

BIBLIOTECA DI *Letterature*
COLLANA DIRETTA DA GIORGIO SPINA

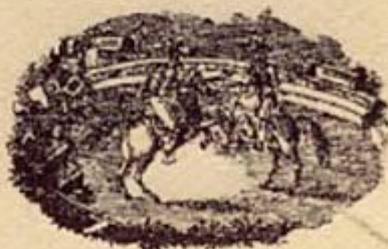
TESTI UNIVERSITARI - BIBLIOGRAFIE

6

ROMANTICISMO 3 - 4

A T T I
DEL IV CONGRESSO SUL ROMANTICISMO
SPAGNOLO E ISPANOAMERICANO
(Bordighera, 9 - 11 aprile 1987)

LA NARRATIVA ROMANTICA



GENOVA
1988

ÍNDICE

PONENCIAS

J.A.Barrientos	Ideas de Juan Valera sobre la novela romántica	p. 9
E.Caldera	"Poetizar la verdad" en Fernán Caballero	p. 17
G.Carnero	Sensibilidad y exotismo en una novelista entre dos siglos: Gaspar Zavala y Zamora	p. 23
R.Crisafio	Sarmiento-Mansilla: una excursión a la autobiografía fundacional	p. 30
P.L.Crovetto	<i>El Matadero</i> de Esteban Echeverría - De la prosa romántica al "pamphlet"	p. 37
L.F.Díaz Larios	De la épica a la leyenda romántica: <i>Solimán y Zaida</i> , de Ribot y Fontseré	p. 45
J.Escobar	Narración, descripción y mimesis en el "cuadro de costumbres": Gertrudis Gómez de Avellaneda y Ramón de Mesonero Romanos	p. 53
D.T.Gies	Larra, <i>La Galería fúnebre</i> y el gusto por lo gótico	p. 60
R.Marrast	Ediciones perpihanesas de Walter Scott en castellano (1824 - 1826)	p. 69
M.Mayoral	<i>La hija del mar</i> : biografía, confesión lírica y folletín	p. 80
C.Perugini	Diabluras románticas - El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica	p. 89
J.L.Picoche	<i>Mil y una noches españolas</i> (Madrid 1845): Una colección poco conocida de cuentos históricos. Intención y realización	p. 99
M.A.Rees	Un consumado fabulador: el Duque de Rivas y <i>El moro expósito</i>	p. 107
E.Rubio	Las estructuras narrativas en <i>Doña Blanca de Navarra</i>	p. 113
D.L.Shaw	A propósito de <i>Ramiro, Conde de Lucena</i> de Rafael Humara	p. 121
Ch.Wentzlaff-Eggebert	E.Th.A.Hoffmann y el refuerzo del testimonio en <i>El Matadero de Echeverría</i>	p. 128
M.P.Yáñez	Particularidades del marco histórico en <i>El Doncel de don Enrique el Doliente</i>	p. 137

COMUNICACIONES

S.Benso	<i>Xicoténcatl</i> : para una representación del pasado tlaxcalteca	p.145
M.Bernard	La imposibilidad de lo fantástico - Notas a un cuento de Gertrudis Gómez de Avellaneda	p. 149
D.C.Buck	Mimesis e historicidad: la novela "medieval" romántica	p.153
E.A.Butwin	La teatralidad de <i>El golpe en vago</i> de José García de Villalta	p.156
C.A.Cacciavillani	La esclavitud en <i>Sab</i> , de Gertrudis Gómez de Avellaneda	p.159
C.Cecchini	Una novela del "justo medio": <i>Los cortésanos y la revolución</i> de Tapia	p.163
V.Corti M.Di Martino	La función adjetival en <i>La Gaviota</i>	p.166
G.Foresta	Fernando Casos: un ejemplo de la novela político-histórica peruana	p.168
R.Lozano Miralles	La prosa narrativa en <i>El Artista</i>	p.171
L.Pavesio	En torno a unas notas de Montesinos sobre el lenguaje de las <i>Escenas Andaluzas</i> de Estébanez Calderón	p.175
M.P.Pérez Stansfield	<i>El estudiante de Salamanca</i> : discurso literario y voces narrativas. Una aproximación	p.178
G.Pozzi	Fantasía y costumbrismo en la <i>Vida de Pedro Saputo</i>	p.182
J.A.Ríos Carratalá	La novela histórica en una literatura de provincias	p.185
L.Silvestri	<i>El rayo de luna</i> : una cifra de la poética de Bécquer	p.189

PONENCIAS

IDEAS DE JUAN VALERA SOBRE LA NOVELA ROMÁNTICA

**Ni aun en la época de mayor fervor y entronizamiento romanticismo,
había sido yo romántico, sino clásico a mi manera**¹.

Con estas palabras se sitúa Valera en la Historia de la Literatura al dedicar al duque de Rivas sus *Estudios sobre Literatura, Política y costumbres de nuestros días*, en 1864. A continuación, se apresura a puntualizar que es clásico de una forma "harto diferente del pseudo-clasicismo francés". Él es "idólatra de la forma, pero de la forma íntima, espiritual, no de la estructura", entendiéndolo por tal el "atildamiento nimio, pueril y afectado"². Observará después que los románticos desatendían la forma, "presumiendo de espiritualistas y poniendo la belleza en lo sustancial y recóndito"³.

Valera escribió sobre novela en numerosas ocasiones. Sin embargo, aunque a veces se perciben contradicciones en su pensamiento, sus ideas no cambiaron con el paso del tiempo. Los acontecimientos sociales y estéticos que sucedían a su alrededor parece que, más que hacerle cambiar, le fueron asegurando más y más en su forma de entender la vida y la literatura. A medida que cambia el mundo, se aferra más al pasado ideal. Y de esto era él muy consciente. Nunca le abandonó el interés por conocer lo que sucedía a su alrededor y se acercó a los hechos con la ironía y el distanciamiento del que se considera de otra época. Por esto, quizá, es uno de los críticos más iluminadores de su época.

Su actitud ante el naturalismo es buen ejemplo de esto que digo, así como el silencio que impone hacia determinadas manifestaciones artísticas. Por ejemplo, hacia las novelas que hoy llamamos "sociales", que no aparecen reseñadas por él, que tan a menudo habló de novelas. No encontramos citadas, al menos yo no las he encontrado, novelas como *Madrid y nuestro siglo* (1845-46), de Ramón de Navarrete, *El poeta y el banquero; escenas contemporáneas de la revolución española* (1841-1842), de Pedro Mata, *El francmasón o misterios de las sectas secretas* (1847-1851), de José Mariano Riera y Comas, *Un conspirador de a folio* (1848), de Ventura Ruiz Aguilera, o *La república roja o los obreros de París* (1849), de José Pastor de Roca.

Novelas como éstas se enfrentaban a la realidad, mostrándola en su forma más conflictiva, precisamente como a Valera menos le gustaba, si hacemos caso de su definición de arte, según la cual, el arte debe embellecer la realidad.

Y resulta sintomático que, las veces que se refiere a la novela romántica, hable sólo de la novela histórica, y no de esta tendencia social⁴.

Las razones de Valera para escribir sobre novela como lo hace son dos tipos. Uno estético y otro económico. Y por debajo de estas razones está su condición de burgués, que le va a limitar, según propio testimonio, su desarrollo artístico, como veremos luego.

D. Juan consideraba que el escritor era libre, que debía servirse de su arte entendiéndolo como fin en sí mismo, el arte por el arte⁵, y que la misión del escritor era mejorar, embellecer la realidad que se presentaba, en un intento moralizante. Esta tendencia estaba en franca retirada en los años en que escribía Valera. Años en los que progresan el realismo, el naturalismo, el socialismo, la literatura militante del folletín, etc. Así, no debe extrañarnos que en ningún momento se refiera a esas novelas, y sí casi exclusivamente a las históricas, que conseguían alejar al lector del presente conflictivo.

Esta generalización debe ser matizada, sin embargo, pues muchas novelas, habitualmente llamadas históricas, eran obras que planteaban problemas del presente⁶. Pero hay que añadir también que cuando Valera escribe sobre la novela histórica, lo hace pensando que es un buen modo de ganar dinero, como lo era el método por entregas, por el que publicó casi todas sus novelas⁷.

El interés por la novela histórica no le abandonó a lo largo de su vida. Por lo que conocemos gracias a los epistolarios, sus proyectos de escribir novelas de esta clase eran numerosos: a Narciso Campillo le escribía el 11 de octubre de 1867 que tenía la intención de escribir "Abu Hafaz o Andalucía y Creta hace mil años, novela histórica". El 23 de marzo de 1882 repetía, esta vez a Menéndez Pelayo, su intención de escribir *Lulú, princesa de Zalibustán y Zarina*, así como "mi novela de Abu Hafaz". Otra obra histórica que tenía en mente era *La venganza de Atahualpa*⁸.

Aparte de estos proyectos que no llevó a cabo, Valera hizo observaciones sobre el género. Además de señalar en 1886 que la novela histórica había servido tanto para aprender a escribir historia, como para aprender a escribir novela⁹, observó:

La novela histórica no puede pasar de moda. Ni aun para los más preocupados de las cuestiones sociales, religiosas y políticas del día. Todo se repite, todo tiene sus antecedentes en otras épocas, y quien las estudia tal vez da mayor luz a las cuestiones que más recientes parecen. Lo que impide que se escriban muchas novelas históricas, es que tal vez el naturalismo requiere que escribamos lo que vemos, y no las cosas pasadas. En éstas la imaginación debe trabajar mucho, y ya sabemos que el autor naturalista, o debe carecer de imaginación, o debe emplearla poco. La novela histórica exige, además, mucha preparación y mil estudios previos, sobre todo hoy que se hila muy delgado en lo tocante a la indumentaria y a otros conocimientos arqueológicos que han de prestar color exacto y tono conveniente a los pormenores¹⁰.

En esta larga cita se encuentran los distintos puntos a los que Valera aludirá repetidamente cada vez que se refiera a la novela. Por un lado, la novela es ejercicio de la imaginación.

Este hecho va a favorecer su interés por lo que no es "lo que vemos", y así se percibe en sus ensayos y artículos sobre novela. Pero la realidad es que la imaginación, en su obra, le sirve más bien para enmarcar la historia y la moral que nos presenta, generalmente las mismas. Como observó Montesinos, refiriéndose a su interés por la novela histórica,

lo histórico le atrajo por lo que tenía de estímulo de la imaginación, por la belleza del decorado con que permitía enmarcar el relato ...¹¹.

Pero hay más en todo esto. Valera ve que en la novela histórica son importantísimos la erudición y el color local. Pero puntualiza que a menudo tal color es falso y que, cuando se centra en la Edad Media, es excesivamente lúgubre¹². La importancia del color local en estas novelas debemos ponerla en relación con el nacimiento del nacionalismo y el interés romántico por lo específico de los países y regiones. Este interés se da también en Valera, aunque tiene características diferentes¹³.

Sin embargo, a pesar de todo cuanto escribió favorablemente sobre la novela histórica, sólo fue capaz de terminar *Morsamor*. La necesidad de acopiar documentación sobre la época y los personajes, la obligación de dar color, le echó siempre para atrás. Él mismo lo dice:

Mi deseo de escribir esta novela (*Los cordobeses en Creta*) no se ha disipado nunca. Lo que se ha disipado es mi esperanza. Para escribirla como yo me la figuraba era menester reunir y formar un inmenso aparato de erudición, y para esto me faltó siempre la paciencia¹⁴.

De todas formas, su situación económica, que le llevó casi a ser un esclavo de la pluma, nunca le incitó a pensar escribir algo "malo" pero de éxito popular, como sí les sucedió a Baroja, Valle - Inclán y Maeztu¹⁵.

A pesar de que utilizó la entrega como forma de venta, tampoco mediatizó de forma clara y militante su tendencia, su teoría o su tesis. En el anónimo de 1846, titulado *De la novela-folletín, su origen, progresos e influencia social*, se lee:

No es sólo el espíritu especulador de nuestra época, como ha señalado con sobrada ligereza algún crítico, el que ha creado la novela folletín ... ha sido necesario apelar al artificio de la fábula para preparar el pueblo a la instrucción, arrojando en él por este medio la semilla que ha de producir el saludable y benéfico resultado ...¹⁶.

Por consiguiente, Valera no podía coincidir con estas ideas, con esta utilización de la literatura, cuando él era partidario del arte por el arte, cuando, refiriéndose a la historia del naturalismo, había escrito sobre la tendencia:

La novela romántica de entonces (h. 1848) era, ante todo, literatura.

Tenía una tendencia, y era menester que la tuviese; pero la tendencia se manifestaba en los discursos del personaje favorito del autor, o salía de la acción ... La obra de arte no era aún ciencia, y, sobre todo, no era ciencia experimental ...¹⁷.

La novela, pues, debía entretener, ayudar a pasar el rato. Un escritor quedaba justificado si sus libros proporcionaban "durante algún tiempo, aunque sea breve, recreo apacible a una parte del público contemporáneo suyo"¹⁸. Está claro, entonces, que aquellas novelas "contemporáneas", que filtraban la corriente socialista, que fueron haciendo tomar conciencia a las clases menos pudientes, no le interesasen¹⁹. Ya resulta expresivo que, al empezar sus *Apuntes*, declare que no ha leído ni una sola novela naturalista y que se justifique señalando que va a hablar de los fundamentos del naturalismo. Sólo cuando *Clarín*, desde las páginas de *La Opinión*, le haga notar lo inapropiado de tal actitud empezará a leer algunas novelas de Zola.

Valera trata otros asuntos cuando hace comentarios sobre la novela histórica. Alude a la verosimilitud, a las diferencias que hay entre novela e historia, al socialismo y su relación con el romanticismo y el naturalismo, y alude también al público lector.

Por lo que se refiere a la verosimilitud, repite la interpretación clásica, aristotélica (*Poética*, cap. 9), pero deja ver también la apertura crítica que se dio en algunos novelistas dieciochescos. Cuando Valera hable del uso del elemento fantástico en la novela histórica repetirá prácticamente las palabras de Fielding, o las de Valladares de Sotomayor en el prólogo a *La Leandro*²⁰. Señala en el fondo que la verosimilitud no depende del texto, sino del que lee. En este sentido, parece heredero de Luzán y de Muratori, cuando diferencian entre verosimilitud popular y noble²¹. Por este motivo, y porque la novela es ejercicio de la imaginación, dispensa D.Juan los anacronismos, los errores y las discrepancias que puedan hallarse en las novelas históricas. Así, matizando las palabras de Nocedal, señaló que:

por lo común no es el novelista quien calumnia con falsedades y mentiras al personaje que yace en el sagrado de la tumba. Quien le calumnia, si calumnia hay, es el historiador a quien el novelista ha seguido. La cuestión no es de crítica literaria, es de crítica histórica²²

En cuanto al problema del socialismo, la cuestión es algo más compleja porque D.Juan no es tan claro. Al no hablar de las "novelas sociales", nos da a entender su disgusto por ellas y por consiguiente su rechazo de la tendencia política. Sin embargo, pensaba que la novela no era un elemento determinante para el desarrollo y transmisión del socialismo. "Sin novelas, lo mismo que con novelas, hubiera habido siempre socialistas"²³, escribió. Pero pensaba, por otro lado, que realmente el socialismo estaba por venir desde un punto de vista moral, aunque ya había amenazado con "desquiciar la sociedad hace pocos años"²⁴.

Iris Zavala señala en su libro *Ideología y política en la novela española del siglo XIX* que por los años cincuenta y sesenta se da una intensificación de la lucha contra el socialismo. Se trataba de desprestigiar tanto a la tendencia como a los propagadores, y Valera estaba en este grupo²⁵.

Ahora bien, no participar de esta ideología, no fue obstáculo para que la comprendiera y mostrara su presencia y desarrollo en la novelística romántica y naturalista. En unas páginas de los *Apuntes*, dice:

Lo que sí había en el socialismo de los románticos, que se ha transmitido íntegro a los naturalistas, es un desprecio del vulgo, cuya felicidad se procuraba, y un absurdo endiosamiento de los hombres de letras. La palabra *genio* ... se empezó a aplicar y a prodigar a los que escribían²⁶.

Con igual perspicacia, vinculó el desarrollo de la novela histórica al interés por el folklore. Un interés algo "típico" y amanerado, pero interés al fin y al cabo, coincidente con el desarrollo del nacionalismo²⁷.

Por lo que se refiere al último aspecto, el público, Valera indicó en un momento que en España no se escribían novelas porque no había público que las leyera²⁸. Sin embargo, junto con el teatro, la novela era el género más gustado y que más dinero dejaba. En especial, determinado tipo de novela. Valera estuvo debatiéndose toda su vida entre abandonar su ideal artístico, vinculado a interpretaciones antiguas "idealistas", y vivir de ese arte del que tenía una visión nada utilitarista. Si ve que la novela por entregas es un buen negocio, como la histórica, nunca fue capaz de ponerse al nivel de otros y escribir algo de éxito. En 1864 escribía:

las circunstancias me trajeron más tarde a pasar, de aficionado a escribir, a periodista de oficio, y dejando entonces muy distante de mí el ideal de perfección con que soñaba, descendí al estadio de la prensa, armado de cualquiera modo, y a escribir, como Dios me diese a entender, sin pararme mucho en perfiles²⁹.

Esta claudicación verdaderamente nunca llegó a su actitud creativa, quedando sólo en todo lo que escribió para los periódicos. En realidad, creo que puede tener interés acercarse a su obra desde la perspectiva de la renuncia, pues Valera llega a la prosa al ver que la poesía no es actividad que deje dinero. A su amigo Narciso Campillo le dice el 27 de septiembre de 1867 que con la prosa "se gana más fama y dinero que con la poesía". Y sus intentos como dramaturgo no son porque tenga interés artístico en el teatro, sino porque era un forma de ganar bastante dinero si se acertaba en la diana³⁰. Valera nunca abandonó la práctica de la poesía, incluso se consideraba un buen poeta ya en la vejez³¹, pero su ejercicio siempre fue algo íntimo, en beneficio de la literatura en prosa, para vivir.

Estas ideas de Valera sobre la literatura y, en este caso, sobre la novela romántica, reflejan en cierta medida la actitud mercantil de la clase media ante lo que podía comercializarse.

En 1865 se refirió a ello en un artículo titulado "Del dinero con relación a las costumbres y a la inteligencia de los hombres"³², y también en algunas páginas de los *Apuntes*. Pero es en el trabajo "De la naturaleza y carácter de la novela" donde hace las reflexiones más interesantes sobre la relación del escritor con el dinero y con su arte. Allí dice, mostrando su compromiso con la clase a la que pertenece:

En el modo en que vivimos, particularmente los individuos de la clase media, tenemos a menudo que seguir un carril,... ajustamos a cierta pauta, todo lo cual mengua y descabala y aun destruye la *autonomía* novelesca, o por lo menos, impide su manifestación y desarrollo. A no ser un foragido, esto es, a no estar fuera de la sociedad, a no ser un mendigo, esto es, a no estar libre de muchas de las exigencias sociales, cualquiera honrado *burgués* de nuestros días se halla muy en peligro de que jamás le suceda cosa alguna que tenga visos de las que en las novelas suceden. Sólo el tener uno mucho dinero le salva de este peligro ...El dinero es en ocasiones la piedra angular de un edificio poético, así como la falta del vil metal impide que se le levanten otros cuyo plano y traza no pueden ser mejores ³³.

Valera pone aquí de manifiesto su carácter burgués, señala cómo influye este hecho en la forma de reflejar la realidad y en su desarrollo como novelista, y muestra de qué manera ha penetrado en su capacidad creativa el aspecto económico. Hasta el punto de que la falta de dinero puede impedir la realización de una obra.

Valera pensaba que la novela era el resultado de ejercer la imaginación, pero parece que la imaginación no le servía para compensar las limitaciones creativas que el aspecto económico le impuso. Como intento de solución a este problema - como uno de ellos - podemos entender su interés por la novela histórica.

De todas formas, el debate de Valera entre asumir la literatura como arte, y la literatura como objeto vendible, nunca se resuelve absolutamente a favor de esta segunda. Tenía un "ideal de perfección" que no llegó a realizar porque descendió, como hemos visto, "al estadio de la prensa". Pero "la esperanza de escribir algo en prosa, más completo, menos imperfecto, más adecuado a mi ideal"³⁴, nunca le abandonó.

Con sus novelas "de costumbres" intentó mejorar, seguramente, la producción costumbrista, elevar el nivel. Con sus deseos de escribir novelas históricas es posible que pretendiera lo mismo, mejorar a los imitadores de Scott y ofrecerles un modelo valioso, puesto que tenía más capacidades históricas, filosóficas y literarias que ellos para proporcionárselo. Para ofrecerles un modelo de novela histórica español: tal vez sea eso su novela *Morsamor*.

En sus ideas sobre la novela histórica se trasluce la intención de convertir también ese género en uno más para desarrollar y experimentar su idea de la novela como entretenimiento. Desde este punto de vista, el del entretenimiento, podemos comprender mejor sus opiniones sobre ella, y por qué no habló de novelas "sociales".

JOAQUÍN ÁLVAREZ BARRIENTOS
Instituto de Filología C.S.I.C. (Madrid)

Notas

- 1) *J.Valera, "Dedicatoria al duque de Rivas", Estudios críticos sobre Literatura, Política y costumbres de nuestros días*, I, Madrid, Alvarez, 1884², p. 9. La primera edición es de 1864. Salvo cuando se indique lo contrario, las citas a la obra de Valera se hacen por la edición de **las Obras completas. (O.C.) de Alemán.**
- 2) *Ibid.* pp. 9-10.
- 3) *Op.Cit.*, pp. 170-171. Continúa Valera: "El poeta no escribía ni debía escribir por arte, sino por inspiración; su existencia debía tener algo de excepcional y de extravagante".
- 4) M. Bermejo Marcos, *Don Juan Valera, crítico literario*, Madrid, Gredos, 1968, p. 172, dice incluso que "no prestó ninguna atención a la novela romántica salvo las ocasiones en que deja ver indirectamente su poca estima por las producciones de Fernández y González, a quien consideraba capaz de escribir mejor de lo que en realidad escribió". Sobre Valera como crítico, vid. también E.Fishtine, *Juan Valera, the Critic*, Bryn Mawr, 1933 y los artículos de S.Eoff, "The Spanish Novel of "Ideas": Critical Opinion (1836-1880)", *PMLA*, LV, 1940, pp. 531-558 y E.Allison Peers, "Later Spanish Conceptions of Romanticism", *MLR*, XVIII, 1923, pp. 37-50; J. Krynen, *L'esthétisme de Juan Valera*, Salamanca, Universidad, 1946.
- 5) Valera en "De la naturaleza y carácter de la novela" (1860), *O.C.* II, p. 189, dice : "Yo soy más que nadie partidario del arte por el arte. Creo que la poesía tiene en sí un fin altísimo, cual es la creación de la hermosura. Creo que la poesía, y por consiguiente la novela, se rebajan cuando se ponen por completo a servir a la ciencia, cuando se transforman en argumento para demostrar una tesis".
- 6) **Vid. J.I.Ferreras, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 62 y ss. Vid. además sobre los problemas de la novela en España en el XIX, del mismo autor, *Los orígenes de la novela decimonónica (1800-1830)*, Madrid, Taurus, 1973; *Introducción a una sociología de la novela española del siglo XIX*, Madrid, Edicusa, 1973; de J. Fernández Montesinos, *Introducción a la novela española del siglo XIX*, Madrid, Castalia, 1980²; **R.F.Brown, *La novela en España (1700-1850)*, Madrid, 1953; G.Zellers, *La novela histórica en España (1828-1850)*, N.York, Instituto de las Españas, 1938; G.Lukacs, *Le roman historique*, Paris, Payot, 1965.****
- 7) Para la novela por entregas, vid. J.I.Ferreras, *La novela por entregas (1840-1900)*, Madrid, Taurus, 1972; L.Romero Tobar, *La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, F.March/ Ariel, 1976; J. - F.Botrel, "La novela por entregas: unidad de creación y consumo", *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974, pp. 111-155.
- 8) Vid, *Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (1877-1905)*, ed. M.Artigas Ferrando y P. Sáinz Rodríguez, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p. 119; también el artículo de Artigas sobre *La venganza de Atahualpa*, en *BBMP*, XV, 1933, y el trabajo de Montesinos, "Una nota sobre Valera. Sus cuentos y su vocación de novelista", *Estudios dedicados a D.Ramón Menéndez Pidal*, IV, Madrid, CSIC, 1953, pp. 433-459. Este artículo está refundido después en *Valera o la ficción libre*.
- 9) En **los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas (1886-1887), O.C., XXVI, p.183**, señala que la novela histórica es "un arte pintoresco, *ad narrandum, non ad probandum*, del cual son buenos ejemplos la *Conquista de Inglaterra por los normandos*, de Agustín Thierry, y **los Duques de Borgoña, de Barrante**".
- 10) **Nuevo arte de escribir novelas, p. 184.**
- 11) J.Fernández Montesinos, *Valera o la ficción libre*, Madrid, Castalia, 1970, p. 53.
- 12) Valera, "Del Romanticismo en España, y de Espronceda", *Estudios críticos*, I, p. 169, señala: "Verdad es que este color local suele ser falso, y en tratándose de la Edad Media lúgubre en demasía".
- 13) Vid. J.Valera, "De lo castizo de nuestra cultura en el siglo XVIII y en el presente", *Crítica literaria (1864-1871)*, *O.C.*, XXIII, pp. 238-258; "De la perversión moral de la España de **nuestros días**", *Disertaciones y juicios literarios*, II, **Sevilla, 1882, pp. 15-20; Cuentos y chascarrillos andaluces, Madrid, F.Fe, 1896.**

- 14) Valera, *"Los cordobeses en Creta (Novela histórica a galope)"*, O.C., XV, p. 38.
- 15) Intervención de J. Caro Baroja en *Creación y público ...* p. 141: "Julio Caro Baroja contesta que unos autores tan heterogéneos como fueron Maeztu, Valle Inclán y Baroja pensaron en escribir novelas por entregas, pero novelas por entregas malas, con una intención puramente económica".
- 16) Cit. por V. Carrillo, "Radiografía de una colección de novelas a mediados del siglo XIX ("El novelista universal", de la sociedad literaria)", *Movimiento obrero, política y literatura en la España contemporánea*, ed. M. Tuñón de Lara J. - F. Botrel, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, p. 166. Las citas de *De la novela*, en las pp. 1 y 8.
- 17) *Nuevo arte de escribir novelas*, p. 258.
- 18) "La novela en España" (1900), O.C., II, p. 166. En el Discurso de respuesta al de entrada en la Academia de Cánovas, O.C., I, pp. 125-153, repite la idea, hablando de la libertad del arte.
- 19) En *los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, escribe: "En lo antiguo se escribían las novelas para divertir, para ensanchar el corazón, para distraer con bellas ficciones los ánimos que se contristaban con la vulgar y prosaica realidad de la existencia terrena ... Ahora es todo lo contrario: el toque, el busilis de la buena novela, está en dar un mal rato a cada uno de cuantos la lean; en turbar su digestión ..." (p. 13).
- 20) En "De la naturaleza y carácter de la novela", p. 294. Fielding, en *Las aventuras de Tom Jones* libro VIII, cap. I. Vid. mi trabajo "Algunas ideas sobre teoría de la novela en España e Inglaterra en el siglo XVIII", *Anales de Literatura Española*, II, 1983, pp. 5-25.
- 21) Vid. la *Poética*, de Luzán, libro 2, cap. 9.
- 22) "De la naturaleza y carácter de la novela", pp. 305-306.
- 23) *Ibid.*, pp. 317-318.
- 24) "Del Romanticismo en España, y de Espronceda", p. 174.
- 25) Salamanca, Anaya, 1971, pp. 167 y ss.
- 26) *Nuevo arte de escribir novelas*, pp. 257-258.
- 27) **Vid. el Nuevo arte de escribir novelas**, pp. 129-130.
- 28) En *los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Sin embargo, Alcalá Galiano en 1834 había observado que "los españoles son muy dados a la lectura de novelas", en sus artículos publicados en *The Athenaeum*. Cit. por Romero Tobar, *La novela popular*, p. 36.
- 29) "Dedicatoria al duque de Rivas, *Estudios críticos*. I, pp. 11-12.
- 30) Botrel, en su artículo "Sur la condition de l'écrivain en Espagne dans la seconde moitié du XIX^e siècle: Juan Valera et l'argent", *Bulletin Hispanique*, LXXII, n° 3-4, 1970, pp. 292-310, aporta algunos testimonios en esta dirección.
- 31) Vid. por ejemplo la carta del 21 de julio de 1886, a Menéndez Pelayo, en la que le dice que es mejor poeta que cualquiera de los que escriben en España, *Epistolario*, p. 279, y la del 29 del mismo mes, p. 282.
- 32) En C.C. De Coster, *Obras desconocidas de Juan Valera*, Madrid, Castalia, 1965, pp. 577-588.
- 33) "De la naturaleza y carácter de la novela", pp. 296-297. Vid. como formulación teórica y **compendio**, **M. Shell**, *La economía de la literatura*, México, FCE, 1981 y *Dinero, lenguaje y pensamiento*, México, FCE, 1985.
- 34) Dedicatoria al duque de Rivas, *Estudios críticos*, I, pp. 12-13.

"POETIZAR LA VERDAD" EN FERNAN CABALLERO

La preocupación por la verdad es una constante en los escritos de Fernán Caballero, que a menudo siente el deber de informar al lector acerca de la autenticidad de los personajes, de las situaciones y hasta de los hechos relatados. En algún caso, como en el prefacio a *La familia de Alvareda*, después de asegurar que "el argumento de la novela [...] es un hecho real", sostiene abiertamente :

no hemos querido separarnos un ápice de la naturalidad y de la verdad.

En la introducción a *La Gaviota* que compuso para la edición de 1853, expone un programa fuerte y comprometidamente realista, ahora aludiendo a "la verdad de sus pormenores", ahora al intento de "dar una idea exacta, verdadera y genuina de España", de "dar a conocer lo natural y exacto", de "ilustrar la opinión, por medio de la verdad [...] sobre lo que se trata de pintar".

La serie de citas al respecto podría ser mucho más larga, pero ya creo que baste para poner de relieve ese apego, quisiera decir esa obsesión de la verdad que acompaña constantemente la labor literaria de Cecilia Böhl.

Lo cual bastaría por sí solo para incluir a nuestra escritora dentro de ese movimiento romántico que, en España y fuera, había visto siempre en la verdad la esencia de la poesía y de la misma vida humana.

Y aunque, por lo conocida que es, casi huelgue citarla, sin embargo merece la pena recordar, al respecto, la aspiración de Larra a una literatura "toda de verdad, como de verdad es nuestra sociedad, sin más reglas que esa verdad misma".

Tal vez, esa exigencia de verdad, en su contraposición a la verisimilitud aristotélica, fuera uno de los más característicos elementos de separación entre románticos y clasicistas.

Es también notorio que la verdad de la cual trataban tan a menudo los románticos era una verdad poética o ideal, como ya habían sostenido diversos teóricos, desde Schlegel a Schiller a Durán a Zorrilla, y como opina también nuestra escritora.

En el prólogo de *Lágrimas*, exclama irónicamente: "¡Yo literato!", y añade:

En cuanto escribo, no hay arte, ni saber, ni estudio [...] Procuro, sí, poetizar la verdad, ennoblecer nuestra pobre naturaleza.

Javier Herrero cita otro pasaje, de una carta en que Fernán Caballero afirma:

Hay un instinto en mí ... que me lleva a estremecerme en pensar que se dijese: Esto no es verisímil, como del más amargo anatema. Al poetizar la verdad, que es todo mi afán y mi alta moral, temo que no aparezca en todo su esplendor esa verdad que amo¹.

Desde luego, ese afán por la verdad, y una verdad ideal, además, desde hacía tiempo iba presidiendo la composición de los cuadros costumbristas, particularmente de Mesonero Romanos. "Pedí un pluma a la Verdad", afirma el autor de las *Escenas Matritenses*, pero no para reproducir una realidad inmediata, ya que, dice Mesonero

No pretendo ser retratista, sino pintor².

Una verdad idealizada, pues, la de Mesonero, que, como propusiera Durán, tiende a identificarse, a menudo, con el conservadurismo y la nostalgia del buen tiempo antiguo.

Cuando, pues, Fernán Caballero se proponía de "poetizar la verdad", no formulaba una teoría nueva, limitándose a repetir conceptos que desde hacía tiempo empapaban la atmósfera de la época.

De una manera particular, sentía seguramente mucha afinidad, también a nivel teórico, con los costumbristas, con los cuales simpatizaba no sólo por tantas analogías de gustos y predilecciones literarias, sino también por sus ideales conservadores mucho más arraigados, por otro lado, y mucho más extensos que los de Mesonero.

Pero claro está que, más allá de las formulaciones teóricas a cuyo alrededor podían agruparse diversos escritores, estaban las realizaciones prácticas que necesariamente reflejaban las sendas personalidades.

En esta perspectiva, me propongo pues averiguar cómo Fernán Caballero aplicó a *La Gaviota* el principio de "poetizar la verdad".

Si queremos expresar en términos modernos el problema así como lo plantea nuestra autora, podríamos decir que ella distingue entre la verdad efectual o histórica de la *histoire* y la verdad poética del *récit*; o sea, según la terminología española usada por Bobes Naves, respectivamente de la historia y el discurso³.

Pero, en cuanto nos ponemos a acrisolar la verdad de la *histoire*, notamos en seguida que la elección de lugares, personajes y situaciones responde a criterios tan subjetivos que infirman esa misma verdad. Bastaría pensar en Villamar, un pueblo que es un verdadero Edén, donde todos son buenos con la única excepción de Marisalada. Lo mismo ocurre, más o menos, con Sevilla y Madrid, donde descuella un solo ser malvado: Pepe Vera, el torero. Por otro lado, el mismo asunto de la novela, que tiene como sobreentendido un fundamental "menosprecio de corte y alabanza de aldea" (es notorio que es la ciudad la que actúa la corrupción de la protagonista) indica un prejuicio ideológico que nuevamente carga la *historia* de un fuerte subjetivismo.

Sobre esta realidad ya parcialmente idealizada, el *écrit* obra un proceso ulterior de mitización, si se quiere, de extrañamiento, que recorre más o menos toda la novela.

Bastaría, en efecto, abrir el libro en la primera página y leer el primer período para darse cuenta de que este proceso comienza exactamente con el principio de la novela:

En noviembre del año de 1836, el paquete de vapor *Royal Sovereign* se alejaba de las costas nebulosas de Falmouth, azotando las olas con sus brazos, y desplegando sus velas pardas y húmedas en la neblina, aún más parda y más húmeda que ellas.

A pesar de la exactitud de la fecha, el cuadro nos aparece en una estática y fabulosa lejanía, donde contemplamos ese barco monstruosamente humanizado azotando las olas con sus brazos y deslizándose en un ambiente que el sustantivo *neblina* y los adjetivos *nebulosas*, *parda(s)* y *húmeda(s)* (los dos últimos con la insistencia de la repetición) nos pintan mate y plomizo, mientras el conjunto proporciona una general impresión de pesadilla.

Poco después, la escritora insiste en la humanización del barco describiéndole mientras lucha "a brazo partido con las olas, dominándolas cuando le ponían resistencia, y persiguiéndolas de cerca cuando cedían".

