúgubres. Toda la atmósfera que envuelve a esta fiesta religiosa y campestre es de una casta luminosidad.

Resumamos. Pastor Díaz no creó verdaderos personajes de carne y hueso. Javier, Irene, Sofía y Enrique son los nombres que adoptan los pensamientos y afectos del autor para objetivarse. Pastor Díaz, que era altísimo poeta, no sólo por los versos que compuso sino por el rico tesoro de poesía que no exteriorizada y vestida de forma rítmica, había dentro de él, piensa y siente como tal poeta. Se entusiasma, se apasiona; abre la válvula de su ardimiento lírico, y sus ideas más bellas y profundas, sus sentimientos de más delicada ternura o de más hondo y fuerte patetismo, van saliendo como densas columnas de vapor. El lenguaje se llena de epítetos, de símiles, de imágenes. La imaginación, cada vez más sobreexcitada, todo lo dramatiza y caldea; ya a tempo lento, como cuando pinta la tempestad e incendio de la nave, ya de un modo breve, pero no por eso menos vigoroso, como cuando descubre el lúgubre cortejo de la página 156 y siguientes del tomo segundo. Abusa de los tonos sombríos. Acumula negros crespones en torno de las cosas. Echa mano constantemente de los vocablos que mejor riman con esta propensión de su numen. Todo esto, quizá un poco exagerado, estaba en la atmósfera literaria de su tiempo. Los seguidores de un credo estético, si carecen del genio creador necesario para ponerse a la misma altura de los que en las cumbres lo practican, danse a imitar lo que les es más asequible, y nada está más al alcance de la mano, según ya hemos observado varias veces, como los defectos y las exageraciones.

Al comentar Valera este libro, dijo que, en lo tocante a su prosa y según su gusto, sólo había entre las obras de aquella época dos que se le igualasen o adelantasen en perfección. El *Ensayo sobre el catolicismo*, de Donoso Cortés y las *Escenas andaluzas*, de Estébanez Calderón<sup>678</sup>.

Pastor Díaz, como la generalidad de los poetas cuando renuncian al rico brocatel del verso, cuidan mucho de la locución, prodigan, quizá con exceso las adjetivaciones<sup>679</sup>, y ya ensanchan el período, ya lo constriñen, logrando igual efecto por virtud de una vigorosa concisión. Lástima que quien se mostraba tan conocedor del idioma y quien lo manejaba con tal maestría, incurriera en algunos tranquillos, poco recomendables, como repetir varias veces una misma palabra -anáfora de los griegos- después de punto y seguido<sup>680</sup>, o cometiera dislates, como escribir *apercibí* por advertí, noté, reparé, etc.; *te se* por se te; *abrogarse* y se *abrogaba*, por arrogarse y se arrogaba; habían *tenido lugar* -del *avoir lieu* de los franceses- por habían sucedido, acaecido, ocurrido, etc.; el *zumbido de un reptil* -zumban los insectos, pero no los reptiles- por el silbido<sup>681</sup>, y otras incorrecciones análogas que afean el libro si no disminuyen su valor.

Para que los lectores consideren por sí mismos el inconfundible carácter romántico del estilo de Pastor Díaz, vamos seguidamente a transcribir, aunque tengamos que dilatar algo más este estudio, dos párrafos de la obra que estamos comentando:

«Entonces el sol estaba en sus ojos, el aura vital del amor en su aliento, el trinar de las aves en las modulaciones de su garganta, y el tumulto del Océano en el oleaje de su sangre, en la espumosa marea de su corazón, hirviente y

atormentado»<sup>682</sup>.

«[...] la misma correspondencia de armonía que, en una tempestad desencadenada en las gargantas del Pirineo, guarda el chasquido del haya que desgaja el huracán con el estallido de la encina que hiende el rayo, el grito del águila a quien el torbellino arrebató su nido, y el graznar del milano que se precipita sobre las avechillas guarecidas de la nieve»<sup>683</sup>.

Las ideas, las imágenes, los símiles, las palabras; la tendencia a la hipérbole y a lo patético, no pueden negar su filiación romántica.

Esta es la tercera vez que a lo largo de estas páginas nos vamos a enfrentar con don Antonio Ros de Olano.

Le hemos considerado ya como poeta y como crítico; tócanos ahora, juzgarle por su calidad de novelista; autor de libro tan raro y extraño como *El Doctor Lañuela*. Se tiene esta obra por infranqueable. *Mistagogo* ha llamado Menéndez y Pelayo al autor y don Pedro Antonio de Alarcón decía de él que despreciaba al que no entendía sus obras y se enojaba con los que las comprendían. No estarán de más unas breves consideraciones sobre este *peregrino* escritor.

Si la palabra temperamento no excluye del todo el carácter de la persona a que se aplica, y hubiese dentro de ella algo más que nervios, sangre, bilis, linfa, etc., diríamos de Ros de Olano que era un temperamento original. Atribuir tan sólo al carácter su modo de ver las cosas, su visión de la vida, de las personas, de los objetos, sería quedar un poco distantes de la realidad de su caso. Su constitución fisiológica debía intervenir notablemente en sus reacciones frente a las cosas, y cuando escribía exteriorizaba ideas y afectos en cuya elaboración había tomado parte el temperamento.

Esto que parece un disparate a primera vista, no lo es si se considera bien. Porque ¿quién deslinda en el ámbito de la creación literaria lo que es obra pura del intelecto, de lo que proviene del modo de ser temperamental de cada uno? El alma se sirve del cuerpo; pero no siempre es éste instrumento pasivo.

Ros de Olano era original por temperamento. Su originalidad no procedía de un propósito deliberado. No buscaba el ser original a fuerza de retorcimientos de la mente: dábale en él tal circunstancia de un modo espontáneo, natural. Habría querido escribir de otra manera y de seguro no lo habría conseguido. No se advierte premiosidad alguna en *El Doctor Lañuela*. El relato, incongruente, inconexo, incluso enigmático en la apariencia, como veremos a seguido, fluye sin violencia, ni tortura alguna de la mente.

En 1863 y con el título de *El Doctor Lañuela, episodio sacado de las memorias inéditas de un tal Josef*, salió en Madrid este libro, de las prensas de Manuel Galiano. Consta de 282 páginas y va precedido de un Prólogo de don Manuel Ascensión Berzosa

y de una *Sinfonía* del autor. Los personajes que intervienen en la narración son Camila, Luz, Lañuela, Josef, El Magnate, el beneficiado Don Cleofás y el ama del beneficiado.

Veamos cómo describe Ros de Olano a algunos de estos:

El Doctor Lañuela era un hombre «alto, magro, aguileño, saturado de bilis, pintaba canas, y gastaba barbas de secano». Cubríase con desceñida bata de damasco que le llegaba a los tobillos. Babuchas en los pies; brazos desnudos hasta los codos. Tocábase la cabeza con «rojo bonetillo abatanado, de poco precio y de mucho abrigo». Ni mágico, ni brujo, ni sabio de letra antigua. «Verdadero pedículo extirpador profundo de callos consolidados». Médico «electro-magnético-espiritualista; especial ambidiestro para sanar enfermedades nerviosas en personas de ambos sexos». También usaba sombrero hongo; vestía gabán blanco de lanilla y chaleco y pantalones de tela cortados de una misma pieza, pintada con variedad de colores formando cuadros.

No es menos prolijo al presentarnos a la *Extática*. Estatura elevada; talle delgado. Sus delicadísimas manos plegadas sobre el seno. Adornaban su hermosa cabeza «dos luenguísimas trenzas de cabello negro muy luciente; cuyas madejas himalayas caían desprendidas por los lados de su cuello sobre los hombros, y de los hombros al pecho; del pecho a la cintura; y más allá [...]». Ojos rasgados, de garzas pupilas. La tez nítida «aunque<sup>684</sup> algo pálida y no alabastrina». Los labios delgados, un poco descoloridos, meramente rosados. Las cejas «eran arqueadas hebras de brillante seda». Las pestañas corvas y salientes. Largo y flexible el cuello; breve el seno. «No era, no, vaso de placer como la mujer pagana; era pomo de bálsamo precioso [...] para cicatrizar heridas del corazón».

Don Cleofás, el beneficiado, tío de Josef, contaba cincuenta y tantos años. Era un cazador fortísimo, Nemrod<sup>685</sup> con sotana. Había cogido, amansado, domesticado, castrado y amaestrado por último una zorra con la que cazaba perdices a muestra, salto, vuelo y tiro largo. Obedecía empeño tan difícil al desdén que los perros perdigueros, por lo ceremoniosos y pausados, le inspiraban. Admirábanle los clérigos por la brevedad<sup>686</sup> de su misa completísima y envidiábale el dómine Crisanto por su latín depurado y conciso. El tío Patiavello, cazador de oficio, ya jubilado y decidor discreto, le había dedicado unas trovas apologéticas en las que le decía tener «la huella firme y pausada del lobo, la canilla del ciervo, el jarrete del corzo, el pulmón de la liebre, la tenacidad del sabueso, los brazos del oso y el ojo del sacre [...]».

Don Cleofás acude, por carta escrita en latín, a su sobrino Josef -«*Neptis Josepho*»- para que urgentísimamente vaya a la calle de Tribulete, número 5, en busca del Doctor Lañuela: *empiricus et admirabilis cayorum*... El autor describe con moroso y pintoresco lenguaje la casa del Doctor. «Tenía [...] lo largo de un alcázar, lo alto de un corral, lo denegrido de un templo, las rejas de una cárcel; y sobre el muro, frisando casi con las rejas, se apoyaba un mal tejado<sup>687</sup> construido en esa forma económica y evasiva que la dialéctica albañilesca ha dado en llamar con propiedad *obra a la malicia*». Ya dentro de la morada del Doctor, aparécese, por modo singular e inusitado, la *Extática* que ayuda al pedículo en sus quehaceres profesionales. En la estancia donde éste trabaja hay una mesa, una redoma, un cojín, un manto desdoblado, una trípode y dos taburetes. «La luz entraba escasa por el techo, y no había por allí gato, ni jimio, ni sapo, ni macho cabrío, ni esferas, ni triángulos, zodiacos<sup>688</sup> ni fogones; ni compases, ni signos cabalísticos de ninguna especie». Tras unas operaciones preparatorias, del todo desusadas, que llenan

de admiración y temor a Josef, el Doctor Lañuela le interroga sobre el objeto de su visita.

«-¿Y el buen sacerdote es flemático de temperamento, o es por el contrario súbito-sanguíneo? ¿Viénele los callos de calzar ancho en demasía, o de calzar prieto con exceso?»

Lañuela, después de oír atentamente las explicaciones de Josef, define por este tan alto y peregrino estilo el mal de Don Cleofás:

«-Callos son esos extremo -profundo- bilaterales, con raigambre gramácea [...]».

Disponíase el Doctor a ir en busca de los parches para los pies del beneficiado, cuando se presenta de pronto e inesperadamente, Camila. El pedículo arrebató a la *Extática* el manto que la cubría y se lo echó por encima a Josef, que de tal guisa se acurruca en un rincón de la sala, «como galgo despeado, o como gato con frío». Y cual espectador inadvertido asiste a las prácticas electro-magnético-espiritualistas más sorprendentes que cabe imaginar. Lañuela, la *Extática* y Camila, que por su edad, belleza y genio es, según el autor, una segunda reina Dido, se hablan mutuamente en verso, tras de haber hecho en prosa la segunda a la tercera -algo así como su retrato moral.

Más tarde y sin que el sobrino de Don Cleofás hubiera abandonado la morada del Doctor, entra en ella de rondón y con el embozo hasta los ojos un caballero de capa y sombrero, que va a consultar sus males al pedículo. José, que a pesar de su juventud, pues no pasa de los veinticinco años, es un satírico de tomo y lomo, aprovecha las confesiones del nuevo paciente que resulta ser no un vendehumos de los que «prometen encomiendas y dan almorzadas de manos», diciendo a todos y a todo: «Cuenta V. con ello», sino un ministro, para ponerle de vuelta y media. He aquí la palabrada, que, como veremos, no tiene desperdicio: «Recuerdo que por aquel entonces le oímos hablar en público, y como sacara de su cosecha tan extraños conceptos, y de los escritos más extraños adujera tan olvidadas citas, te pregunté qué tal te parecía, y tú que nunca has enflaquecido la verdad por el afecto, me respondiste, que era un bruto enciclopédico, en el que ya no cabían y le brotaban naturalmente a chorro y a borbotones todas las barbaridades y sentencias de todos los hombres de todos los tiempos... ¡Mira tú, yo creí que fuese un vendehumos y era un ministro!».

Esta escena es rica en elementos satíricos y humorísticos. El Doctor Lañuela echa mano de toda su ciencia sobrehumana, diríamos, para desnudar por dentro al ilustre cliente, el cual, que habla también en verso cuando le peta, define de este modo tan donoso, la ciencia parlamentaria:

La parlamentología es candorosa

ciencia en la que el elector es la eficiencia,  
y el elegible que conoce el paño,  
le da a cada elector un desengaño.

Josef sale de la casa del Doctor y ya en la suya, a solas consigo mismo, se da a la especulación y a lo que pudiéramos llamar el análisis introspectivo. Después le sobreviene un extraño sueño en el que se le aparecen Luz y Camila, como formando una sola persona. Camila con anterioridad a este instante, había suministrado a Josef tres cachetes, desafiándole faz a faz y prodigándole improperios para que la embistiera. Pero viendo que Josef se estaba quieto, giró rápidamente sobre los talones y «se fue como remolino de polvo y viento». «La trajo el iris -a Camila - y la llevó el rayo». Descompuesta en dos la unidad simbólica, resurgen de anonadamiento Luz y Camila, que aparecen nuevamente, no ya en actitud de alianza, sino separadas. Camila descendió a tierra y Luz ascendió al cielo. Vuelto Josef a la realidad, se mira al espejo y se ve por primera vez las primeras canas. «Lo breve que es la vida se demuestra con decir que de una edad a otra media un cabello. De niño a joven, de joven a provento, de provento a viejo: un cabello que nace, un cabello que encanece, un cabello que cae».

Torna Josef a casa del Doctor a por los parches para los callos del beneficiado. En el camino, tan agitado y turbado iba que tropieza con varios transeúntes. Por último embiste a una mujer embarazada, cuyo marido le increpa: «¡Usted no está en el mundo! ¿Hombre de demonio, dónde lleva usted los ojos que no ve los bultos?». Y Josef le responde: «Hombre de la carne, ¿pues dónde lleva usted los bultos que no ve los ojos?». Ya a la puerta de la casa, coincide con el Magnate, esto es, con el ministro, que llega metido en su sombrero hasta los ojos y embozado en su capa por encima de la nariz. Mientras el Magnate en otro aposento se somete de nuevo a la ciencia del Doctor, Josef se encuentra con Luz. Un pensamiento impúdico conturba su mente: intenta seducirla. Luz le aparta con sus manos crispadas y álgidas como las de un cadáver<sup>689</sup>. La *Extática* arrebatándole<sup>690</sup> «en la fuerza centrípeta de su atmósfera», le lleva a través de intrincados pasadizos. Una vez en el gabinete de trabajo del Doctor Lañuela, se sube a la trípode, adoptando un ademán reflexivo y poniendo en Josef sus ojos. Brótale una sola lágrima, que toma «sobre la mejilla los cambiantes del iris, hasta que sin desprenderse por gravedad, se evaporó». Extiende luego hacia él una mano en la que imprime un beso. El más extraño coloquio sucede a tal expansión. Pero antes de desarrollarse esta escena de amor, Josef justifica por modo peregrino el beso y proclama su espiritual estirpe. «No es el beso provocativo que se cambian dos seres de distinto sexo [...] Todos los otros besos son un contrato bilateral en que tácitamente se establece el repugnante derecho conocido bajo la fórmula de *do ut des*. El beso de la región universal simboliza la humanidad enlazándose con su pasado, en su presente y su futuro por el ósculo de un amor inmaterial, abstracto y absoluto. Ese es el ósculo con que reverencié aquella mano álgida que en vano hubiera intentado vivificar con mi aliento».

Josef presiente el terrible final de su amada. Se arroja a sus pies, abraza sus rodillas, hunde la frente... «Sentí el aroma de los valles de la muerte: y allá en la región de los espíritus, nuestras almas, el alma de mi amada y el alma mía, se desposaban entre

raudales de luz. Dichoso yo si nunca despertara; que acaso así es la muerte; olvido de una vida en que el dolor nos place y en el que el placer nos duele».

Llegado el coloquio al ápice de su sublimidad, suena a espaldas de la enamorada pareja una «rajante carcajada». Era Camila. «¡Acuérdate!» -dice a Josef y cruza «los brazos con la firmeza épica de la altivez romántica». El sobrino de Don Cleofás en medio de estas dos mujeres, opta por Luz. Pero ¡ay!, Luz ya no existía.