Consideraciones parecidas se podrían hacer fácilmente para otras descripciones, igualmente mitizadoras; desde la campiña en la cual vaga Stein en el II capítulo, donde

no se veía más sino la dehesa sin fin, desierto verde y uniforme como el Océano,

al mar que el mismo Stein divisa desde lejos como "un campo sembrado de brillantes, rubíes y zafiros", mientras

en medio de esta profusión de resplandores se distinguía como una perla el blanco velamen de un buque, al parecer clavado en las olas.

La impresión de pesadilla que verificamos al principio de la novela se intensifica con la llegada de Stein a Villamar (cap. II), donde le acogen, entre otras cosas, un campanario que se parece a un monstruoso vestigio:

se alzaba como un gigante exánime de cuyas vacías órbitas hubiese desaparecido la luz de la vida,

y una cruz patéticamente humanizada,

cuyo pedestal, medio destruido, le hacía tomar una postura medio inclinada, como de decaimiento y dolor.

Huelga subrayar cómo la humanización, esta vez de entidades arquitectónicas, contribuya a crear una atmósfera mítica.

Las citas podrían alargarse infinitamente: me limito pues a llamar a la memoria la descripción, igualmente humanizada, del viento

lúgubre entre las bóvedas soperas de las altas ruinas del fuerte; violento entre las agostadas ramas de los pinos; plañidero entre las atormentadas cañas del navazo; y se desvanecía gimiendo en la dehesa ... (cap. XXV).

y del cementerio que

estaba tan verde y tan florido, como si hubiera querido apartar de la muerte el horror que inspira. (cap. V)

En otros casos, el efecto mítico es alcanzado por medio de adjetivos y epítetos que se amontonan y, por decirlo así, se aprietan dentro del mismo campo semántico.

El convento arruinado descrito en el capítulo IV, por ejemplo, adquiere un aspecto fabuloso gracias a una serie de atributos que todos gravitan en el campo de lo grande y solemne:

**El gran portal [...] daba a un gran patio
una calle de enormes cipreses
una vasta reja [...] dividía el patio grande
magnífico portal
soberbio altar mayor
centenares de luces
innumerables cabezas de ángeles
grandiosa escena
grandes puertas ... de gigantescas dimensiones**

El todo incluido en media página.

Por un contraste, igualmente eficaz para crear una atmósfera de ensueño, las celdas son "pequeñas", con una "pequeña antecámara, que daba paso a una sala también chica".

En cuanto a los personajes, resultan retratados, en el bien o en el mal, en lo serio o en lo ridículo, con aquella "eminencia y aumento" que hacía siglos ya aconsejara el Pinciano.

Ya en el primer capítulo, Stein y el Duque de Almansa descuellan como seres excepcionales entre una masa de gente afligida por el mal de mar. Superior a la común debilidad humana (su "noble y sencillo continente" y su "rostro hermoso y apacible" "no daban señales de la más pequeña alteración"), el Duque

era alto y de gallardo talante; y en la apostura de su cabeza reinaba tanta gracia como dignidad ...

Además

en toda su persona, en su modo de andar y en sus gestos, se traslucía la elevación de la clase y del alma.

Stein, igualmente inatacable por las molestias del viaje, ostenta un

rostro en que se pintaban el candor y la suavidad,

con unos

ojos azules, puros como los de un niño

y una

sonrisa triste y al mismo tiempo confiada.

Ahora bien, entre estos dos seres tan fuera de la norma común, en medio de una naturaleza enfurecida y una humanidad quejumbrosa y doliente, se entrelaza una conversación en latín: nada más fabuloso, yo creo.

A lo largo de la novela, pues, los dos personajes, pero sobre todo Stein, prosiguen en el proceso de mitización que se aplica también, en forma más o menos intensa, a los demás. Para no exceder en citas, me limitaré a señalar la descripción de Pepe Vera en su primera aparición en el ruedo, parecido a un arcángel:

se vio llegar, ligero como un pájaro de brillantes plumas, tranquilo como un niño que va a coger flores, sosegado y risueño, a un joven cubierto de plata, que brillaba como una estrella. (cap. XVII)

Sabemos que el intento de Fernán Caballero era seguramente el de reproducir una realidad española, descrita y juzgada con sensibilidad "castiza", es decir patriótica - tal vez patriotera - y conservadora: que era, como vimos, el programa de los costumbristas. Tal intento trasluce muy evidente de muchas páginas de *La Gaviota* a través de todo lo que a la autora le parece típico de su país y de las virtudes, sublimes y sencillas, del pueblo español.

Pero, a la hora de la actuación práctica, esa realidad, esa verdad que nos presenta, parece más bien pertenecer a un sueño que vive fuera del espacio y del tiempo.

A pesar de los detalles exactos y de una igualmente exacta colocación temporal, resulta pues bastante discutible la definición de *La Gaviota* como

cuadro costumbrista o como novela realista.

Tal vez sea impropio juzgarla según los esquemas típicos de la novela: más bien valdría, quizás, considerarla algo como una obra lírica.

La misma autora, por otro lado, había expresado sus reservas acerca del carácter propiamente novelístico de su obra:

Escribimos un ensayo sobre la vida íntima del pueblo español, su lenguaje, creencias y tradiciones. La parte que pudiera llamarse novela, sirve de marco a este vasto cuadro.

Y claro está que la descripción de la vida íntima de un pueblo sólo se puede lograr a través de una visión subjetiva y personal.

En realidad, *La Gaviota* es una obra autobiográfica en el sentido más profundo y auténtico de la palabra. Lo es porque todo lleva el sello de la visión personal de Doña Cecilia; pero lo es también porque hay personajes que reflejan sus personales experiencias. Y no aludo sólo a los tipos que concurren a los salones de la condesa de Algar, en algunos de los cuales sabemos que quiso pintar a conocidos suyos, sino a los mismos protagonistas, que viven una historia muy parecida a la de su primer matrimonio: una historia de incomunicación entre un alma sensible y una vulgar. Como en *Clemencia*: sólo que aquí la referencia autobiográfica es más disfrazada, siendo Stein el *alter ego* de Cecilia y Marisalada el del capitán Antonio Planells.

En Federico Stein, persona de "gustos modestos" y con un alma "abierta, benévola y dócil", de "temple suave y pacífico", con un "corazón tierno y suave" representó a sí misma, como creía ser o como aspiraba a ser. Y llevando a su protagonista a Villamar, rodeándolo de personas tan buenas y humildes que le ofrecían la oportunidad de beneficiarlas cariñosamente, afirmando al mismo tiempo su superioridad, colocaba a sí misma en el mundo idílico de un sueño nunca alcanzado.

"Poetizar la verdad", en su sentido más profundo, significa pues nada más que objetivar en ella sus sentimientos. Por consiguiente, la verdad poetizada se identificaba muy sencillamente con la poesía.

ERMANN CALDERA
Universidad de Génova

Notas

1) Javier Herrero, *Fernán Caballero: un nuevo planteamiento*, Madrid, Gredos, 1963, p. 325 que cita de D.Valencina, *Cartas de F.C.*, Madrid, 1919, p. 39.

2) Ramón de Mesonero Romanos, "El Observatorio de la Puerta del Sol", en *Panorama Matritense*. Véase E.Caldera, "II problema del vero nelle *Escenas Matritenses*", en *Miscellanea di Studi Ispanici*, Pisa, Università, 1964, pp. 112-113.

3) Es la terminología que M. del Carmen Bobes Naves emplea en su *Teoría general de la novela*, Madrid, Gredos, 1985.

SENSIBILIDAD Y EXOTISMO EN UN NOVELISTA
ENTRE DOS SIGLOS:
GASPAR ZAVALA Y ZAMORA

Gaspar Zavala y Zamora es uno de los escritores más representativos de la rica y poco conocida época de la literatura española que sirve de transición y de vía de contacto entre los siglos XVIII y XIX. Ese desconocimiento, en su caso no ha de atribuirse sólo al ya superado desprecio hacia las producciones dieciochescas españolas (salvadas las calificadas de singulares obras maestras) sino a la contradicción y confusión que se deduce de fuentes bibliográficas como los *Orígenes del teatro español* de Moratín¹, los *Dramá-ticos posteriores a Lope de Vega* de Mesonero², la *Biblioteca Valenciana* de Justo Pastor Fuster³, el *Catálogo* de Cayetano Alberto de La Barrera⁴, el *Catálogo de la Biblioteca de Salvá*⁵, el *Ensayo biográfico-bibliográfico de escritores de Alicante* de M. Rico García & A.Montero Pérez⁶, el *Catálogo* de Paz y Meliá⁷, el de A.M.Coe⁸ o el *Manual* de Palau⁹. Por otra parte, casi siempre se considera a Zavala y Zamora exclusivamente como dramaturgo - citaré más adelante una sintomática confusión de Palau -, y sus obras, en su inmensa mayoría anónimas comedias sueltas, confundidas con las de Cañizares, Cornelia, Ramón de la Cruz, Rodríguez de Arellano, Antonio de Zamora y otros, son difíciles de reunir haciendo uso de las bibliotecas españolas¹⁰.

Hay noticias y estudios de parte de la producción de Zavala y Zamora en Cotarelo y Mori (*María del Rosario Fernández*, "*La tirana*"¹¹, *Isidoro Máiquez*¹², *Iriarte y su época*¹³, *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*¹⁴), Subirá (*La tonadilla escénica*¹⁵, *El compositor Iriarte*¹⁶), Ivy McClelland (*The origins of the romantic movement in Spain*¹⁷, *Spanish drama of pathos*¹⁸), René Andioc (*Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*¹⁹), J.L.Pataky Kosove (*The "comedia lacrimosa" and Spanish romantic drama*²⁰), A.Ebersole (*Santos Díez González*²¹) o Francisco Lafarga (*Las traducciones españolas del teatro francés*²²). No conozco más monografía sobre Zavala y Zamora que la poco feliz tesis doctoral inédita de F.C. Martin presentada en la Universidad de Carolina del Norte en 1958²³.

La falta de atención a Zavala y Zamora ("A pesar de su producción tan impresionante, hoy es casi imposible encontrar datos sobre dicho autor", dice Ebersole, *op.cit.* p. 14), tanto como a los demás escritores llamados "menores" de la época, es sin duda uno de los mayores obstáculos con que se tropieza a la hora de enjuiciar correctamente el siglo XVIII español. Esa es la opinión de Ivy McClelland (*Origins cit.* p. 257), la estudiosa más atenta al fenómeno que el autor representa como dramaturgo, a la que debemos valiosos y por hoy imprescindibles esfuerzos de aportación documental,

aunque su visión del siglo XVIII y del fenómeno romántico no puedan satisfacernos ya.

El teatro de Zavala y Zamora - que pertenece al mismo magma ideológico y estético que sus novelas, objeto de esta ponencia - da perfecta cuenta de un rico estrato de la historia escénica española, de indudable importancia histórica y sociológica, no carente de hallazgos literarios pero habitualmente marginado por una tradición historiográfica y crítica atenta al ideario neoclásico. Quisiera rendir desde aquí homenaje a la inteligente y erudita iniciativa del prof. Caldera y sus colaboradores, gracias a quienes empezamos a disponer de una selecta biblioteca de comedias de magia. Zavala atendió a los géneros populares en su tiempo: las comedias de santos, las militares (el ciclo sobre Carlos XII, por ejemplo), las histórico-nacionales (*La destrucción de Sagunto*, *Carlos V sobre Dura*), las comedias sentimentales y tragedias burguesas (*La Justina*, *El triunfo del amor y la amistad*, *Las víctimas del amor*), los melodramas, tonadillas y sainetes. Trató los grandes temas de la problemática derivada de la mística matrimonial burguesa (la desigualdad social, la libre elección de cónyuge, el matrimonio secreto, la infidelidad y el adulterio), de la amistad o del mundo del comercio y las finanzas. Su fórmula dramática buscaba el halago popular con independencia de la preceptiva (independencia reivindicada en el prólogo a la edición, 1787, de su trilogía sobre Carlos XII) mediante la multiplicación de aventuras y peripecias, la abundancia de mutaciones escénicas, toda clase de recursos de tramoya o pirotecnia, introducción de animales vivos en escena, fiestas palaciegas, desfiles, combates y acompañamiento de música y danza, en lo que contó con la colaboración de los compositores teatrales más prestigiosos del momento: Blas Laserna, Pablo del Moral y Pablo Esteve. Su éxito fue considerable y está indudablemente documentado, desde su inclusión entre Cornelia y Arellano en *Origen, épocas y progresos del teatro español* de Manuel García de Villanueva Hugalde²⁴, hasta lo que representa *La comedia nueva* de Moratín; a la vista de la edición de Dowling²⁵ parece evidente que al satirizar la tonadilla, la comedia "llorona", los efectismos escénicos y los dramas militares, y también al trazar la figura de D.Eleuterio, tuvo D.Leandro en cuenta tanto a Cornelia como a Zavala, aunque el primero, sintiéndose más directamente aludido, respondiera intentando impedir la representación de la obra de Moratín, y escribiendo contra éste el fin de fiesta *El violeto universal* (personaje D.Rufino, Dowling, *op.cit.* p. 55) de 1793 y la tonadilla *El pedante* (personaje D.Pancracio, Subirá, *La tonadilla cit.* pp. 121-125, vol. III) de 1792.

Es prueba indudable del éxito de Zavala el que su *Toma de Milán* se autorizara en 1803, al no poderse mantener las directrices del anterior Plan de Reforma de los Teatros (McClelland, *Spanish drama cit.*, I p. 229). Y conste que Zavala no llegó a los extremos que representan títulos como *Antes santo que nacido*, *A un tiempo casada y monja*, *Mártir antes de nacer*, *Princesa, ramera y mártir*, *El soldado más herido y vivo después de muerto*, *El marido de su madre* o *El ataúd para el vivo y el tálamo para el muerto*.

Mi interés por Zavala y Zamora corresponde a la línea de investigación que me llevó a editar recientemente la novela *El Valdemaro*²⁶ del también valenciano Vicente Martínez Colomer. Gaspar Zavala nació en Denia a mediados del siglo XVIII, y murió en Madrid en la segunda década del XIX. Me propongo publicar en breve dos volúmenes dedicados a poner al alcance de los dieciochistas una selección representativa de su producción literaria: en el primero, sus dos novelas; en el segundo, una docena de sus comedias.

La novela *La Eumenia* tuvo dos ediciones en Madrid: Imprenta Real, 1805, y Vda. de Vallin, 1815. Justo Pastor Fuster se refiere a ella con un absurdo comentario, totalmente desorientador, tanto como el despiste de Palau, que la cree comedia, seguramente por su subtítulo, *Teatro moral*. Reginald Brown²⁷, Juan Ignacio Ferraras²⁸, Pataky Kosove y McClelland (*Spanish drama cit.*) la catalogan correctamente como novela. Conozco la existencia de tres ejemplares, localizados en la Biblioteca Nacional de Madrid, el British Museum y el Oberlin College de Ohio.

El propio texto nos da las coordenadas espacio-temporales del relato. En la confluencia de los ríos Mosa y Hoyou, junto a la ciudad de Huy, en Bélgica (por ello, y por no tratarse de un relato costumbrista, resulta absurda la afirmación de Fuster: "Es obra original, en que el autor ha sabido expresar los sentimientos y el lenguaje de los lugareños cercanos a Madrid", *op. y vol. cit.*, p. 357); y unos 30-40 años después de la batalla de Culloden, última aventura política del pretendiente Carlos Eduardo Estuardo (1746).

El hilo argumental es tenue; el acento no está puesto en aventuras o peripecias, que son las mínimas para dar pie a la exposición de sentimientos o reflexiones propias de la corriente *sentimental* de la época. Comienza con un monólogo de Termonio, que regresa a su tierra natal tras un largo viaje y anhela la paz de la vida retirada, la felicidad de la vida en el campo a salvo de las ambiciones y los atractivos sociales. Tropezca con el anciano Amelo, que da muestras de gran pesadumbre; hace años que su hijo Alfonso huyó del hogar, sin que se haya tenido de él noticia alguna. Se oyen voces pidiendo auxilio, y Termonio logra sacar a una joven, Eumenia, del río donde estaba a punto de ahogarse. Cuando ésta vuelve en sí relata que ha dejado España para ir en busca de su esposo, que la abandonó por injustas sospechas de infidelidad, y que, atando cabos, resulta ser el perdido hijo de Amelo, Alfonso.

Por otra parte, en las cercanías reside Clara, una dama retirada y melancólica, que debe su misantropía a haber sido seducida y abandonada hace quince años, quedando embarazada de su hija Florencia. Clara reconoce a Termonio como su seductor, y tras escenas truculentas y lacrimosas y el arrepentimiento de Termonio, los dos se reconcilian y contraen matrimonio.

Muere Florencia en una tormenta, y Eumenia recibe cartas que revelan que Alfonso ha reconocido lo infundado de sus sospechas.

Eumenia tiene una visión, análoga a otra que tuvo Salmon, amigo de Amelo, poco antes de morir; la coincidencia la lleva a la convicción de que Alfonso vive retirado como ermitaño. Durante la búsqueda por los lugares apropiados, el ermitaño Pablo narra una historia *gótica* de adulterio, crimen y sadismo. Amelo y Eumenia son asaltados por unos bandoleros, y los libera un *homo selvaticus*, que resulta ser el penitente Alfonso. La novela termina con el relato de Alfonso y la reconciliación de los esposos.

La justificación de la acción corresponde a un motivo típico en la temática sentimental dieciochesca: la ruptura de un matrimonio por celos infundados de uno de los cónyuges, que huye mientras el otro mantiene intacto su amor y fidelidad y emprende un viaje sembrado de peripecias y destinado a reunir a la pareja y disipar el equívoco. En la novela de Zavala, el agente perturbador es una hermana de Eumenia, que incita a un inglés, Hamilton, a visitarla, y siembra la duda en el ánimo de Alfonso, llegando incluso a entrar a horas sospechosas en los aposentos de Eumenia vestida como el inglés. El tópico se encuentra asimismo en la comedia de Zavala *El amante honrado*.

La visión emocional de la Naturaleza aparece en numerosos pasajes, desde el monólogo inicial de Termonio. Amelo y Salmon corresponden al tipo de anciano benévolo, sabio y virtuoso, y Eumenia al de esposa de sentimientos a toda prueba. Las relaciones Eumenia-Alfonso y Termonio-Clara conducen a la exaltación del matrimonio, y el vínculo entre Salmon y Amelo a la de la amistad. La mística familiar convierte en fuente de conflictos y sentimientos la separación entre esposos y entre padres e hijos (el caso Amelo-Alfonso).

La presencia de lo sobrenatural, muy leve en este caso, se limita a las visiones proféticas de Salmon y Eumenia durante el sueño. La muerte de Salmon da ocasión a la aparición del tema de los sepulcros, en el jardín de Amelo. Son frecuentes las expansiones sentimentales y patéticas, salpicadas de suspiros y lágrimas. La espontaneidad emocional se propone como garantía de bondad moral de los personajes: véase la enajenación de Alfonso, que recuerda la penitencia de D. Quijote. Aparecen inserciones epistolares de subido tono sentimental (cartas de la hermana de Eumenia y de Alfonso). No faltan los encuentros y reconocimientos: el rescate de Eumenia, las reuniones de Termonio y Clara, y de Alfonso, Amelo y Eumenia, o la de la asesina y su hijo en la historia del ermitaño Pablo. Esta breve novela-dentro-de-la-novela es la contribución de Zavala a la corriente gótica (sin olvidar el ataque de los bandoleros): la historia de un hombre asesinado por su esposa adúltera, que además lo descuartiza, y termina su vida en el arrepentimiento y la penitencia de una vida eremítica de privaciones, sacrificios y austeridades indecibles. No pretendo afirmar que *La Eumenia* sea una obra maestra; pero sí creo que no debemos seguir ignorando la labor, llena de significado histórico, de una generación de novelistas españoles que, en la medida de su talento y del yermo narrativo español del siglo XVIII, intentaron, con la timidez propia de sus expectativas sobre el lector contemporáneo y la censura, llenar el vacío entre la narrativa del Siglo de Oro y la de los costumbristas y realistas del siglo XIX.

La otra aventura novelística de Gaspar Zavala es una traducción, pero una traducción muy singular, como enseguida veremos. Se trata de: *Oderay, Usos, trages, ritos, costumbres y leyes de los habitantes de la América septentrional, traducidas [sic] del francés e ilustradas con varias notas críticas, históricas y geográficas*, publicación en Madrid de Gómez Fuentenebro en 1804.

Ada Coe (*op. cit.* p. 170) se pregunta si no se tratará de una comedia; Ferreras cita de segunda mano y con títulos inexactos. No conozco más ejemplares que los de la Universidad de Berkeley, la biblioteca valenciana de D. Bernardo Lassala y las Bibliotecas de Catalunya y Universitaria de Sevilla. *Oderay* es también una novela sentimental, con el interés adicional de hallarse situada y ambientada entre los pieles rojas norteamericanos de la zona de los Grandes Lagos. Su interés en cuanto a la difusión en España del exotismo americanista no necesita ser puesto de relieve. Lo mismo ocurre, en el ámbito de las letras francesas, con el original. Enseguida lo veremos.

La novela se define como el largo relato autobiográfico que un desconocido en situación robinsónica escribe a Eugenia, objeto de su amor. La historia es como sigue.

En las salvajes soledades de América del Norte, los residentes en un fortín han de abandonarlo y dispersarse en busca de caza y otros alimentos. El grupo del narrador es atacado por los Nadovesinos, que conducen a un grupo de iroqueses presos. Sólo él sobrevive a la lucha. Es salvado de morir junto a los iroqueses por una joven india llamada "Oderay" ("Paloma"), que ha tenido un sueño revelador, en el que ha recibido la orden de adoptar - y salvar así de la muerte - al prisionero, como reencarnación de su hermano muerto. El adoptado es vestido, tatuado, pintado y consagrado guerrero con el nombre de "Onteree". Oderay le enseña la lengua nadovesina, y On-teree le narra su desgraciado amor en Europa por Eugenia, con quien no pudo casarse por falta de medios económicos. Oderay no comprende esos obstáculos y expone la felicidad y naturalidad de la vida primitiva.

Raptada Oderay por los Chipeveses, es rescatada por Onteree, y se enamora de él. Le es ofrecida su mano, pero, todavía fiel al recuerdo de Eugenia, la rechaza en la ceremonia pública de casamiento. Cuando posteriormente decide aceptarla, vencidos sus escrúpulos por el amor de la india, es tarde ya; Oderay, progresivamente consumida por la melancolía, se envenena y muere²⁹.

El exotismo americanista empapa cada página de la novela, y se concreta en las noticias más diversas sobre costumbres y creencias religiosas de los indios. Se exalta el primitivismo equiparándolo a un estado ideal de vida diseñado, por antítesis, sobre los prejuicios que el autor condena.

Entre los indios, se afirma, reina la más absoluta libertad en cuanto a la elección de pareja por amor, no existe una autoridad paterna que coarte a ese respecto las inclinaciones de los jóvenes, ni tampoco pacatas prohibiciones de la comunicación y convivencia entre los sexos, o de las relaciones íntimas: además, el dinero carece de importancia, y sólo cuentan el esfuerzo y el talento. Oderay, en sus frecuentes peroratas, va encarnando el ideal de *buen salvaje*: carece de ambición, es leal, directa y espontánea en sus inclinaciones sentimentales, y mujer de un solo y definitivo amor; desprecia toda especulación mental no conectada inmediatamente con la experiencia, y, por ello, la dogmática cristiana; en materia religiosa es deísta ante el espectáculo de la vitalidad de la Naturaleza; y pacifista. Debo señalar, sin embargo, que no todos los indios de *Oderay* responden al paradigma idealizado que representa la protagonista; muchos adolecen de vicios semejantes a los de los pueblos civilizados, y son supersticiosos o belicistas. Esto en lo tocante a la dimensión ideológica de la obra.

Los ingredientes sentimentales son frecuentes en el desarrollo de la historia amorosa entre la muchacha y Onteree, o en las evocaciones por éste de la perdida Eugenia. El "mal du siècle" se formula en más de una ocasión, como resultado del dilema amoroso, y aparecen elementos lúgubres y macabros, especialmente en el episodio de la Fiesta de los Muertos.

La autoría de *Oderay* es cuestión debatida. La atribución al botánico y escritor Ambroise-Marie Palisot de Beauvois fue discutida por Gilbert Chinard en su edición del original francés³⁰. Tuvo una primera edición, hasta hoy no localizada; una segunda en 1795 y una tercera en 1801. Llamó enseguida la atención por sus semejanzas con Rousseau, Bernardin de Saint Pierre y, sobre todo, Chateaubriand, el Chateaubriand de *Atala* y *Los Nat-chez*, hasta el punto de suponerse una verosímil y profunda influencia, compartida por los *Travels through the interior parts of North America in the years 1766, 1767 and 1768* de Jonathan Carver (Londres, 1778), traducidos al francés en 1784.

He revisado el original comparándolo con la versión de Zavala y Zamora. Esta resulta ser básicamente fiel, con las excepciones siguientes: recorte de algunos excursos amplificativos excesivamente largos y poéticos, adición de notas explicativas, y alguna pequeña modificación o supresión en pasajes de contenido religioso (manifestaciones anticristianas o concepciones demasiado antropomórficas de la divinidad) o antiespañol (leyenda negra referida a la conquista de América). Con todo, la obra queda como un elemento nada desdeñable, cuya influencia merece ser tomada en cuenta e investigada en cuanto a la acuñación del Romanticismo español del siglo XIX.

GUILLERMO CARNERO
Universidad de Alicante

Notas

- 1) BAE II, Madrid, Atlas, 1944.
- 2) BAE XLVII y XLIX, Madrid, Rivadeneyra, 1858-1859.
- 3) Tomo II, Valencia, Mompié, 1830.
- 4) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 1860.
- 5) Valencia Impta. Ferrer de Orga, 1872, 2 vols.
- 6) Tomo I, Alicante, Tipogr. A. Reus, 1888.
- 7) *Catálogo de las piezas de teatro que se conservan en el Departamento de manuscritos de la Biblioteca Nacional*, 2ª ed., Madrid, Blass, 1934-1935, 2 vols.
- 8) *Catálogo [...] de las comedias anunciadas en los periódicos de Madrid desde 1661 hasta 1819*, Baltimore, John Hopkins; Oxford U.P.; París, Belles Lettres, 1935.
- 9) Vol. XXVIII, Barcelona, A.Palau; Oxford, Dolphin, 1977.
- 10) Véase: *The National Union Catalog. Pre-1956 Imprints*, vol. DCLXXXII, Londres, Mansell; Chicago, The American Lib.Assoc. 1980 - *British Museum, General Catalogue of printed books [...] to 1955*, vol. CCLXIII, Londres, B.M. 1966. Para los mss. es inexcusable la Biblioteca Municipal de Madrid.
- 11) Madrid, Sucs. Rivadeneyra, 1897.
- 12) Madrid, Impta. J.Perales. 1902.
- 13) Madrid, Sucs. Rivadeneyra, 1897.
- 14) Madrid, Tipogr. R A B M, 1917.
- 15) Madrid, Tipogr. Archivos, 1928 - 1930, 3 vols.
- 16) Barcelona, C S I C, 1949 - 1950, 2 vols.
- 17) 2ª ed., Liverpool U.P., 1975.
- 18) Liverpool, U.P., 1970, 2 vols.
- 19) Madrid, Fund. J.March & Edit. Castalia, 1976.
- 20) Londres, Tamesis, 1977.
- 21) North Carolina, Albatros - Hispanófila, 1982.
- 22) Tomo I, Barcelona Universidad, 1983.
- 23) *The dramatic works of Gaspar de Zavala y Zamora*.
- 24) Madrid, Gabriel de Sancha, 1802, pp. XXV y 316 - 318.
- 25) Madrid, Castalia, 1970. Véanse los comentarios de Moratín en pp. 165-208.
- 26) Alicante, Diputación, Instituto J. Gil Albert, 1985.
- 27) *La novela española 1700 - 1850*, Madrid, D^{on}. Gral. Archivos y Bibliotecas, 1953.
- 28) *Los orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, Taurus, 1973; *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979.
- 29) Debe señalarse la analogía con el argumento de la comedia de Zavala *El naufragio feliz*.
- 30) G.Chinard (ed.) *Odérahí*, París, Clavreuil, 1950.

SARMIENTO - MANSILLA: UNA EXCURSION A LA AUTOBIOGRAFIA FUNDACIONAL

Sarmiento y Mansilla son los dos autores que han hablado más de sí mismos en el s. XIX argentino. Partimos desde esta constatación para indagar los puntos de contacto entre dos figuras centrales de generaciones literarias distintas y la obsesiva autobiografización de la escritura que consumaron. Más aún, nos interesa indagar las posibilidades de asumir lo autobiográfico como un complejo temático que interviene en la formalización de horizontes de expectativas, proyectos y soluciones literarias a lo largo del siglo. En segundo lugar, se trataría de verificar si el análisis de algunas estrategias textuales puede devenir clave de comprensión tanto del desarrollo cuanto de las problemáticas de los campos intelectuales y de las instituciones literarias presentes en el país.

En primer lugar, una serie de coordenadas que permita ubicar, dentro del panorama cultural argentino, los textos autobiográficos analizados. Recuerdos de Provincia, de D.F. Sarmiento, publicado en 1850. Una excursión a los indios ranqueles, de L.Mansilla, publicado como folletín del diario *La Tribuna* de Buenos Aires, en 1870. Entre los dos textos y articulándose con ellos, una fecha clave de la historia argentina: 1852, caída del gobierno de Juan Manuel de Rosas, figura paradigmática de la tiranía hispanoamericana, un "enemigo" románticamente titánico que siguió actuando en los esquemas de autorrepresentación nacional hasta bien entrado el s. XX.

Sarmiento y Mansilla, ambos estrechamente vinculados con la figura de Rosas. Sarmiento como uno de los mayores ideólogos de la oposición. Mansilla como aristocrático sobrino de Rosas y antirrosista oscilante que no se libra de algunas postergaciones en el interior de la élite dirigente nacional, a la que pertenece, inevitablemente relacionadas con el pasado rosista de su familia.

Los textos se mueven en el arco temporal que va desde los proyectos de la generación romántica liberal del 37 hasta 1880, el año que define a la generación que institucionaliza el Estado Liberal, elabora y actúa los proyectos de modernización capitalista que definieron por largas décadas al país. Dentro de estas coordenadas debería incluirse, como vínculo intelectual bifronte de las dos generaciones, la dicotomía acuñada por Sarmiento en la tentativa de explicar las fuerzas en lucha y sus contradicciones: Civilización y Barbarie.

Recuerdos y Una excursión representan no sólo puntos de arranque de nuevas inflexiones del complejo temático autobiográfico, sino también elementos de continuación de una serie que se va definiendo a partir del primer movimiento independentista de 1810. Serie autobiográfica caracterizada, en su etapa inicial, por la obsesión política que guía la selección de los recuerdos en base a la clave única de "defensa pública del nombre difamado".

Contra las reglas generales del género autobiográfico, tanto Recuerdos como Una excursión fueron escritos antes que sus autores cumplieran los cuarenta años. Ambos son textos no homogéneos en su interior y heterodoxos respecto del estatuto del género. Mantienen relaciones con la mayoría de los discursos literarios presentes en el respectivo momento histórico y entrecruzan y alternan géneros, estilos, tonos y temperaturas escriturales.

El "contrato" que toda biografía implica, es decir la identidad del AUTOR, del NARRADOR y del PERSONAJE del cual se habla, cede en amplias zonas de ambos libros. Los textos se dejan hibridar sin perder jamás de vista la otra cara de lo que Lejeune denomina pacto autobiográfico, vale decir la "intención de historizar la personalidad de la persona real que escribe" (v. Lajeune, Ph., *Il patto autobiografico*, tr. it., Bologna, Il Mulino, 1986, cap. I).

2. Recuerdos de Provincia comienza con una dedicatoria ("A mis compatriotas solamente") que precede a un prólogo justificativo que revela la ideología escritural. Para ubicar la ocasión del texto es necesario recordar que Sarmiento lo escribió desde el exilio chileno y que en el '49 Chile había rechazado un nuevo pedido de extradición hecho por el gobierno de Rosas. Recuerdos responde a una doble presión proveniente de los acontecimientos rioplatenses: por una parte defiende su nombre de las difamaciones del rosismo, por otra, asume las posibilidades políticas que iba abriendo el crecimiento del antirrosismo litoraleño. Aperturas que inducen a los exiliados a realizar balances de la propia actividad (de hecho, en el mismo año '50 Sarmiento había publicado Argirópolis que proponía la creación de un frente único contra Rosas).

El prólogo aclara: "Las páginas que siguen son puramente confidenciales, dirigidas a un centenar de personas ...", pero luego de especificar la oposición que ha hecho a Rosas y las respuestas oficiales, aumenta el ámbito de recepción y dice " ... Lo que ha seguido a aquel paso, sábenlo hoy todos los argentinos ..." Ya desde el prólogo comienza a manifestarse la obsesionante reivindicación de la propia existencia que el autor Sarmiento asigna al nombre: "... y en aquellas treinta y más notas oficiales que se han cruzado, el nombre de D.F.Sarmiento ha ido acompañado siempre de los epítetos de infame ... "; "Y sin embargo mi nombre anda envilecido ..."; " ... notas de los gobierno argentinos en que mi nombre es el objeto y el fondo envilecido". Siempre en la pocas páginas del prólogo, explica luego la estructura del libro: "El cuadro genealógico ... es el índice del libro. A los nombres que en él se registran lígase el mío ... Las pequeñeces de mi vida se esconden en la sombra de aquellos nombres, con algunos de ellos se mezclan, y la oscuridad honrada del mío ..." (subrayados nuestros). El nombre comienza a revelarse uno de los temas profundos de la autobiografía sarmentina.

El prólogo explicita así sus intenciones: "Mis Recuerdos de Provincia son nada más que lo que su título indica. He evocado mis reminiscencias, he resucitado ... la memoria de mis deudos ... he querido apegarme a mi provincia ...". Refiriéndose al género de la biografía: "hay en ella algo de las Bellas Artes... La historia no marcharía sin tomar de ella sus personajes...". Y, en contigüidad: "... hay una nobleza democrática que a nadie puede hacer sombra, imperecedera, la del patriotismo y el talento", afirmación que es seguida por la somera enumeración de los diputados, historiadores, eclesiásticos, presentes en la historia de su familia.

Los movimientos del texto están casi todos presentes en las citas del prólogo. El libro nace de la evocación, de ese resucitar la memoria de los deudos y de la declarada intención de apegarse a la provincia. Simultáneamente se registra una explícita indignación moral frente al pasado.

Si la reivindicación de la existencia de la persona pasa a través del tema profundo del nombre, el rastreo de un linaje le asigna al yo, consecuentemente, la categoría de un heredero. Por un lado, entonces, apuntes hacia la relación historia-persona o, en clave romántica, historia-tipo representativo. Por el otro, apuntes hacia un espacio, la provincia, connotado históricamente como el espacio de la colonia que, en correspondencia con los distintos aspectos de la estrategia textual, alterna signos pasando de una consideración negativa a una positiva.