El corazón es péndulo que advierte

golpe tras golpe en una misma herida,  
cuán próxima a la muerte anda la vida,  
cuán cerca de la vida está la muerte.

Luz resulta ser hija del Doctor Lañuela. Camila, acompañada del Magnate, abandona la casa del Doctor. Josef, ya en la calle, se cruza con un entierro. En un ataúd color de rosa llevan el cadáver de un párvulo. Después tópanse con unos volatines, un bautizo «solemnizado con turba de pilluelos», un borracho, unos desposados, una viuda vergonzante y un ciego, «cantando los encantos de los ojos, como si los estuviera viendo». Cuando entra en casa el tío, Don Cleofás, le pide los parches. Al ver el beneficiado que no los trae, monta en cólera. Josef, así que amanece, sale en busca de un callista francés, y tropieza, inesperadamente, con Lañuela. Éste le pide dinero, Josef le da el que lleva, y encamínanse a la morada del beneficiado. Tras un minucioso regateo convienen en el precio. Cinco francos por cada callo extraído. Don Cleofás en señal de conformidad saca «los pies por abajo y el Breviario por arriba». Lañuela prepara los instrumentos y Josef alumbrá con una vela. Total, cincuenta callos, con su ojo cada uno en su cogollo.

Libre el beneficiado de tan onerosa carga, emprende con el sobrino el camino del Escorial. Van en sendas mulas. Llegados, toman posada. He aquí el comentario que a Josef le inspira la octava maravilla: «[...] vi mucha piedra; y luego mucha piedra; y después y más adelante y siempre, piedra sobre piedra; mucha piedra». Más adelante observará: «Me pareció ilustrada, histórica, soberbia; pero sin un asilo místico donde reconciliar el espíritu cristiano; sin vaguedad, sin penumbras, sin ángulos agudos [...] como es aguda la aspiración del alma cuando desprendiéndose de su enemigo el mundo por la meditación, va ascendiendo por grados hasta perderse en el vértice del infinito».

Asisten a una ceremonia religiosa, por la muerte de un Rey; visitan la biblioteca. - «Todas las bibliotecas, dice Don Cleofás, son libros y más libros, puestos de canto o acostados, mirando a la pared y dándonos la espalda»- y regresan al hospedaje, donde les sirven «bazofia con vino peleón y pan de ayer; todo sobre manteles de la víspera». Pasada la fiesta reemprenden la marcha, trasponen el Guadarrama y entran en la Granja. El agua que fluye de las fuentes despierta en Josef el sentimiento de lo bello. De la Granja pasan a Sepúlveda, donde reside Don Cleofás. Josef divaga sobre la casa de su tío -la cual tiene un patio festoneado de albahacas y alélies y en mitad de él una parra de anchas hojas- sobre el ama, el sacerdote, la monja, el convento, etc. Patialvillo, el

cazador de oficio ya jubilado, visita a Don Cleofás y convienen en salir a cazar el perdigón. Josef advierte que su permanencia en Sepúlveda no agrada al ama de Don Cleofás. Su situación es incómoda. Hace de monacillo; tiene que arreglar su cuarto y lavarle las escopetas al tío. Éste y el ama murmuran a cada paso. Mostrada su tristeza, Don Cleofás le aconseja volver a la corte, para lo cual y como curador que fue suyo, le entrega lo que le pertenece y cien duros además. Josef toma la diligencia, que, a pocos kilómetros de la puerta de Segovia vuelca en unos barrancos. Ya en casa y sentado en su «querida butaca» echa una mirada al pasado, y en medio de estas meditaciones, llega Camila solícita de conocer su estado y dispuesta a servirle en todo. Deciden pasar por delante de la morada en que murió la *Extática*. Tan misteriosa y solitaria ruina se había convertido, por la vara mágica de un rico, en una casa de vecindad para cien familias pobres. ¡Qué depreisa debía de construirse entonces! De retorno tropiezan con el Doctor Lañuela, que ha trocado su papel de médico electro-magnético-espiritualista por el de peregrino. Tócase con sombrero de anchas haldas y va revestido con esclavina de hule decorada de conchas. Un bordón en una mano y en la otra una sarta de sartas de rosarios. Al verlos suelta una carcajada, y exclama: «Éste es el mundo». «¡Miserable!»..., le responde Camila al reconocerle. «Es el mundo de todos», le replica Lañuela con sarcasmo, y prosigue pregonando rosarios traídos de Jerusalén y bendecidos por el Padre Santo.

No creemos que un libro tan raro y extraño como éste deba pasarlo por alto la crítica. De aquí que, reconociendo que carece de verdadero mérito literario, nos hayamos dilatado al exponer su asunto. ¿A qué género pertenece? El autor no está muy seguro de que haya escrito un libro<sup>691</sup>. «En mi librejo -observa más adelante- la clara es poca, el germen va en la yema y desarrollará su embrión al calor de la inteligencia que lo incube. Mas si después de mi doloroso esfuerzo hallasen todos los lectores que sólo nace un pollo en seco; valga mi intento, que tanto le cuesta a la avecilla el huevo como su cachorro a la leona».

«-¿Esto es una novela? -se pregunta por último- No. -¿Es acaso un poema? Tampoco-. ¿Pues qué clase de libro es éste tan sin género conocido? Yo lo diré. Es historia del corazón donde el dolor adultera con la risa; y del consorcio nace un libro híbrido [...]».

Los críticos, como los entomólogos, propenden a la clasificación. El encasillamiento de un libro permite roturarlo más fácilmente y considerarlo desde el punto de vista del género a que pertenece. Pero hay obras que por la diversidad de sus elementos específicos, por la falta de un denominador común son inclasificables. ¿A qué género corresponde *El licenciado Vidriera* o *El Diablo Cojuelo*?

Ros de Olano ha escrito un libro que parece la obra de un loco, de un extravagante o de un chungón. En sus páginas observamos factores diversos: el buen humor, la sátira, la agudeza conceptual, el sentimiento. Los personajes, o se humanizan hasta sentirlos respirar o se desvanecen por lo ilusorios. Camila y especialmente Luz<sup>692</sup>, apenas nos dan impresión de realidad. Son entes de razón vestidos con apariencias humanas. Promueven mil sutilezas al autor, le estrujan y hacen destilar alambicados conceptos, que no desagradan por su contenido ni por los giros que adoptan al manifestarse.

Lañuela y el beneficiado Don Cleofás, a pesar de sus extravagancias, proclaman a lo largo de la narración su rango vital. La picaresca no les cerraría el paso como a seres extraños que nada tuvieran que ver con ella. El intelectualismo a que propende el autor, les da un tinte culterano y conceptual; pero a través de la nebulosa de las agudezas se advierten mil pormenores humanos.

No faltan en estas páginas tan curiosas, definiciones del amor, de la muerte, del pasado, del futuro, de la mujer. Son relámpagos de inspiración en los que entra tanto la inteligencia como el sentimiento. Arrebatos líricos propios de la época en que se escribió esta obra. Y como es natural, los caracteres del romanticismo, con su propensión a la melancolía y a lo fúnebre, muéstranse a cada paso. «Las primeras tintas de la noche se mecían en los últimos efluvios de la luz: nacía el crepúsculo, y la melancolía con alas invisibles flotaba por el espacio»<sup>693</sup>. «Para sentir con este sentimiento de la muerte [...] sal solo de tu casa, llega solo hasta la cárcava del camposanto, y entra solo en su recinto, ¡párate! para que oigas la voz fúnebre de la conciencia [...]»<sup>694</sup>.

La prosa de este libro, rica en bellas imágenes y comparaciones, es atildada y pulcra; está llena de giros clásicos que recuerdan el estilo de Quevedo y de Vélez de Guevara. Abundan en ella también los arcaísmos, que por el garbo con que se usan no hacen desagradable la lectura y las voces de nuevo cuño, como *inmanumisa*, *enmustecida*, *desembolsilló*, etcétera, que confirman el espíritu arbitrario y singular del autor.

Dos son las obras por las cuales es más conocido como escritor don Antonio Cánovas del Castillo<sup>695</sup>: *La campana de Huesca*, novela a lo Walter Scott, sin las extravagancias y exageraciones del romanticismo, pero provenientes de él en cierto modo, ya que este género histórico fue una de sus principales modalidades expresivas y *El Solitario y su tiempo*, estudio biográfico-crítico sobre don Serafín Estébanez Calderón.

La personalidad que se nutre de dos o más actividades distintas, salvo raras excepciones, antes se debilita que se robustece. Frente a un Goethe que fue poeta lírico y dramático, novelista, pensador, hombre de ciencia, y por todos estos lados de su figura alcanzó las más altas cumbres de la fama, ¡cuántos se constriñen y empequeñecen porque se vieron escindidos en varias caras! Castelar, orador y prosista, habría sido más prosista si no hubiera sido orador. Listz, pianista y compositor, habría sido más compositor si no hubiera sido pianista, o más pianista, si no hubiera sido compositor. Marañón, más ensayista, si no hubiera sido médico, etc.

Cánovas del Castillo simultaneó la política con las letras. Como gobernante escaló los puestos más altos, restauró una monarquía. Sus actividades de historiador y de literato, aun no siendo nada despreciables, sobre todo las primeras, carecen del fulgor y de la resonancia que logró como político.

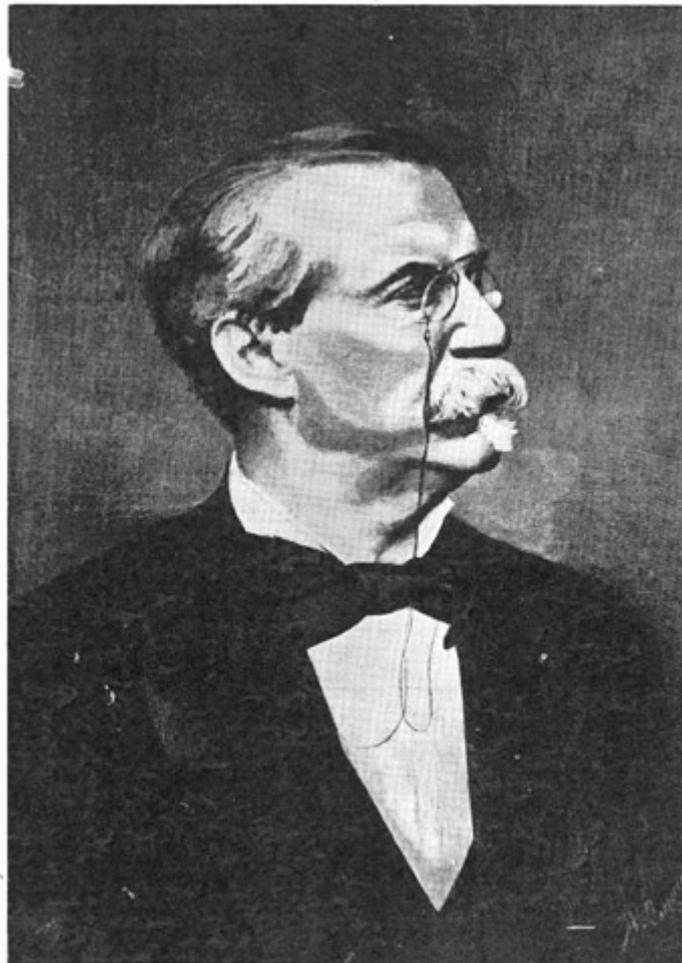
Nosotros vamos a considerarle tan sólo como novelista. Nos complacería mucho examinarle también desde el punto de vista de su calidad de conversador. Es éste, sin duda alguna, dentro de su proteica fisonomía, uno de sus aspectos más interesantes. Valera que no le iba a la zaga en el delicioso arte de la *causserie*, lo admiraba como tal conversador. Y las damas, como las de los tiempos del duque de Rivas, que era otro

diserto y ameno hablador, sentía el hechizo de aquel verbo brillante, prendido de chistes y agudezas.

No es ocasión ahora, que nos entretengamos en tan gustoso y atrayente quehacer. Nos espera Don Ramiro, el rey Monje, Doña Inés de Poitiers, su infortunada esposa, Aznar, el audacísimo almogávar y los rico-hombres de Huesca.

La ya citada novela de Cánovas, aparecida en 1852<sup>696</sup>, gira en torno de estas graves cuestiones: que Don Ramiro abandonó el claustro por el mundo, tomando sobre sus hombros la autoridad temporal; que faltó no sólo al voto de obediencia, como acabamos de ver, sino al de pobreza adquiriendo «riquezas sin número y vasallos sin cuento», y por último al de castidad, contrayendo matrimonio con la bella Inés de Poitiers.

La última y terrible lucha del Rey Monje, con sus enterezas y sus debilidades, pues Doña Inés nos la pinta el autor del libro como haz de divinos hechizos capaces de trastornar el seso al más circunspecto varón, constituye, por decirlo así, la médula de la novela. A lo largo de este pasional debate ofrécese singulares acontecimientos, ora de una atractiva comicidad, de una picante gracia, como ciertas escenas de Castana y Aznar; ora terriblemente dramático, cuales los del capítulo XXV<sup>697</sup>, cuando el rudo almogávar tan fiel a Don Ramiro, dicta al monje amanuense los nombres de los nobles de Huesca condenados a morir, y el pavoroso cuadro de las quince cabezas cortadas.



«En derredor del garfio que colgaba del punto céntrico de la bóveda -cuenta el autor- mirábanse catorce cabezas recién cortadas imitando en su colocación la figura de una campana: en lo interior de aquella extraña campana colgaba otra cabeza que hacía como de badajo, la cual reconocieron los presentes, por del Arzobispo Pedro de Luesia, las demás eran de Linaza, de Roldán, de Vidaura, de Gil de Atrosillo y del resto de los ricoshombres rebeldes»<sup>698</sup>.

Completan el cuadro de la novela una descomunal batalla, un banquete, un desafío y otros lances y eventos que contribuyen a hacerla amena e interesante. El diálogo es vivo y suelto. Otras veces, los personajes de más relieve gustan de dilatarse en largas palabradas. El autor ha puesto mucho cuidado en que las ropas que visten, las armas que usan, así como el adusto menaje de los aposentos, no constituyan ningún torpe anacronismo. Aunque sus estudios históricos se refieren principalmente a los Austrias y a su tiempo<sup>699</sup>, dióse buena maña a reconstruir apropiadamente este otro pasado más lejano. El estilo, aunque algo difuso a ratos<sup>700</sup>, tiene momentos de inspiración; se hace plástico y vigoroso. He aquí un testimonio de cuanto decimos:

«Tremendos, sin duda, eran los botes de lanza, o los mandobles que enderezaban a sus desnudos contrarios, y grande la defensa que les prestaban a ellos los bruñidos petos de reluciente acero y los anchos escudos y ferradas grevas»<sup>701</sup>.

Aznar, el agreste y fiero almogávar, es el personaje mejor trazado. Hay en él más recia y palpitante humanidad que en Don Ramiro. Sus reacciones violentas, las sacudidas de su carácter bravo e indomable, le hacen más hondamente asequible a los sentidos del lector. El Rey Monje, que acaba, como es natural, encerrándose en un monasterio, de espalda ya a todo lo humano y terreno, a Doña Inés, a su hija, a su reino, es un pobre hombre vacilante y asustadizo, sin vital resonancia, como esas figuras que vistas de lejos parecen de verdad, pero que apenas nos acercamos a ellas, descubren toda su falsa armazón. Doña Inés es dulce y agradable. Pretende irse con Don Ramiro a hacer vida de cenobitas. Es una frustrada argucia de su instinto femenino, para no perder del todo a su esposo. La escena de ambos, que se inicia en el capítulo XXIX, desenvuelve ante los ojos del lector lo anómalo y extraño de aquella situación conyugal, la batalla terrible que se libra en aquellos dos corazones movidos de tan opuestos impulsos. Quizá uno de los momentos más afortunados del autor de *La campana de Huesca* sea aquél en que el fidelísimo Aznar da cuenta a su egregio señor de todo el alcance del pergamino amañado.

«-Aquí está esto, señor, firmado, al parecer, de vuestra propia mano; yo forjé falsamente tal escrito y engañé con él a

estos leales servidores vuestros: yo soy, pues, el único autor de la justicia que acabáis de ver. Mi corazón me dice que he hecho bien; que eso y no otra cosa merecían los traidores; que de ese modo y no de otro podía servirlos. Mas si me equivoqué castigadme; que con haber quitado tantas cabezas rebeldes y haber librado de ellas al reino, moriré yo por mi parte contento»<sup>702</sup>.

Si nos detuviéramos a considerar la posibilidad de aguantar o no sin perder el sentido del tiempo que media entre el instante en que, el almogávar Aznar es herido, hasta que se desmaya, puesto que las escenas que ocurren en este lapso son varias y nada breves, fácilmente llegaríamos a la conclusión, de que tal cosa es imposible, y que el adicto servidor de Don Ramiro se ve obligado a realizar un esfuerzo superior a todo humano aliento. Anotemos el hecho por ese prurito crítico de agotar todas las posibilidades analíticas.