3. Si las pocas páginas del prólogo plantean el texto de Recuerdos como una autobiografía defensiva, en realidad la estructura del libro define otros proyectos. Por lo pronto el texto se presenta respondiendo acumulativamente a diferentes modelos literarios. Las dos terceras partes iniciales registran aparentemente sólo una historia de antepasados reales y adoptivos en la cual los retratos físicos y morales o la descripción de los caracteres se alternan con los episodios de costumbres y la evocación subjetiva o con la narración propiamente dicha. En el texto se suceden y se superponen las historias a las cuales los distintos planos del discurso les adjudican significados generales o políticos. La última sección del libro es la autobiografía propiamente dicha y la trayectoria del personaje está condensada en una serie de episodios organizados como el relato de la formación de un autodidacta. Relato de un aprendizaje y de las dificultades materiales y sociales que marcan las etapas de la vida del joven pobre. La conciencia de sí mismo que ostenta el narrador y la lente historicista empleada, le dan a los eventos familiares y personales una estatura providencial: "Extrañas emociones han debido agitar el alma de nuestros padres en 1810. La perspectiva crepuscular de una nueva época, la libertad, la independencia, el porvenir, palabras nuevas entonces, han debido estremecer dulcemente las fibras, excitar la imaginación, hacer agolpar la sangre por minutos al corazón de nuestros padres ... yo he nacido en 1811, el noveno mes después del 25 de mayo...". Más aún. El comienzo de la autobiografía propiamente dicha, explicita una doble composición del relato: "Aquí termina la historia colonial de mi familia ... A la historia de la familia se sucede, como teatro de acción y atmósfera, la historia de la patria.

A mi progenie me sucedo yo" (subrayado nuestro). El personaje representa la culminación de la historia de una vieja familia colonial y se entronca con la historia nacional; contemporáneamente recorre las etapas formativas de un autodidacta.

El texto asume una doble relación del personaje con la historia: la relación del heredero con la historia familiar (donde se destacan prolijamente los parentescos espirituales que lo vinculan a sus predecesores) es de tipo providencial. La relación que el autodidacta mantiene con la historia nacional es de identificación: "... pues que en mi vida, tan destituida, tan contrariada, y sin embargo tan perseverante en la aspiración de un no sé qué elevado y noble, me parece ver retratarse esta pobre América del Sur, agitándose en su nada, haciendo esfuerzos supremos por desplegar las alas".

4. Comienzan a aclararse, entonces, los vínculos ideológicos entre autobiografía e historia presentes en Recuerdos: la dependencia mutua entre la biografía de Sarmiento y el sentido de la historia patria recaba su base teórica en una concepción de la historia nacional ritmada a través de sus tipos fundamentales. Se visualiza la parábola de los grandes hombres que culmina en Sarmiento.

Se va aclarando también la estrategia del texto que contrapone la historia pasada a la del presente inmediato y, correlativamente, su construcción basada en el entramado de biografías de grandes hombres y la autobiografía del personaje-heredero (no un hombre cualquiera, sino más bien el único individuo capaz de forjar una solución para los problemas argentinos, es decir el único antagonista válido del titánico Rosas).

La concepción didáctico-moral de la biografía que aparece continuamente en el texto (de la cual los proyectos de educación popular propugnados por Sarmiento son el mejor ejemplo), se reelabora en contrapunto con la ejemplaridad histórica de los "hombres representativos", individuos que condensan por sí mismos el significado de todo un período histórico. Consecuentemente, si el hilo conductor del texto pasa por la concepción de la biografía del gran hombre como llave que permite abrir la puerta de los enigmas históricos y se propone la vida de Sarmiento como el espejo de la vida de la América del Sur, Recuerdos de Provincia evidencia la intención de plantearse como correlato necesario de Facundo. Las etapas de la vida de Facundo Quiroga revelaban, en la óptica del biógrafo Sarmiento, el sentido y el significado histórico de la barbarie. El aprendizaje y las realizaciones de Sarmiento, en la óptica autobiográfica, representan los esfuerzos de la civilización, el sentido histórico de la época sucesiva.

5. La autobiografía, después de narrar la formación del joven Sarmiento en medio de las dificultades de una situación económica poco holgada, los azares de la guerra civil, los comienzos de la actividad política, el exilio, la iniciación literaria (con la reducción de la vida a lo esencial, intencional-mente prefijado, que caracteriza al género) cierra con la enumeración acumulativa de los méritos, honores y reconocimientos obtenidos por el personaje-autor.

Más aún, remata con la lista de los libros y artículos publicados, como en un curriculum vitae académico, eligiendo ulteriormente el público al cual se dirige: el público que "menos interés tiene ... en los actos privados que en la influencia que aquellos escritos han podido ejercer sobre los otros". Este recorte de público no es casual. No es uno de los tantos datos desperdigados en la acumulación desordenada de eventos, juicios y comentarios que a lo largo del libro corroboran la teoría del *impromptus* romántico de la escritura. No resulta casual si se lo vincula con la ordenación y montaje general del texto, que parte como defensa de la difamación y como un ademán emotivamente antirrosista luego no verificado. No resulta casual si se lo conecta con la revaloración de algunos aspectos de la colonia mediante la asignación de valores positivos a la vida de provincia, operación absolutamente impensable en el Sarmiento de algunos años antes. Si en 1845, en *Facundo*, Sarmiento había declarado que Rosas ya estaba muerto y los acontecimientos del '50 convertían a la caída de Rosas en la crónica de una muerte anunciada, *Recuerdos de Provincia* puede comenzar a leerse no sólo como proposición de una candidatura (de acuerdo con el implacable juicio de Alberdi), sino también como el reconocimiento del nuevo peso político de la élite económica provincial: grupos dirigenciales con quienes los intelectuales de la generación del 37 comienzan a realizar alianzas superando el utopismo letrado de la primera fase. Al mismo tiempo, la colección de retratos que le permite organizar su propia imagen (desde el parecido heredado) arraigándose en el linaje, registra el inevitable presentimiento de que la historia del mérito individual (ese modelo norteamericano constantemente presente de la biografía de Franklin) no es suficiente para avalar sus expectativas personales.

6. Mansilla escribe *Una excursión a los indios ranqueles* durante la presidencia de Sarmiento. Es decir, en el apogeo demostrativo de la validez de la apuesta autobiográfica de *Recuerdos*. Escribe, también, desde la lectura de *Recuerdos* y, sobre todo, desde la institucionalización de la dicotomía sarmientina *CIVILIZACION Y BARBARIE* (en su doble papel de explicación histórica y de proyecto político).

Lo heterodoxo respecto del género autobiográfico de la *Excursión* pasa por las relaciones que el texto mantiene con los distintos discursos del panorama cultural. El montaje realizado por el "citar" apela a la desaparición de los límites paradigmáticos de los géneros que se entremezclan. El cuadro de costumbres resbala hacia el cuento gótico, los "retratos" se niegan a aceptar no sólo la ejemplaridad iluminista sino también el cientificismo naturalista. Hay una negación de lo compacto, de la contundencia, que opera en el espacio ficcional que va desde el Autor al Narrador y también en el espacio, menos problemático, que va desde el Narrador al Personaje. Desde el título mismo, entonces, que alude y desplaza el título de Sarmiento *La campaña del Ejército Grande* (la crónica de

la marcha del ejército que venció a Rosas), todo el texto apunta al desplazamiento de la dicotomía "civilización y barbarie" sobre la cual se organizaban los proyectos nacionales y, lógicamente, la correspondiente ubicación en la esfera del poder de los distintos sectores de la élite.

Habiendo desaparecido del panorama la solidez titánica del enemigo Rosas, Mansilla intenta socavar los dos valores que en Sarmiento aparecen inamovibles: de ahí la constante atenuación y el empecinado desplazamiento actuados por su escritura, con la ironía siempre colocada sobre el platillo de la civilización. La idea de la excursión nace, según el Autor, "contra el torrente de algunos hombres que se decían conocedores de los indios", pero también por "cierta inclinación a las correrías azarosas y lejanas; el deseo de ver con mis propios ojos ese mundo que llaman tierra adentro".

Mansilla ironizará sobre los valores de la cultura urbana, oponiéndole un análisis de la retórica diplomática de los indios; hará la comparación de las normas que reglan la convivencia en ambos mundos y llevará la heterodoxia a sus máximos límites dándoles voz a los indios. Mansilla cede la voz y en las largas discusiones permite que el yo de los indios diga lo que piensa sobre la actuación de los tratados, acerca de las razones de los malones, deja que el yo de los indios opine sobre los proyectos del gobierno nacional respecto de ellos mismos. Si se tiene en cuenta que es en esos años del gobierno Sarmiento que se polemiza alrededor de las fronteras indígenas y lo que debía hacerse con ellas y, contemporáneamente, se recuerda que el sector vencedor de la polémica será rigurosamente consecuente con los postulados sarmientinos y en 1879 La Campaña (esta vez sí campaña) al Desierto del general Roca eliminará físicamente el problema del indio, se descubre un poco la cortina de la heterodoxia de la Excursión.

El Autor, el Narrador y el Personaje del cual realmente se habla, Mansilla, mantienen una identidad compuesta de oscilaciones. Es un gentleman, es un dandy excéntrico, viajero y conocedor del mundo, pero es también un hombre de la pampa, puede reconocerse y ser reconocido como un gaucho. Y por este costado, el texto de Excursión dialoga con el discurso de la gauchesca que formaliza resultados de gran madurez estilística. Faltan dos años para la aparición del Martín Fierro, faltan dos años para que la heterodoxia de Hernández haga coincidir el yo del narrador con el del protagonista gaucho, el otro sector encubierto de la cultura nacional. Mansilla, en ese subterráneo diálogo con los distintos discursos contemporáneos, expande al máximo las posibilidades ficcionales presentes entre Narrador y Personaje: cede la voz al indio saltando desde el estatuto autobiográfico al estatuto de la crónica histórico-social. El núcleo temático autobiográfico, en la zigzagueante búsqueda de una estrategia textual que le permita asumir la complejidad de la historia que está más allá de la identidad confirmada, se transfiere inevitablemente de los contenidos a las formalizaciones. Todo esto intuyendo, ensayando y a veces, como en este caso, precediendo a los discursos literarios con los cuales dialoga.

Unas pocas observaciones más. En Excursión se verifica además de un pacto autobiográfico la actuación de un contrato folletinesco.

El texto comienza con un copete periodístico: Dedicatoria. Aspiraciones de un tourist.

Las primeras palabra del copete definen algunas características del libro en su conjunto. Cada sección de Excursión tiene un destinatario especial, un amigo del grupo dirigente al cual se dedica. El Narrador se interroga e interroga al Autor acerca de las posibilidades de que lo contado haya gustado. Mansilla necesita mantener un contacto constante con su público, hacerle señales cómplices. El yo que cuenta se autorrepresenta ya en la segunda palabra del texto como un turista (ya no un exiliado). Por esta razón elabora un conjunto de señales que yendo y viniendo del Narrador al Público escansionan la negación de la solidez del texto, en una operación formal correlativa a la de socavar lo inamovible de los contenidos ideológicos predominantes.

El turista irónico sobre la civilización actúa un recorte del público de la oligarquía porteña al cual intenta seducir y tranquilizar. Pero también el recorte del público se muestra oscilante. Hace guiños cómplices a los amigos de la élite pero mantiene un contrato folletinesco con su público (cortes de suspenso, cambios de ritmo, historias dentro de la historia, es decir todo el aparato folletinesco destinado a renovar el interés del público). No sólo va y observa a los indios sino que también les da la palabra. Y no puede dejarse de insistir sobre esta heterodoxia de Mansilla: basta pensar en la demonización, el reenvío a la opacidad actuado por Hernández (el defensor del gaucho) respecto del indio en Martín Fierro. Otra oscilación escritural corresponde a la aumentada eversividad de la gestualidad del Personaje de Excursión a medida que se aleja de la ciudad y se interna en el desierto. Lejos del espacio de la ideología institucional los gestos se exasperan y se deja tocar, palpar, recorrer por los cuerpos indios, insinúa resbalones de la sexualidad, se embota de alcohol y se autonomiza hasta soñarse emperador - el emperador Lucio - para terminar riéndose de sus mismos sueños. Pero en el retorno, cuando el desierto comienza a quedarse atrás y la presencia de la institución se acentúa, Mansilla comienza a atenuar sus juicios y elabora propuestas no aseverativas de relatividad cultural. Descubre los límites de su heterodoxia que pasan por la genealogía, por el sentirse un prototipo nacional. Límites que pasan también por el conflicto generacional que vincula y empareja al Mansilla de 40 años con sus coetáneos en oposición a los padres patricios que sienten como insuperables, sobre todo desde la perspectiva políticamente marginal desde la cual se juzga: "Nuestros abuelos fabricaban unos hijos de padre y muy señor mío. No hay más que ver qué neños hicieron la Independencia, la guerra civil". Por estos límites pasa, probablemente, la construcción de la identidad por medio de la relativización y estetización del espacio y de los valores. Moverse, mirar, comparar, para terminar luego relativizando todo. La solidez no define a los valores sino a la capacidad estética del yo que les asigna un sentido, una dirección de movimiento hacia la historia.

Viaje-excursión, alianzas y guiños cómplices, pero también la traducción de un mundo con fines tranquilizantes. No sólo dedicatorias, entonces, sino también relatos internos con sus consecuentes moralejas. Y las moralejas que circulan por el texto promueven la experiencia, uno de los componentes más significativos del narrador del s. XIX argentino que se plantea traductor entre los sectores sociales en conflicto. El indio y la civilización, el gaucho y la civilización, el inmigrante y la sociedad receptora. Experiencia resumida admirablemente en "el hombre que da consejos" del Martín Fierro. Complejo temático autobiográfico, en consecuencia, que narra la construcción de la identidad del hijo que lucha por lograr un nombre, que intenta poner en circulación política un nombre que lo convierta en padre.

RAUL CRISAFIO
Universidad de Siena

"EL MATADERO" DE ESTEBAN ECHEVERRÍA DE
LA PROSA ROMÁNTICA AL "PAMPHLET"

0) "Prosa romántica", "pieza en tres actos", "pamphlet", y muchas cosas más. Difícil definir lo que es el *Matadero* de Esteban Echeverría. Difícil, pero imprescindible; ya que este texto (cuento largo, más que novela breve) es ejemplar de una vertiente particularísima del romanticismo en los Países de habla española.

Esta lectura semiológica no quiere otra cosa que proporcionar algunas bases para una respuesta satisfactoria a los muchos problemas planteados por el cuento del gran Argentino. En ella intentaré demostrar que la coexistencia de distintos "discursos" dentro del texto considerado, es indicio de la particular envergadura polémica de la promoción romántica argentina. De un movimiento que fue literario y político a la par.

Pero, empecemos por proponer un breve resumen del texto

1) Corre el año de 183 ... Es tiempo de Cuaresma. Un diluvio interrumpe el flujo de animales al matadero "de la Convalecencia", determinando al poco tiempo un estado de grave carestía. Al pasar la situación de emergencia, para sosegar los animos sobreexcitados, el "Restaurador" (Juan Manuel de Rosas, tirano de la República) manda abastecer el matadero de cincuenta animales. Se procede a la matanza: mientras la chusma hambrienta se arroja sobre los restos del descuartizamiento de las bestias, en los corrales inundados de limo, se ha quedado el último animal y el más fuerte, que se rehusa a dejarse llevar hasta el lugar de la sangrienta operación. Entre la muchedumbre se insinúa la sospecha de que se trata de un toro y no de un novillo (en contradicción con lo estrictamente esta blecido por los reglamentos vigentes).

El toro, excitado por los gritos, logra soltarse de la soga que lo tenía prisionero, huyendo del matadero. Perseguido por una parte de la chusma, se mete en un callejón sin salida; se le captura y se le conduce nuevamente al matadero, donde Matasiete, campeón de la barbarie federal, se encarga de degollarlo y partirlo en trozos. Al concluirse el episodio del toro, pasa casualmente por estos parajes un joven unitario, volviendo a encender la bestial excitación en los últimos en dejar el matadero. Al joven lo meten preso, lo conducen a la casilla (especie de centro simbólico del matadero), lo injurian y lo "tusan a la federala". Mientras unos energúmenos tratan de desnudarlo, para luego pasar a azotarlo, "un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven".

2) Se ha de observar, ante todo, que el comienzo de la narración, en lo concreto, tiene lugar hacia la mitad del cuento: la diferencia de referencialidad (de transitividad) entre la primera y la segunda parte del *Matadero* marca, en primera aproximación, los lindes de cohabitación entre "discurso descriptivo" ("cuadro de costumbres") y "discurso narrativo".

A su vez, el "discurso narrativo" se puede articular en dos secuencias ulteriores: 1) caza y captura del toro [t] y 2) sacrificio del unitario [u].

Los enlaces entre las mismas están subrayados por dos *anticlimax*. El primero lo constituye la intervención del narrador, que subraya la calidad de "pausa descriptiva" (Genette) del segmento inicial:

En fin, la escena que se representaba en el matadero era para vista, no para escrita, [ésta, como las siguientes citas, están tomadas de E.E, *Prosa literaria*, Buenos Aires 1944; *ibi*, p. 18].

La secuencia [t] está introducida por un pasaje repentino de la mayor literalidad (intransitividad del signo) a la mayor referencialidad ("Un animal había quedado en los corrales ..."), seguido por un microsegmento atributivo ("de corta y ancha cerviz, de mirar fiero ... ") que aparece unido con la proposición de un dilema que irá adquiriendo una incidencia funcional decisiva:

Sobre cuyos órganos genitales no estaban conformes los pareceres, porque tenía apariencias de toro y de novillo" [p. 21].

El segundo *anticlimax* coincide con la realizada matanza del toro:

En dos por tres estuvo desollado, descuartizado y colgado en la carreta el maldito toro. La matanza estaba concluida a las doce, y la poca chusma que había presenciado hasta el fin, se retiraba en grupos de a pie y de caballo, o tirando a la cincha algunas carretas cargadas de carne. [pp. 27-28].

En el mismo punto en que las posibles combinatorias del cuento parecen agotadas, arranca la secuencia [u], en la cual se concretarán las posibilidades de transcodificación latentes en las secuencias anteriores.

3) Al inventariar las combinatorias del relato, iremos vislumbrando que las modalidades de interconexión de las secuencias [t] y [u] con el "cuadro de costumbres" corresponden a la diferente esencia de los respectivos héroes-víctimas: toro vs. unitario.

La secuencia [t] tiene una relación de estricta consecuencialidad con las premisas fijadas en el "exordio" del *Matadero*. En la primera secuencia, el Narrador propone una doble y "telescópica" ubicación (temporal y espacial) de la diégesis: dictadura rosista + cuaresma + diluvio → carestía. En [t], la carestía determina la decisión de abastecer el matadero con cincuenta reses. El arranque de la "historia" corresponde al procedimiento "especificativo" (o "telescópico") ya recordado: al concluirse la matanza de los 49 novillos queda en la escena la última bestia, denotada según y conforme la disyuntiva de la "diversidad": toro vs novillos. La secuencia [u] se halla, en cambio, sin relatar en el plano distributivo: sus premisas habrá que buscarlas en un distinto nivel (integrativo), en todos los segmentos con referencia a una ideología política maniquea (igualmente bosquejada en el "cuadro de costumbres"), en cuyo ámbito han de recortarse las oposiciones civilización vs. barbarie, bien vs. mal etc., consecuentes respecto a la oposición textualmente cardinal unitarios vs. federales. Lo que se acaba de exponer está convalidado por otra parte por la distinta esencia de la relación entre lugar de la acción y acción correspondiente: resulta evidente que, mientras entre "matadero" y "matanza del toro" hay una relación homogénea e intrínseca, entre "matadero" y "suplicio del unitario" la conexión se establece en clave simbólica u otra vez política (... "por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero") [p. 35].

4) Pero pasemos a evidenciar, dentro de las secuencias [t] y [u], los indicios de homología o paralelismo.

En primer lugar, destacaremos la identidad del sujeto colectivo actancial, siendo la misma "chusma federal" la que actúa desaforadamente en las "cazas paralelas" del toro y del unitario. En segundo término, hay que recordar el ya citado dato de la "diversidad" de las víctimas respecto de los ámbitos que textualmente los enmarcan (≠ novillos; unitario ≠ federales). En tercer lugar, a nivel del "discurso", parece llamativa la semejanza de los dos pasajes que "predican" el desenlace cruento de las acciones paralelas (matanza del toro; asesinato del unitario):

Brotó un torrente de la herida, exhaló algunos bramidos roncós y cayó el soberbio animal [t] [p. 27]

Entonces un torrente de sangre brotó borbolloneando de la boca y las narices del joven ... " [u] [p. 34]

Mayor detenimiento merece el análisis de la "calidad" de las "acciones" que vertebran las dos secuencias. Ambas puedan encasillarse dentro del signo dominante del "movimiento".

La superposición de los predicados dinámicos (degradación → anulación) implica, al menos en parte, la asimilación de las premisas, de los elementos motivacionales.

La particular acentuación del carácter expiatorio del suplicio (que se manifiesta explícita y repetidamente en el caso más dudoso del toro: "[los perseguidores] resolvieron llevar [al toro] en un señuelo de bueyes, para que expiase su atentado en el lugar mismo donde lo había cometido [...] Una hora después el toro estaba otra vez en el matadero") [p. 26] abrevia la distancia entre las funciones preparatorias: a la expiación tiene que corresponderle una culpa. Y en la explicitación de dicha culpa se manifestará el entramado de la correspondencia entre lo real y lo simbólico, entre sentido explícito y sentido oculto.

Poco después de la presentación de los héroes-víctimas, encontramos dos segmentos en discurso directo, que derivan respectivamente:

- a) de la tensión denotativa que adquiere forma de dilema (¿se trata de toro o de novillo?);
- b) de la paralela tensión connotativa del unitario en calidad de aglomerado de los vicios peores.

Estos dos segmentos introducen en la perspectiva desde donde el agente colectivo (chusma federal) de los dos episodios juzga a los distintos 'pacientes'.

Ya vimos que el denominador común de estas microsecuencias atributivas es el carácter de "diversidad" de las víctimas respecto a los grupos homogéneos a los que cada uno ha de referirse. En la secuencia del toro la diversidad del animal respecto a la "tropa de novillos" se considera explícitamente como elemento combinatorio fundamental, a través de la información del narrador:

Un toro en el matadero era cosa muy rara, y aun vedada [p. 27]

Por lo contrario la diversidad del unitario frente al grupo que lo escarnece y lo martiriza se impone, sin que haga falta subrayarlo, como cimiento del código ideológico del texto.

6) Cabe observar que las mencionadas "diversidades" tienen obviamente distintos estatutos. Incuestionable, objetiva, "natural", en el caso del toro. Oscilante, subjetiva, "cultural" en el caso del unitario. Lo que conlleva una diversa calidad de las "marcas" en que la postulada "alteridad" se aglutina.

En la secuencia [t] domina por encima de todas, la "marca" inequívoca de los testículos (los órganos genitales constituyen la prueba innegable de la dignidad de toro de la víctima y a los mismos se les otorga especial atención en la escena del descuartizamiento de la bestia: "todos los incidentes desgraciados pudieron fácilmente explicarse") [p. 27].

De mayor relieve, el papel "intercambiable" de la "marca" en la secuencia [u], que puede ser descifrada dentro de una situación narrativa definible como "identificación".

La modalidad del reconocimiento del enemigo se concreta en signos externos evidenciados en relación - ya lo hemos dicho - a un contexto "cultural" y no "natural": se obtiene de tal forma, con referencia a la fractura que se produce en la realidad histórica, una relatividad caracterizada por la ambigüedad de la "marca", como se puede notar observando la articulación de los "puntos de vista" en la secuencia (articulación cuyo índice estriba en el aumento de los discursos directos con respecto al promedio del cuento).

Así que la primera fase del reconocimiento del enemigo ("¿no le ven la patilla en forma de U? No trae divisa en el fraque ni luto en el sombrero" [luto por la muerte de Encarnación Ezcurra, mujer de Rosas]), está seguida por una alternancia de intervenciones sobre el tema, constituida por el diálogo entre verdugos y víctima que tiende a invertir sistemáticamente la "marca", en la medida en que el mensaje se va concretizando dentro del contexto:

A ver las tijeras de tusar mi caballo: túsenlo a la federala (a) . Ya estás afeitado a la federala, sólo te falta el bigote (a) ¿ Por qué no traes divisa? (a)

La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres (b)¿ Por qué no llevas luto en el sombrero por la heroína? (a)

Lo dispusisteis vosotros, esclavos, para lisonjear el orgullo de vuestro señor y tributarle vasallaje infame (b) [pp. 28 e 32 - 33]

Sobra decir que la "intercambiabilidad" de la "marca" en el diálogo citado es del todo aparente. Al ensancharse el ámbito de pertinencia ideológica del texto del "espacio cerrado" del matadero al "espacio libre" de la civilización vencida, la oscilación se neutraliza y la "marca" se hace unívoca y "cierta":

La librea es para vosotros, esclavos, no para los hombres libres [p. 33]

Pasaje que permite - en la contundente oposición "esclavitud" vs. "libertad" - interpretar a posteriori la función "adentramiento" como excursión del "espacio de la libertad" al "espacio de la esclavitud" (o, que da lo mismo, del "espacio de la civilización" al "espacio de la barbarie").

7) Ahora bien. La homología funcional de las secuencias [t] y [u] ("agresión" → "adentramiento" → "sacrificio"), los paralelos procedimientos denotativos y connotativos de las "víctimas" ("diversidad" respecto de los ámbitos de pertenencia) y la insistencia sobre el tema de su "culpa" están cimentados - desde el "punto de vista" del actante colectivo, "chusma federal" - en la identificación toro = unitario o, con otras palabras, en la sobreposición de los dos campos sémicos respectivamente pertenecientes a lo humano y a lo animal. A nivel frástico, nos encontraremos por lo tanto con comparaciones del tipo:

- a) **(El toro) es emperrado y arisco como un unitario".**
- b) **(El unitario) está furioso como toro montaraz".**
- c) **"Degüéllalo (al unitario) como al toro" etc.**

que se prolongan en el "transfert" de predicados de un campo sémico al otro:

- a) **"Ya lo domaremos" [al unitario]**
- b) **"Te has embravecido mucho" [el unitario]**
- c) **"Está rugiendo de rabia" [el unitario] [pp. 23, 31, 30, 32-34]**

Pero, ya en el "cuadro de costumbres" inicial se podía detectar otra (y muy distinta) serie de comparaciones vertientes sobre los campos sémicos de lo humano y de lo animal, a través de las cuales se denotaba no ya al unitario sino al actante colectivo, o sea a la misma "chusma federal".

Leamos:

No quedó en el matadero ni un solo ratón vivo de muchos millares que allí tenían albergue. Todos murieron o de hambre o ahogados en sus cuevas por la incesante lluvia [animal].

Multitud de negras rebusconas de achuras, como los caranchos de presa, se desbandaron por la ciudad como otras tantas arpías prontas a devorar cuanto hallaran comible [humano = animal]

Las gaviotas y los perros, inseparables rivales suyos en el matadero, emigraron en busca de alimento animal [animal].

Porción de viejos achacosos cayeron en consunción por falta de nutritivo caldo [humano] [pp. 11 - 12]

Alternancia y promiscuidad ("En torno a cada res resaltaba un grupo de figuras humanas ..."; "A sus espaldas [del carnicero] se rebullían [...] comparsas de muchachos, de negras y mulatas achuradoras, cuya fealdad trasuntaba las arpías de la fabula, y entremezclados con ellas algunos enormes mastines"; "Por otro [lado], cuatro, ya adolescentes, ventilaban a cuchilladas el derecho a una tripa gorda y un mondongo que habían robado a un carnicero; y no de ellos distantes, porción de perros [...] empleaban el mismo medio para saber quién se llevaría un hígado envuelto en barro" etc.) que reafirman la rapacidad y maldad de la chusma hambrienta.

Ahora bien, la equivalencia entre las dos series de comparaciones (unitario = toro; chusma federal = animales rapaces) es, otra vez y con absoluta evidencia, ficticia y aparente. Ya por el estatuto verbal de los sujetos ("pasivo" [toro y unitario = perseguidos] vs. "activo" [federales y animales rapaces = perseguidores]), ya por la inequívoca inadmisibilidad de la primera "identidad" en el código ideológico del texto. Además, en la comparación "chusma federal - animales rapaces", la contigüedad sémica es reflejo de la contigüedad espacial, de la compresencia en el escenario del texto.

Procede, en definitiva del hecho de que se trata de agentes de un mismo predicado (lucha por los restos). La pertinencia, en este caso, es - por decirlo así - inherente al cuadro descrito, no cabe en ella ningún salto metafórico, ni delimitación de vigencia.

A este respecto, parece decisiva la intervención del Narrador omnisciente, voz incuestionable y depositario de la "verdad" textual. Así la evaluación terminal de la "chusma federal" por la víctima unitario:

¡El lobo, el tigre, la pantera, también son fuertes como vosotros! Deberíais andar como ellos con cuatro patas [p. 33]

Está sancionada y garantizada por el juicio emitido por el mismo Narrador (simulacro del Autor, ideólogo y político):

¡Qué nobleza de alma! Qué bravura en los federales! Siempre en pandillas cayendo como buitres sobre la víctima inerte! [p. 30]

que determina la asimilación del héroe con el Narrador dentro de una "sociedad de elegidos", de representantes del espíritu contra la bárbara materia, desacreditando (mejor, anulando) las comparaciones arriba citadas, recargándolas sobre el emisor colectivo del juicio.

8) Por último, quisiéramos destacar que la compresencia de distintos textos o "discursos" en el *Matadero* de Echeverría está confirmada por la diferente modalidad de las intervenciones del Narrador en las secuencias en que se articula el cuento.

Al "cuadro de costumbres" le corresponde la mayor frecuencia, manifestándose en ella explícitamente el código ideológico necesario para la comprensión del texto (con lo que se le otorga al emisor una destacadísima responsabilidad evaluativa). La secuencia [t] (complementaria y subalterna dentro del sistema ideológico textual) registra en cambio una disminución repentina con una frecuencia que tiende hacia cero. Por último, a la secuencia [u] le toca cumplir con la exigencia de subrayar - para que no quepan dudas - el sentido definitivo de la historia. Le toca en fin desacreditar al punto de perspectiva de la "chusma federal" y sostener (garantizar, reforzar) la "voz" del héroe-víctima, del unitario. El objetivo del Narrador — después de haber presentado los sistemas ideológicos que integran y se enfrentan en el entramado textual — es nada menos que deprimir y anular uno de los dos, "monologizando" el discurso, reduciéndolo a "pamphlet".

La fractura del texto es, en resumidas cuentas, resultado de la fractura de la sociedad argentina ("... Entonces [...] dividida en dos facciones irreconciliables por sus odios como por sus tendencias; [facciones] que se habían largo tiempo despedazado en los campos de batalla: la federal vencedora, que se apoyaba en las masas populares y era la expresión genuina de sus instintos semibárbaros y la unitaria, minoría vencida con buenas tendencias etc." según palabras del mismo Echeverría, *Dogma socialista*, Buenos Aires 1915, p. 27).

Si el "cuadro de costumbres" podía representar la superficie de esta misma realidad escindida, la apelación del Autor a su improcrastinable transformación, podía tan sólo expresarse *cu* un texto comprometido, de lucha, de feroz maniqueísmo. En un texto emitido por un escritor que fuera a la par ideólogo partidario, político, periodista, cabecilla de la revuelta contra la dictadura de las masas.

Echeverría indicó el camino. La generación romántica sucesiva lo eligió a modelo abogando, en su vertiente más avanzada, por el triunfo de una literatura "progresista", "socialista" (Juan Bautista Alberdi), por un arte que se confundiera en el movimiento de la vida social (Juan María Gutiérrez); por una "producción" que tuviera - como quería su más alto representante, Domingo Faustino Sarmiento - "carácter de insurrección literaria".

PIER LUIGI CROVETTO
Universidad de Pescara

DE LA EPICA A LA LEYENDA ROMANTICA:
SOLIMAN Y ZAIDA, DE RIBOT Y FONTSERE

En otro lugar tuve ocasión de señalar el indudable influjo que el poema épico de Barthélemy y Méry, *Napoleón en Egypte*¹, ejerció sobre el "canto oriental" *Mourad-Bey*, de Arolas publicado en el *Diario Mercantil* de Valencia entre el 9 de agosto y el 12 de noviembre de 1842, exhumado por mí - y pido perdón por ello - y publicado con las demás obras del poeta escolapio².

Como ya advertí entonces, el romántico español se limitó a traducir casi literalmente este "beau poème" - así fue calificado por Victor Hugo³ -, sin ocultar la procedencia de su versión. De los ocho cantos que componen el *Napoléon*⁴, Arolas sólo tuvo presentes los cuatro primeros y el principio del quinto en los 1814 versos de las dos partes a que redujo su adaptación, quizás incompleta.

Los dos bonapartistas proclamaban en el "Préface" su voluntad de renovar la antigua epopeya, conservando la integridad de la historia, pero sin la servidumbre de un gacetillero; liberándola de episodios superfluos, pero incluyendo incidentes, descripciones de costumbres y todo cuanto resultara de la naturaleza del asunto, que en su caso consistía en la narración de la victoriosa hazaña del ejército napoleónico sobre los mamelucos: " il y abatí là un merveilleux d'un genre, moins large que celui des épopées antiques, mais plus raisonnable et plus conforme à nos goûts actuels"⁵.

Líneas después justifican el uso del verso alejandrino por su parecido rítmico con el hexámetro latino y con las octavas italianas, buscando su majestuosa simplicidad, como correspondía al asunto heroico que trataban⁶. Todo el poema, con la excepción de tres sextetos y un cántico de cinco octosílabos, repetido dos veces puesto en labios de un muftí, está compuesto en el monótono y solemne alejandrino.

Por su parte, Arolas adaptó el dístico francés a la forma métrica española correspondiente, el pareado de endecasílabos, ampliando a siete quintetos la oración del muftí, y añadiendo una "cantilena" de nueve quintillas entonada por las bayaderas de un serrallo.

Barthélemy y su "hémisthiche vivant", como fue llamado Méry, compusieron su poema para cantar una página gloriosa de la historia contemporánea nacional. Napoleón y sus generales, como Carlomagno y sus pares, son los héroes que se enfrentan a un mundo hostil. Según puntualizaba Tissot en su "Notice littéraire", los autores habían escrito "un drame complet et magnifique. Dans ce drame, on croit voir deux génies sur l'avant scène: le premier représente l'Orient dégénéré de sa splendeur, immobile sur les ruines des sciences, des lettres et des arts, le second figure l'Occident rajeuni par la liberté qu'il a conquise, couronné de gloire sous les drapeaux de la fière déesse, portant d'une main un glaive pour combattre, et de l'autre un flam-beau pour éclairer"⁷.

Al hacer su adaptación, Arolas escoge muy significativamente como título el nombre del antagonista, para destacar la figura del caudillo del desierto, subrayando el exotismo de su "canto oriental", como califica su composición, dando rienda suelta a su imaginación en un episodio amoroso, a lo que tan ajeno es el original. En éste, la descripción del serrallo de Murad sirve sólo para dar unas pinceladas de color local, sin ninguna función argumental. El poeta de Valencia partirá de esa descripción, que en *Napoléon* comprende cuatro versos, para amplificarla en un relato marginal y ficticio. Con su aportación, Arolas desvirtúa la intención de su modelo, y desvía la atención de lo histórico verdadero hacia lo anecdótico verosímil, dejando abierta la posibilidad de desarrollar lo fabuloso, que quizás él mismo tenía intención de culminar en una tercera parte, a juzgar por el modo con que termina el texto publicado en el periódico valenciano. *Mourad - Bey* resulta ser, por lo expuesto, un eslabón en el proceso de transformación de un poema innovador de la *épica* clásica hacia la *leyenda* romántica.