La formación cultural de Cánovas y su buen gusto literario -aun procediendo esta novela, como ya hemos observado, del romanticismo, de cuya época no está muy distante- le apartaron de desvaríos y exageraciones. *La campana de Huesca*, juntamente con *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco, y de *Amaya*, de Navarro Villoslada, ofrece entre nosotros uno de los ensayos más afortunados de la novela a lo Walter Scott.

## Capítulo decimotercero



Consideraciones finales. El folletín. Novelistas femeninos. Otros autores que cultivaron la novela

Hemos estudiado en las páginas precedentes a aquellos autores que más se distinguieron al cultivar la novela, desde la iniciación del romanticismo hasta su decadencia. Si hemos de rendir pleitesía a la verdad, tendremos que reconocer cuán lejos quedaron de los autores que les sirvieron de modelo. Cortadas sus obras por el patrón literario, principalmente, de Walter Scott, adolecían de los defectos de la moda reinante y carecían, salvo rarísimas excepciones, de sus virtudes más notables. Los elementos manejados eran los mismos. La historia en lo que tendía más a lo fabuloso que a lo verdadero, y que debido a tal circunstancia permitía a los autores moverse con una mayor libertad. Amores imposibles o contrariados, desafíos, guerras, juicio de Dios, envenenamientos, persecuciones, intrigas, cacerías, sepulcros, mazmorras, cipreses, cirios, enclaustramientos, etc.<sup>703</sup> Pero la narración, más desvaída que vigorosa; los caracteres torpemente forjados; lento el desarrollo de la acción; el diálogo insustancial y palabrero, dilatándose más de la cuenta; frecuentes los anacronismos y desmedrado y avulgarado el lenguaje.

Quitad el *Doncel* de Larra y *El señor de Bembibre*, de Gil y Carrasco, muy distantes, a pesar de todo, del empaque literario de las obras de Walter Scott, Víctor Hugo y Manzoni, y lo demás que se escribió bien merecido se tiene el olvido del público. ¿Quién lee hoy las novelas de Escosura, Ochoa, Villalta, Hurtado, Diana; la *Isabel de Solís*, de Martínez de la Rosa o de *Villahermosa a la China*, de Pastor Díaz? No han naufragado en la atención de los lectores *Amaya o los Vascos en el siglo VIII* de Navarro Villoslada, ni *La campana de Huesca*, de Cánovas del Castillo. Mas ¿qué otros títulos perduran en las editoriales de hoy, de toda aquella profusa literatura imitada de Inglaterra o de Francia?

Tan copiosa vena degeneró en el folletín. Extraviado el gusto del público; poco descontentadizo éste respecto de tal orientación literaria, la novela por entregas absorbió enteramente la curiosidad de los lectores.

Al lado de aquel árbol frondoso del género histórico, alzáronse dos modestos arbustos. Uno de pobre ramaje: la novela psicológica; modalidad literaria mal cultivada y escasa entre nosotros, quizá porque presos en las redes de la vida objetiva, de la realidad circundante, fuimos poco inclinados a la introspección, a bucear en los senos del alma humana. Otro, de más rica fronda: la novela de costumbres, pero desmañado anticipo al fin, de aquel realismo literario que va desde doña Cecilia Böhl de Fáber a Pereda y Galdós.

El romanticismo había desvinculado al verbo creador de toda realidad objetiva. Se abultaban las cosas. Una hipertrofia del sentimiento<sup>704</sup>; un constante tirar hacia lo excepcional y asombroso; una melancolía enfermiza, que robaba el color natural de los objetos y entenebrece los afectos del corazón; un escepticismo y un pesimismo destructores del ánimo, cogidos del brazo en el más sombrío maridaje; una tendencia humanitarista y socializante, aprendida en Eugenio Sue y la Jorge Sand. He aquí el contenido moral de la literatura romántica. Pero tales recursos estéticos, que bien manejados por autores de valía proporcionaban lecturas llenas de interés y de emoción, en manos de escritores mediocres se hacían de todo punto inaguantables.

Los defectos -ya lo hemos dicho-, se imitan más fácilmente que las virtudes. Por eso copiamos sin grande trabajo las exageraciones y abultamientos del género, sin conseguir asimilarnos sus cualidades más brillantes. Y esto que fue un defecto muy señalado, incluso durante el apogeo en España de la novela romántica, se hizo mucho más ostensible en su declinación. No vamos a detenernos a examinar las obras de Pérez Escrich, de Ortega y Frías, de Julio Nombela, de Torcuato Tárrago, de Ayguals de Izco... Carecen de todo valor literario. Los caracteres están pintados con brocha gorda. Las situaciones, encaminadas a satisfacer la sentimental voracidad de unos lectores faltos de educación estética. Si se recogieran en un recipiente todas las lágrimas vertidas por los personajes de esta literatura, la tal vasija habría de tener, por lo menos, un metro cúbico de cabida. La locuacidad de cuantos intervienen en la fábula fatiga al lector más pacienzudo. Apenas se describen los *interiores*. No hay atisbo alguno de penetración psicológica. El lenguaje es pobrísimo, vulgar e incluso chabacano. Los sentimientos falsos. Ayguals de Izco, disolvente y desmoralizador, que le bebe los alientos a Eugenio Sue, se recrea pintándonos frailes libidinosos y gordinflones, como Fray Patricio<sup>705</sup>. Pérez Escrich, que quizá haya sido el más leído de estos representantes de la literatura folletinesca, encadenará en rápida sucesión las escenas más tristes e infortunadas, para halagar así los torpes sentimentalismos del público ignaro. Bastan las primeras páginas

de *El cura de aldea* para comprobar este fenómeno. Ángela se muere. «La agonía vaga en torno de su lecho». En tal situación espera impacientemente al hijo. Mas no es el hijo el que llega, sino el padre Juan. La madre de Ángela tiene un hijo que es un calavera: Antonio. Reza por él constantemente y pídele a Dios que le traiga al buen camino. Una noche Antonio visita a su madre. Pero por desgracia no puede permanecer a su lado. Ha cometido un crimen y le busca la justicia. Al salir a la calle topa con un embozado. Es su amigo Esteban que *estimando cumplir* un deber le advierte el peligro que corre. «- ¡Gracias, Esteban! Eres un amigo leal». - Hombre -repuso Esteban- creo haber cumplido con mi deber dándote este aviso. -No todo el mundo cumple con su deber, y por eso te lo agradezco»<sup>706</sup>. Antonio un año después de ocurrir esta escena, aterra con sus actos de bandido a la provincia de Salamanca. Una noche, al regresar Ángela a casa, acércasele un hombre embozado hasta los ojos. Le flaquean las rodillas y cree que va a caer desmayada. El desconocido desaparece tras de dejar una carta y un pequeño lío en la mano de Ángela. Ambas cosas son de Antonio. El pequeño lío contiene doce onzas de oro. La madre de Antonio rechaza el dinero. «Es el fruto del crimen y mancha con su contacto». Como en la ciudad hay un hospital y una casa de caridad, reparten entre ambos establecimientos las doce onzas. La autoridad persigue al bandido Antonio. La mayor parte de la cuadrilla cae en poder de los soldados. Ángela y su madre dan por muerto a Antonio. Un claro y hermoso día de *enero*, Ángela, asomada a la ventana de su casa, contempla el paisaje, aspirando la templada y benéfica atmósfera de la calle. Hay que advertir que la acción se desarrolla en Carrascal del Obispo, a cinco leguas de Salamanca. La madre de Ángela es ciega. «- ¡Oh, madre mía! Cuando en un día como el de hoy contemplo desde esa ventana ese sol hermoso y ese cielo azul, siento doblemente ver a usted privada de admirar tanta belleza». Madre e hija salen a la calle. Un caballo, que a causa de fortuito accidente se encabrita al pasar junto a ella, da un fuerte golpe con una de sus manos en la frente de la madre de Ángela. La herida de la pobre ciega tardó en sanar cuarenta días. Gaspar, que montaba el caballo causante de la desgracia, no deja un solo día de visitar a la víctima del atropello. Ángela, sin saberlo, se había enamorado de Gaspar.

Mezclados todos estos ingredientes resultaba una verdadera bazofia literaria que el público de entonces deglutía, no sólo sin empacho ni repugnancia alguna, sino con suma complacencia.