Siete años después de la versión de Arolas, Antonio Ribot y Fontseré⁸ publicaba *Solimán y Zaida, o El precio de una venganza*⁹, cuyo punto de partida es también el *Napoléon* de Barthélemy y Méry. El espacio y el tiempo son los mismos: Egipto durante la ocupación francesa. Pero el tema es otro: la confrontación bélica queda relegada a un telón de fondo, a mera referencia para situar a unos personajes ficticios que se mueven por amor y, sobre todo, por un sentimiento de venganza, como se indica en el título.

El romántico catalán elevó al primer plano del relato el elemento episódico introducido por Arolas en su *Mourad-Bey*, que, por cierto, fue también publicado en *El Constitucional* de Barcelona¹⁰, del que Ribot era redactor, casi al mismo tiempo que en el *Diario* valenciano. Es imposible que el autor de *Solimán y Zaida* no hubiera leído la versión castellana, y no advirtiera las posibilidades que ofrecía para desarrollar lo que en el "canto oriental" aparecía todavía embrionario.

Precisamente su orientalismo exótico, del que tantas muestras dio Arolas, y muy distinto del medieval hispánico evocado por Zorrilla y otros, fue el que sedujo a Ribot para convertirlo en marco de su *leyenda*. Pero el hecho histórico en que se basa su relato procede del poema épico francés. Los 16 versos del canto primero de *Napoléon en Egypte* que describen el asesinato del general Kléber por un tal Solimán, no rebasan el valor del simple detalle anecdótico en el gran mural con que los autores franceses pintan la encarnizada lucha sostenida en el asalto de Alejandría:

**Au milieu des débris et des flots de fumée
Kléber est apparu; le géant de l'armée s'est
frayé dans les airs d'audacieux chemins; il
embrasse une tour de ses puissantes mains; déjà
l'on distinguait à son immense taille le Germain
colossal debout sur la muraille. Quand un soldat
farouche, Arabe basané, rampant sur les
créneaux, jusqu' à lui s'est trainé; Souliman est
son nom, sa patrie est le Caire; c'est là que des
imans ont instruit le sicaire, qui, maigre
d'abstinence et dévoré de fiel, par un meurtre
éclatant veut conquérir le ciel; au moment où
Kléber vers l'Arabe s'incline, la dague du séide
a frappé sa poitrine. Il tombe, et les soldats,
hors du poudreux fossé portent, en frémissant,
leur general blessé.¹¹**

En su *rifacimento*, Arolas había prescindido de estos versos, atento a la reproducción del friso heroico en sus líneas maestras, entreverando fragmentos sentimentales que sólo en germen pueden considerarse presentes en la fuente original. En *Solimán y Zaida*, en cambio, se convierten en el eje en torno al cual gira el argumento de la *leyenda*, que resumo a continuación:

Solimán y Zaida están enamorados; pero el padre de la joven, agá de Gaza, sólo a quien mata a Kléber la dará por esposa. Al eludir el compromiso sus cabecillas, dejan el campo libre a Solimán, lo que le atrae el odio de Selim, quien jura vengarse y obtener la recompensa por otros medios. Antes de partir para perpetrar el atentado, el amante obtiene de su amada la promesa de que beberá el veneno que acaba de entregarle, si él muere en la empresa.

Solimán se dirige hacia El Cairo seguido de Muley-Ben, comisionado por Zaida para que le informe sobre el resultado del temerario propósito. El amigo alcanza a Soliman cuando lucha contra Selim y sus beduinos, que le dejan malherido. Mientras se recupera, se arrepiente del voto que ha arrancado a Zaida, y ruega a Muley-Ben que le suceda en el corazón de la amada, si él perece. Ya en El Cairo, ambos se separan una vez enterados de los hábitos de Kléber, aunque Mulay-Ben vigilará a cierta distancia a Solimán, acechado también por Selim, que aguarda el momento de su venganza. Al dirigirse el general, sin escolta, a la galería desde donde contempla la reconstrucción de la ciudad incendiada, Solimán surge de improviso y le apuñala, ocultándose entre las ruinas al acudir algunos soldados en auxilio del gobernador. La serie de quintillas de este capítulo XI (140 vv.) glosa con generosidad imaginativa el escueto relato de Barthélèmy y Méry. Compárense con los versos citados arriba los que Ribot compone para referir el asesinato:

**"!Quién va!", clamó el general,
viendo a modo de serpiente
salir del hoyo fatal el asesino
inclemente, puesto en la mano
el puñal.**

**El acero respondió
primero que el asesino,
que ni una palabra habló;
pero su puñal se abrió en
un corazón camino.**

**Cruje en la carne el acero,
y luego sale humeante; a
hundirse vuelve certero, y
así sale y entra fiero diez
veces en un instante.**

**Kléber, sintiéndose herido,
defenderse quiere en vano;
moribundo y desvalido, lleva
al acero la mano, y cae
desfallecido.**

**Permanece en sus enojos sin
poder pedir ayuda, con la
lengua inerte y muda, y medio
abiertos los ojos, la espada
medio desnuda.¹²**

Selim, que ha sido testigo de la escena, delata a Solimán a condición de que las autoridades francesas publiquen su participación en el criminal acto, lo que evitará que su pueblo le acuse de traición. Pero Muley-Ben conoce su perfidia y, cuando Solimán es apresado, jura vengarse, por amor, por amistad y por patriotismo, del soplón. En Gaza, un pregonero anuncia el inminente ajusticiamiento del asesino, y el ofrecimiento de una recompensa a quien informe del paradero del falso compinche. El agá, satisfecha ya su venganza, comunica a su hija que será de Selim; ella acepta aparentemente sumisa. Entretanto, los jueces, a instancias del capitán Ducange, condenan a Solimán a ser empalado en la aguja que corona la cúpula de una mezquita, tras serle quemada la mano criminal. La voz del oficial recuerda al joven la de su padre, un francés exiliado que, después del triunfo de la Revolución, regresó a su país, abandonando a la mujer y al hijo que habían constituido su familia durante su permanencia en Egipto.

Desde entonces, Solimán odió todo lo francés y, llegado el momento, se alistó en las huestes de Murad para luchar contra Napoleón. Mientras cuenta su vida, Ducange reconoce al hijo olvidado, y renace en él el sentimiento del amor paterno cuando ya no hay salvación para el reo, quien es ajusticiado tal como el capitán había propuesto.

Un largo epílogo de más de cien páginas, dividido en siete series o capítulos de extensión similar a los 19 que articulan el relato hasta este momento, ata los cabos que han quedado sueltos en el cuerpo de la *leyenda*: Muley-Ben envía a Zaida la mala nueva del triste final de Solimán. Selim regresa a Gaza para reclamar a la hija del agá. La noche en que se celebran los esponsales, Zaida, decidida a cumplir su promesa, introduce en la boca del traidor, cuando intentaba besar sus labios, el veneno que instantes antes ha ocultado en la suya. Ambos mueren sin que el agá, descubierto el engaño del beduino por advertencia de Muley-Ben, pueda evitar el desenlace. Muley-Ben se retira a la mezquita de Machidj a hacer penitencia. Al cabo de diez años se le aparece el espectro de Zaida, suplicándole que restituya a su tierra el cuerpo del amado, que se encuentra en París, y le dé sepultura junto a sus restos, bajo el sicomoro que celó sus amores. El amigo descubre el esqueleto de Solimán, ¡expuesto en el Gabinete de Anatomía Comparada!, contemplado por Ducange, atormentado por haber inducido a los jueces a dictar la sentencia que acabó con la vida de su hijo. El anciano se niega a que el musulmán recupere aquellas reliquias, para él sagradas, y Muley-Ben sólo consigue que los despojos de Solimán sean orientados hacia la Kaaba.

Ribot ha reducido el plano objetivo - histórico dominante en el poema francés, dilatando el subjetivo-individual. El protagonismo de Napoleón y Murad y sus respectivas huestes - héroes y antihéroes - ha sido sustituido por el de personajes ficticios y humildes, "mediocres", según la terminología de Luckás. Verosímiles en principio, al situarlos el autor en un momento histórico perfectamente documentado, se convierten para el lector en verdaderos, tanto como los contendientes reales de la Historia.

Se trata, en definitiva de un recurso muy corriente en la narrativa romántica a partir de las novelas de Walter Scott.

Me apresuro a adelantar que en modo alguno pretendo afirmar que *Solimán y Zaida* sea una "novela histórica en verso". Ello supondría aumentar la confusión sobre el debatido hibridismo genérico del Romanticismo, y desatender las declaraciones del propio autor.

Este, en el "Prólogo", expone su concepto del género a que pertenece la obra, oponiéndolo claramente a la *epopeya* y a la *novela*. La *epopeya*, como la tragedia, desarrolla una acción de seres superiores o sobrenaturales en una época lejana, compuesta en "lenguaje sublime y hasta retumbante y enfático". La *leyenda*, en cambio, como el drama, "es el poema de la época"; sustituye el gusto por lo maravilloso de la épica por lo verdadero, y está escrita en un estilo "menos convencional que lo entienden hasta los no iniciados en los misterios del arte. Una leyenda es accesible a todas las inteligencias, no reclama de sus lectores conocimientos preliminares; no exige de ellos más que un corazón que sepa sentir. Pueden leerla con avidez hasta aquellos de cuyas manos se caería la *Iliada* como tuvieran el raro capricho de cogerla; una leyenda en nada se resiste a ninguna comprensión, y cualquiera se explica los sentimientos que trata de hacerle conocer el poeta por la identidad de los suyos propios. Todos saben colocarse sin violencia en el lugar que ocupan los personajes cuyas aventuras siguen, y gozar con ellos y con ellos padecer, porque esos goces y esos padecimientos son ... de hombres y no de semidioses. La poesía del sentimiento es la poesía de todos; en cada corazón tiene un intérprete"¹³.

Traza a continuación un breve apunte histórico de la épica desde el poema homérico y la *Eneida*, pasando por la *Gerusalemme liberata* y *La Araucana*, que "ya no tiene de épico más que la entonación ... [y] debe contarse entre las leyendas históricas", para alcanzar el último escalón, representado por Florian y Chateaubriand, "que proscribe[n] hasta las galas del ritmo", y, sobre todo, Walter Scott, quien "desenterrará las crónicas de su país y se apoderará de todas las gloriosas tradiciones de su patria para formar con ellas *magníficas novelas, las cuales, si como están escritas en prosa estuviesen escritas en verso, serían ingeniosas leyendas que se parecerían mucho más a las baladas y a los cantos de Byron que a los poemas épicos de los griegos y de los latinos*"¹⁴.

Para Ribot, pues, *leyenda* y *novela* son el resultado de la evolución de la *épica* en su búsqueda de lo humano verdadero, expresado con naturalidad. *Leyenda* y *novela* son dos soluciones contemporáneas para actualizar un género prestigioso pero envejecido, que ha perdido capacidad receptora entre un público cada vez más amplio y probablemente menos culto. La diferencia entre ambas estriba en el uso del verso o de la prosa.

Todo ello me parece de un cierto interés por un triple motivo que servirá para concluir esta exposición, forzosamente más breve de lo que su desarrollo completo requeriría:

En primer lugar, es importante este "Prólogo" porque Ribot lleva a cabo un esfuerzo clarificador para definir un subgénero narrativo denominado con ambigüedad por sus contemporáneos.

En 1834, al prologar *El moro expósito*, Alcalá Galiano había destacado los rasgos que caracterizaban la leyenda compuesta por Saavedra, pero omitió el término, empleando los menos comprometidos y más imprecisos de *poema* y *composición*, Rivas sí usó la palabra en el subtítulo de su obra, pero no correspondía a él hacer ninguna aclaración teórica. Tampoco fueron más explícitos Mora, Zorrilla y otros románticos. Ribot, en cambio, desde la perspectiva ventajosa que le daba el tiempo transcurrido, estaba en condiciones de fijar los límites entre las variantes narrativas barajadas por sus predecesores.

En segundo lugar, porque nuestro autor, al situar su leyenda en un pasado próximo y en una región relativamente remota, ensanchaba los conceptos de tiempo y espacio a que se atenían otros escritores¹⁵. Con *Solimán y Zaida*, la *leyenda* dejaba de ser "expresión de recuerdos de lo pasado", según proponía Alcalá Galiano, y se desligaba del folklore hispano para abrirse a nuevos horizontes.

Conviene recordar, por último, que quizá sea Ribot el español que más diversificó sus aportaciones a la narrativa romántica. En algo más de treinta años ensayó las distintas fórmulas vigentes en su época, desde el "poema en prosa" *Los descendientes de Laomedonte y la ruina de Tarquino*¹⁶ y *El romancero del Conde-Duque*¹⁷, hasta la novela histórica¹⁸, aparte la traducción del poema de Tasso¹⁹. Los prólogos con que en la mayoría de los casos esboza su concepción del género muestran su preocupación permanente por delimitar las distintas modalidades. Sin olvidar su *Emancipación literaria didáctica*, intento bastante original de sistematizar una teoría romántica de la literatura, y una de las pocas obras que con ese fin se publicaron entonces.

Solimán y Zaida representa, técnica y cronológicamente, el paso inmediatamente anterior a la experiencia novelesca; pero también, con palabras de Allison Peers, "comparable en proporciones a *El moro expósito*, ... es testimonio del adelanto logrado por la poesía narrativa durante los quince años que median entre los dos poemas"²⁰. Hay, en efecto, combinación de estilos y de metros. Predominan las redondillas, las quintillas y, sobre todo, los romances; no escasean los capítulos compuestos íntegramente en estrofas de arte mayor-cuartetos, quintetos, octavas -, aunque son más frecuentes las alternancias métricas en un mismo capítulo. El diálogo es abundante, en ocasiones muy ágil. La intriga, los reconocimientos, la alternancia y yuxtaposiciones de espacios y tiempos están manejados con habilidad. Prodigia el colorismo local, no sólo en la descripción de costumbres, sino en el uso de frecuentes arabismos para designar instrumentos, vestuario, oficios, edificios, flora, fenómenos atmosféricos, etc. Los personajes, en fin, se mueven a impulsos de sus pasiones de amor, de odio y de venganza, sentimiento este último que es el denominador común de todos ellos y móvil de la trama.

Así es como *Napoléon en Egypte*, epopeya nacida con el propósito de renovar un género caduco, se transformó en *canto oriental* primero, y en *leyenda árabe* después.

LUIS F. DÍAZ LARIOS
Universidad de Barcelona

Notas

1) *Napoléon/en Egypte/Waterloo et Le fils de rhomme*/par Barthélemy et Méry;/Précédés d'une Notice littéraire par M.Tissot,/de l'Academie française ;Edition illustré par/Horace Vernet et Hte. Bellangé./ (viñeta)/Paris [1828], Ernest Bourdin, Editeur,/Rue de Seine, 51; 330 p. (Cfr: "Una influencia desconocida en Arolas: Barthélemy y Méry y su poema épico *Napoléon en Egypte*"; *Natio-nalismo et cosmopolitisme dans les littératures ihériques au XIXème siècle*, Université de Lille III, 1975; pp. 59-77).

2) *Obras de Juan Arolas*, B. AA. EE., núms. 289-291, Madrid, 1981-1983. (*Mourad-Bey* se encuentra en el vol. III, pp. 290-310).

3) Nota a "Bonnabardi" (XXXIX), *Les Orientales*, en *Oeuvres poétiques*, I.Bibliothèque de La Pléiade, 1968, p. 707.

4) "Alexandrie", "Mourad-Bey", "Les Pyramides", "Le Caire", "Le Désert", "Ptolémaïs", "La Peste" y "Aboukir".

5) P. xiv.

6) Pp. xv-xvi.

7) P. iv.

8) Ribot es claramente un "olvidado", pendiente aún del estudio global que determine su significación entre los románticos catalanes que escribieron en castellano, y entre los demás españoles que tuvieron en Madrid su centro de irradiación.

9) Librería de Gaspar y Roig, Editores. Madrid, 1849; 388 p. + ilustraciones fuera de texto.

10) 21-23 de agosto de 1842. Sólo la "Primera parte".

11) "Alexandrie", pp. 23-24

12) P. 82.

13) Pp. vii-viii.

14) P. xi. (El subrayado es mío).

15) Quizá con la única excepción de Arolas.

16) Imprenta de Ignacio Estivill, Barcelona, 1834.

17) Su Título completo es *El romancero del Conde-Duque, o La nueva Regencia*, Librería de Ignacio Oliveres, Barcelona, 1842. Cfr. mi artículo "El rom. del C. — D., de R. y F., entre la sátira política y el episodio nacional", *Anuario de Filología* (Univ. de Barcelona), II (1976); pp. 331-47.

18) *El quemadero de la Cruz, víctimas sacrificadas por el Tribunal de la Inquisición*. Novela original. Madrid, 1869 (2 vols.) Fue también traductor de V.HUGO (*Los trabajadores del mar*) y de JULI VERNE (*Los ingleses en el Polo Norte. Aventuras del Hatteras*). La novela histórica *Don Juan I de Castilla, o Las dos coronas* (Imprenta de Repullés, Madrid, 1852), que se le atribuye en algunos repertorios bibliográficos (Cfr: v. gr. J.I.FERRERAS: *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Cátedra, Madrid, 1979; p. 346), es de José Ribot y Fontseré.

19) Traducción en octava rima por D.J.Caamaño y D... Librería de Cabrerizo, Valencia, 1841. En el cap. XVI de *Solimán y Zaida* se transcriben 8 octavas del canto XVI.

20) *Historia del movimiento romántico español*, Gredos, Madrid, 1967; II, p. 312.

NARRACION, DESCRIPCION Y MIMESIS EN EL
"CUADRO DE COSTUMBRES": GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA
Y RAMON DE MESONERO ROMANOS

Creo que estarán ustedes de acuerdo conmigo en que dejaríamos una notable laguna en nuestro congreso sobre "La narrativa romántica" si no dedicáramos en él adecuada atención al costumbrismo, ya que el "cuadro de costumbres", género breve como el cuento, constituye en España la contribución más abundante, muy significativa, de la prosa y la literatura narrativa durante el período romántico. Su significación se va hacer notar luego en la novela realista.

En el "cuadro de costumbres", la función mimética o de representación imaginativa (figuración), propia de la literatura¹, se constituye, como en los demás géneros narrativos, por medio de la narración o acto de narrar, entendido dicho acto como medio o procedimiento imaginativo de representar literariamente la realidad mediante la figura de un autor (narrador). En el costumbrismo que desde el siglo XVIII va tomando cuerpo en las publicaciones periódicas, el narrador/autor costumbrista se configura como personaje literario personificado en el nombre propio de un seudónimo significativo alusivo a su propia actividad literaria y como autorreflexión de su mismo ejercicio: *El Espectador*, *El Pensador*, *El Observador*, *El Curioso Parlante*, *El Pobrecito Hablador*, etc. Podemos decir, por lo tanto, que el "cuadro de costumbres" es un relato en el sentido que Gérard Genette entiende este concepto en su famoso ensayo, ya algo viejo, sobre las "Fronteras del relato"², es decir como representación verbal de una realidad no verbal por mediación de un narrador. Así pues, la figuración o mimesis costumbrista constituye una forma de representación imaginativa realizada por el procedimiento que los griegos designaban con el término *diégesis*, incluyendo en este concepto los elementos miméticos tanto puramente narrativos como los descriptivos.

La tipología textual ha señalado la imprecisión de la frontera que separa la actitud básicamente descriptiva del "cuadro de costumbres" de la actitud básicamente narrativa del cuento³. Ambos géneros, como formas fundamentalmente breves de prosa literaria, coinciden en el término común de *diégesis*. Considerada la descripción como forma de representación literaria, queda reducida a un aspecto del acto narrativo y se incluye en su misma noción. El aspecto descriptivo de la *diégesis* corresponde verbalmente a la plasticidad del cuadro. Sin embargo, en el arte del lenguaje, la simultaneidad visual de la superficie del lienzo queda sustituida necesariamente por la sucesión temporal de la *diégesis* entrañada en su condición pragmática. El "cuadro de costumbres" sería, en la concepción de uno de los costumbristas más representativos, *El Curioso Parlante*, como luego veremos, una descripción narrativizada en que la espacialidad del cuadro queda infundida de una dimensión temporal.

Por su carácter mimético, todo "cuadro de costumbres plantea implícitamente la problemática de la representación imaginativa en sus procedimientos descriptivos y narrativos, problemática que se hace explícita en dos artículos a que nos vamos a referir aquí, en los cuales los procedimientos mismos de la escritura costumbrista se constituyen en la reflexión temática del escrito. Se trata de "La romería de San Isidro", publicado por Mesonero Romanos en las *Cartas Españolas*, en mayo de 1832⁴, y "La dama de gran tono", de Gertrudis Gómez de Avellaneda, aparecido en 1843 en la primera de las dos entregas del *Album del bello sexo*⁵. En ambos artículos se nos presenta al escritor en la tarea de escribir un artículo de costumbres, lo que resulta en una operación literaria autorreflexiva en que la naturaleza misma de la literatura costumbrista se convierte en tema del artículo: el "cuadro de costumbres" como mimesis, narración y descripción.

Gertrudis Gómez de Avellaneda plantea la autorreflexión teórica en torno a la contraposición de la mimesis costumbrista con la expresividad romántica; la antítesis de la literatura como espejo con la literatura como lámpara, para utilizar los términos metafóricos con que M.H.Abrams⁶ contrapone los principios de la teoría literaria en el período romántico. El escritor costumbrista representaría una concepción de la literatura que, por definición, reflejaría la realidad como un espejo, mientras que el poeta romántico vería la expresión literaria como una lámpara resplandeciente. Según Mesonero Romanos, citado por modelo en el artículo de la Avellaneda, el escritor costumbrista, para conseguir efectivamente el interés de sus lectores, ha de estar dotado de "un genio observador"⁷. En el artículo "La romería de San Isidro" formula el principio fundamental de la mimesis costumbrista en contraposición a la visión romántica: "Por lo menos tengo esto de bueno, que no cuento sino lo que veo, y esto sin tropos ni figuras."⁸

A Mesonero Romanos se le ha considerado representante genuino de lo que algunos críticos han denominado "costumbrismo romántico."⁹ Pero cabe preguntarse en qué medida es auténticamente romántica esta virtud de la que se envanece el escritor costumbrista como característica esencial de su producción literaria. Sólo será pertinente tal denominación si consideramos la literatura que escribe Mesonero en su correlación antitética con el Romanticismo entendido como ideología dominante del período histórico y literario en que se configura esta literatura del llamado "costumbrismo romántico." Si tomamos el Romanticismo como concepto de época, como período, y el período como un sistema histórico polifónico en la simultaneidad de lo no simultáneo,¹⁰ tendremos que definir los diversos elementos del sistema histórico en relación con el elemento predominante y definidor de dicho sistema. En este sentido, podemos decir que la mimesis costumbrista se afirma a sí misma dentro del contexto de la época en su posición antitética relativa a la expresividad romántica.

Esta contradicción interna dentro del propio ámbito romántico se manifiesta en la perplejidad autorreflexiva del poeta romántico empeñado en la tarea de escribir un artículo de costumbres para el *Album del bello sexo*, tal como nos lo presenta Gómez de Avellaneda en el artículo antes mencionado.

La escritora empieza citando la opinión autorizada del autor de las *Escenas matritenses* sobre las cualidades requeridas para escribir un "cuadro de costumbres":

Grave y delicada carga es la de un escritor que "se propone atacar en sus discursos los ridículos de la sociedad en que vive. Si no está dotado de un genio observador, de una imaginación viva, de una sutil penetración; si no reúne a estas dotes un gracejo natural, estilo fácil, erudición amena, y sobre doto un estudio continuo del mundo y del país en que vive, en vano se esforzará a interesar a sus lectores.

Ante el empirismo que sustenta las autorizadas instrucciones del *Curioso Parlante*, el poeta romántico en trance de costumbrista se pregunta con in-certidumbre: "¿qué debemos pensar nosotros poetas, poetas visionarios de profesión, que entramos en el mundo y salimos de él sin conocerle, y que si por acaso le conocemos, sólo logramos la triste ventaja de convencernos profundamente de nuestra incapacidad para pintarle?" En la simultaneidad de las posibilidades literarias de la época, la invención visionaria del poeta se contrapone en este artículo a la copia fiel del costumbrista: "¡Dichoso [el poeta] si acierta a inventar, porque nunca sabrá copiar fielmente!". Desde su perspectiva romántica, el poeta visionario reflexiona sobre la naturaleza de la literatura costumbrista que debe escribir para el *Album*, determinándola por el objeto de su mimesis en contraposición de *naturaleza y sociedad*:

El autor de estas líneas cree tan indispensable sacar sus tipos de la sociedad como poder conservarlos en ella: esto es, no pudiendo inventar sino copiar, juzga su tarea exactamente igual a la del escritor de costumbres, y se encuentra más necesitado del talento del crítico que de la imaginación del poeta. Distinta sería su misión y menos embarazosa, si hubiese de pedir sus tipos a la naturaleza y no a la sociedad. Si en vez de *la dama de gran tono, la literata, la pupilera*, etc. hubiese de pintar *la hija, la esposa, la madre*, en toda su belleza, en toda su verdad.

La Avellaneda diferencia aquí la crítica del costumbrista de la imaginación del poeta distinguiendo la *naturaleza* y la *sociedad* como objetos diferentes de mimesis literaria, lo cual nos remite a la gran transformación efectuada en la teoría de la literatura del siglo XVIII con respecto a la tradición clásica aristotélica; transformación expresada por Louis-Sébastien Mercier, maestro de costumbristas, cuando recomienda: "Ce n'est point l'homme en général qu'il faut peindre, c'est l'homme dans tel tems et dans tel pays."¹² Larra expresará la misma idea en su comentario al *Panorama matritense*, de Mesonero Romanos: hasta el siglo XVIII, los autores "habían considerado al hombre en general tal cual le da la Naturaleza", pero a partir de Addison, en *El espectador*, surgieron escritores "que no consideraron ya al hombre en general... sino al hombre en combinación, en juego

con las nuevas y especiales formas de la sociedad en que le observaban."¹³ En tal principio se origina el género de literatura "enteramente moderno"¹⁴, al decir de Larra, a que pertenece el *Panorama matritense*. En tal literatura, el objeto de la mimesis ya no tiene que ser lo que en términos aristotélicos podría o debería ser o suceder, sino, como dice la Avellaneda, lo que *está*. Juzgando su tarea de colaboradora en el *Album*, "exactamente igual a la del escritor de costumbres," reflexiona sobre esta problemática contraponiendo a "la mujer de la naturaleza" a la "mujer de la sociedad":

La mujer de la naturaleza es un solo tipo; pero tipo magnífico que con cada uno de sus rasgos puede prestar argumento para un cuadro bellissimo. Tipo que puede colocarse en distintas posiciones, a mayor o menor altura, próximo o lejano, con luz o con sombra, y que presentará variados aspectos, diferentes puntos de vista; pero siempre la misma figura noble y delicada, grande y bella, majestuosa y triste.

La mujer de la sociedad es hechura de ésta: buscad a la sociedad y hallaréis a la mujer. La obra suprema de la naturaleza, la obra de su amor ha sido dislocada, atezada, contrahecha por la sociedad; y si queréis retratar esa desfigurada y doliente figura, tal cual ella os la presenta, no intentéis levantar sus velos para buscar las señales de sus formas primitivas, al través de sus formas postizas; porque entonces lloraríais, y no pintaríais. Es preciso que la veais vestida, que la veais enmascarada, que la veais cual *está* (el subrayado es mío, J.E.), y no cual ha debido ser, y preparéis los colores de vuestra paleta con la sonrisa en los labios y gozando de antemano el placer maligno de decir a la sociedad al presentarle su hechura: *mírate en ella!*

El verbo *estar*, por lo tanto, frente al verbo *ser*; un *modo de estar* y no un *modo de ser* es lo que determina la mimesis del relato enmarcado en el "cuadro de costumbres",¹⁵ entendida como figuración narrativa y descriptiva de lo local y circunstancial, de lo limitado en el tiempo y en el espacio, en contraste con la representación de la sociedad reflejada "en el espejo de la naturaleza humana eternamente igual a sí misma."¹⁶

Según Walter Benjamin, "Lo apacible de estas pinturas [costumbristas] se acomoda al hábito del *flâneur*."¹⁷ El escritor costumbrista - recordemos, por ejemplo, a *El Pobrecito Hablador* en el artículo "¿Quién es el público y dónde se encuentra?" -¹⁸ se dedica a callejar contándonos lo que ve, lo que *está* ahí. La narración de su callejeo se llena así de la descripción circunstancial de lo que va viendo, en visión panorámica: en un *Panorama matritense* en el caso paradigmático del *Curioso Parlante*. "El escritor - dice Benjamin -, una vez que ha puesto el pie en el mercado mira el panorama en derredor. Un nuevo género ha abierto sus primeras intenciones de orientación. Es una literatura panorámica. *Le livre des Cent-et-Un, Les Français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris, La grande ville ...* consisten en bosquejos, que con su ropaje anecdótico diríamos que imitan el primer término plástico de los panoramas e incluso, con su inventario informativo, su transfondo ancho y tenso."¹⁹

El Curioso Parlante nos ofrece una visión panorámica de "La romería de San Isidro" en un cuadro que, partiendo de un texto de Diderot citado en el epígrafe, pretende ser un "cuadro en narración," infundiendo sucesión temporal a la espacialidad mimética del lienzo: "Plácenme los cuadros en narración, porque en cuanto a los de lienzo, aunque no dejo de hablar de ellos como tantos otros, confieso francamente que no los entiendo." (Diderot)²⁰. De ahí resulta un cuadro autrreflexivo en el cual la confusión teórica entre descripción y narración aparece efectivamente tematizada. El texto de Mesonero se puede interpretar como una configuración meta-ficcional de la idea expresada en el epígrafe. La obligada introducción nos presenta al autor-personaje reflexionando sobre el hecho mismo de componer un "cuadro de costumbres" según las normas convencionales del género, confundiendo terminológicamente la narración con la descripción. Termina el primer párrafo diciendo: "vamos a la sustancia de mi narración." Y en la edición de las *Escenas matritenses* de 1845 dice a renglón seguido: "Yo quería regalar a mis lectores con una descripción de la Romería de San Isidro."²¹ Pero en la de 1851 leemos: "Yo quería regalar a mis lectores con una narración de la Romería de San Isidro."²² ¿En qué quedamos? *Descripción y narración* se sobreponen como en un palimpsesto. El problema de crítica textual testimonia la imprecisión de los límites.

El Curioso Parlante nos refiere que se propone madrugar para situarse al amanecer en el observatorio privilegiado ("en el punto más importante de la fiesta"), pues la mirada es el principio de autoridad de la *diégesis* costumbrista. Contar es transcribir lo que se ve. Recordemos la declaración de principios que hemos citado antes: "por lo menos, tengo esto de bueno, que no cuento sino lo que veo, y esto sin tropos ni figuras." Según esto, la mirada suplanta a la retórica en un lenguaje transparente. La descripción y la narración en el cuadro costumbrista no serían artificios retóricos, sino mero funcionamiento natural del lenguaje.

Sin embargo, el texto de Mesonero no va a ser - como sería de esperar -una demostración práctica de tales principios que llenaban de tanta incertidumbre al "poeta visionario" de Gertudis Gómez de Avellaneda, sino todo lo contrario, una refutación metaficcional de los mismos, poniendo en evidencia, irónicamente, la artificialidad de la representación costumbrista. Esto es quizá lo que separa el costumbrismo del realismo tal como lo concibe Auerbach²³ el no tomarse en serio la representación de la vida cotidiana, objeto de la mimesis costumbrista.

El escritor nos cuenta que se mete en la cama reflexionando sobre el inevitable exordio del artículo que piensa escribir ("revolviendo en mi cabeza el exordio de mi artículo). Revuelve diccionarios, libros, manuscritos, levanta polvo, que sólo existen en los anaqueles de su imaginación: la erudición de una biblioteca ficticia. Igualmente ficticia resulta la representación de la romería que constituye "la esencia de [su] narración." Lo que nos cuenta no es lo que ve, sino lo que sueña al caer profundamente dormido entre las cavilaciones de su soporífero exordio.

La imaginación suplanta a la observación: "Mi fantasía corría libremente por el espacio que media entre el principio y el fin del paseo, y por todas partes era testigo de una animación, de un movimiento imposibles de describir." ¿Imposible de describir? El cuadro indescriptible es la alucinación de un sueño, pura fantasía. Cuando el autor despierta, resulta que ya es media mañana, demasiado tarde para ir a la romería, con lo cual le queda "el sentimiento de no poder contar a [sus] lectores lo que pasa en Madrid el día de San Isidro, "Ni contar, ni describir. En resumen hemos contado el argumento del artículo de Mesonero: cómo el autor ficticio, *El Curioso Parlante*, escribe el artículo "La romería de San Isidro," representación imaginaria (*mimesis*) del acto de narrar y describir (*diégesis*). El cuadro mismo que sueña el autor/personaje es una ficción en el artículo efectivamente publicado en las *Cartas españolas* en mayo de 1832 por don Ramón de Mesonero Romanos.

El referente del "cuadro de costumbres", por lo tanto, no es la realidad, sino el sueño, no es la realidad observada directamente, sino la realidad soñada por el escritor costumbrista. El cuadro que acabamos de leer resulta que es la copia de una copia: "Toda descripción literaria - dice R. Barthes - es una *vista* ... Describir es colocar el marco vacío que el autor realista siempre lleva consigo (aun más importante que su caballete) delante de una colección o de un continuo de objetos que sin esta operación maniaca ... serían inaccesibles a la palabra; para poder hablar de ello es necesario que el escritor, por medio de un rito inicial, transforme primero lo 'real' en objeto pintado [peint] (enmarcado) ... Así, el realismo (bien o mal denominado y en cualquier caso a menudo mal interpretado) no consiste en copiar lo real, sino en copiar una copia (pintada) de lo real."²⁴

Para pintar la copia soñada por el escritor costumbrista su fantasía no corre tan libremente como éste parece creer, sino que se ajusta a las normas convencionales de un tipo genérico y a una concepción de la *mimesis* correspondiente a una determinada representación ideológica de la realidad. El sueño del escritor representa un cuadro imaginario (descripción/narración) de la realidad. Su referente es una ideología. Mercier había dicho que los criterios de la verosimilitud literaria debían de ajustarse a la "lógica de la clase media."²⁵

Desde dicha lógica social, el escritor costumbrista reinterpreta los conceptos aristotélicos de posibilidad y credibilidad propios de la verosimilitud poética del "cuadro en narración" que se propone escribir.

JOSE' ESCOBAR

Glendon College, York University, Toronto

Notas

- 1) Véase ANTONIO RISCO, *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos, 1982.
- 2) "Frontières du récit (1966), *Figures II*, Paris: Seuil, 1969, pp. 49-69.
- 3) Véase KLAUS KUBBERS, *Typologie der Short Story*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977; MICHAEL THOMAS, *Studien zur Short Story als fiktional-narrative Textform und Die Möglichkeiten einer Typenbildung*, Frankfurt am Main. Bern: Peter Lang 1982; MARIANO BAQUERO GOYANES, *Qué es el cuento*, Buenos Aires: Columbia, 1967.
- 4) *Obras*, I, ed. de Carlos Seco Serrano, BAE CXCIX, Madrid: Atlas, 1967, pp. 62-65. El editor reproduce el texto de la edición de *Escenas Matritenses* de 1851. Hay facsímil de dicha edición, Barcelona: Edicions Curiosa Barcelona, 1983, pp. 17-19.
- 5) *Album del bello sexo, o Las mujeres pintadas por si mismas*, Madrid: Imprenta de Panorama Español, 1843. Véase ENRIQUE RUBIO CREMADES, *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores*, III, Alicante: Inst. Estudios Alicantinos, 1977, pp. 7-10. Agradezco a Susan Kirk-patrick que me ofreciera una fotocopia de este artículo.
- 6) *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1953.
- 7) "Las costumbres de Madrid", *Obras*, I, p. 37a.
- 8) *Ibid.*, p. 62a.
- 9) *El costumbrismo romántico* es el título de una antología preparada por José Luis Varela para la colección *Nove las y cuentos*, Madrid, Magisterio Español, 1969.
- 10) Así traduce Rafael Gutiérrez Girardot el concepto de *Ungleichzeitigkeit* de Ernst Bloch, en *Modernismo*, Barcelona: Montesinos, 1983, p. 16.
- 11) Las líneas de Mesonero Romanos, citadas aquí por Gertrudis Gómez de Avellaneda, proceden del primer párrafo del artículo "Las costumbres de Madrid", como hemos indicado antes en la nota 7.
- 12) *Du Théâtre, ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, Amsterdam: E. Van Harnavel, 1773, pp. 149-50 (a). Citamos por la edición facsímil de Slatkine Reprints, Genève, 1970, conservando la ortografía original.
- 13) *Obras*, II, ed. de Carlos Seco Serrano, BAE CXXVIII, Madrid: Atlas, 1960, pp. 238b-239a y 239b.
- 14) *Ibid.*, p. 138a.
- 15) JOSE F. MONTESINOS nota en los cuadros de Mesonero "defectos casi siempre imputables al costumbrismo: un cierto desenfoque, una flojedad de contornos debida a que el interés de la peripecia se sacrifica a los accesorios, a que el autor se complace más en mostrar el *modo de estar* que el *modo de ser* de sus personajes." *Costumbrismo y novela*, Valencia: Castalia, 1960, p. 61.
- 16) Esto es lo que diferencia la descripción de la sociedad en el *Tableau de Paris*, de Mercier, con respecto a *Les caracteres*, de La Bruyère, según Karlheinz Stierle, "Baudelaires 'Tableaux parisiens' und die Tradition des 'tableau de Paris'", *Poética*, VI (1974), p. 389. Para la transformación del concepto de mimesis en el siglo XVIII véanse las contribuciones de HERBERT DIECKMANN y H.J. JAUSS al volumen, editado por éste, *Nachahmung und Illusion* (1963), München: W.Fink, 1969. En un trabajo titulado "La mimesis costumbrista" que se publicará próximamente en *Romance Quar-terly* (1988), relaciono dicha transformación con los orígenes dieciochescos del "cuadro de costumbres."
- 17) *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*, en *Poesía y capitalismo. Iluminaciones 2*, trad.

de J. Aguirre, Madrid: Taurus, 1980, p. 50.

18) *Obras*, I, pp. 73-77.

19) *El París del Segundo Imperio*, p. 49. Véase También *París, capital del siglo XIX*, "Daguerre o los panoramas", en el mismo volumen, pp. 176-78.

20) MESONERO, *Obras*, I, p. 62.

21) *Escenas matritenses*, Madrid: Ignacio Boix, 1845, p. 32; facsímil, Madrid: Méndez, 1983.

22) Facsímil, Barcelona: Edicions Curiosa Barcelona, 1983, p. 17b. En *Obras*, I, p. 62a.

23) AUERBACH señala cómo, por ejemplo, Henry Fielding, "que rozó tantos problemas morales, estéticos y sociales, mantiene constantemente la representación dentro del tono satírico-moral, y dice en *Tom Jones* (**libro XIV, cap. 1**): *...that kind of novels which, like this I am writing, is of the comic class.*" AUERBACH contrasta esta representación en tono satírico-moral con "La irrupción de la seriedad trágica y existencial en el realismo, tal como la encontramos en Stendhal y en Balzac." *Mimesis: la realidad en la literatura*, trad. de I.Villanueva y E.Imaz, México: Fondo de Cultura Económica, 1950, pp. 452-53. Este contraste equivale al que señala Larra entre el *Panorama matritense*, de Mesonero, y la obra de Balzac. Larra, *Obras*, II, p. 240b.

24) *S/Z*, trad. de Nicolás Rosa, Madrid: Siglo XXI, 1980, p. 45.

25) *Du Théâtre*, p. 145.

LARRA, *LA GALERIA FUNEBRE* Y
EL GUSTO POR LO GOTICO

El gusto por la fantasía macabra y por lo gótico en los años inmediatamente anteriores al pleno florecimiento del romanticismo marca toda la época y deja profundas huellas en el período siguiente. Este interés, claro está, no apareció de repente en los labores del romanticismo, pero es evidente que la creciente división entre el control racional ilustrado y la libertad emocional romántica llega a ser una de las características más notables de esta coyuntura histórico-estética. Cada época desarrolla su propio lenguaje, un código literario que corresponde a su *Weltanschauung*; y para expresar la nueva experiencia romántica en forma literaria, los autores de aquel período formularon una complicada red de imágenes con la que comunicar la profunda desilusión que sentían ante la triste realidad circundante. El mundo romántico, necesitado de nuevas formas de expresión, desarrolló una nueva iconografía y un nuevo vocabulario para presentar en forma concreta las ideas que llegarían a dominar la primera mitad del siglo XIX. Aunque en otro lugar he estudiado aquellas imágenes y explicado cómo formaron un verdadero lenguaje que podemos llamar "romántico"¹, la transición del idioma poético ilustrado al romántico no ha sido hasta ahora analizada.

Desde un punto de vista diacrónico el paso de un sistema a otro no es brusco; al contrario, un examen minucioso nos revela la presencia de un idioma intermedio que podríamos llamar "gótico".

El idioma poético de la Ilustración fue el pastoril. Pero este lenguaje ya no servía a los románticos, necesitaban otro que expresara con más fidelidad y más pasión su experiencia vital. Obras publicadas en el extranjero, como *The Monk*, de M.G.Lewis, *The Italian*, de Ann Radcliffe, etc., llegaron a ser modelos para el nuevo hombre y literato. No creo que estas obras sean mero adorno ni explotación del lenguaje macabro, sino obras que revelan un cambio mucho más profundo del pensamiento europeo. Como nota Guillermo Carnero con su acostumbrada perspicacia, el siglo de las luces tenía "una cara oscura", esto es, una cara menos racional y controlada. En su definición, una de dichas caras es "alumbrada por la razón sistematizadora y ordenancista" mientras que la otra, la más atractiva, "queda en la penumbra ... de la valoración de lo irracional"². Es el residuo de esta cara irracional, el que se expande y se populariza en la segunda y tercera décadas del siglo XIX, lo que me interesa hoy. Es este ese sistema que he llamado "gótico"³.

A lo largo de los primeros años del XIX, se nota en Europa un creciente interés por lo gótico. Tanto en Inglaterra como en Francia, la novelística y la dramaturgia se empapan de lo que Carnero llama "el cultivo sistemático de lo terrorífico", (Carnero, 117) un cultivo que llegará a España generalmente por vías francesas. El teatro melodramático, que quizá se puede llamar verdaderamente pre-romántico, gana popularidad en Madrid al comenzar el siglo, y su popularidad se intensifica tras la llegada del impresario francés Juan de Grimaldi, a quien debemos la resurrección del teatro español de aquellos años, y "sin cuyo apoyo casi no se concibe el Romanticismo en el teatro español"⁴.

Creo que este interés en lo macabro tiene verdadera importancia para la comprensión del movimiento romántico español. Es más: creo que la popularidad del teatro horrorífico y de la narrativa gótica forma el *substrato* sobre el que se construye toda la literatura romántica. La historia literaria se escribe, a veces, con mentalidad guerrera, esto es, se divide en dos bandos: uno de ellos lo constituye lo que llamamos paraliteratura: aquellas publicaciones que por el mero hecho de ser populares (y a veces super-populares), son descartadas y con frecuencia desaparecen por completo de las historias literarias (cito el caso del drama más popular de la primera mitad del siglo XIX, *La pata de cabra*, que jamás aparece en los manuales literarios⁵). El otro bando lo forman aquellos textos que nosotros, los profesores de literatura, juzgamos que deben ser leídos en clase, reeditarse, criticarse, etc., o sea, los que definimos como *literatura*. No quiero defender aquí la mala literatura ni proponer que debemos estudiar todos los libros populares de todas las épocas,

pero sí necesito hacer hincapié en esta división para elaborar la modesta teoría que me interesa: esto es, que es precisamente lo gótico, lo macabro, lo fúnebre, lo lúgubre, lo que une la literatura culta (buena) con la literatura popular (mala) en la época romántica. Es esta serie de imágenes la que sirve de puente entre la literatura educada y la del pueblo. Buen ejemplo de este fenómeno se encuentra en un melodrama traducido del francés que alcanzó gran popularidad en los teatros madrileños durante la segunda época fernandina y que fue uno de los dramas más representados durante las temporadas de 1831 y 1832, o sea, en la época inmediatamente anterior al florecimiento del teatro romántico. *La huérfana de Bruselas*, obra original de Victor Ducange traducida por Grimaldi para su mujer, la actriz Concepción Rodríguez, se estrenó en el teatro del Príncipe en 1825 y gozó de más de ciento veintiseis representaciones hasta mediados del siglo⁶. Al estrenarse, alcanzó ocho representaciones (generalmente obras nuevas se quedaron en las tablas no más de dos o tres días) y el público se entusiasmó con el misterio, la pasión, el patetismo y el sentimiento que caracterizan a esta literatura terrorífica. Es la historia de Cristina, una joven huérfana, que espera casarse con su novio Carlos, hijo de la rica marquesa de Belvil. La historia se complica con la aparición de Walter, un villano que pretende forzarle a ser su esposa y para ello la amenaza con revelar una supuesta historia criminal y así impedir su matrimonio con Carlos. Hay escena tras escena de fogosa pasión de amenazas de venganza, de tiranía emocional, de puñales y fuegos y truenos y relámpagos y muertes y fantasmas, o sea, escenas representativas de la más pura iconología romántica. Leamos una escena clave y pensemos en lo que aparecerá en los teatros dentro de una década (*La conjuración de Venecia, Macías, Don Alvaro, El trovador, etc.*):

CRISTINA: ¡Ah! ¿Sois vos? ... (deja caer la luz y se apaga) ¡Dios poderoso! ¿Qué quereis todavía de mí? ¿No me habeis hecho bastante desgraciada? ¿Me perseguireis hasta la tumba?

WALTER: Sí: os perseguiré sin cesar. En todas partes me vereis siempre, como una sombra, siguiendo nuestros pasos. No tendreis un solo día de descanso; y al momento que un rayo de esperanza venga a alentaros, oireis repetir el nombre de Cristina.

CRISTINA: ¡Ah! [...] Soy una víctima abandonada a la desgracia. Pero si hay que elegir entre el infortunio que me persigue, y el horror de llevar el nombre de esposa vuestra, no lo dudeis, cruel: la miseria, el aprobio, el cadalso me parecerán menos horribles que pertenecer a un monstruo como vos. [...] Ya no me queda nada que temer. Entregadme, pues, a mis verdugos: seputald la inocencia en los tormentos reservados al crimen; pero nunca, no, nunca recogeréis el fruto de vuestros odiosos delitos. [...] ¡Bárbaro! Habeis vendido mis lágrimas a mis enemigos, y ¿quereis aun que la víctima se entregue por sí misma a su verdugo? Nunca ... nunca ... ¡Mas bien la muerte!⁷

Tales escenas afectaban al público y lo emocionaban profundamente. Una reseña del periódico *El Diario de Valencia* señaló que precisamente durante la representación de esta

escena, "los espectadores se olvidaron en aquel momento de la actriz, y sólo vieron a Cristina, y sintieron y sollozaron con ella, y a duras penas pudieron reprimir el llanto que se agolpaba a sus ojos y sólo se cobraron para premiar el mérito eminente de la artista"⁸. Ahora bien, lo que impide que esta obra pueda considerarse como plenamente "romántica" es que el autor no la puede acabar sin resolver los problemas: aunque hay víctimas inocentes (la pobre madre de Carlos muere asesinada por el villano Walter), Cristina recibe la promesa de "premio de sus lágrimas y la recompensa de sus virtudes", lo que ciertamente no ocurre en los dramas románticos. Este es precisamente el mayor cambio entre el antiguo mundo y el nuevo: en el nuevo cosmos no hay posibilidad de una resolución pacífica del conflicto⁹. El "happy ending" sirve como una metáfora para un mundo que todavía goza de alguna estabilidad social y moral; estos autores no están conscientes del cambio, pero comienzan a emplear el nuevo vocabulario que revela la profunda crisis romántica. Sin embargo, la extraordinaria popularidad de la obra habitúa al público a ese nuevo mundo de signos, a ese sistema de imágenes que constituyen un elemento importante del nuevo lenguaje.

Encontramos otro ejemplo del uso del nuevo idioma gótico-romántico en una de las obras más populares en la década de los 1830: me refiero a la celebrada *Galería finebre de espectros y cabezas ensangrentadas*, publicada por Agustín Pérez Zaragoza y Godínez en doce tomos (21 "historias trágicas") en 1831. La colección es archiconocida ahora que tiene una edición moderna (aunque incompleta). Y, hay que confesarlo, como opinó el reseñador de las *Cartas Españolas*, "la obra es terrible", en todos los sentidos etimológicos de esta palabra. Sin embargo, como *La pata de cabra*, gozó de una enorme popularidad, e incluso enriqueció al autor ("Le ha caído al señor Zaragoza la lotería" leemos en las *Cartas Españolas*).

Según el propio Zaragoza, la colección iba destinada a la "juventud" y a las "señoritas" con la expresada intención de "producir las fuertes emociones del terror, inspirando horror al crimen, que es el freno poderoso de las pasiones"¹⁰. Zaragoza insiste en la misión docente de su publicación ("... me propuse publicar esta obra que abrazase los dos objetos y sirviese de freno, cuando no de remedio, al error y a las consecuencias de una exaltada pasión") pero no lo creemos ni un minuto¹¹. "Exaltada pasión" es exactamente lo que pedía el público y lo que iba a marcar la época romántica. E inmediatamente después de insistir en que su obra va a corregir las exageraciones de esta "exaltada pasión," Zaragoza (en la "Introducción analítica" que antepone a las historias) revela su verdadera misión: "... escribiré sólo para las personas de una imaginación viva y exaltada por las impresiones fuertes, y de una alma sensible"¹². De hecho, cuando quiere comparar su obra con modelos anteriores, no lo hace con las obras antiguas que corrigieran vicios, sino con las de Young y Ann Radcliffe, dos autores cuya sensibilidad macabra o exaltación gótica excitará la fantasía de los jóvenes románticos¹³. Y el lenguaje que usa para describir los efectos que intenta producir es el mismo que ya hemos llamado "gótico":

Resonará continuamente a sus oídos el ruido espantoso de metales y cadenas; se paseará su imaginación por largos pasadizos, cuevas, oscuros subterráneos, donde a la escasa luz de una lámpara moribunda divisarian un cádaver amortado, etc. (54-55)

Zaragoza detalla cuál será la reacción producida en sus lectoras "sensibles", pero al describir tan alegremente las convulsiones que van a sufrir, parece olvidarse de su "intención moral".

Desgraciada la joven que, hallándose sola en su cuarto y casa de retiro, en medio de un desierto lleno de malezas y bosques, y no teniendo otra música que los gritos lamentosos de lechuzas y mochuelos en una noche tempestuosa, tuviese el arrojo de ponerse a leer nuestra *Galería fúnebre*: ya veo erizados sus cabellos y palpar agitadamente su corazón de una fuerte opresión; sus ojos, imagen del terror, verán revolotear de repente fantasmas espantosas detrás de su asiento ..., un espectro extraordinario en la alcoba y los dobleces de las cortinas se convertirán en figuras horrosas; verá cruzar duendes por todas partes, y hasta en la chimenea resonará el ruido sorprendente de cadenas estrepitosas ... el terror infundido en nuestra lectora es ya tal que la decide a llamar a toda la familia: tira de la campanilla, prorrumpe en descompasados gritos, se acongoja, y, en fin, todas las sombras de su aposento son en su imaginación cuerpos animados. (61-62)

La descripción llega a ser prescripción: - Zaragoza le dice a sus lectoras cómo deben reaccionar ante sus horribles historias. Lo interesante aquí, y esto lo quiero subrayar, es que las palabras de Zaragoza no son mera literatura; la verdad es que eran proféticas. Leemos en las *Cartas Españolas* la queja que la obra "vuelve locos a sus lectores". Es más: la obra produce inquietud e inestabilidad dentro de la familia (el mismo vicio satirizado por Larra en "El casarse pronto y mal" y Mesonero seis años más tarde en "El romanticismo y los románticos"). Cito de las *Cartas Españolas*:

Una señora ... en vista del tremendo anuncio de las "sombras" y de los "espectros", envió a suscribirse a dicha colección. Madre de una numerosa familia, tuvo ocasión de observar que la obra fue cogida con ansia por sus hijos, y aun produjo disputas entre ellos sobre quién había de leerla primero. Hace pocas noches, siendo las dos o las tres de la madrugada, se oyeron en la alcoba de la hija mayor, señorita de quince años, unos quejidos y sollozos descompasados que debieron alarmar. El padre, la madre, los hermanos, los criados, quién con la lamparilla, quién con farol, quién con el candil, todos asustados, vuelan al dormitorio de la señorita y la encuentran en la cama gimiendo, llorando, llamando, suspirando, y el corazón palpitando. Adviértase que el primer volumen de las "sombras ensangrentadas" le había servido de sabrosa lectura antes de dormirse, y le tenía en el veladorcito inmediato a la cama. Pregúntanla a una voz qué es lo que tiene. Y la pobre señorita, los ojos espantados, la voz balbuciente y trémula, y con explicación agitada, responde que una horrible visión que se ha refugiado a una de las cortinas de las puertas vidrieras la ha acosado, zumbado en derredor y dado un rato tenebroso y atroz¹⁴.

Ya desde tiempos de Alonso Quijano el Bueno, entendemos el poder de la literatura para transformar al lector, pero en la época romántica esta transformación combina la literatura popular con la literatura culta¹⁵. Como nos hace ver Toby Siebers, en su libro sobre *The Romantic Fantastic*, "En la literatura fantástica, la poética visionaria del individuo romántico y las pesadillas supersticiosas del hombre medio convergen ..." ¹⁶. La *Galería* obviamente se dirige a las "pesadillas supersticiosas" de aquel hombre medio. Cuando Zaragoza proscribió un segundo caso de reacción horrorosa ante la lectura de su *Galería* (pp. 62-63), la lectora reacciona como todas las buenas heroínas románticas: se desmaya. Pero insisto en esto: Zaragoza no está describiendo la literatura, sino la vida. Esta convergencia es especialmente notable en la época romántica.

¿Es "romántica" esta *Galería fúnebre*? Quizá una pregunta más sensata sería, "¿Emplean el nuevo lenguaje gótico-romántico y reflejan los valores románticos obras como la *Galería fúnebre*?", una pregunta que tendría que contestarse en la afirmativa. Según comenta Russel P. Sebold:

Pero lo que era el escándalo de los neoclásicos iba a ser la delicia de los románticos; y sin este completo viraje moral ni aun se habría llegado a concebir la posibilidad de obras como la *Galería fúnebre* ... o *el Alfredo* ... En la primera de estas obras, el autor resumiría en la forma más concisa posible la nueva moralidad romántica: "El crimen tiene su heroísmo" ¹⁷.

Es muy importante señalar, sin embargo, que incluso dentro de la época había una firme conciencia de lo "romántico" de una obra como la *Galería*. Leamos la definición publicada en *Leyendas y novelas jerezanas* (Ronda: Pérez de Guzmán, 1838), que caracteriza la *Galería* como "una colección de novelas del más puro y acendrado romanticismo. Más cabezas ensangrentadas, puñales, venenos y horca se encuentran en esta obra divina, que coles en la plaza de un pueblo por la mañana temprano y acelgas en la cocina de un convento" ¹⁸. Y como señala Allan Rodway, "La novela de horror ... influye en todos los grandes románticos, sin excepción" ¹⁹.

Larra, siempre consciente de la separación entre buena literatura y literatura de masas, no quería reconocer (o mejor dicho, aceptar) la convergencia que se efectuaba durante este período de transición y que culmina plenamente en el decenio de los 1830, que presenció el triunfo de las grandes obras románticas. Expresó claramente su repugnancia ante la fácil conmoción producida por ciertos efectos en su reseña de *El verdugo de Amsterdam* (de Ducange, el mismo autor de *La huérfana de Bruselas*): "Conmover con sangre no es la obra del poeta: un carnicero puede hacer otro tanto" y añade sarcásticamente: "En su género hay pocas cosas más completas; hace llorar como haría llorar a cualquiera una paliza; horroriza, espanta, asombra, estremece, horripila. El interés no decae nunca ..." ²⁰. Estas son exactamente las mismas reacciones que Zaragoza esperaba producir en sus lectores; el público accedió a aquellas esperanzas.

Larra, con inquietud, vio tales obras durante este período de su trayectoria intelectual-con alarma: en "¿Quién es el público y dónde se le encuentra?" (*Pobrecito Hablador*, 17 agosto 1832), protesta contra el mal gusto del público: "¿Será el público el que compra la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*, y las poesías de Salas, o el que deja en las librerías las *Vidas de los españoles célebres* y la traducción de la *Iliada*? ... ¿El que en las épocas tumultuosas quema, asesina y arrastra, o el que en tiempos pacíficos sufre y adula?". Creo que podemos divisar otra velada referencia a la *Galería fúnebre* en un comentario que hace en "Carta a Andrés" (*El Pobrecito Hablador*, 11 septiembre 1832). Escribe:

Ni quiero yo negar la triste verdad de que no hay día que algún libro malo no se publique, antes lo confieso, y de ello y de ellos me pesa y tengo verdadero dolor, como si los compusiera yo. Pero todo ese atarugamiento y prisa de libros, reducido está, como sabemos, a un centón de novelitas fúnebres y melancólicas, y de ninguna manera arguye la existencia de una literatura nacional... .

Tres meses más tarde, repite este pesimista análisis de la situación literaria en España: "Háse apoderado hoy la murría de nosotros ... Pues a fe de habladores, ni hemos estado luchando con las sombras ensangrentadas de Zaragoza, ni salimos de la representación de ningún melodrama traducido del francés" ("Reflexiones acerca del modo de hacer resucitar el teatro español", *El Pobrecito Hablador*, 20 diciembre 1832). Es más, y movido de ese mismo refinamiento estético, Larra siempre había mostrado impaciencia ante las obras puramente populares, criticando al público por su evidente mal gusto en su reseña de *Treinta años*, del mismo Ducange (ese "monstruo dramático") (*El Duende Satírico del Día*, 31 marzo 1828). En este artículo, escribe con su típico sarcasmo:

Y tienen razón, a fe de Duende; el resultado es que no se ha silbado, ha estado el teatro lleno; pues ¿qué se le puede pedir? ¿Qué más reglas quiere usted en un drama? ¿Ha producido dinero? Pues eso es lo que es menester, y opino que ésa es la única regla que debe tener una comedia.

La *Galería fúnebre*, como ya hemos visto, también seguía tan importante regla.

Podemos aducir innumerables ejemplos para apoyar este punto (ver el citado artículo de Carnero), pero creo que lo esencial ahora es evidente. La literatura verdaderamente popular no tiene porque ser "mala literatura", ni tiene necesariamente que carecer de valores "literarios", pero es un hecho que en la época fernandina no se llega a dar una adecuada combinación de lo popular con lo literario. Sin embargo, algo muy importante tiene lugar en esos años: mediante la continua presión de dramas como *La huérfana de Bruselas* o narraciones como *La galería fúnebre*, se va formando un numeroso grupo de espectadores y lectores que comprenden el nuevo lenguaje romántico y que aceptan las exageraciones de una nueva cosmovisión.

Así, cuando por fin llegan a las tablas madrileñas las obras románticas, el público ya entendía el lenguaje de los intelectuales liberales. Aunque sabemos ahora que el estreno de *Don Alvaro* desorientó a mucha gente²¹, otros estrenos de obras igualmente desmesuradas y fúnebres - alabadas por Larra por su contenido literario - alcanzaron inmediata popularidad: me refiero, claro está, a *La Conjuración de Venecia*, que alcanzó trece representaciones en abril y mayo de 1834, y a *El trovador*, cuyo éxito fue tal que, como es sabido, inauguró la costumbre de llamar al autor a la escena. El lenguaje romántico, como todos los lenguajes, no descendía de la inteligencia al pueblo, sino que ascendía del pueblo a la cultura. Comenzó a difundirse a través de obras populares, de escaso mérito literario, y sólo más tarde, ya resplandecería, elaborado y refinado, en las obras que con razón todavía se estudian y que constituyen las merecidamente llamadas obras maestras de nuestra literatura romántica.

DAVID T. GIES
Universidad de Virginia

Notas

- 1) Ver mi estudio, "Imágenes y la imaginación románticas," *Romanticismo I* (Genova, 1982), 49-59.
- 2) GUILLERMO CARNERO, *La cara oscura del siglo de las luces* (Madrid: Fundación Juan March/Castalia, 1983), p. 16. Ver también su "Apariciones, delirios, coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX", *Insula*, 318 (mayo 1973), pp. 1, 13-15.
- 3) Nuestro uso de la palabra "gótico" no tiene nada que ver con el valor arquitectónico de las catedrales medievales, sino con el valor literario de aquella palabra tal como se empleó a partir de los años 1790. Ver el estudio de DAVID PUNTER, *The Literature of Terror* (London: Longmans, 1980).
- 4) JENARO ARTILES, "Larra y el Ateneo", *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo (Ayuntamiento de Madrid)*, 8 (1931), p. 140.
- 5) Ver mi artículo, "Inocente estupidez: *La pata de cabra* (1829), Grimaldi and the Regeneration of the Spanish Stage", *Hispanic Review*, 54 (1986), 365-96.
- 6) Ver A. RUMEAU, "Le théâtre à Madrid à la vielle du romantisme, 1831-1834", *Hommage a Ernest Martinenche. Etudes hispaniques et américaines* (Paris: D'Artrey, 1939), 330-46. También A. K. SHIELDS, *The Madrid Stage, 1820-1833*, Ph.D. Dissertation University of North Carolina, 1933.
- 7) *La huérfana de Bruselas*, en *Biblioteca dramática*, vol. 29 (Madrid: Pascual Conesa, 1862), P. 10.
- 8) *Diario de Valencia*, 15 julio 1831.

9) Ver CESAR REAL RAMOS, "De los 'desarreglados monstruos' a la estética del fracaso (prehistoria del drama romántico)", *Anales de Literatura Española*, 2 (1983), 419-45.

10) AGUSTIN PEREZ ZARAGOZA Y GODINEZ, "Prolegómeno", *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas*. Ed. Luis Alberto de Cuenca. (Madrid: Editora Nacional, 1977), p. 47. Cuenca tiene un artículo en que investiga algunas raíces del fenómeno; ver su "La literatura fantástica española del siglo XVIII", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410 (1984), 107-18.

11) RODNEY RODRIGUEZ ha notado la falsedad de las protestas de Zaragoza: "But when one reads the *Galería* today one suspects that Pérez Zaragoza Godínez feigned a moral intent to get past the censors; he only wanted to entertain and arouse the imagination." Ver su "Continuity and Innovation in the Spanish Novel: 1700-1833", en Douglas y Linda Barnette, eds., *Studies in Eighteenth-Century Literature and Romanticism in Honor of John Clarkson Dowling* (Newark, DE: Juan de la Cuesta, 1985), p. 53.

12) *Ed. Cit.*, p. 54. Enfasis mío.

13) Ver CARNERO, *op. cit.*

14) CUENCA, p. 20.

15) Esta transformación está ayudada también por la enorme popularidad de la comedia de magia. "Este es el precioso momento que ha escogido para leer la *Galería fúnebre*; pero apenas ha llegado a leer algunas páginas cuando ya su respiración es interceptada: su inquietud la hace mirar a todos lados: un temblor penoso se apodera de sus sentidos: sus vestidos colgados de una percha son ya en su espíritu aturdido y aterrado objetos fantásticos que la amenazan con sus miradas. Su gorro y su sombrero, adornados de guirnaldas de flores, a través de la sombra de la luz toman la figura de dragones volando; y, en fin, hasta su harpa en la oscuridad se la transformará en una horrorosa prisión con grandes cerrojos; mas pluguiese a Dios que su imaginación no formase más objetos que acrecentasen su terror. La pobre niña había almorzado de un pavo asado que la criada se olvidó de retirar, y, revestido este animal de todos los colores de la prevención, se convierte a sus ojos en una cabeza lívida y ensangrentada, dividida de su cuerpo el día anterior por la cuchilla del verdugo ..." ("Introducción analítica", pp. 62-63). La relación entre estas narraciones y los efectos teatrales de la comedia de magia no ha sido estudiada; merece un estudio aparte.

16) "In fantastic literature, the visionary poetics of the Romantic individual and the supersiti-tous nightmares of common inen converge ..." (Ithaca: Cornell University Press, 1984), p. 9.

17) RUSSEL P. SEBOLD, "Lo 'romancesco', la novela y el teatro," *Trayectoria del romanticismo español* (Barcelona: Editorial Crítica, 1983), p. 153. La cita de la *Galería* viene de la p. 423, *ed. cit.*

18) Citado por E.A. PEERS. *Historia del movimiento romántico español*, I (Madrid: Gredos, 1967), p. 183; recogido por Cuenca. Enfasis mío.

19) "The horror novel ... affects all the great romantics without exception." ALLAN RODWAY, *The Romantic Conflict* (London, 1963), p. 59.

20) *RE* 13 mayo 1834.

21) Ver RENE ANDIOC, "Sobre el estreno de *Don Alvaro*", en *Homenaje a Juan López-Mori-Illas* (Madrid: Castalia, 1982), pp. 63-86.

EDICIONES PERPIÑANESAS DE WALTER SCOTT EN CASTELLANO (1824 - 1826)

En 1824, Jean Alzine, establecido en Perpiñán, era a la sazón impresor del obispo de Carcasona y del rey Luis XVIII, después de haber sido, años antes, impresor de Napoleón, y del duque de Angulema cuando la intervención en España de los Cien mil hijos de San Luis. Hombre de negocios muy avisado, Alzine supo aprovechar los cambios políticos que intervinieron en España, publicando libros prohibidos bajo los sucesivos regímenes: Guerra de la Independencia y reinado de José 1º, Trienio constitucional, ominosa década¹.

En octubre del citado año de 1824, Alzine imprimió un prospecto en el cual anunciaba la publicación de las obras completas de Walter Scott en 82 volúmenes en 12º. Churchman y Allison Peers incluyeron en 1922 este prospecto, que no habían visto, en la bibliografía que acompaña su estudio sobre Walter Scott en España, describiéndolo según la *Bibliographie de la France*, donde efectivamente figura en el número 4 del 4 de diciembre de 1824². Tuve la suerte de encontrar un ejemplar de este impreso (del que Alzine declaró el 9 de octubre de 1824 haber hecho una tirada de 200 ejemplares³) en el archivo del departamento de los Pirineos Orientales, en Perpiñán⁴.

El impresor-librero rosellonés pensaba que, dado el éxito que tenían en Francia las novelas traducidas de Walter Scott - de las que en cuatro o cinco años se vendieron 1.400.000 ejemplares, según Le Breton⁵ - el público hispanohablante acogería también con gusto y favor las creaciones del escritor escocés vertidas al castellano. Claro que no deja de llamar la atención el carácter verdaderamente gigantesco del proyecto: ¡nada menos que ochenta y dos volúmenes, saliendo al ritmo de cuatro tomos o entregas cada seis semanas! Sin embargo, le era posible hacer imprimir ciertos volúmenes en otro taller, lo que hizo efectivamente en un caso: la versión de *Los puritanos de Escocia* salió de las prensas de Bellegarrigue, establecido en Tolosa de Francia, según veremos después.

Por cierto que cuando publicó su prospecto, Alzine pudo pensar que iba a realizar un negocio buenísimo. En octubre de 1824, todavía no se había publicado, en España o fuera de la Península, ninguna traducción castellana de Walter Scott. Las primeras fueron, como se sabe, la de *Juanhoe* y la de *El talismán*, realizadas ambas por José Joaquín de Mora por cuenta del editor londinense Ackerman, y que salieron ambas en 1825⁶. En buen conocedor del mercado de los libros españoles que era, Alzine sabía de seguro que los principales librerías de París especializados en la venta de obras en castellano no ofrecían entonces obras de Walter Scott traducidas al español.

Respecto.

**OBRAS
COMPLETAS**

DE SIR WALTER SCOTT,

GABRIELLO BAROVET

DEL REINO UNIDO DE LA GRAN BRETAÑA;

TRADUCIDAS AL CASTELLANO

POR UNA SOCIEDAD DE LITERATOS ESPAÑOL

E INDIVIDUAL DE ESPAÑA

NOTICIA HISTÓRICA SOBRE EL AUTOR Y SUS NUMEROSAS OBRAS

85 Volúmenes en-12.^o

CON UN HERMOSO RETRATO DE WALTER-SCOTT.

¡Luzero y competidor del famoso Lord Byron como poeta, el peso que el primero y el más celebre de todos los romances de la época moderna. Sir Walter Scott se ha ya colocado en el rango y posición al nivel de sus contemporáneos los *Richardson* y los *Fieldego*, como de los *Cervantes* y *Lope*. Creador de un género absolutamente nuevo, siempre original, superior é inimitable en sus producciones, hauso estas generalizado hoy en todos los idiomas de Europa, habiéndolo logrado su autor ganarse no menos la admiración y el interés de las diferentes clases de lectores, que satisfacer á los literatos de una y otra escuela. Sus descripciones enérgicas y animadas, una pintura fiel y

(2)

exacta de las costumbres y usos locales, la más feliz alianza de la ficción con la historia, un profundo conocimiento del corazón humano, el arte de trazar y diseñar caracteres siempre nuevos, un diálogo tan pronto sublime y patético como jocoso y burlesco, una variedad infinita de cuadros, situaciones, aventuras é incidentes, tales son los títulos que justifican la alta reputación de las novelas de Sir Walter Scott. Y que las han hecho no menos clásicas que las de aquellos grandes modelos. Su misma y asombrosa fecundidad, bien lejos de perjudicarlo, no ha hecho más que aumentar su gloria, y añadir cada día nuevos y más brillantes sucesos á los que ya obtuviera anteriormente. Esta facilidad en concebir y en escribir, es una munera que le inspira siempre con igual dicha, y que parece hacerse como un juego y un placer de tener al lector en una expectación continua, sin jamás fatigarle ni fastidiarle. No debemos llenar la presente traducción los deseos y esperanzas del lector más escrupuloso y descontentadizo. Literatos bien conocidos en España en sus diferentes profesiones, y que han ya ofrecido al público sus tareas en las primeras capitales de la Península, se han encargado de este trabajo, con el solo objeto de enriquecer á su Nación con este nuevo tesoro, en que brillan no menos la gracia y el buen gusto, que una profunda erudición y acendrada moralidad. No es nuestro ánimo elogiar antes de tiempo una empresa que el público ilustrado deberá juzgar muy en breve; pero sí diremos, que los literatos que se han encargado de llevarla á cabo, sin dejar de conocer cuán difícil sea traducir elegante y fielmente un romance tan original como Sir Walter Scott, han puesto todo su conato y empeño en evitar, cuanto les ha sido posible, los dos escollos en que por lo común han tropezado todos ó la mayor parte de los traductores españoles modernos, á saber, el uso de los *arabismos*, ó expresiones anticuadas, y el más vergonzoso aun de los *galicismos*, ó modismos de la lengua francesa, y creen haberlo conseguido.