Pilar Sinués agotará toda su sentimentalidad femenina a lo largo de una copiosa producción novelesca<sup>707</sup>. Su vida lo fue y no en escasa medida. He aquí un testimonio elocuentísimo de su profesión romántica. El comediógrafo don José Marco conocióla a través de unos versos. Con otros, escritos por el tal Marco, Bécquer, Viedma y Nombela, pidióla el primero por esposa. Aceptó la autora de *Fausta Sorel* pretensión de modo tan desusado originada y expuesta, y casose por poderes con el comediógrafo. Este extravagante casorio duró mucho más de lo que era de esperar, dada su insólita realización. Separáronse ambos cónyuges por último, y doña Pilar murió en la mayor indigencia. La criada que tenía la encontró muerta al regresar a casa. Nombela ha referido todo esto en sus *Impresiones y recuerdos*<sup>708</sup>.

El romanticismo envenenó muchos corazones y perturbó muchas inteligencias. Posteriores tiempos a él han trazado una divisoria entre el arte y la vida privada del artista. El hombre de letras ha recuperado su sensatez y hoy son raros los casos de identidad entre el credo literario que se profesa y las íntimas actividades cotidianas del escritor. Mas en aquellos años el arte y la vida privada del artista solían ser la misma

cosa. Las exorbitancias del romanticismo, el opio activísimo de tal doctrina estética, produjo en las almas de sus partidarios y oficiantes un fuerte desequilibrio moral que se reflejaba en los actos de cada día. Las mujeres, muy sensibles por su constitución a tales influencias, fueron las víctimas principales de estos descarríos. Recuérdese a la tantas veces citada<sup>709</sup> Jorge Sand y a las anónimas jóvenes que bebían vinagre.

Ortega y Frías, Torcuato Tárrego y Florencio Luis Parreño, por no nombrar de la turbamulta de cultivadores del género histórico sino a los que primero acuden a las mentes, falsearon la historia. Y no se piense que tal incontinencia respecto de la verdad del pasado tuviera alguna compensación artística. La trama novelesca responde a las exigencias bastardas de unos lectores desprovistos de la menor sensibilidad estética; amigos de las emociones fuertes, cualesquiera que fuesen los agentes originarios y el modo de producirse; de las fábulas que intrigan y apasionan. Los caracteres brillan por su ausencia. El lenguaje ha perdido todo su empaque literario.

No me diréis que era cosa fácil reivindicar la figura por ejemplo, de Felipe II, envuelta en la atmósfera tan desfavorable y dañosa para él que habían formado en torno suyo cuantos le trajeron a las páginas del folletín. Y si de la persona de los reyes o de los próceres que constituían su corte, pasamos a las Instituciones de su tiempo, la patraña se hará más compleja y dilatada.

No vamos nosotros a romper una lanza -aunque son muchas ya las que en su obsequio han roto eruditos investigadores- en favor de la Inquisición. Sin embargo, lícito será reconocer lo que se abusó del tópico. Las injusticias y crueldades de los inquisidores; los instrumentos de tormento; los terribles autos de fe; las persecuciones de que fueron objeto tantos inocentes, hallaron en el ámbito del folletín el clima y suelo más favorables.

El Renacimiento constituyó también un rico filón inagotable. Los Médicis, los Borgía, los Sforza, los Urbino<sup>710</sup>, ofrecían múltiples elementos estéticos fácilmente aprovechables. Nada había tan fastuoso y magnífico como este periodo histórico. Sus orgías, sus riquezas, sus galas, podían llenar de relumbres las páginas de los libros. Y la perfidia, la ambición, el crimen, la intriga, proporcionan al novelista numerosos y variadísimos recursos que sedujeran al lector y le encadenaran. Pero como la jerarquía del arte proviene de la jerarquía de los caracteres, según ya se ha observado, y en esta literatura de folletín no se dan rasgos capitales y vigorosos, el arte salió mal parado en sus páginas.

La novela de costumbres, en manos de tan donoso plantel de cultivadores se avillana hasta límites inconcebibles. El hospital, la inclusa, la cárcel, el figón nauseabundo. Padres desnaturalizados; hermanos que desconociendo el vínculo que los une se enamoran uno del otro. Bandidos de la sierra y de la ciudad, torpemente idealizados por una inspiración sin alientos, ni empuje alguno. Filantropía socialoide, demagogia y populachería. Manuscritos trasolvidados y amarillentos que hacen imposible la unión de dos seres o que por el contrario, estorban fatales designios, convirtiendo el infortunio en ventura. Avaros que ansiaban el oro, como ansía el agua el hidrópico. Usureros de *pacto de retro*. ¡Más qué distantes han quedado estos tipos de aquel tío Grandet y aquel Gobseck de Balzac que tan admirablemente encarnan tales pasiones! Y todo este bagaje moral bien puesto de resalto por unas ilustraciones sombrías; de tipos estafalarios; de fisonomías patibularias. Los afectos de estos héroes de folletín o son terriblemente

monstruosos o tienen un tono dulzón y sensiblero que empalaga. Cada autor se ha hecho un moralista. «*C'est la cause de l'humanité toute*<sup>711</sup> *entière que nous servons*<sup>712</sup>»<sup>713</sup>. ¡Pero qué modo de servirla! Toda la morbosa impetuosidad de la Revolución francesa puesta al servicio de una clase, alentando también aunque no con tan fiera vehemencia, a través de estas páginas en las que se pretende idealizar al pueblo, presentar sus lacerías como virtudes heroicas.

Dickens en sus obras *El hijo de la parroquia* e *Historia de dos ciudades* empleó también algunos de estos elementos que se había apropiado el folletín. Sikes, por ejemplo, es digno de la horca. La escena en que mata a la desventurada Nancy hace estremecer de horror al ánimo mejor templado. Toda la cuadrilla que gira en torno de aquel personaje siniestro, merecía ser colgada. Cartone, cuya degeneración misma le incita al bien y acaba, mediante un acto heroico, sobre el pavés de la idealización más hermosa, tiene también su mundo en las páginas del folletín. Y aquellas viejas - «¡Una!... ¡Dos!... ¡Veintidós!... ¡Veintitrés!»- que hacían calceta mientras caía la cuchilla de la guillotina. Sin embargo ¡cuán radicalmente difieren estos héroes de los que forjó la novela por entregas! El aliento de la inspiración artística les infunde tal vigor que, aun siendo aborrecibles algunos de ellos, nos atraen y subyugan. El arte los prohija, por decirlo así y aunque repetimos, no los salve de la condenación moral ya que son execrables, les da un destino estético que se cumple en todas sus partes.

Decidme ahora si sucede igual a esos tipos patibularios de que echó mano en sus obras Ayguals de Izco, Antonio Flores, Martínez Villergas... Alejandro Dumas injertó en una serie de sucedidos históricos cuatro deliciosos personajes: Artagnan, Porthos, Athos y Aramis. Comparadlos con las criminales creaciones de Ortega y Frías, Parreño, Tárrago y Eguilaz y os parecerán gigantes o poco menos. No será aventurado decir que a un francés de mediana ilustración, que anduviese por los mismos caminos que recorrieron los cuatro famosos personajes de Dumas, el padre, no le sería difícil reconstruirlos tal como salieron de la pluma de su progenitor. En cambio, ¿quién de nosotros que recorriese los parajes por donde anduvieron Alberto y Luis de Silva haría otro tanto?

El folletín aplebeyó muchas cosas, que manejadas por los buenos novelistas contribuyeron a la realización de la belleza. Y para restituirlas al arte, faltaron arrestos entre nosotros. Hubo que esperar varios lustros. Hasta que el realismo y el naturalismo - de tantos puntos de contacto este último con la novela romántica- rehabilitaron artísticamente tal multitud de elementos humanos desacreditados y avillanados por una mediocre inspiración creadora.

Y sin embargo hay que reconocer el éxito que obtuvo tal literatura<sup>714</sup>. Se repetían las ediciones y se esperaba con verdadera impaciencia la aparición de un libro de estas cualidades. A la sombra de tal frondosísimo árbol literario, que cada día multiplicaba y extendía más sus ramas, desarrollóse el apetito financiero de los editores. Ya veremos después, la próspera marcha de sus negocios, así como la cuantiosa compensación pecuniaria de algunos novelistas maestros de este arte del folletín.

Es posible que tales engendros literarios, desprovistos -hemos de reiterarlo- de todo valor estético, salidos de unas plumas que a requerimientos del editor volaban sobre el papel, sin detenerse ante los imperativos de la sana razón y del buen gusto, produjeran a los autores mucho más dinero que *Sotileza*<sup>715</sup> o que *Pepita Jiménez* a los suyos.