Hasta un para esa impresión del carácter de letra, dicho

(3)

Phofo, mandado fundir expresamente y con este solo objeto, en la una acreditada oficina del señor Henrique Dubot de Paris.

CONDICIONES DE LA SUSCRIPCIÓN.

A contar desde el primero de Febrero de 1855, saldrá á luz una entrega de las obras de Sir Walter Scott cada seis semanas, que contendrá cuatro tomos ó volúmenes, la novela de *Ivanhoe*, ó *El castaño de la Palestina*, la *Cabalero errante*, será la primera.

Cada tomo ó volumen en-12.^o, de papel fino, se dará á los que hubiesen suscrito antes del primero de Enero, por el precio de 5 francos; pasado aquel término, el precio será de 4 francos.

Déjense á continuación las demás novelas según el orden que espresa la lista siguiente.



- Los *Percepsos de Escots*, y el *Los Escoscosos de Tuerenoy*.
- Enano misterioso*. 4 id.
- La Cacería de Enfantado*. 4 id.
- Quintas Durand*. 4 id.
- El Arriacano*. 4 id.
- El Mosarrato*. 4 id.
- El Juan*, continuación del *El*.
- Walter*, ó *la Escots* sereno.
- Los Brios de Sibilosax*. 4 id.
- Las Aventuras de Nicl*. 4 id.
- La desgracia de Laxarinos*. 4 id.
- Los Percepsos de Escots*. 4 id.
- El Arriacano*. 4 id.
- El Mosarrato*. 4 id.
- El Juan*. 4 id.
- Walter*. 4 id.
- Los Brios de Sibilosax*. 4 id.
- Las Aventuras de Nicl*. 4 id.
- La desgracia de Laxarinos*. 4 id.
- Los Percepsos de Escots*. 4 id.
- El Arriacano*. 4 id.
- El Mosarrato*. 4 id.
- El Juan*. 4 id.
- Walter*. 4 id.
- Los Brios de Sibilosax*. 4 id.
- Las Aventuras de Nicl*. 4 id.
- La desgracia de Laxarinos*. 4 id.

En efecto, no se encuentra ninguna en los catálogos de Baudry y de Bossange padre editados en 1825 y 1826. El primer catálogo en que aparecen algunas, es el del último citado, Bossange padre, fechado en 1829, y son las tres novelas editadas por Alzine: *Ivanhoe*, *Los puritanos de Escocia* y *Quintín Durward*. Por ello discrepamos de la afirmación de Montesinos, según el cual «la primera tentativa de aclimatar entre nosotros la novela de Walter Scott ocurrió, como era lógico, entre los emigrados de Londres, y Mora tradujo, y publicó Ackerman, *Ivanhoe* y *El talismán* en 1825⁷». Si fueron efectivamente éstos los primeros títulos lanzados al mercado, de hecho «la primera tentativa» se debe a Alzine quien, recordémoslo, publicó su prospecto en octubre de 1824.

Sin embargo, esta empresa no empezó a realizarse antes de fines de 1825, ya que el depósito legal de los cuatro tomos de *Inuanhoe* (tirada declarada de 2000 ejemplares), se efectuó el 19 de enero de 1826⁸.

¿Cómo se puede explicar este retraso, cuando en el prospecto se anunciaba que «a contar desde el primero de febrero de 1825, saldrá a luz una entrega de las obras de Sir Walter Scott [...] la novela de IVANHOE, o EL REGRESO DE LA PALESTINA DEL CABALLERO CRUZADO, será la primera»? Y, sobre todo, teniendo en cuenta que la traducción, según dice el mismo prospecto, correría a cargo de «una sociedad de literatos españoles», expresión que da a entender que Alzine tenía contratados, para realizar su empresa, a varios traductores que trabajarían asiduamente para que se respetase la periodicidad indicada (una entrega cada seis semanas). ¿Quiénes eran estos literatos, que también pueden haber sido los inspiradores del proyecto? En el decenio 1820-1830, Alzine publicó - al menos oficialmente - sobre todo reediciones: la *Moral universal* de d'Holbach, puesta en castellano por Manuel Díaz Moreno (1822); las *Aventuras de Telémaco* de Florian, versión de Fernando Nicolás de Rebolledo (1822); la *Galatea* de Cervantes imitada y concluida por Florian, versión de Casiano Pellicer (1824). En otros casos, tratándose de primeras traducciones, el autor de la versión castellana no se nombra, o sólo va designado por iniciales difíciles de decriptar. Tal es el caso, por ejemplo, de *El sitio de la Rochela*, de madame de Genlis, «traducido por D. A.L.D.» en 1823. No es posible averiguar quién se ocultó bajo el seudónimo «un amigo de la religión y del Rey» para firmar su traducción de las *Observaciones varias sobre la revolución de España* [...] de Clausel de Cousserges (1823), ni el que adoptó el criptónimo de «un C. del H. D.M.», en la portada de la versión de la séptima edición del *Genio del Cristianismo* de Chateaubriand (1825).

En la portada de las tres novelas de Scott que llegó a editar Alzine en el año de 1826, podemos leer: *Ivanhoe*, «traducido del inglés al español por D.P.M.X.»; *Los puritanos de Escocia* y *El enano misterioso*, y *Quintín Durward* «traducidos del inglés al español por D.F.A.Y.G.».

Es decir que la llamada «sociedad de literatos» se reducía de momento a dos hombres: D.P.M.X. es Don Pablo [¿María?] de Xérica, y D.F.A.Y.G. es Don Francisco Altés y Gurena.

A quien lee el prospecto de Alzine, no le deja de llamar la atención algunas semejanzas entre éste y el apartado de un artículo firmado con la sola letra A (y que se atribuye tradicionalmente a Buenaventura Carlos Aribau⁹), titulado *Obras publicadas últimamente en París*, que se puede leer en el volumen I, número 11, 1823, páginas 349-355 de la revista barcelonesa *El Europeo*. El apartado dice así:

«Obras completas de Sir Walter Scott, en 24 tomos. *Este autor rival de Lord Byron*, ha sido mirado por algunos como *el primero de los románticos modernos y colocado al lado de Richardson y Fielding*. Ha sido *el creador de un género nuevo, siempre original y superior en cada una de sus producciones; sus pinturas son vivas y animadas; reina una verdad admirable en sus descripciones de los usos y costumbres locales; sabe hermanar con la mayor gracia la historia con la ficción, conoce a fondo el corazón humano y posee el arte de inventar caracteres siempre nuevos, de mantener siempre vivo el interés del diálogo y de variar al infinito los cuadros y aventuras*¹⁰».

El primer párrafo del prospecto de Alzine dice:

{*Émulo y competidor del famoso Lord Byron como poeta, al paso que el primero y el mas célebre de todos los romanceros de la época moderna, Sir Walter Scott se ha ya colocado en el rango y puéstose al nivel de sus compatriotas los Richardsons y los Fieldings, como de los Cervantes y Lesages. Creador de un género absolutamente nuevo, siempre original, superior é inimitable en sus producciones, hanse estas generalizado hoy en todos los idiomas de Europa, habiendo logrado su autor grangearse no menos la admiracion y el interes de las diferentes clases de lectores, que satisfecerá los literatos de una y otra escuela. Sus descripciones enérgicas y animadas, una pintura fiel y exacta de las costumbres y usos locales, la mas feliz alianza de la ficcion con la historia, un profundo conocimiento del corazon humano, el arte de trazar y diseñar caractéres siempre nuevos, un diálogo tan pronto sublime y patético como jocoso y burlon, una variedad infinita de cuadros, situaciones, aventuras é incidentes, tales son los títulos que justifican la alta reputación de las novelas de Sir Walter Scott, y que las han hecho no menos clásicas que las de aquellos grandes modelos*¹¹».

El colaborador de *El Europeo* quien, según apuntó Montesinos, fue «el primer crítico español que mencionara a Walter Scott¹²»), anunciaba en su crónica la publicación de las obras completas en francés del novelista escocés emprendida en París por el librero Gosselin, y que debía comprender en total, no 24 tomos, sino 24 entregas, cada una pudiendo componerse de uno o varios tomos. La primera de ellas fue el *Ivanhoe* en dos

volúmenes, anunciada en el *Journal de la librairie* el 5 de enero de 1822. La publicación continuó a lo largo del año 1823, y parte del año 1824. No se trataba, pues, de una novedad cuando se publicó, a fines de 1823, la crónica de *El Europeo*, y parece dudoso, en este caso, que su autor haya reproducido parte de un prospecto - que no conocemos, y quizá no existió - de Gosselin. Podríamos pensar que Aribau fue el autor de ambos textos; pero la sustitución de la palabra "romántico" de *El Europeo* por la de "romancero" en el prospecto me sugiere otra hipótesis que expondré más tarde.

Sabemos que Alzine mantenía, por aquel entonces, relaciones con literatos y libreros catalanes, especialmente con Oliva, impresor y librero de Barcelona, en cuya casa se podía suscribir a los libros anunciados en el mismo prospecto que las obras de Walter Scott. Alzine fue objeto, desde 1824, de la estrecha vigilancia de la policía francesa por publicar libros prohibidos en España (Rousseau, Diderot, Volney, Llorente, Marchena, etc)¹³. Según una carta del prefecto de los Pirineos Orientales al Ministro del Interior, fechada en 10 de diciembre de 1824, Oliva se encargaba de importar clandestinamente estos libros prohibidos; además, a la imprenta de Oliva, concurrían dos «jóvenes españoles llamados Ventura Carlos Aribau y Medrano», por razones que parecían sospechosas al funcionario. Es muy posible, pues, que Oliva, y posiblemente su hermano, también impresor, de Gerona, hayan respaldado el proyecto scottiano de Alzine, y quizá firmado un convenio con él: así se explicaría que éste se haya lanzado a tan ingente empresa. Efectivamente, en una carta del mismo prefecto a su Ministro, consta que «el Sr Alzine tiene como corresponsal y *por co-interesado* en Barcelona, un Sr. Oliva, impresor librero [...]»). Así se explicaría también que Aribau haya ampliado su nota de *El Europeo* para redactar el prospecto de las Obras completas de Scott.

Ahora se plantea el problema de saber por qué razón o razones Alzine desistió de su empresa después de haber publicado sólo tres novelas de Scott. Como hemos visto, no fue «a contar desde el primero de Febrero de 1825»), según anunciaba el prospecto, sino a principios de 1826 cuando se puso a la venta el primer título: *Ivanhoe*. No deja de extrañar que haya tardado tanto tiempo. ¿Por falta, acaso, de un número suficiente de suscriptores o de compradores? ¿Por falta de buenos traductores? Podría ser, pero entonces, ¿cómo explicar que en el catálogo de su librería española, publicado a mediados de 1826 (la declaración es del 20 de junio), además de *Ivanhoe* y *Los puritanos de Escocia*, se anuncian como en prensa *La cárcel de Edimburgo* (traducción de Altés y Gurena), *Waverley* (traducción de Xérica) y *Quintín Durward* (sin nombre de traductor), títulos a continuación de los cuales figura la siguiente precisión: «On publiera successivement la suite de la collection des romans du même auteur. Un grand nombre sont déjà traduits)?

En el mismo prospecto de las obras de Walter Scott, Alzine anunciaba ((para publi-

carse a últimos de diciembre inmediato [1824]), la traducción de las *Memorias para servir a la historia del jacobinismo* del abate Barruel, y ((para publicarse a fines de febrero próximo [1825])), la versión ya aludida del *Genio del Cristianismo* de Chateaubriand. El primer libro, declarado el 9 de agosto de 1824, fue entregado al depósito legal el 23 de octubre de 1824; el segundo, declarado el 9 de mayo de 1825, fue depositado el 20 de enero de 1826, es decir que también tardó en imprimirse. Por otra parte, si en el segundo semestre de 1824 salieron de las prensas de Alzine las *Fábulas* de Samaniego (declaración: 9 de octubre, depósito: 31 de diciembre); una nueva edición del *Arte de hablar bien francés* de Chantreau (declaración: 23 de abril; *Bibliographie de la France*: 4 de diciembre); la traducción por Casiano Pellicer de *La Galatea* de Florian según Cervantes (declaración: 29 de agosto; depósito: 7 de octubre); la versión de *El diablo cojuelo* de Lesage (declaración: 22 de octubre de 1823; depósito: 18 de noviembre de 1824), constatamos que en 1825, Alzine imprime sólo un libro, la citada traducción del *Genio del Cristianismo*. En 1826, publica una traducción de *Atala y René* de Chateaubriand (depósito: 1º de marzo), su *Catálogo* (depósito: 20 de junio); unos *Cantichs catalans* (depósito: 23 de junio). Tales son, efectivamente, los únicos libros de los que tenemos noticias, es decir para la publicación de los cuales Alzine cumplió con los trámites legales. Es obvio que son pocos; y que, a fines de 1824 y en 1825, su taller podía muy bien imprimir las obras de Scott anunciadas; si nos fijamos en el número de libros que salieron de sus prensas en los años anteriores, podemos decir que tenía los medios materiales suficientes. ¿Por qué no lo hizo?

En el nutrido expediente de Francisco Altés y Gurena conservado en los archivos de la policía francesa¹⁴, encontramos algunos datos bastante curiosos. Altés, secretario que había sido del Ayuntamiento constitucional de Barcelona, y amigo de Aribau, buscó refugio en Perpiñán en agosto o septiembre de 1824: podemos pensar que se puso entonces en contacto con Alzine, el cual contrató con él algunas traducciones de Scott. La policía francesa le fijó residencia obligada en Laval, pero, a principios de 1825, Altés solicitó la autorización, que le fue negada, de residir en Nîmes, Montpellier, Tolosa, Carcasona o Perpiñán. Por fin, le permitieron vivir en Montauban. El 25 de febrero de 1825, Altés dirigió una instancia - redactada en francés - al Ministro del Interior, que empieza así:

((Se procurer sa subsistance et celle d'une épouse et de trois enfans chéris, c'est le désir naturel de l'honnête homme et le devoir sacré d'un père de famille. L'entreprise de M^f Alzine de Perpignan imprimeur du roi pour la traduction en espagnol des célèbres romans de Sir Walter-Scot m'en offre les moyens. Il paraît que M^f Alzine, selon qu'on lit dans sa lettre que j'ai l'honneur de joindre à ma petition, est satisfait de mon premier essai sur *les Puritains d'Ecosse* qu'il va mettre sous presse incessamment et il m'invite à faire tout mon possible pour obtenir du Gouvernement la permission de me rendre à Perpignan, notre entreprise et son execution exigeant ma presence.))

Lo que, de momento, le fue negado. En enero de 1826, Altes obtuvo un salvoconducto para volver a Barcelona, donde pensaba defenderse de las acusaciones de que era objeto, pero una vez en Perpiñán, decidió, por razones que no son del caso exponer aquí, quedarse en Francia. Lo interesante para el tema que nos ocupa, es que, desde fines de enero hasta probablemente fines de febrero de 1826, Altés residió en Perpiñán, donde es de suponer que entregó a Alzine su traducción de *La cárcel de Edimburgo* (nunca publicada, pero anunciada, como hemos visto, en el catálogo de junio de 1826), y quizá la de *Quintín Durward*. Altés vuelve a Montauban, donde llega a fines de abril de 1826; como el prefecto de los Pirineos Orientales había visado su pasaporte el 23 do Lebrero, podemos pensar que quizá el traductor se detuvo en Tolosa, donde Bellegarrigue imprimía su versión de *Los puritanos de Escocia* por cuenta de Alzine.

Pero creo que se puede emitir la hipótesis que este último había informado a Altés de su intención de no publicar más obras de Scott, ya que el mismo Altés, en junio de 1826 solicitó la autorización de ir a Marsella, que se le dio el mes siguiente, después de otra instancia suya, porque en esta última ciudad, los Sres. Bernadac le habían ofrecido dos mil francos anuales para llevar su correspondencia española de comercio. Es decir que Altes se había encontrado en la necesidad de buscarse otros medios de subsistir y mantener a su familia que se había quedado en Barcelona. A mediados de 1826, a pesar de los anuncios de su catálogo, podemos pensar que Alzine había abandonado su ambicioso proyecto.

Y ello, según creo, por varias razones. Si le hubiera sorprendido la decisión de Altés de ir a Marsella, hubiera podido encontrar otros traductores, por exemplo Xérica. En primer lugar, el impresor perpiñanés se dio cuenta de que la censura española - al menos, de momento, en Cataluña -ponía cada día menos reparos a la publicación de versiones castellanas de Walter Scott: al mismo tiempo que Ackerman en Londres, y más precisamente en 1826, Piferrer pudo poner a la venta en Barcelona una traducción de *El talismán o Ricardo en Palestina*, probablemente realizada por Juan Nicasio Gallego y Eugenio de Tapia¹⁵. Además, en 1827, Beaume publicaba en Burdeos *El oficial aventurero* y, el año siguiente, *El anticuario* y posiblemente *Rob Roy*, y luego, en 1831, *El castillo de Kenilworth* y *La novia de Lamermoor*, en versiones de Pablo de Xérica. Y seguirán otras más, después de 1834, en Burdeos y París, sin hablar de las que, a partir de 1828, se editaron en Madrid: *La pastora de Lamermoor*, por Sanz; *El enano misterioso*¹⁶. La versión de *Waverley*, por Xérica, anunciada en 1826 por Alzine, tendrá que esperar el año de 1835 para ver la luz en Burdeos, en las prensas de Beaume. En 1828, Ignacio Santpons,

Narciso Menard y Aribau se habían asociado para traducir las novelas de Scott, y el impresor barcelonés Bergnes estaba muy interesado por el proyecto¹⁷: puede ser porque sabían que Alzine no publicaría más obras del escocés. Y, a partir de 1829, la empresa madrileña del editor Delgado y el impresor Jordán empezó a lanzar al mercado varias obras de Scott¹⁸.

Pero, aparte de que empezó a darse cuenta de que le sería cada vez más difícil, a partir de 1836, competir con otros editores, franceses e ingleses primero, españoles después, Alzine tenía otras razones de desistir de su proyecto¹⁹. Volvamos dos años atrás. Como hemos dicho, en 1824 se le sospechaba - y con mucha razón - de difundir en España libros prohibidos, o, como decían los funcionarios de la policía francesa, «peligrosos» «detestables». Contestando al ministro del Interior, el 2 de diciembre de 1824, escribe el prefecto de los Pirineos Orientales, que no creía le era posible a Alzine imprimir tales libros:

«Ses presses sont occupées en ce moment à l'impression de la traduction des mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme, traduction dont l'infortuné évêque de Vich était l'auteur. A cette publication succèdera celle de la traduction du Génie du Christianisme. Les romans de Walter Scott viendront ensuite, d'après la déclaration qu'il a faite et suivant le but de ses spéculations actuelles, de sorte qu'il doit s'écouler quelque tems avant qu'il ne puisse se livrer à d'autre entreprise. Il est même probable qu'il n'en fera plus de la nature de celles qui l'ont fait signaler sous les rapports les plus dé favorables. J'ai meme lieu de le croire honteux de s'être vu ainsi à décou-vert. Le S^r Alzine professe notoirement des sentimens religieux et monar-chistes. On ne peut donc s'expliquer les écarts dans lesquels il est volontaire-ment tombé, qu'en lui supposant une extreme avidité d'argent [...]¹⁹».

Es, en efecto, lo que siempre caracterizó a Alzine: el afán de ganar dinero; su catálogo de 1826 (un ejemplar se encuentra en el mismo expediente que la última carta citada) contiene muchísimos libros prohibidos, desde los de Llorente, Volney, Pigault-Lebrun, hasta los de Rousseau, Destutt de Tracy, Lacios, etc. En realidad, Alzine jugaba - como jugó siempre hasta 1833 - con dos barajas; al mismo tiempo que las obras que acabo de citar, en los años 1824 a 1826, se dedicó a publicar - oficialmente, repito -, libros que no podían pasar por sospechosos, de Samaniego, Iriarte, Florian, Lesage, Chateaubriand, el abate Barruel. Notemos que el prospecto de *El Genio del Cristianismo* y el de la *Historia del jacobinismo*, que viene en el mismo folleto que el de las novelas de Scott, lo había redactado - según lo confirma una nota manuscrita de su autor en el ejemplar que hemos encontrado - el prior fray Guillén de Mazón, realista furibundo que denunciaba al prefecto de los Pirineos Orientales, y más tarde al de la Gironda, a sus compatriotas

liberales exiliados - entre los cuales Altes y Gu-rena. Además, lo que bien sabía Alzine, y que no sabía la policía francesa, es que las obras de Walter Scott, que tanto éxito tenían en Francia, país donde no se ponía obstáculo a su publicación, no se podían editar en España porque a ello se oponía la censura.

A mi modo de ver, puede que al principio Alzine pensó ganar mucho dinero con las traducciones del novelista escocés, aunque no estoy seguro de que pensó seriamente, en 1824, llevar a cabo su proyecto, del que pronto desistió, como hemos visto, al ver que tenía competidores. Para él, este ingente proyecto fue, según creo, como una apuesta, y también una manera de pretexto, casi diría una coartada. Se sabía, de seguro, vigilado por la policía, que así engañaba anunciando la próxima publicación, no sólo de Walter Scott, sino de obras de Chateaubriand y el abate Barruel. Como lo hemos visto, el prefecto del departamento aseguraba en diciembre de 1824 que de las prensas de Alzine no era posible salieran libros prohibidos, ya que los que se proponía publicar no se lo permitían. Ahora bien, en los años 1825 y 1826, Alzine produjo - oficialmente, insisto - pocos libros, y, recordémoslo, sólo uno en 1825. Entonces, ¿por qué encargó a Bellegarrigue de Tolosa de Francia la impresión de *Los puritanos de Escocia* en el primer semestre de 1826? Podría decirse que la razón fue que le era más fácil a Altés, traductor de la novela, ir clandestinamente desde Montauban a Tou-louse para corregir las pruebas y asistir a la fabricación del libro. Pero no era la primera vez que Alzine recurría a la imprenta de su colega, quien, en 1820, imprimió por cuenta del librero de Perpiñán las *Cartas marruecas* de Cadalso, es decir el mismo año, precisamente, en que de las prensas de Alzine salieron varios libros con pie de imprenta de Madrid, pero que figuran en sus catálogos, a partir de 1826, como de su fondo. Lo mismo hizo con *El Evangelio en triunfo* de Olavide a fines de 1823, en el momento en que la policía empezaba a vigilarle muy de cerca. Y en ambos casos, porque así la declaración previa como el depósito legal se efectuaban en Tolosa, no en Perpiñán.

Desde luego, es imposible saber cuáles son los libros no declarados que, en este período de escasa actividad oficial - 1824-1826 -, salieron de las prensas de Alzine. En el caso de libros que no tenían motivo de llamar la atención de la policía francesa, notamos que en la declaración previa, el número de ejemplares indicado es en muchos casos superior al de los realmente impresos cuando efectúa el depósito legal: de las *Fábulas* de Sarna-niego, declaró el 9 de octubre de 1824 que se proponía tirar 2000 ejemplares; el 31 de diciembre, fecha del depósito, los 2000 quedan reducidos a 1000; de *El Diablo cojuelo*, los 2000 previstos el 22 de octubre no son más que 500 en el momento del depósito, el 18 de noviembre; De las novelas de Scott, dijo haber impreso 2000 ejemplares, cuando, del prospecto, sólo había declarado 200, y de su catálogo de 1826, sólo 50.

Era práctica corriente en aquel entonces entre los impresores franceses de libros españoles - fue el caso de Pedro Beaume, de Burdeos - hacer una declaración previa de un número de ejemplares más elevado que el de los que efectivamente imprimieron; así podían utilizar el papel sobrante para imprimir libros prohibidos en España y exportarlos clandestinamente, a veces con falso pie de imprenta.

Buen negocio al principio, la edición de las obras de Walter Scott en castellano fue muy pronto, como dijimos, un pretexto, una coartada, lo que no le quita a Alzine el mérito de haber sido el primero en haber tenido la idea de publicarlas.

La única reseña que hemos encontrado es la de la traducción de *Ivanhoe*, que se encuentra en la undécima entrega de *l'Etude raisonnée de la langue espagnole* (aproximadamente de marzo o abril de 1829), por Andrew Covert-Spring (es decir Andrés Fontcuberta, a la sazón profesor de idiomas extranjeros en el colegio de Perpiñán), obra publicada por Alzine. Reseña muy corta, cuya primera parte repite casi literalmente, en francés, el segundo párrafo del prospecto, que empieza así:

«No dudamos lleve la presente traducción los deseos y esperanzas del lector mas escrupuloso y descontentadizo.»

Y escribe Fontcuberta:

«Nous ne doutons pas que cette traduction ne remplisse le désir du lecteur le plus difficile.»

A continuación, lo mismo que en el prospecto, insiste sobre el hecho de que el traductor ha sabido evitar los arcaísmos y los galicismos; y luego recomienda el libro a los «amateurs de la langue espagnole», que encontrarán en ella «un langage pur, des phrases nobles, propres, élégantes, et un style simple et animé». Y ahora vengo a la hipótesis de la que hablé más arriba: ¿no sería Fontcuberta, que muchas veces firmaba también A, como Aribau, sus artículos y poesías en la prensa de Perpiñán, el autor del prospecto, y, quizá, de la crónica de *El Europeo*? Mera hipótesis, insisto, pero fundada en el hecho de que le era más fácil a Fontcuberta, en Perpiñán, tener a mano el *Journal de la Librairie*, de donde proceden la mayor parte de las informacion reunidas en la crónica citada, que a Aribau en Barcelona. No me parece posible, de momento, aclarar este punto.

De todos modos, no le salió bien el negocio a Alzine. En los catálogos de su hijo y sucesor, publicados en 1852 y en 1865, se ofrecen las novelas publicadas en 1826, *Ivanhoe*, *Los puritanos de Escocia* y *Quintín Durward* al precio de 7 francos los cuatro

volúmenes, es decir por la mitad del precio de su publicación, que era de 14 francos. Sería interesante, a la vista de sus respectivos catálogos, averiguar si pasó lo mismo a los impresores barceloneses, madrileños y parisienses de obras de Walter Scott en castellano.

ROBERT MARRAST
Universidad de Bordeaux III

Notas

- 1) Entre los trabajos sobre los impresos en castellano y catalán en Francia, que estoy llevando a cabo como miembro del equipo de investigación sobre la historia del libro y de la edición en los países ibéricos de la Universidad de Burdeos III, me propongo consagrar uno a la actividad de Jean Alzine y su hijo Jean-Baptiste en el siglo XIX. Ya hablé del papel que ambos desempeñaron en la difusión de libros españoles en mi ponencia en el coloquio organizado en abril de 1986 por el equipo citado, titulada *Les imprimés castillans et catalans de Perpignan* (actas de próxima publicación).
- 2) PHILIP H. CHURCHMAN y E. ALLISON PEERS, "A Survey of the Influence of Sir Walter Scott in Spain". Extrait de la *Revue Hispanique*, tome LV, 1922, pag. 44.
- 3) Archives départementales des Pyrénées - Orientales (en adelante: ADPO), T 153. Ya he tenido ocasión de señalar de paso la existencia de este prospecto, y las semejanzas con el artículo de *El Europeo* firmado A, del que hablaré más abajo, en mi libro *José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme*, (Paris): Klincksieck, (1974), pág. 258, nota 51.
- 4) ADPO, T 157, núm. 93.
- 5) LE BRETON, *Le roman français au XIX^e siècle*, Paris, 1901, pág. 282.
- 6) JOSÉ F. MONTESINOS, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX. Seguía del esbozo de bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850)*. Cuarta edición (Madrid): Castalia, (1980), pág. 59 y pág. 239.
- 7) *ID.*, *ibid.*, pág. 59.
- 8) ADPO, T 153.
- 9) Véase LUIS GUARNER, *El Europeo (Barcelona, 1823-1824)*, Madrid: Instituto Miguel de Cervantes del CSIC, 1953, *passim* ("Col. de índices de publicaciones periódicas [...]", XVI).
- 10) Este artículo ha sido reproducido *in extenso* en el índice de Luis Guarner citado en la nota anterior; nuestra cita, pág. 12 a.
- 11) Prospecto citado. Véase la reproducción facsimil adjunta. El subrayado es mío.
- 12) JOSÉ F. MONTESINOS, *op.cit.*, pág. 59. Pero este autor atribuye al artículo la fecha errónea de 1824.
- 13) Los documentos citados a continuación se encuentran en los Archives nationales, F 11981.
7
- 14) Archives nationales, F⁷ 12045, exp. 1393^c. En las citas respetamos la ortografía de los originales.

- 15) JOSE F.MONTESINOS, *op.cit.*, pág. 239.
- 16) *ID., ibid.*
- 17) SANTIAGO OLIVES CANALS, *Bergnes de las Casas, helenista y editor. 1801-1879, por...* Con un prólogo de Jorge Rubió y Balaguer, Barcelona: Escuela de Filología, 1947, pág. 25 y notas 44 y 45, págs 25-26.
- 18) Archives nationales, F⁷ 11981.
- 19) En diciembre de 1823, el librero perpiñanés Lasserre - sobrino de Alzine - había enviado a Barcelona unos 10.500 ejemplares de libros prohibidos - la mayor parte impresos por su tío - que le fueron devueltos. De ahí el interés que manifestó la policía por el impresor de Perpiñán (ADPO, T 157, núms. 90 y 98).

LA HIJA DEL MAR: BIOGRAFIA, CONFESION
LIRICA Y FOLLETIN

Rosalía publica *La hija del mar* en 1859, a los veintidós años, uno después de su matrimonio con Manuel M. Murguía, a quien dedica la novela. Antes solo ha publicado un librito de poemas, *La Flor*, en 1857. Es, pues, la primera novela de una escritora con poca experiencia literaria y pocos años.

Desde las páginas del prólogo se hacen evidentes las inseguridades de la escritora primeriza. Al justificar su condición de mujer, sus palabras están cargadas al comienzo de una ironía cercana al sarcasmo: "permítase a la mujer disculparse de lo que para muchos será un pecado inmenso e indigno de perdón". Pero, enseguida, abandona el tono irónico para remitirse con toda seriedad al testimonio de autores que defendieron la capacidad intelectual de la mujer y añade por su cuenta una lista de mujeres célebres que confirman esas teorías feministas. Alude a la nueva permisividad de los tiempos en que vive: "se nos permite ya optar a la corona de la inmortalidad y se nos hace el regalo de creer que podemos escribir algunos libros". Las mujeres son como "nuevos Lázarus" que recogen "migajas de libertad de la mesa del rico que se llama siglo XIX". Hasta aquí el prólogo se encuadra en una problemática femenina que ya había aparecido en otras escritoras¹, pero, bruscamente, Rosalía pasa a un tono mucho más íntimo para plantear una cuestión subjetiva y personal: las razones de la publicación de esa novela. De la publicación, no de la escritura, porque Rosalía nunca cuestiona el hecho de escribir, pero sí el dar a la luz sus escritos. Aquí tampoco queda claro. Lo que se nos dice es que el relato fue "concebido en un momento de tristeza y escrito al azar, sin tino y sin pretensiones de ninguna clase".

Exhorta al lector que haya llegado al final a arrojar el libro lejos de sí y a olvidar que su autora es una mujer. Y concluye con esta frase lapidaria que parece encerrar la clave de la novela: "Porque todavía no les es permitido a las mujeres escribir lo que sienten y lo que saben". ¿Quiere esto decir que Rosalía está anunciando que la novela *La hija del mar* es un medio indirecto de comunicar sentimientos e ideas prohibidos? ¿es el cauce para expresar parcelas de su intimidad que de otro modo no podrían salir a la luz? Si así lo interpretamos habría que considerar a la novela como una obra en clave, pero creo que la intención de la autora no fue esa exactamente.

Rosalía había ya probado en *La Flor* la expresión lírica, pero hay aspectos muy conflictivos de su biografía (su nacimiento irregular, su condición de niña sin padres, su posterior estatus de hija de madre soltera ...) que sin duda la inquietaban y que nunca trató de un modo directo. La novela le brindaba el modo de desahogar esas inquietudes, a un tiempo íntimas y sociales, de forma más velada.

La hija del mar creo que surge de la confluencia de dos impulsos, los mismos que darán lugar a las dos grandes vertientes de su obra en verso: un impulso subjetivo, íntimo que la lleva a dar expresión a su dolor (recordemos que nos ha dicho "concebido en un momento de tristeza"), dolor que en este caso es tan viejo como ella misma, un dolor arrastrado desde la infancia, el dolor de una ausencia que no sabemos bien cuando empieza a sentirse, quizá desde el mismo momento de nacer, cuando otros brazos que no son los de la madre acallan el primer llanto. El segundo es un impulso de carácter social, el mismo que engendrará *Cantares Gallegos*² y buena parte de *Follas Novas*: Rosalía se hizo voz de los que no podían hacer oír la suya; aquí, de las mujeres abandonadas y de los niños sin padre. El cauce para esos dos impulsos, la forma se la va a proporcionar la novela folletinesca de la época, vehículo muchas veces de la preocupación social de sus autores³.

Vamos a intentar determinar, aunque sea de forma esquemática, qué elementos de la novela están tomados de su propia biografía y cuales proceden de la influencia o imitación de otros autores.

ELEMENTOS BIOGRAFICOS

El personaje de Teresa está construido con elementos tomados de su vida y de la de su madre, pero los rasgos psicológicos son, más bien, los de la propia Rosalía.

El nombre es el mismo de su madre, Doña Teresa de Castro. La circunstancia de ser expósita (le llaman Teresa la Expósita en la novela) procede de la biografía de Rosalía. Recordemos que en su partida de bautismo figura como "hija de padres incógnitos" y se hace notar que no pasó a la Inclusa por habérsela llevado consigo la mujer que actuó de madrina⁴. El fantasma del Hospicio rondó a Rosalía desde su nacimiento y ella lo proyecta

sobre las dos figuras femeninas de la novela: Teresa la Expósito y Esperanza, "la hija del mar".

La Teresa novelesca es una víctima del amor. Abandonada por su marido, cuando él regresa se le entrega de nuevo, ciegamente enamorada, olvidando incluso sus deberes maternales hacia Esperanza. Dividida entre el amor pasión hacia el hombre y el amor maternal, este acaba imponiéndose y Teresa se enfrentará al hombre por salvar a Esperanza.

En la vida real doña Teresa de Castro abandonó en cierto modo a su hija recién nacida, dejándola encomendada al cuidado de la familia paterna, de dos hermanas del sacerdote don José Martínez Viojo. Mas tarde se hizo cargo de ella y vivieron juntas y solas en Santiago de Compostela, hasta el matrimonio de Rosalía.⁵

Nada más empezar la novela, Rosalía rompe una lanza en favor de las madres solteras que tienen el valor de arrostrar la crítica de la sociedad haciéndose responsables del fruto de sus amores. Así al presentar a Teresa dice:

Hija de un momento de perdición, su madre no tuvo siquiera para santificar su yerro aquel amor con que una madre desdichada hace respetar su desgracia ante todas las miradas, desde las más púdicas hasta las más hipócritas (O.C. 674).