A esto vino a parar la novela. Una de las más bellas formas del arte, género nunca llamado a desaparecer mientras haya quienes lo cultiven con maestría, pues tan ancho es el campo que ofrece, caído en la más precaria situación artística.

El industrialismo literario es un fenómeno bastante corriente. No puede decirse, en verdad, que esté circunscrito a tal o cual época. Ha pasado ya hace mucho tiempo el ejercicio desinteresado del arte.

No censuramos esta apetencia de ganar dinero. El escritor tiene también sus necesidades materiales. No es un espíritu puro. Mientras haga compatibles el libro literario y el talonario de cheques, sin detrimento del primero, nada hemos de oponer, si bien es cierto que lo que hace más bella a una acción artística, es el desinterés, la inutilidad del esfuerzo para todo lo que no sea realizar la belleza. Pues ese industrialismo literario a que nos referimos, tuvo en los días del folletín espléndida e inequívoca manifestación.

Si para los fines de esta obra no consideramos necesario, como ya queda dicho, el que nos detengamos a estudiar a los cultivadores de la novela por entregas, es posible que al lector le guste conocer la iniciación y desenvolvimiento de esta modalidad literaria, examinada como un fenómeno social, más que estético. Un celebrado novelista de folletín, don Julio Nombela, nos va a proporcionar cuantos datos y pormenores pudiera apetecer el lector.

Digamos antes unas palabras breves que quizá no sean necesarias. Entre el folletín y la novela por entregas no hay más que una diferencia relativa al modo de publicarse uno y otra. En el fondo fueron la misma cosa. Consistía el folletín en una obra que iba apareciendo fragmentariamente en las páginas de un periódico y de manera, por la disposición tipográfica y tamaño de estas partes, que pudieran coleccionarse hasta formar un volumen, susceptible de ser encuadernado. En la novela por entregas, cada una de éstas constaba de ocho páginas, compuestas con cuerpo del 9 o del 10. El reparto era de ocho entregas. Los lectores de tales novelas, tanto en Madrid como en Barcelona, no solían pasar de doce a catorce mil.

Gaspar y Roig fueron los primeros en adoptar este sistema de publicaciones. Dieron a las prensas, entre otras obras de allende y aquende nuestras fronteras, *El genio del Cristianismo*, del vizconde de Chateaubriand; varias novelas de Walter Scott; *El Diablo Mundo*, de Espronceda; *Los monjes de las Alpujarras*, *El cocinero de Su Majestad* y *Men Rodríguez de Sanabria*, de Manuel Fernández y González, el más celebrado y leído de cuantos cultivaron en España este género literario.

Imitaron a Gaspar y Roig los hermanos Manini. El padre de éstos había editado obras de lujo. Establecidos en la calle Ancha de San Bernardo, pronto se hicieron de una numerosa clientela, gozando de grande prosperidad durante dos lustros. Imitáronles Castro y Cerbó, que había trabajado en casa de los Manini; Labajos, don Gregorio Estrada, Miguel Guijarro Rodríguez, Felipe González Rojas, y en Barcelona, don Salvador Manero.

Algunos del oficio, que tenían puestos de venta en las calles de Madrid o que se habían ganado la vida repartiendo entregas de Gaspar y Roig, también fundaron editoriales dedicadas a imprimir obras novelescas por este sistema.

Inauguró su empresa González Rojas con una nueva edición del *Hernán Cortés* de Julio Nombela. La primera edición de esta novela, que había aparecido sin firma, hubo de alcanzar la respetable tirada de 25000 ejemplares.

Los Manini abonaban a los autores que cultivaban este género literario, cinco duros cada entrega. Manero, en Barcelona, pagaba seis duros y Guijarro llegó a remunerar a Pérez Escrich con cantidad superior. Y si es cierto que, según afirmaba Fernández y González, Alejandro Dumas recibía dos francos por cada línea impresa, también es verdad que merced a tal clase de actividades literarias, hubo novelistas, como el citado autor de *Lucrecia*, Pérez Escrich y Nombela que lograron ganar muy buenos cuartos.

El apogeo de novelas por entregas vino a durar quince años: desde 1853 a 1868. En septiembre de este último año decayó a ojos vistas tal sistema de publicación.

Las exigencias del mercado imponían a los autores serios sacrificios. El público que tan indiferente se había mostrado respecto de las obras de Larra o del duque de Rivas, esperaba con avidez la aparición de tales novelas por entregas. Los novelistas no daban abasto. Había que hacer novelas como se hacían churros, a pesar de las excepcionales aptitudes de uno de aquellos autores: Fernández y González, que pudiendo haber sido el Dumas español, no pasó de ser un Ponson du Terrail, como observa juiciosamente el señor García Mercadal<sup>716</sup>.

Fernández y González, que estaba ya ciego o poco menos, servíase de dos amanuenses: uno por la mañana y otro por la tarde. Solía dictar un par de pliegos de diez y seis páginas cada uno. Esta vertiginosidad literaria venía a producirle de veinte a veinticuatro duros diarios.

Más vivo que él fue Julio Nombela, que llegó a emplear a un taquígrafo: José Gutiérrez, discípulo de Madrazo<sup>717</sup>, y más tarde al que fue famoso sainetero, don Tomás Luceño. Pero para esto era necesario concebir y dictar deprisa, y no todos lo conseguían<sup>718</sup>. A Fernández y González, por ejemplo, gustábale oírse, y dictaba con cierta prosopopeya. Pérez Escrich era muy premioso. Un taquígrafo en tales condiciones resultaba caro.

Como este linaje de obras no requería el cuidado y primor exquisitos, ni el sello personalísimo propios de toda labor individual, los apuros de concepción o redacción que a causa de las prisas del editor pasaban los autores, se resolvían fácilmente con la ayuda de otro escritor. Y así, cuando una enfermedad, un viaje inaplazable o una ocupación de esas que no admiten espera, impedía escribir los pliegos convenidos, echábase mano de tal o cual autor amigo para salir del paso. Julio Nombela tuvo que hacer esto más de una vez. El comediógrafo García Cuevas<sup>719</sup> compuso varios capítulos de *Mendigos y Ladrones*, de *Pepe-Hillo*, *Los Misterios en España* y de la continuación de *Sancho Saldaña*, de Espronceda. Martín Melgar colaboró también con él en *Ignacio de Loyola* y Juan Cancio Mena en *La Bandera Española* y *Dios, Patria y Rey*.

Los editores, libres de todo escrúpulo artístico y atentos tan sólo a su negocio, preveían en las estipulaciones dichos contratiempos. Una cláusula bastaba a tal fin. Cuando la otra parte contratante, por cualquier causa no pudiera subvenir a lo convenido, otro autor se encargaría de proseguir el trabajo. ¡Así se escribía en España por el año 1870! Y este sistema daba dinero no solamente a los editores -que no suelen

buscar otra cosa- sino a los autores. Las cuatro o cinco horas en que podía escribirse un pliego de diez y seis páginas, representaban un ingreso de diez o doce duros diarios.

Todos los que componían obras dramáticas y con miras crematísticas, ganaban más que las primeras figuras literarias del folletín y de la novela por entregas.

¿Qué queda hoy de todo este arsenal novelesco? La posteridad ningún hueco le ha dejado en sus dominios. Cuenta García Mercadal en su *Historia del romanticismo en España* que suscitada en una tertulia de hombres de letras, de editores y aficionados a libros, la cuestión de quién era el autor de la popularísima novela en aquel tiempo *El sacristán o el monaguillo de las Salesas*, de Ortega y Frías, nadie lo sabía, si bien la mayoría de los presentes la atribuían a Ayguals de Izco. Un bibliófilo les sacó de dudas<sup>720</sup>. Y añade más adelante que en el fichero colocado en el gran salón de la Biblioteca Nacional, de Ortega y Frías, que tiene «más de cien títulos, no hay más que dos [...]»<sup>721</sup>.

Nombela ha observado que tal género de producciones, si poco estimable por su valor literario, ha contribuido a despertar en el público la afición a leer.

No hemos de oponernos a esta afirmación. El cornetín de unos titiriteros puede iniciarnos en el camino de la música. Lo malo será que nos paremos apenas hayamos comenzado a andar.