Muchas veces, a lo largo de la novela, tenemos la impresión de que, más allá de la trama argumental, Rosalía se está refiriendo a circunstancias y episodios de su vida y la de su madre. Veamos algún ejemplo:

El amor, cuando es verdadero, es una locura, una embriaguez que lo hace olvidar todo ... todo hasta la misma vida; perdonemos, pues, a esta pobre mujer, tanto tiempo ansiosa de las caricias de su esposo, falta del aliento de su vida; no amaré menos por eso a su hija, y al despertarse de su loco sueño derramará lágrimas por su olvido. (O.C. 735)

... aquella alma tan lacerada y llena de dolores punzantes no aborrecía a la pobre huérfana, quien, aunque involuntariamente, era el perenne manantial de todas sus desgracias. (O.C. 751)

Creo que así vio Rosalía la historia real de su madre: empujada por el amor comete una falta, olvida en un primer momento sus deberes maternales, pero después se arrepiente y lo da todo por esa niña que es, "involuntariamente", la causa de su desgracia.

Otro elemento de la novela tomado de la biografía es esa situación de dos mujeres solas, sin padre y sin marido que viven juntas en un mundo del que no participan. Teresa y Esperanza viven en una comunidad de pescadores, pero en el fondo son y se sienten ajenas a ella, diferentes. Así debieron sentirse también doña Teresa y Rosalía en la sociedad compostelana de mediados del siglo XIX: seres marginados, objeto de crítica o de conmiseración, siempre distintas, marcadas por la carencia del varón protector, del marido y del padre.

Los rasgos psicológicos del personaje de Teresa parecen proceder en su mayoría del carácter de Rosalía⁶.

La "apartada reserva" del personaje reproduce la de Rosalía, "hija del cura" en una pequeña aldea coruñesa e "hija de madre soltera" en Santiago. Reserva que raya en "severidad y fiereza" con la que Teresa en la novela y Rosalía en la vida se defienden de la curiosidad ajena.

Teresa ama extraordinariamente el mar. Se siente atraída por él. En la lírica de Rosalía han quedado abundantes muestras de esa atracción. Esperanza se suicidará arrojándose al mar; no así Teresa que, como Rosalía, no cederá a esa tentación de la que ha dejado constancia en sus versos:

**Co seu xordo e costante mormorio
atráime o oleaxen dese mar bravio, cal
atrái das serenas o cantar. "Neste meu
leito misterioso e frío - dime -, ven
brandamente a descansar".**
**El namorado está de min ... ¡ io deño!
i eu namorada del.
Pois saldremos co empeño,
que si el me chama sin parar, eu teño
unhas ansias mortáis de apousar nel. (O.C. 428)**

Las ansias indefinibles, tan típicas del Romanticismo, son otro rasgo común al personaje y a la autora. Nos dice en la novela:

Las horas de aquella mujer, llena de aspiraciones que ella no comprendía, eran largas, cansadas... (O.C. 686)

El semblante de Teresa [...] aparecía manchado por ese indeleble sello que distingue a los espíritus intranquilos y errantes, y por esa vaguedad sin nombre que se refleja en la miradas de los que no encuentran nunca reposo.

Comparemos con la lírica:

**Yo no se lo que busco eternamente
en la tierra, en el aire y en el cielo;
yo no se lo que busco, pero es algo
que perdí no se cuando y que no encuentro,
aun cuando sueñe que invisible habita
en todo cuanto toco y cuanto veo. (O.C. 627)**

Teresa, como Rosalía, es poeta, porque para la autora ser poeta no consiste en plasmar con palabras las emociones sino en ser capaz de sentir de una determinada manera:

Teresa [...] era uno de esos genios indómitos y poetas, una de esas imaginaciones ardientes que solo viven de grandes emociones" (O.C. 699)

Un rasgo más de identidad es el apelativo que dan a Teresa sus vecinos. Incapaces de entender su arrobamiento, sus éxtasis ante la naturaleza, murmuran de ella y le llaman "la loca" igual que murmurarán ríos, fuentes y pájaros al paso de Rosalía, "la loca" que va soñando con la eterna primavera de la vida y de los campos.

En la novela se advierten indicios de un problema psicológico subconsciente que ya en otro lugar desarrollé con mayor amplitud⁷ y que solo voy a enunciar ahora de modo esquemático. Hoy me interesa más lo que el escritor pone voluntariamente en la novela. La dimensión subconsciente de la creación me resulta menos atractiva que hace años, quizá porque la experiencia me ha demostrado que el subconsciente del más exquisito poeta no es apenas diferente del de una aburrida profesora universitaria o del de un tosco camionero. Al fondo están siempre Eros y Thanatos enzarzados a la greña en forma de complejos de Edipo, de Electra, de Polícrates o de cualquiera de los héroes griegos.

En *La hija del mar* encontramos repetido tres veces un esquema erótico triangular: el seductor, la joven, la madre.

Es decir: Alberto AnsotCandora tía de Candora
 Alberto AnsotEsperanza niña Teresa
 Alberto AnsotEsperanza joven Candora

En las tres ocasiones el seductor acaba prefiriendo el amor de la joven al de la mujer que es o ejerce el papel de madre. Esa mujer joven es en dos de los triángulos la propia hija del seductor, aunque él ignora esta circunstancia.

La única mujer que consigue enamorar al "malo" y redimirle es Esperanza, su hija.

Esperanza odia y teme a Alberto cuando está en su sano juicio. Le ama cuando pierde la razón.

En las dos escenas de seducción Alberto Ansot llama a Esperanza "hija mía" (O.C. 754 y 814-15) y en la primera esconde sus deseos eróticos bajo la forma de amor paternal:

... tengo un gran secreto que decirte, y eso solo te lo diré cuando tu cabeza repose tranquila sobre mi seno, más seguro, más cariñoso que el de un padre.

En las escenas amorosas entre Esperanza loca y Alberto Ansot hay símbolos de carácter sexual: ella destroza flores con sus dedos y al hacerlo se ruboriza. Grita aterrada al ver un pájaro y dice que "entra en su pecho" y que le hace daño (O.C. 793).

Todo ello nos lleva a pensar que en la novela quedaron plasmadas vivencias similares a las que configuran el complejo de Electra: deseo de sustituir a la madre y de conseguir el amor del padre, sentimientos de culpabilidad, etc. Estos sentimientos funcionan a un nivel subconsciente de la personalidad, es decir, que Rosalía no quería hablar de ello. Por tanto ahí lo dejo. De lo que sí quiso hablar Rosalía fue del injusto comportamiento de su padre. Y subrayo que lo de injusto es la peculiar visión que ella tenía del asunto⁸. En la novela se destacan los sufrimientos de las mujeres abandonadas y de los niños huérfanos, pero no se plantea en absoluto el problema del hombre que, aunque lo deseara, no podría reconocer el fruto de sus amores, que era precisamente la situación de D. José Martínez Viojo, el padre de Rosalía. Con las mismas circunstancias se podría haber escrito una novela en la que el papel del "malo" correspondiese a la sociedad o a la Iglesia que impide que un sacerdote pueda reparar su falta. Pero esto ni se considera. Rosalía desarrolla un argumento que le permite condenar sin matices al padre, e, incluso, fuerza ese argumento. Al menos en dos ocasiones advertimos que, en medio del discurso novelesco, el narrador desliza expresiones, ataques que no van dirigidos al personaje de ficción, al pirata Ansot, sino a otro hombre que no cumplió sus deberes religiosos primero, ni posteriormente sus obligaciones con la mujer que se le había entregado y con el hijo fruto de esos amores. Así leemos:

El, siempre impío y sacrilego, ningún lazo había respetado" (O.C. 798)

Lo que por la novela sabemos de Ansot no permite calificarlo de "sacrilego", palabra que, en Rosalía, a la fuerza tiene que ir cargada de intención. Un poco más adelante encontramos otro ejemplo similar. El narrador omnisciente penetra en el interior de su personaje para revelar los motivos de sus remordimientos y esto es lo que nos dice:

¿Sería tal vez que algún espíritu de las tinieblas se complacía en presentar ante sus conturbados ojos el abandono en que había dejado a algunos corazones nacidos para amar y vivir en los goces puros y tranquilos de un alma justa, y la orfandad en que había dejado a seres inocentes, a quienes hubiese arrojado lejos de sí como un mueble importuno, cuando debía cobijarlos y darles abrigo bajo el techo paternal? (O.C. 803)

Es decir, que ese hombre criminal, ese pirata satánico tiene los mismos motivos de remordimiento que el padre de Rosalía. Y no olvidemos que desde dentro de la trama novelesca esto es una incongruencia grave, ya que lo que Ansot ha hecho es arrojar a su hija recién nacida a una roca desierta en medio del mar, lo cual de ninguna manera puede considerarse un "abandono" sino un crimen.

INFLUENCIA LITERARIAS

Falta ahora por determinar lo que Rosalía toma de otros autores, los modelos que la literatura de la época brindó a su desahogo personal.

La nómina de autores cuyas citas encabezan los capítulos de la novela resulta esclarecedora. Es esta: Van der Velde, Ossian, Jorge Sand, Zorrilla, Soulié, Lord Byron, San Juan de la Cruz, Susana Cummings, Bernardin de Saint-Pierre, Charlotte Smith, Goethe, Góngora, Mde Girardin y Victor Hugo. Aparte de alguna pequeña pedantería juvenil, como pudiera ser el caso de Góngora, los autores responden a los gustos románticos de la época. ¿Hubo una influencia real de estos autores o se trata más bien de una especie de homenaje? Parece esto último, pero alguna influencia puede rastrearse⁹.

La cita de Byron del cap. VI pertenece al poema dramático *Manfred* (acto I, escena 2) y quizá de él proceda la idea de ambientar la novela en las ásperas tierras de Muxía, paisaje grandioso cuya similitud con los del poema inglés ella misma destaca:

Si Byron (...) hubiese posado sobre el desnudo cabo de Finisterre su mirada penetrante y audaz, hubiéremos tenido hoy tal vez un cuadro más en su *Manfredo...* (O.C. 684)

El personaje de Alberto Ansot, con su mezcla de belleza y maldad y su satánico atractivo puede proceder también de Byron, o de Espronceda, bien conocido por Rosalía aunque en esta novela no lo cite, o del don Juan redimido por el amor de Zorrilla. Su condición de pirata puede ser un recuerdo de *El pirata generoso* de Carl Franz Van der Velde, al que cita en el capítulo I de la novela. También me parece ver un recuerdo, un eco de esta novela en la escena de la orgía de los marineros en la playa, aunque la de Rosalía resulta todavía más pudorosa.

La pareja Fausto - Esperanza parece calcada sobre el modelo de Pablo y Viginia: crecen juntos, son inocentes, bondadosos, ingenuos y muy guapos. Sus amores acabarán trágicamente; son los salvajes rousonianos teñidos desde *Atala* de pasión romántica.

El tratamiento del tema de los niños huérfanos es melodramático, coincidiendo con el de las novelistas femeninas citadas: Sand, Cummings y Charlotte Smith¹⁰. En las tres hay maniqueismos muy marcados y anagnó-risis finales. Respecto a Jorge Sand quiero hacer notar algo que me parece curioso. La cita más que a cualquier otro autor y todas las citas pertenecen a la novela *Francois le Champi*, historia de un niño sin padres, de un hospicio que acaba enamorándose y siendo correspondido por la mujer que le protegió en su infancia y que le trató siempre como una madre. Creo que el amor incestuoso de Ansot y Esperanza puede conectarse con esta fuente literaria.

Las novelas que Rosalía cita probablemente las leyó en casa de su madre, antes de que el contacto con Murguía ensanchase sus horizontes literarios.

Son novelas de buenos sentimientos, aptas para señoritas, didácticas y moralizantes, novelas en las que la virtud siempre es recompensada. En la ruptura de este esquema empieza la originalidad de Rosalía.

Lo que en sus modelos literarios son simples comentarios de autor, apostillas al relato, se convierten en Rosalía en verdaderos intermezos líricos. Se rompe la convención del narrador en tercera persona y la voz de Rosalía aparece en primer plano para hablarnos del dolor de vivir ("El dolor es el eterno compañero de los creados ..." O.C. 740), o del gran sarcasmo de la gloria postuma (O.C. 777). Este último fragmento es especialmente conmovedor, porque Rosalía parece intuir cual va a ser su destino y se rebela contra él: el poder, la gloria, la riqueza, y "sobre todo el cariño" lo quiere mientras está viva, mientras puede disfrutar de él. Toda su infancia, toda su adolescencia de niña desvalida, pobre y sin cariño palpita en esas palabras en las que, con extraña premonición, Rosalía desdeña los laureles que la posteridad dejará sobre su sepulcro.

La Hija del mar acaba mal. La virtud no es recompensada, el malo es castigado, sí, pero los buenos sufren y no reciben ningún premio por su bondad; mas bien se diría que nadie se libra del dolor y que esa es la única ley universal. Tampoco hay como en *Pablo y Virginia* discursos moralizantes que den un sentido al sufrimiento. Esperanza se suicida y al final su nombre parece adquirir una dimensión simbólica: en el mundo no hay lugar para la esperanza, ni tampoco para el amor. El amor puro, inocente de Fausto y Esperanza no ha podido realizarse y el amor pasión de Teresa solo ha engendrado sufrimientos. Ni siquiera el amor más desinteresado y limpio, el amor entre madre e hija puede subsistir. La conclusión de la novela la forman dos monólogos: el de Teresa que busca a su hija y el de Esperanza que clama por su madre. El amor ha sido un episodio importante en sus vidas, pero no esencial. Desengañada Teresa de su pasión, curada Esperanza de su locura, lo que da sentido a sus vidas es el cariño mutuo que las une. Ninguna de las dos se lamenta en ese monólogo final del amor perdido, de la muerte de Fausto y de Anso, sino que todas sus ansias se concentran en encontrarse de nuevo. Pero su búsqueda será vana, porque en la tierra el amor, o si preferimos llamarle la felicidad, no es posible.

La imagen que cierra la novela, la de esa mujer sola en una playa desierta, frente al mar, frente a la muerte, anuncia la imagen que de la propia Rosalía quedará plasmada en su obra lírica.

MARINA MAYORAL
Universidad Complutense - Madrid

Notas

Las citas de las obras de Rosalía se hacen por la edición de *Obras Completas* de ed. Aguilar, quinta edición, Madrid, 1960.

1) Véase MARIA DEL CARMEN SIMON PALMER, "Escritoras españolas del siglo XIX o el miedo a la marginación", *Anales de Literatura Española*, Universidad de Alicante, nº 2, 1983, pp. 477-490. También Russel P. Sebold, "Cádiz, 1846: poetas femeninas, mujeres emancipadas", *ABC*, Madrid, 22-III-1986, p. 46.

2) X. ALONSO MONTERO fue el primero en estudiar el carácter social de esta obra en la Introducción a la *Antología de Rosalía de Castro*, ed. Júcar, Madrid, 1972, para el resto de su obra lírica véase el capítulo Poesía Social en mi libro *La poesía de Rosalía de Castro* ed. Gredos, Madrid, 1974, pp. 251-68.

3) Rosalía no cita a Dickens ni a Eugenio Sue, pero sí a Soulié y J.Sand. El tono y el planteamiento de la novela proceden, sin duda de esta corriente literaria. Véase RUBEN BENITEZ, *Ideología del folletín español: Wenceslao Ayguals de Izco* Porrúa Turanzas, 1979. LEONARDO ROMERO TOBAR, *La novela popular española del siglo XIX*, Fundación J.March - Ariel, Barcelona, 1976. IRIS ZAVALA, *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*, ed. Anaya, Salamanca, 1971.

4) Nunca ha quedado claro si esta mujer, llamada Francisca Martínez, actuó por indicaciones del padre o de la madre de la criatura. Véase R. CARBALLO CALERO *Historia de Literatura Galega*, Galaxia, Vigo, 1963, p. 144, y J. CAAMAÑO BOURNACELL, *Rosalía en el llanto de su estirpe*, ediciones Biosca, Madrid, 1968.

5) No se sabe con exactitud en que momento Rosalía empezó a vivir con su madre. Las últimas investigaciones de Fermín Bouza Brey que quedaron inéditas a su muerte ofrecen datos ciertos del año 1852, es decir, cuando Rosalía tiene trece años. Estos papeles póstumos de Bouza Brey pueden leerse en los apéndices a la edición de *En las orillas del Sar*, preparada por MAURO ARMIÑO, ed. Plaza Janes, pp. 299 y siguientes.

6) Es muy difícil aducir datos sobre este punto porque los primeros biógrafos no recogieron sino aquellos que sirvieran para engrandecer o hacer grata la figura de Rosalía. Los posteriores se han limitado a constatar la existencia del "Mito" rosaliano. Un buen resumen de la situación lo da R. CARBALLO CALERO en su *Hª da Litª Galega* antes citado, pp. 152-54. Véase también J. ROF CARBALLO, "Rosalía, ánima galaica", en *Sete ensayos sobre Rosalía*, Galaxia, Vigo, 1952, y D. GARCIA SABELL, "A verdadeira personalidade de Rosalía" en *Actas do Congreso internacional de estudos sobre Rosalía de Castro e o seu tempo*, tomo I, p. 15-32, Universidad de Santiago de Com-postela 1986.

7) Capítulo sobre el amor en mi libro antes citado, pp. 110-132.

8) Una versión distinta es la que se desprende de la carta de Luis Tobío Fernández, pariente lejano del padre de Rosalía, dirigida a Fermín Bouza Brey y fechada a 20 de agosto de 1923, cuando aun viven personas que conocieron a los protagonistas de la historia. Esta carta puede leerse en la edición citada de *En las orillas del Sar* de ed. Plaza Janés, pp. 306-307. Reproduzco algunos párrafos: ... "la desnaturalizada madre, no queriendo abrazar las penalidades de la educación de su hija, o - lo que es más probable - deseando por un sentimiento de honor mal entendido alejar de sí a la infortunada criatura, para que no fuese baldón que deslustrase el timbre de su familia ni sus rancieros y ridículos pergaminos, pensó en arrojlarla a la inclusa; conoedor de ello el capellán Martínez, quitó la niña a su madre y la entregó a la mujer de un tal Lesteiro, sastre de Ortoño, quien la educó y tuvo como hija, amamantándola ella misma, satisficiendo José Martínez los gastos de su crianza, subsistencia y demás".

9) Para RAMON OTERO PEDRAYO es "apenas concebible una Rosalía citando autores". Lo ve como pura expresión sentimental, "ecos de poetas amados" en "El planteamiento decisivo de la novela romántica en Rosalía de Castro", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XXIV, 72-74, (1969), pp. 290-314. CARBALLO CALERO hace una lista de los autores citados o aludidos por Rosalía y apunta la influencia de Murguía precisamente en *La Hija del mar* en rasgos del estilo (abundancia de comparaciones y apóstrofes, abuso de los demostrativos ...) y en el "romanticismo exaltado, gusto por la catástrofe, ingenuidad"... en "Rosalía y otros", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, XII, 37 (1957), pp. 196-212. CARLOS RUIZ SILVA, añade a la nómina de posibles influencias la de la Biblia, que a él le parece "el libro más presente en *La Hija del mar*" y también la de la ópera italiana en algunas escenas, en "Reflexiones sobre la Hija del mar", *Actas del congreso sobre Rosalía* citado, tomo I, pp. 367-80.

10) CARLOS RUIZ SILVA en el artículo citado en la nota anterior ha localizado las citas de J.Sand y Susana Cumings, y sugiere para Charlotte Smith la novela *Emmeline* o *L'orpheline du cha-teau*. Tanto esta última como *François le Champí* de Sand y *The Lamplighter* de Susana Cummings son historias de niños huérfanos o abandonados.

DIABLURAS ROMANTICAS

El diablo y su corte en la prosa narrativa romántica

Voy a hablar de un contemporáneo nuestro, uno de los más antiguos habitantes de la tierra. Mudable en sus formas, y siempre igual en su sustancia, puro concepto del mal, o hipóstasis del mismo, sigue hoy turbando la conciencia de los católicos, inspirando los discursos de su Pontífice, los guiones de muchas películas, ensayos de intelectuales, encuestas antropológicas, e incluso grupos musicales.

No me atrevo a buscar las raíces sociológicas, psíquicas o de costumbre que puedan explicar el perdurar de la figura diabólica en estos tiempos de desencanto intelectual y de predominio de las ciencias exactas; sólo quiero subrayar cuánto mayor placer nos produce, en una época de comunicaciones a distancia, en que incluso un niño sabe abrir y cerrar puertas con sólo apretar un botón, el misterio de una puerta que se abre sola en una vieja casa solitaria, por aquel prestigio involuntario que adquiere a nuestros ojos todo lo inexplicable. Dejo la palabra a un escritor del siglo XIX que de misterios se entendía, José Selgas, autor de cuentos fantásticos y de terror, como *Mundo, demonio y carne*, *Dos muertos vivos*, *Mal de ojo*, etc, que en la edición de 1877 de su colección *Mundo Invisible* escribía: "el género humano no se resigna a las estrecheces del mundo que le trazan la ciencia y la naturaleza, y no hay manera de hacerle renunciar a la idea de un mundo invisible sobrenatural, cuya atmósfera misteriosa respira en su imaginación".¹

Esa atmósfera la respiraron por todo el siglo los escritores españoles, aún los menos sospechosos de complicidad con lo fantástico, pero los que más se empaparon en ella fueron, sin lugar a duda, los románticos. Aunque el romanticismo español no tuvo tanta afición a lo macabro o a lo visionario como la literatura alemana, inglesa, francesa o rusa, es fácil recoger ejemplos de tal inclinación sobre todo en las revistas de la época, que, en un tolerante eclecticismo, se hicieron corifeos de todos los gustos.

Y el gusto por las narraciones de miedo era quizás el más fácil de complacer, y, más que nada, lo atestigua el gran éxito de una estafalaria colección de cuentos de miedo, hoy reeditada por Luis Alberto de Cuenca, es decir la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano*, publicada en 1831 por Agustín Pérez Zaragoza Godínez. Denigrada en seguida por algunos contemporáneos como Larra y Mesonero Romanos, la *Galería* puede todavía leerse con regocijo y placer, sin dar, por supuesto, el menor crédito a las buenas intenciones anunciadas por el autor en su prólogo, cuando declara querer instruir a los lectores con las fuertes emociones del terror, para que escarmienten y sientan horror por los crímenes.

A pesar de sus racionalísticas afirmaciones, todavía de sello ilustrado, el autor parece ser el primero en gozar de sus relatos, rebosantes de cadáveres, cabezas cortadas, calabozos, asesinatos et alia. Lo que separa esta obra de una literatura verdaderamente fantástica es la falta premeditada de una fe en lo preternatural por parte de su autor, cuyo interés reside programáticamente en extirpar la ignorancia y la credulidad de sus lectores: "Su lectura será útil para desprestigiar las necias aprensiones que desde la cuna producen el error y la timidez por la torpe credulidad de los criados y nodrizas, transmitiéndosela a los niños en sus cuentos de brujas, duendes, fantasmas y muertos resucitados, pues por este medio se convencerán de ser en su mayor parte una ficción de la óptica, sostenida por la ignorancia, que supone verdaderas las ilusiones de la imaginación ..."². Nada más lejano de la identificación romántica entre imaginario y real.

"Las ilusiones de la imaginación" a veces se quedan tales en los cuentos románticos, otras veces se hacen realidad, personificándose en vestiglos, demonios, brujas, apariciones, más o menos terroríficos. Intentaré catalogarlos.

EL DEMONIO

Existe una tipología demoníaca tripartita, que podríamos sintetizar de la manera siguiente: 1) diablo tradicional por iconografía y funciones; 2) diablo como Super - Yo, moralista y didáctico; 3) diablo como metáfora sexual.

La iconografía diabólica que pasa al Romanticismo español es doble: de un lado tenemos a la espantosa quimera, mitad hombre, mitad bestia, que, por sucesivas agregaciones, se va formando en los primeros siglos del Cristianismo, estereotipándose en la Patrística de los siglos cuarto y quinto³; del otro lado, la primitiva naturaleza angelical de Lucifer engendra demonios cuyas cifras son la hermosura y la tristeza. Veremos como no faltan en su equipaje el pacto sellado con sangre, animales mágicos y prodigiosos (ga-

tos y caballos negros, serpientes), instrumentos infernales.

En todo el "corpus" de leyendas europeas, el diablo acaba por caer a menudo en sus mismas trampas: en las Acta Sanctorum se cuentan muchas derrotas sufridas por el diablo por parte de santos, eremitas y monjes⁴. A esta tipología del diablo, que de burlador se vuelve burlado, pertenece el Satanás de un cuento de Eugenio de Ochoa, activo colaborador de muchas revistas, publicado en el "Semanario Pintoresco" núm. 2, de 1836. Se titula "Un caso raro", y cuenta de un malhechor, Mateo Bergante, que, con la ayuda de un padre francisco, engaña al diablo con quien había hecho un pacto (la salida de la prisión en cambio del alma), y, después de muerto, sigue rondando su casa y mofándose de su enemigo. Según un tópico que remonta a E.T.A. Hoffmann (*Los elixires del diablo*), aquél penetra en el calabozo de su víctima predestinada de una manera misteriosa, y con un gran olor a azufre.

Un diablo atrevido y descarado es el que aparece en el cuento de Félix Espínola "La visita nocturna" ("Semanario Enciclopédico", 1841): a un tranquilo carpintero le hace salir de su letargo un golpe violento dado en la puerta: es el diablo, por supuesto, cuya hambre descomunal obliga al pobre hombre, después de haberle vaciado el aparador, a salir a la calle, durante una noche horrorosa, a buscar algo comestible. En un final lleno de todos los elementos típicos de las escenas de horror el protagonista, agobiado por el demonio, lucha con él, y ... se despierta: ¡había sido sólo un sueño!

Otra lucha final con el diablo, que se revela un sueño, la encontramos en un cuento muy diferente, aparecido en "El Panorama" en 1839: es anónimo, y se titula "La capa roja. Cuento nocturno". La justificación onírica que cierra el relato, turba, en algún modo, su perfecta construcción, la acabada atmósfera de irrealidad que se había despegado desde el principio: una noche un hombre, que narra en primera persona, vuelve cabalgando a su casa y se encuentra cerca de una colina en cuya cima se destaca una horca, de la cual está suspendido el cadáver de un criminal. Desde aquel momento, se ve acompañado en su viaje por un hombre "alto, flaco y seco, de puntiaguda nariz, cara pálida y melancólica, cuyos párpados eran tan largos que parecía dormido". Elemento escalofriante, una capa roja, manchada de sangre, que el desconocido ofrece repetidas veces a su involuntario compañero, del que se apodera un frío intenso, cada vez que éste se le acerca. Después de haberle encontrado incluso en su dormitorio, el hombre se arroja contra su diabólico antagonista y descubre haberlo soñado todo. Como en casi todos los casos, también esta aparición demoníaca se caracteriza por su espantosa mirada: "Los ojos de mi antagonista chispeaban en la sombra como carbones encendidos, lanzando al parecer vivos relámpagos". Incluso cuando el diablo se habrá vuelto más burgués y anónimo que sus interlocutores humanos, la rareza de su mirada permanecerá como el dejo postrero de su naturaleza extraña.

Esta "progresiva pérdida de identidad formal" de la que habla Alberto Couste en su *Biografía del diablo*⁵, se desarrolla a lo largo del siglo XIX, hasta llegar a una concepción

del diablo como "pura idea del mal"⁶, como una categoría del espíritu, y posiblemente tendrá sus modelos físicos de comparación en unos personajes históricos que habían afectado violentamente la imaginación de la gente: me refiero a un Cagliostro, o a un Conde de Saint-Germain⁷, figuras enigmáticas, que bien podían identificarse con el diablo.

Tal es, por ejemplo, el Gustavo del "cuadro de costumbre" de Ros de Olano *El diablo las carga*, publicado en Madrid en 1840: dandy, con modales "fashionables", parece tratar con familiaridad a todo el mundo, fascina a las mujeres y despierta curiosidad en los hombres. Hablando de sí, afirma ser "el fruto amargo del mundo" y "leer en las almas", y finalmente induce al conde a matar a Teresa por su infidelidad. Luego, desaparece.

Otro ser extraordinario es el diablo del "cuento fantástico" de Gaspar Núñez de Arce, *Las aventuras de un muerto* (1856), de edad indefinida, negros ojos de brillo siniestro, "lengua cabellera, erizada como la irsuta piel de una fiera enfurecida"⁸. Este sombrío personaje, más que espanto, suscita pesadumbre. El reúne las tres funciones diabólicas que mencioné antes: sella un pacto con el joven Julián, que sigue viviendo después de matarse, le instruye en la virtud (!) hilvanando doctos análisis sociológicos, y se hipostatiza como deseo sexual y transgresión erótica en el recuerdo de una mujer: "Era aquel día en que yo acostumbraba, desde cinco años antes, a bajar a sus brazos. A las altas horas de la noche penetraba invisible en su lecho, y amante vigoroso, aunque impalpable, rendía con mis caricias su naturaleza de fuego. Terrible era la lucha, que, sin conocerme ni verme siquiera, sostenía la pobre joven conmigo, porque yo sólo me hacía sensible para ella como el desbordamiento de un deseo, como una pesadilla, como un delirio ..."⁹.

Adelantado el siglo, lo veremos entrar triunfalmente en sociedad, acogido favorablemente por aristócratas y burgueses, gracias a sus modales perfectos, a su urbanidad y cortesía, y a la increíble variedad de sus conocimientos, que se extienden a través de lugares, fechas y personajes de todas las épocas. Tales fueron *El caballero de las botas azules* (1867) de Rosalía de Castro, el Baal de *Mundo, demonio y carne* (1877) de José Selgas, y el Adrian Baker de *La mariposa blanca* (1876) del mismo, el Paris de *La sombra* (1870) de Pérez Galdós, el Luis Belmonte de *Un enigma* (1867) de Eugenio de Ochoa.

En pleno siglo XX, cada vez más descolorido y disminuido, sigue estipulando pactos con los hombres en tierra anglosajona en los cuentos de Max Beerbohm o de Lord Dunsany.

Un logrado ejemplo de cuento diabólico romántico es "El diablo enano" publicado en "La Esperanza", en 1839, con la sigla N.P. (¿acaso Nicomedes Pastor Díaz?). Aquí el pacto consiste en un trueque de persona: la fea y asquerosa figura del diablo - "tenía una cabeza monstruosa y unas facciones disformes" - pasa por tres días al esbelto y airoso cuerpo de Guido, en cambio de nuevas riquezas, necesarias para pedir la mano de la hermosa Julieta.

A pesar de sus promesas, el enano no reaparece para recobrar su cuerpo, y Guido, desesperado, va a la casa de su amada, donde ésta va a celebrar sus bodas con el supuesto Guido. Se entrelaza aquí el motivo, muchas veces presente en la literatura romántica europea, del sosia: el joven no puede desafiar a su doble sin dañarse a sí mismo, y sólo por la casual mezcla de la sangre de ambos contendientes, puede volver a su antigua figura.

Al lado de estos demonios horrorosos y malvados, obran otros muy caritativos y sabios, modernos epígonos del diablo cojuelo, que casi parecen ser una alegoría moral, un Super-Yo muy riguroso y legalista, como el que se presenta al anónimo autor de la novela *El diablo y yo*, de 1842, dejándose llamar, significativamente, Modelo de Amistad. Este personaje entretiene a su discípulo con los más variados asuntos: políticos (el Autor parece ser un conservador), históricos, astronómicos y teológicos. Su aspecto es el de un "joven de fisionomía triste, ojos brillantes, y continente fiero"¹⁰. Su presencia sobrenatural ambiciona precisamente descubrir las mentiras y los engaños de la superstición, conectándose en este intento con el prólogo de Zaragoza Godínez. Es un diablo también atormentado por su infierno interior, por la ausencia sempiterna de su Creador: "Aquel siempre y aquel jamás, que sin cesar resuenan en mis oídos, son más profundos que el abismo, y más altos que la bóveda estrellada; y aun es mayor mi dolor por su intensidad, que por su duración"¹¹. Por breves señas, el diablo alude al problema de la damnación y de la redención, problema sobre el que se ejerció la demonología de los primeros siglos, sin aclararlo, como demuestra, por ejemplo, todavía en el siglo XIII, la disputa entre Satanás y la Virgen (*De Sathana cum Virgine*) del fraile lombardo Bonvesin de la Riva¹². En realidad, algunos diablos son tan amables y eruditos que nos parece una suma injusticia su condena eterna: véase, por ejemplo, al diablo evocado por Heinrich Heine en *El Regreso* (1823-24): es diplomático, sagaz, estudia a Hegel y el sanscrito, habla muy bien de la Iglesia y del Estado. Pide la amistad del poeta, y se revela ser un antiguo conocido.

Si a veces el diablo resulta ser la conciencia moral del autor, otras veces da forma a la subconciencia, a los deseos escondidos y reprimidos por la ética común o la religión. Ya hemos escuchado las revelaciones de Núñez de Arce; vamos a ver ahora otros dos cuentos en los cuales esta actitud se aclara más. El primero y más conocido es "El ánima de mi madre", publicado en "El Iris", en 1841, por Ros de Olano. Muy interesante por sus vertientes grotescas, fantásticas y psicológicas, el cuento narra el encuentro entre un pobre joven y el ánima de su madre, quien le relata su vida. En el episodio de la violación, el hombre, por numerosos indicios, se asimila al diablo tentador: "Vestía bata color de fuego sembrada acá y allá de diablos negros"¹³; y luego: "La bata, ¡ah, la bata! era de fuego y ambos faldones dieron un chasquido atronador como cohetes infernales"¹⁴; en su habitación son muchos los objetos comparados a una serpiente y la metáfora sexual se hace explícita en el trozo siguiente: "un frío apetecible, un calor saboro-so, un roce regalado sentí luego, que se desenvolvía por el pecho para subir pausado a la garganta; y era que la serpiente en elegantes roscas llegó hasta mis oídos y arrojando un aliento imperceptible habló de esta manera: "(...) Yo soy el Dios de la tierra. [...]."

No sé si sentí en mis labios la boca de la serpiente que me besaba y sin embargo de su amorosa solicitud y encanto di un grito de dolor.

! Ay! ¡Ay! ¡Ay! suéltame, suéltame, que me devoras ... "15.

El otro cuento, "El buen monje. Recuerdos de un viaje", firmado por José María Recasens, salió en la revista de Madrid "La Luneta" en 1848. Es una excelente exploración del alma varonil, forzada por los lazos de las convenciones religiosas a sujetar sus pulsiones sexuales y afectivas, sublimadas en la mortificación de la carne y en espantosas penitencias. El encuentro con una mujer, y la relación clandestina que sigue, vivifica al monje, hasta que una noche no les descubre el Superior. Desde aquel momento una sola pasión impulsa al desdichado amante: vengarse del Prior. La ocasión se presenta al estar los dos, solos, en las criptas del convento: después de una encarnizada lucha, el monje logra precipitar al otro en un pozo profundísimo, donde le deja, aún vivo, sepultado. He aquí un diálogo entre la víctima y su asesino: " - Tú no eres un hombre, exclamó con amargura, eres un ser infernal, eres Satanás en persona.