Pero aquellas obras literarias que con tal avidez se leían ya promediado el siglo XIX, no han desaparecido. *Mutatis mutandis* continúan ocupando una buena parte de los escaparates de nuestros librerías de hoy. El figón y la taberna han sido sustituidos por el restaurante y el bar. Los bandidos de la sierra por los *gangsters*. El voluminoso alijo de los contrabandistas, por el más comprimido de los estupefacientes. La diligencia, por el automóvil o el avión. Las paliduchas y descoloridas menestrales, por las musculosas doncellas, cultivadoras del deporte y que beben *whisky* y fuman tabaco rubio. Pero ¿qué duda cabe que toda esa gama literaria de nuestros días, que va desde los cuadernos policíacos o de espionaje hasta *El Coyote*, descienden de aquel tronco! Y lo mismo que entonces había cultivadores del género, más fuera de España que dentro de ella, que daban a sus obras cierto tono artístico, no faltan hoy tampoco quienes, como Wallace y Chesterton, aborden el tema policíaco con literaria honestidad<sup>722</sup>.

## Bibliografía general



M. Menéndez y Pelayo: *Historia de las ideas estéticas en España*, tomo IX (Madrid, 1912). M. Milá y Fontanals: *Principios de Estética y Literatura* (Barcelona, 1867). José Coll y Vehí: *Diálogos literarios* (Barcelona, 1878). Teófilo Gautier: *Histoire du romantisme* (París, 1884). Michels: *Histoire des idées littéraires* (París, 1862). P. Blanco García: *La literatura española en el siglo XIX*. Parte primera (Madrid, 1909). Nissard: *Essai sur l'école romantique* (París, 1891). A. Ferrer del Río: *Galería de la literatura española* (Madrid, 1846). E. Mérimée: *L'école romantique en France* (París, 1902). Alberto Lista: *Lecciones de literatura en el Ateneo* (Madrid, 1853). J. Valera: *Del romanticismo en España y de Espronceda, O. C.* tomo XIX (Madrid, MCMVIII). *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX* (Madrid, MCMXII). J. Martínez

Villergas: *Ensayos literarios y críticos. Juicio crítico de los poetas españoles contemporáneos* (París, 1854). Mesonero Romanos: *Escenas matritenses* (Madrid, 1925). *Memorias de un setentón* (Madrid, 1926). Arturo Farinelli: *España y su literatura en el Extranjero* (*La Lectura*, Madrid, 1902). *Il romanticismo nel mondo latino* (1927). Enrique Piñeyro: *El Romanticismo en España* (París, s. a.). F. M. Tubino: *Introducción del romanticismo en España* (*Revista Contemporánea*, 15 y 30 de enero de 1877). Eugenio de Ochoa<sup>723</sup>: *Apuntes para una Biblioteca de escritores españoles contemporáneos, en prosa y verso* (París, 1840). Brunetière: *L'Évolution de la poésie lyrique au XIX<sup>e</sup> siècle*. Jerónimo Borao: *El Romanticismo* *Revista Española de Ambos Mundos*, (Madrid, 1854). G. Brandes: *L'Ecole romantique en France* (París, 1902). Puibusque: *Histoire comparée des littératures française et espagnole* (1843). Antonio Alcalá Galiano: *Prólogo al Moro expósito*, 1834 (*La Lectura*, tomo II de los *Romances*. *Memorias de D. A. A. G.* (Madrid, 1886). *El Europeo* (1823-1824). E. Ospina: *El Romanticismo* (Madrid, 1927). N. Alonso Cortés: *Zorrilla, su vida y sus obras* (Madrid, 1917). Julio Cejador: *Historia de la lengua y literatura castellana*,<sup>724</sup> tomo VII (Madrid, 1917). Jean Sarrailh: *L'émigration et le Romantisme espagnol* (*Revue de Littérature Comparée*, 1930). Bonilla San Martín: *El pensamiento de Espronceda*. (*La España Moderna*, 1908). Pierre Moreau: *Le Classicisme des romantiques* (París, 1932). M. Méndez Bejarano: *La literatura castellana en el siglo XIX* (Madrid, 1921). Daniel Mornet: *Le sentiment de la Nature en France. Le Romantisme en France au XVIII<sup>e</sup> siècle* (1912). F. Bertrán y de Amat: *Del origen y doctrina de la escuela romántica...* (Barcelona, 1908). E. Martinenche: *Histoire de l'influence espagnole sur la littérature française. L'Espagne et le romantisme français* (París, 1922). Andrés González Blanco: *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días* (Madrid, 1909). Diego Coello y Quesada: *Consideraciones generales sobre el teatro y el influjo en él ejercido por el romanticismo* (*Semanario Pintoresco*, 1840). Antonio Rivero de la Cuesta: *El Clasicismo y el romanticismo* (*Revista de España*, 1882, tomo LXXXVIII). Azorín: *Rivas y Larra* (Madrid, 1921). Juan Hurtado y Ángel González Palencia: *Historia de la literatura española* (Madrid, 1932). Guillermo Díaz-Plaja: *Introducción al estudio del romanticismo español* (Madrid, 1936). G. García Mercadal: *Historia del romanticismo en España* (Barcelona, 1943). Ricardo Baeza, *En el primer centenario del romanticismo* (*Revista de Occidente*, tomo XXX, 1930). Manuel Abril: *Clasicismo, romanticismo, goticismo* (*Revista de Occidente*, tomo XVIII, 1927). E. Rodríguez Solís: *Espronceda: su tiempo, su vida y sus obras* (Madrid, 1883). *Cartas Españolas* (1831-32). *El Artista* (1835-36). *No me olvides* (1837-38). *Semanario Pintoresco Español* (1836-1857). Juan Pablo Richter: *Teorías estéticas* (Madrid, 1884). Gustavo Lanson: *Histoire de la littérature française* (París, 1894). A. Manzoni: *Carta acerca del Romanticismo* (1821). Madame de Staël: *Alemania* (Buenos Aires, 1947, Colección Austral). Souriau: *La Préface de Cromwell* (París, 1897). A. G. Schlegel: *Cours de littérature dramatique* (Ginebra, 1814). F. Lolieé: *Histoire des littératures comparées* (París, 1903). P. Nebout: *Le drame romantique* (1897). Levy-Bhrüe: *Les premiers romantiques allemands* (*Revue des Deux Mondes*, 1.º septiembre 1890). A. Cánovas del Castillo: *El Solitario y su tiempo* (Madrid, 1883). Rouge: *Frédéric Schlegel et la genèse du romantisme allemand* (1791-1797), (París, 1904). N. Díaz de Escovar y Francisco Lasso de la Vega: *Historia del teatro español* (Barcelona, 1924), Joaquín Muñoz Morillejo: *Escenografía española* (Madrid, 1923). Antonio de Obregón: *El hermano mayor del romanticismo* (*Revista de Occidente*, tomo XLII, 1923). Antonio Espina: *Romea o el comediante* (Ib., tomo XLIX). V. Klemperer: *Romantik und französische Romantik*. A. Coester: *Algunas influencias del Romanticismo en la literatura hispanoamericana* (1935). Th. J. Beck: *Northern antiquities in French learning and*

*literature (1755-1855). A Study in preromantic ideas (1934). E. Partridge: Eighteenth century english romantic poetry (1924). E. Buceta: El entusiasmo por España en algunos románticos ingleses (1923). A. Castro: Les Grands Romantiques Espagnoles (s. a.). J. R. Lomba y Pedraja: Teatro romántico (1926). R. Marshall. Italy in English literature 1755-1815. Origins of the romantic interest in Italy (1934). P. van Tieghem: Le preromantisme. Étude d'histoire litterature européenne (1930). Joaquín de Entrambasaguas: La determinación del romanticismo español y otras cosas (1939). José María de Cossío: El Romanticismo a la vista (1942). Ventura de la Vega: Discurso... sobre el Romanticismo. E. A. Peers: Rivas and Romanticism in Spain (1923). El romanticismo en España. Caracteres especiales de su descubrimiento en algunas provincias (1925), C. de Mesquita: O Romanticismo Ingles (1911). M. C. van de Panne: Recherches sur les rapports entre le romantisme français et le théâtre hollandais... (1927). P. Mainenti: Che cosa fu il Romanticismo?... (1937). N. B. Adams: The romantic dramas of García Gutiérrez (s. a.). Martín de Riquer y José María Valverde: Historia de la literatura universal, t.º II. Del Renacimiento al Romanticismo (Barcelona, 1963). Mariano Sánchez de Palacios: El romanticismo español<sup>725</sup>, (Ediciones de Conferencias y Ensayos). José Luis Cano: Bécquer y Ofelia (Caracola, 106<sup>726</sup>, 21.º Suplemento. Málaga, agosto, 1961). Rica Brown<sup>727</sup>: Bécquer (Barcelona, 1963).*

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

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



**editorial del cardo**