- Sí, respondí, acogiendo en provecho de mi venganza aquella imprecación supersticiosa; sí, yo soy Satanás, y todavía puedo salvarte. ¿Quieres vivir? Reniega de tu Dios, cree en mí, adórame como al Salvador del mundo.

- Creo en ti, y te adoro, murmuró con voz apagada, Cristo es un impostor, tú eres el salvador del mundo.

- Bien, monje imbécil y vil, mueres renegando de tu Dios, y yo no soy Satanás. Mi venganza está satisfecha: sólo tenía tu cuerpo, mas ahora tengo tu alma, mueres condenado. Sin añadir una palabra más, coloqué la piedra del pozo funerario sobre la cabeza de mi enemigo, y salí tranquilo de aquel teatro de justicia y de muerte".¹⁶

La credulidad popular subraya la asimilación del monje pecador con el espíritu del mal: en las cercanías del Etna, donde él merodea, "los campesinos dicen que es una aparición del infierno", y su llegada a la prisión se parece a "la caída del rey de los ángeles". Ayudado a escaparse, el monje se retira en los desiertos de la Tebaida, donde me imagino que su demonio de la lujuria habrá encontrado su habitat ideal, ya que allí, por siglos, atormentó con visiones eróticas a generaciones de eremitas.

Pongamos punto final a esta excursión dentro de la iconografía diabólica, y pasemos a examinar su corte de brujas, duendes y apariciones.

LASBRUJAS

Nada más tradicional que las brujas románticas: son canónicamente viejas y feas, y poseen todo el equipaje necesario: mangos de escoba para trasladarse a los aquelarres, untos mágicos, gatos negros, vestuario sucio y andrajoso. Nos da muchas noticias sobre

ellas el extravagante escritor Antonio Ros de Olano, en cuentos como "Escenas de la guerra de Navarra. ¡Adiós mundo!" (en "El Pensamiento", 1841), "El escribano Martín Pelaez, su parienta y el mozo Caínez" (ibidem), "La noche de las máscaras" (ibi-dem). Un cuento anónimo, "La bruja. El Aquelarre", salió en "El Siglo XIX" en 1838. "Una hechicera" es el título del largo cuento de José Bermúdez de Castro, publicado en "La Esperanza" en 1839, en el que es interesante una apasionada defensa de los valores de la imaginación en un mundo que de brujas, fantasmas y vestiglos ya podía hacer menos. Arrastrado por su añoranza, Pedro exclama: " ¡Bendita Alemania, país de los sueños fantásticos, de las ilusiones vaporosas, de la poesía negra y oscura como los cuadros de la edad media! ¡Benditos ingleses de tragedias oscuras y téticas como las nieblas del Támesis! (. . .) Sólo nosotros carecemos de creencias populares"¹⁷. Esa afirmación se la refutarían Bécquer y la Avellaneda, quienes recogieron y se inspiraron en leyendas y tradiciones populares, y cabalmente en cosas de brujas escribieron cosas preciosas, como la Carta VIII de *Desde mi celda* y "La velada del hehecho o el donativo del diablo" de *Tradiciones* de la cubana.

Estriba en una tradición francesa, en cambio, el valioso cuento de la desconocida señorita Amalia B., "La partida de dados", publicado en una revista de Granada, "El Genil", en 1843: con tonos muy delicados la autora describe el viaje que la enamorada Alienor emprende para rescatar a su Arturo, prisionero de unos bandidos, ayudada por un genio, un caballo encantado y un viejo. Cabalgando, tiene que cruzar un río donde encuentra a "dos mujeres tan viejas, como asquerosas y feas (que) lavaban en aquella orilla muchos sudarios"¹⁸.

Alienor logra escapar a la muerte gracias al genio benéfico.

Ese estilo tan fabuloso y estremecedor al mismo tiempo es muy raro: se le podría comparar, acaso, sólo el de "El espejo encantado", no casualmente denominada "novela alemana", que apareció en "El Español" de Madrid en 1845: aquí también, el retrato de una vieja hechicera con sus redomas encantadas, sus filtros mágicos y apariciones, se mezcla a un sutil análisis de los sentimientos de los personajes.

Más torpemente descrita es la bruja de "Una orgía", que predice un fin horrible a los culpables del asesinato de un sacerdote (en "El Panorama", 1838). Una malvada impostora es, en cambio, la supuesta bruja del lindo cuento de Miguel de los Santos Alvarez, "Los jóvenes son locos" (en "No me olvides", 1837). Paradigmática, con su acompañamiento de dragones alados, lobos y mochuelos, es la bruja de la leyenda de Manuel Milá y Fontanals titulada "La espada de Vilardell" de 1837. Bruja fingida es la del poema burlesco de Valentín del Mazo y Correa, "La bruja, el duende y la Inquisición" del 1837.

En resumidas cuentas, la bruja, en el romanticismo español no pasa de ser un personaje literario, deudor de consolidadas tradiciones y viejas consejas, y mantiene su papel exterior y sus funciones narrativas sin evolucionar psicológicamente, como, en cambio, le pasa al diablo.

Es que los hombres de la primera mitad del siglo no supieron leer en profundidad en la historia dramática de centenares de mujeres, acosadas por prejuicios, y culpables imaginarias de histerismos colectivos. Más tarde, la Pardo Bazán en sus cuentos (pienso en "Posesión"), o José M. de Pereda en *Tipos y paisajes*, sabrán indagar en las motivaciones más íntimas de las mujeres/brujas y en el fanatismo popular que las condenó.

APARICIONES Y "REVENANTS"

Para terminar con el examen de la corte del "príncipe de este mundo", cogió lo llamó el alejandrino Orígenes en el siglo tercero, no pasaremos por alto el poblado grupo de cuentos de visiones y acontecimientos inexplicables que se asoman a las revistas de aquellos años. Uno de los más logrados lo escribió Juan Manuel Azara en "El Iris" (1841) y se titula "El resentimiento de un contrabandista". Una atmósfera de "suspense" e irrealidad se cierne sobre las misteriosas citas que un contrabandista muerto per orden del capitán Manrique, da al culpable de su fusilamiento, hasta llevarle a la muerte un año exacto después de la suya.

Varios espectros circulan por castillos, criptas y cementerios, con fines más o menos peligrosos para los protagonistas de los cuentos: "El castillo de los Apeninos" (en "El Fénix" de Valencia, 1846), "El castillo del espectro" de Eugenio de Ochoa (en "El Artista", 1835), "La mujer negra o una antigua capilla de Templarios" de José Zorrilla (en "El Artista", 1836), "Beltrán. Cuento fantástico" de José Augusto de Ochoa (ibidem), "Fragmento" de J.P. (en "El siglo XIX", 1837), "Roberto de Monwray" de E. Vives (ibidem), "Elvira" de Luis Miquel y Roca (en "El Fénix", 1846), "El monje" de J.Pardo de la Casta ("El Fénix", 1847), y podría seguir citando.

En un estilo muy recargado y enfático, estos cuentos atestiguan la presencia de una literatura de miedo y de una literatura fantástica, negadas las dos por estudiosos cuales Rafael Llopis, Juan Ignacio Ferreras, Baquero Goyanes o Antonio Risco¹⁹.

Claro que no se divisa en el romanticismo español alguna evolución de irnos recursos de brocha gorda (como fantasmas, castillos malditos, asesinatos, aristócratas malvados, etc.) a unos más finos y elaborados que se subordinen, para citar a Llopis "a una nueva Gelstat estructurada en tomo a contenidos arquetípicos y cósmicos"²⁰. El cuento de miedo romántico se queda en los mismos umbrales de la novela gótica inglesa, y no los traspasa, pero esa falta de evolución no puede desmentir su presencia histórica. Ni tampoco vale la afirmación del mismo Llopis (sin duda uno de los más valiosos e informados cultores de la materia) sobre la falta de tradiciones populares, "fuente inicial de toda literatura de terror [que] no tuvieron acceso a la letra impresa y quedaron sepultadas en ese inconsciente, verdaderamente colectivo, que era el pueblo analfabeto"²¹.

En realidad muchos cuentos de miedo de los románticos son reelaboraciones de fuente popular, nacional o extranjera. Véase, por ejemplo, "El violín maldito", de autor anónimo, salido en "La Tarántula", revista de Granada, en 1842: se refiere a la leyenda del instrumento infernal de Paganini, que tiene el poder de arruinar a todo el que lo toque siete veces. El gran violinista Kreutzer lo recibe de un mendigo, que lo había ganado a su vez en circunstancias misteriosas. El mismo Paganini, "antes de morir, mandó romper y quemar en su presencia el violín de que se había servido; y [...] cuando se arrojaron sus pedazos al fuego, estalló una explosión asombrosa, produciendo un humo negro, resinoso y hediondo que casi sofocó al agonizante"²². A otro violinista en olor de azufre, Tartini, se refiere el cuento "La sonada del diablo", de M. Jiménez, publicado en "La Luneta" de 1847. La leyenda popular sobre el origen diabólico del "Trillo del diavolo" la había recogido ya el francés Lalande en su *Voyage en Italie* de 1769²³. El escritor español la modifica bastante, recargando su matiz visionario y macabro: "en medio de una lenta agonía que se asemejaba a la de la muerte, vi alzarse del fondo de la espuma una figura de imponente aspecto, conduciendo en sus secas manos un violín y un arco de fuego..."

"El castillo de los Apeninos", publicado anónimo en "El Fénix" de Valencia en 1846 se subtitula "tradición popular". La misma calificación tienen "El salto del fraile", aparecido en "El Arpa del Creyente" (Madrid, 1842), historia truculenta de un bandido; "Los dos amantes" (en "El Fénix", 1846), ambientada en Normandía; "Visita al infierno", tradición popular de Valencia y aquí publicada en "El Fénix" en 1845, en la que se cuenta de un pobre campesino que encuentra al diablo en su caballo negro, obligándole a seguirle al infierno. En una historia inglesa estriba "El maniquí" ("Correo de las Damas", 1833), en el que un esqueleto, cubierto con unas prendas del pintor que lo posee como modelo, se anima por la noche y vuelve al lugar de su ejecución capital.

No quiero extenderme ulteriormente en ejemplos que me parecen ya probar con bastante claridad la difundida costumbre, entre los románticos españoles, como entre sus homólogos europeos, de inspirarse en leyendas y tradiciones populares. Por otra parte, nada más cercano al gusto popular que las historias de demonios, duendes y apariciones, tal como lo atestiguan las indignadas declaraciones de Pérez Zaragoza o del anónimo autor de la novela *El diablo y yo*. A pesar de lo que afirmó Menéndez Pelayo en su *Historia de los heterodoxos españoles*, es decir que es España "el país menos supersticioso de la Tierra"²⁴, yo me atrevo a creer, con Rosalía de Castro²⁵, que la superstición y las creencias en lo sobrenatural estaban bien arraigadas en toda la sociedad española (con matices diferentes, por supuesto), y que muchos escritores, románticos o no, suscribirían la afirmación hecha por Emilia Pardo Bazán en su cuento "El Talismán": "siempre he profesado el principio de que en lo fantástico y maravilloso hay que creer a pie juntillas, y, el que no cree por lo menos desde las once de la noche hasta las cinco de la madrugada - es tuerto del cerebro, o sea medio tonto"⁶.

CARLA PERUGINI
Universidad de la Tuscia

Notas

- 1) J. SELGAS, *Mundo invisible, continuación de las Escenas Fantásticas*, Sevilla, 1877, pág. 10.
- 2) A. PEREZ ZARAGOZA GODINEZ, *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano*, ed. de L.A. de Cuenca, Madrid, 1977, pág. 65.
- 3) Véase J.B. RUSSELL, *Satana. Il diavolo e l'inferno tra il primo e il quinto secolo*, Milano, 1986, cap. VII.
- 4) Véase A. GRAF, *Il diavolo*, Roma, 1980, capp. XII y XIII.
- 5) A. COUSTE, *Biografía del diablo*, Barcelona, 1978, pág. 277.
- 6) *Idem*, pág. 278.
- 7) *Idem*, págs. 264-65.
- 8) G. NUÑEZ DE ARCE, "Las aventuras de un muerto. Cuento fantástico", *Miscelánea literaria*, Barcelona, 1886.
- 9) *Idem*, págs. 18-20.
- 10) ANONIMO, *El diablo y yo*, Madrid, 1842, cap. II.
- 11) *Idem*, cap. III.
- 12) Véase A. GRAF, *ob. cit.*, págs. 247-48.
- 13) A. ROS DE OLANO, "El ánima de mi madre", "El Iris", núm. 5, 1841, pág. 83.
- 14) *Ibidem*
- 15) *Idem*, pág. 84.
- 16) J.M. RECASENS, "El buen monje. Recuerdos de un viaje", "La Luneta", Madrid, núm. 21, 21/V/1848.
- 17) J. BERMUDEZ DE CASTRO, "Una hechicera. Novela", "La Esperanza", Madrid, núm. 39, 29/XII/1839, pág. 308.
- 18) AMALIA B..., "La partida de dados", "El Genil", Granada, núm. 14, 19/II/1843.
- 19) Cfr. R.LLOPIS, *Historia natural de los cuentos de miedo*, Madrid 1974, págs. 318-19; J.I. FERRERAS, *Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830*, Madrid, 1973, págs. 263-64; J.BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, 1949, pág. 236; A RISCO, *Literatura y fantasía*, Madrid, 1982, pág. 44.

- 20) R. LLOPIS, *obra cit*, pág. 196.
- 21) *Idem*, pág. 318.
- 22) "El violín maldito", "La Tarántula", Granada, 1842, pág. 92.
- 23) *Cfr.* A.M. CRISPINO, F. GIOVANNINI, M. ZATTERIN, *Il libro del diavolo*, Bari, 1986, pág. 106.
- 24) M.MENENDEZ PELAYO, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid, 1965, pág. 285.
- 25) R. DE CASTRO, "El primer loco (cuento extraño)", *Obras Completas*, Madrid, 1977, t. II, pág. 922.
- 26) E. PARDO BAZAN, "El talismán", *Cuentos Sacroprofanos, Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1964, pág. 1266.

MIL Y UNA NOCHES ESPAÑOLAS (Madrid 1845):
Una colección poco conocida de cuentos históricos.
Intención y realización.

I PRESENTACIÓN DEL LIBRO

El título exacto es *Mil y una noches españolas* (y no *Las mil ...*) y lleva como subtítulo *Colección de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales, y costumbres populares*. En la portada siguen las indicaciones "Tomo I" "Madrid 1845" y "Editores P. Madoz L. Sagasti." El libro tiene buen aspecto, casi lujoso; el papel es fino y muy blanco. Es un in 4º de 17 por 25 cm y consta de 375 páginas (las ocho primeras en cifras romanas pero con numeración continua). Va profusamente adornado con numerosas viñetas, grabados, letras adornadas y dos portadas magníficas que reproduzco: los dibujos son de Vicente Urrabieta Ortiz (padre del célebre dibujante e ilustrador Daniel Urrabieta Vierge) grabados en madera por Benedicto. La portada no interesa únicamente por su carácter artístico sino por la lista de autores que la acompaña. Se leen los nombres de Hartzembusch (sic), Larrañaga, Huici, Andueza, Corona, Rubí, Campoamor, Vila y Blanco, Sanz, Neira. El texto consta de un prólogo (reproducido) firmado por Antonio Neira de Mosquera y Francisco Corona Bustamante, y de cinco novelitas o cuentos largos:

La Biblia y el Alcorán, tradición religiosa del siglo XI por Gregorio Romero Larrañaga (p. 9-121)

El ermitaño de San Juan o la niña encantada, novela fantástica por José María de Andueza (p. 123 -184).

Don Suero de Toledo, leyenda histórica del siglo XIV por Antonio Neira de Mosquera (p. 185-265).

La reina sin nombre, crónica española del siglo VII por Juan Eugenio Hartzenbusch (p. 267-338).

El ciprés de Generalife, tradición árabe del siglo XV por Francisco Corona Bustamante (p. 339-374).

II ¿CÓMO SE CONOCE EL LIBRO?

Este libro es rarísimo. No sé si existe una biblioteca pública que posea un ejemplar. Lo que sí creo, es que hasta la fecha, nadie lo ha estudiado e incluso los que la citan no lo han visto. El mismo Palau menciona este libro en su *Manual del librero* (nº 168 994) añadiendo algunos informes que se estudiarán, pero escribe que "contiene escritos de Hartzenbusch, Campo-amor (sic) Rodríguez Rubí (sic), Florentino Sanz (sic) y otros" lo que muestra que no pudo tenerlo a mano.

Juan Ignacio Ferreras lo señala en su *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX* (Madrid Ed. Cátedra 1979) con el nº 1279 pero tampoco pudo verlo: efectivamente, cree que *La reina sin nombre* de Hartzenbusch se publicó por primera vez en 1916, señala *La Biblia y el Alcorán* según el *Manual* de Ovilo y Otero añadiendo que no encuentra esta novela por ninguna parte, no dice una palabra de *El ermitaño de San Juan*, cita *Don Suero de Toledo* preguntándose si se trata de una novela histórica y sin detalles y no alude siquiera a Corona Bustamante.

José Luis Varela, por su parte, en su estudio sobre Romero Larrañaga (C.S.I.C. 1948) no habla de *La Biblia y el Alcorán*.

Mil y una noches española resulta pues un libro confidencial que tuve la suerte de comprar hacia el año 1970 en uno de los quioscos del jardín botánico de Madrid. El ejemplar está roto y desencuadernado pero completo.

III PUBLICACIÓN, PRECIO, ÉXITO. COLABORADORES SOLICITADOS.

Ferreras señala que esta obra se anunció en el *Semanario Pintoresco Español* en el momento de su publicación. Es exacto, son en realidad tres anuncios que copio a continuación:

- nº 22 de 1º de junio de 1845 p. 176.

"El 1º de junio comenzará a publicarse una coleccion de novelas originales españolas, con el título de *Mil y una noches*, escrita por los Sres Hartzzenbusch, Larrañaga, Huici, Orgaz, Andueza, Rubi, Campoamor, Blanco y Sanz. Saldrá por entregas de 16 páginas en 4º, con grabados en el testo, y se suscribe en Madrid, librerías de Jordan Castillo y Razo-la, á 8 rs al mes, y 10 en provincias."

- nº 38 de 21 de septiembre de 1845 p. 304 (con uno de los grabados de *La Biblia y el Alcorán*).

"*Mil y una noches españolas (Edición de lujo) Coleccion de leyendas, hechos históricos, cuentos tradicionales y costumbres populares. Se han publicado de esta interesante obra doce entregas que contienen, una tradicion relijiosa del siglo XI por el Sr Larrañaga, y otra fantástica de Vizcaya de D. José María de Andueza. Están en prensa cuatro entregas mas, en las que se inserta un lindo cuadro de costumbres del Sr. Hartzzenbusch. El precio de suscripcion es en Madrid 8 rs cada mes; 24 por trimestre, 45 por semestre, 90 por año, y en las provincias 10 rs al mes, 30 por trimestre, 57 por semestre y 114 al año. Puntos de suscripcion. En Madrid. Viuda de Jordan, Castillo Brun y Razola.*

Provincias: Puntos del Establecimiento de P. Madoz y L. Sagasti."

- nº 42 de 19 de octubre de 1845 p. 336 (con uno de los grabados de *El ermitaño de San Juan*.)

"**MIL Y UNA NOCHES ESPAÑOLAS Coleccion de leyendas etc ... Se publicarán a la mayor brevedad las novelas siguientes: *La reina sin nombre* del Sr Hartzzenbusch, *El ciprés de Generalife* del Sr. Corona Bustamante y *Don Suero de Toledo* del Sr. Neira de Mosquera. Se suscribe a 8 rs al mes en Madrid en las librerías de Jordan, Castillo Brun y Razola."**

Estos tres anuncios muestran que la publicación iba muy ligada con el *Semanario* probablemente por ser Neira de Mosquera un colaborador importante del mismo. Muestra también que los editores apenas conocían lo que iban a publicar: *La reina sin nombre* no es un cuadro de costumbres y el cuento de Andueza no ocurre en Vizcaya. Revelan que se trata de un libro publicado por entregas (costumbre muy difundida entonces) que se imprimió entre junio y el fin del año 1845 a razón de cuatro entregas al mes. Se trataba en realidad de un semanario. El precio de suscripción de 8 reales al mes hace que el precio total del libro alcanzase 48 reales a los cuales había que añadir el precio de la encuademación. No sé de dónde procede el informe de Palau de que el libro costaba 10 Pts y que el precio de salida se sostuvo hasta 1935. Consta, según el mismo Palau que el librero Bardón vendió un ejemplar en 1935 por la cantidad de 75 Pts.

Aparentemente, no hubo ningún tomo II. Así lo indica Palau y este tomo hipotético no va descrito en ningún sitio. Confirma esta hipótesis la aparición sucesiva de los tres anuncios que revela una escasez de suscripciones. La confirma también el examen de las obras de los autores señalados en la portada y en el *Semanario* y que no publicaron nada en el tomo I.

Campoamor no es novelista. Había publicado ya en 1842 la mitad de una novela: *Los manuscritos de un padre* que no acabó nunca. No se conoce novela de Tomás Rodríguez Rubí ni de José María Huici que publicó únicamente dos obras teatrales: *El castillo maldito* (1861) y *Un Buen pagador* (1873). Juan Vila y Blanco (1813-1886) es poeta ante todo pero escribió algunas obras novelescas. No se sabe exactamente quien es Sanz. Puede tratarse de Eulogio Florentino Sanz (1825-1881) que no escribió novelas o de José Sanz Pérez (1818-1870) poeta y dramaturgo pero posible autor de una novela titulada *El niño mimado*. En cuanto a Orgaz, señalado en el *Semanario*, puede tratarse de Ricardo Orgaz, muerto en 1900 y que publicó algunas novelas a fines del siglo. Me parece sin embargo un autor muy tardío.

De lo dicho anteriormente, se deduce que el tomo I se quedó probablemente sin continuación y que la mayor parte de los escritores solicitados para este tomo segundo ni siquiera se molestaran en escribir su novelita. Esta publicación es el tipo mismo del fracaso editorial que no deja sin embargo de ser interesante para el curioso.

IV LOS AUTORES

Los dos autores responsables de la empresa fueron Antonio Neira de Mosquera y Francisco Corona Bustamante que firmaron ambos el prólogo.

Neira de Mosquera nació en Santiago de Compostela en 1818 y falleció en la misma ciudad, en 1853. La Enciclopedia Espasa Calpe indica que fue a Madrid en 1846, lo que parece tarde para nuestra publicación. Además, figura como articulista en *Los españoles pintados por sí mismos* ("El gaitero gallego") y parece por eso que hay que fechar este cambio en 1842 o 1843. El autor tenía unos veinticuatro años cuando se encargó de la dirección de *Mil y una noches* (hecho señalado por Espasa Calpe). El mismo artículo revela que *Don Suero de Toledo* se agrandó luego hasta formar dos tomos titulados *La marquesa de Camba y Rodeiro* publicado primero en folletín en *El nuevo Diario* entre diciembre de 1847 y mayo de 1848 y luego en libro en 1848 (imprenta de Lalama, la que fabricaba el *Semanario*.)

Mucho menos se sabe de Corona Bustamante. Las enciclopedias e historias de la literatura le olvidan completamente. La única indicación, la encontré en Palau donde aparece como autor de una Geografía universal y de varios diccionarios bilingües y manuales de conversación (español-inglés, italiano, francés) publicados en su mayoría en Francia (Garnier, Hachette) entre 1869 y 1900. Su co-dirección de *Mil y una noches* en 1845 hace pensar en un autor muy joven entonces.

Los otros tres autores son más conocidos:

José María de Andueza (1809-1865), vizcaíno que residió en Cuba escribió novelas históricas y dramas entre 1837 y 1859. Publicó varios cuentos en el *Semanario Pintoresco* entre 1840 y 1851.

Gregorio Romero Larrañaga, ya estudiado por J. Luis Varela (Madrid C.S.I.C. 1948. in 8º 372 p.) era madrileño y se conoce sobre todo como poeta ("El sayón", "El de la cruz colorada") y dramaturgo (1814-1872).

Juan Eugenio Hartzenbusch, por fin, no necesita presentación. Vivió entre 1806 y 1880. No olvidemos para luego, que su padre era alemán y su madre oriunda de la provincia de Cuenca. El caso peculiar de *La reina sin nombre* consiste en ser la única de las cinco obras, que fue reeditada posteriormente (con ligeras variantes, caso general en la obra de Hartzenbusch) y que se encuentra asequible en ediciones modernas. Sabemos que esta no-velita se volvió a editar en 1850, 57, 59, 61, 62, 63, 73 y que hasta figura en la colección Crisol de Aguilar 1955, nº 65: *Fábulas y cuentos completos* p. 309-408. No se trata, pues, de un redescubrimiento pero sí de la mejor y más interesante de las obras de la colección.

V

LA INTENCIÓN DE LOS EDITORES

A continuación expongo una fotocopia del prólogo. Cubre cuatro páginas es corto y denso, tanto que es difícil resumirlo. Empieza por un epígrafe que reproduce el célebre verso de Byron en su *Childe Harold*:

"Oh! Lovely Spain, renown'd romantic land".

La idea más importante es "dar a conocer las glorias nacionales, las antiguas y modernas costumbres de España, la influencia que éstas han tenido en los trastornos políticos y las revoluciones morales que se han sucedido en ella, y por último las creencias y fábulas tradicionales creadas por la superstición o por la exigencia de cada época." Se añade el propósito de deleitar aprovechando con el fin de hacer "entrever al juicio una deducción moral o filosófica, un principio de eterna verdad o una lección saludable." Se trata de buscar "en derredor de un principio razonador y de una delicada fantasía, los instintos de libertad, de heroísmo y de independencia que han sido siempre el más bello blasón de nuestra patria." Sigue el artículo evocando una por una las regiones españolas que se han de citar todas, incluso las de ultramar. El programa resulta pues muy amplio ya que esta colección de cuentos ha de abarcar además toda la historia de España, incluso la contemporánea.

La ambición de los autores es, pues, grande, ya que quieren evocar la totalidad de la historia de España en la totalidad de sus regiones para dar una lección filosófica y política, amenizada por la fantasía. Creo pues que el título general de *Mil y una noches españolas* se deba más a la grandeza de la ambición que al elemento maravilloso que, si bien existe, no deja de ser muy secundario. Lo interesante es que este prólogo, mucho más que el célebre prólogo de *Los bandos de Castilla* de López Soler y tanto como la introducción de

Los Cantos del Trovador de Zorrilla, quiere justificar la narrativa histórica por el deseo de despertar a los españoles de su letargo político patriótico. Además introduce de manera clasísima la reivindicación regionalista. Es el pensamiento de los responsables de la colección, que cada cuento debe localizarse tanto en el espacio como en el tiempo y este punto es interesante por declararse un año después de la publicación de *El Señor de Bembibre* la primera novela que de manera incuestionable da mayor importancia, dentro del relato, a la geografía que a la historia. Esto marca pues la toma de conciencia de la evolución de un género que irá a desembocar en el nacimiento de la novela regionalista.

VI

EXAMEN PARTICULAR Y TENDENCIA GENERAL DE LOS CINCO CUENTOS

Examinaremos estos cuentos por el orden, algo arbitrario de la publicación. El primero, *La Biblia y el Alcorán* de Romero Larrañaga, es una novela que señala el contraste de León cristiano y Toledo musulmán. Evoca el casamiento, por razón de estado, de la infanta de León, Doña Teresa, hermana del rey Alfonso V, con el rey moro de Toledo, Abdallah. Se hace una reconstrucción arqueológica de León y Toledo en el siglo XI, insistiendo en la influencia de los Cristianos en la España musulmana. Se da el caso (p. 72) del arzobispo de Toledo reprendiendo impunemente al rey moro. De cualquier modo, es una novela destinada a ensalzar el poder de la Biblia a costa del del Alcorán. Es una novela de carácter marcadamente religioso y conservador, en la que los Cristianos desempeñan siempre el papel de buenos.

El ermitaño de San Juan de Andueza es un relato imaginario, de muertos aparentes que se despiertan, apariciones misteriosas, liberación de doncellas cautivas y castigo de señores traidores. El conjunto es de una inverosimilitud e infantilismo perfectos. Ni siquiera se trata verdaderamente de un cuento fantástico ya que todo, al final, tiene una explicación racional. El relato no tiene, desde luego, ninguna precisión cronológica y no sé cómo pudo ser admitido entre relatos históricos. El único interés es geográfico: la costa de la región de Santander y la vida peligrosa de los pescadores se evoca de manera bastante buena, con mares furiosos, peñas y bosques.

Don Suero de Toledo de Neira de Mosquera, ocurre en Santiago de Compostela durante el reinado de Don Pedro el Cruel. Cuenta el asesinato del arzobispo Don Suero por Fernán Pérez Churruchao y su madre, la marquesa de Camba y Rodeiro. Hay que señalar el hecho, bastante raro en la literatura de la época de que los personajes positivos son los partidarios de Don Pedro, mientras que los enriqueños van pintados con colores bastante oscuros. Las descripciones, de Santiago van ligadas a recuerdos personales del autor y están muy animadas.

La reconstrucción no se limita a la arqueología sino también al folklore. Desgraciadamente, la novela es difícil de leer por su estilo muy alusivo y sus incesantes vueltas atrás que, a menudo, hacen perder el hilo de la narración.

La reina sin nombre de Hartzenbusch es la obra maestra de la serie. Describe la abolición de la ley de raza que impedía los casamientos entre Godos e Hispano-romanos, por el rey Recesvinto que acaba casándose con una Hispano-romana, la reina cuyo nombre se olvidó la Historia. Es un relato claro, bien estructurado, cuyo interés progresa sin cesar hasta el final. Declara Hartzenbusch que encontró la sustancia de esta historia en los papeles de un tío abuelo materno, D. Julián Martínez Calleja. Se trataba de la traducción de un códice latino procedente de Cabeza del Griego (provincia de Cuenca) donde estuvo al parecer la ciudad romana de Segóbriga. ¿Existieron realmente estos papeles? Es dudoso pero posible dada la gran seriedad de la erudición de Hartzenbusch. Gran parte del relato ocurre en Segóbriga y en Valparaíso de Abajo, provincia de Cuenca, lugar de nacimiento de Doña Josefa Martínez Calleja, madre del autor. Estos datos muestran que Hartzenbusch quiso hacer una obra histórica seria y documentada. El hecho de que haya situado su relato en una región muy familiar corresponde al carácter de la colección pero muestra también una preocupación más íntima. El casamiento de un Godo y de una Hispano-Romana oriunda de la región de Cuenca, a pesar de leyes y prejuicios raciales recuerda con evidencia el casamiento del Alemán Santiago Hartzenbusch con la Española Josefa Martínez. No hay que extrañar, pues, que la reina sin nombre (apenas conoció a su madre) resulte tan simpática. Finalmente, con la prueba terrible a la que se somete la futura reina para saber si era digna de casarse con el príncipe, se da a los lectores una gran lección de moral.

El ciprés de Generalife, de Corona Bustamante, apenas puede llamarse novela o cuento. Es un relato histórico, según Washington Irving, de los últimos momentos de la presencia musulmana en España, con la matanza de los Abencerrajes. Es un relato hecho para la exaltación del Cristianismo. Las últimas líneas cuentan el bautismo de los Abencerrajes que pudieron escapar a la matanza y su integración en el ejército cristiano.

CONCLUSIÓN

Lo más interesante que se desprende del conjunto de estas novelitas es lo siguiente:

- Interés por la historia dentro de un marco geográfico determinado. Esto muestra una tendencia de la novela histórica española que iba a desarrollarse luego, transformándose paulatinamente en novela regionalista. La cumbre de esta novela histórico-regionalista iba a ser, en 1877, *Ave Maris Stella* de Amós de Escalante pero había principiado ya en 1844 con *El Señor de Bembibre*. Nótese que las novelas históricas de Galdós no corresponden de ningún modo a esta tendencia.

- Pensamiento político y religioso francamente conservador. El apego a la pequeña patria no impide el patriotismo. Los autores piensan, a la manera de Zorrilla, que los grandes recuerdos son el mejor aliciente para promover un renacimiento de España, que parecía inconcebible sin una vuelta a la tradición y a la fe.

- El sentido del paisaje va desarrollándose. Sin llegar a la altura del *Señor de Bembibre*, los autores van más allá del simple decorado de teatro ya que suelen describir lugares que conocen personalmente. Así se personaliza el relato histórico hasta llegar al extremo de adentrarse, con *La reina sin nombre*, en la misma familia del autor. La historia va perdiendo terreno a la vez que el intimismo va recobrando inmediatamente el mismo terreno.

JEAN - LOUIS PICOCHÉ
Universidad del Maine
(Le Mans)

UN CONSUMADO FABULADOR: EL
DUQUE DE RIVAS Y *EL MORO EXPOSITO*

Nicomedes -Pastor Díaz: "lánguido y lento en la acción, ... embrazoso y monótono en la narración ..." (*"Don Angel de Saavedra, Duque de Rivas"* en **Obras**, t. **III**, Madrid, 1867, p. 257)

Luis Rosales: "El moro expósito es un poema que se lee con expedición y facilidad. Sigue un plan ordenado... No tiene desahogos, ni desenfados a la manera romántica byroniana. Sus descripciones, a veces minuciosas, no le dan estatismo ni entorpecen el ritmo narrativo" (*Vidas y andanzas del Duque de Rivas*", **Boletín de la Real Academia Española**, t. **XLV**, cuad. **CLXXVI**, Madrid, sept. - dic. de 1965, pp. 395-406).

Angel Crespo: "... la mejor narrativa romántica española" (introducción a la edición *Clásicos Castellanos*, Madrid, 1982, p. XXXIII).

Como podrán comprobar, la opinión de la crítica no podría estar más dividida acerca del interés de *El moro expósito*. Me veo obligada a empezar confesándoles que, aún sabiendo de su importancia en la historia del Romanticismo, hace tan sólo unos años que leí el poema completo, y lo hice en parte por curiosidad respecto a dos cuestiones. La primera, saber si los cambios de contenido y estilo podrían ayudarnos a trazar las etapas del desarrollo de Rivas como Romántico. Puesto que la obra fue comenzada en Malta en 1829 y acabada en Francia en 1833, si el Romanticismo francés hubiera tenido verdadera influencia en él - aquí está el antiguo debate sobre si el Romanticismo en España fue de importación inglesa / francesa o producto nacional - sin lugar a dudas la conversión habría comportado cambios bien definidos en las últimas estrofas.

La segunda cuestión por la que sentí curiosidad es el valor intrínseco de la obra en sí misma. ¿Está justificado su desconocimiento? Algunos críticos hablan de ella con entusiasmo, pero en realidad ha sido poco estudiada y nunca aparece en la lista de libros de lectura obligatoria para universitarios (al menos en el Reino Unido).

A decir verdad, comencé a leer como por obligación. Este poema, de forma, longitud, tema y estilo pasados de moda, a primera vista promete aburrimiento para el lector del siglo XX pero, sin embargo, resultó ser una narración cautivadora y vivida, difícil de dejar para más tarde. Por la misma técnica de atracción seguida en seriales como 'Dallas' y 'Dinastía', yo, al menos, no podía dejar de saber que iba a pasar a continuación y me enfrasqué de tal forma en la lectura que mi familia podría atestiguar de los continuos retrasos en las comidas.

Sabemos por lo que nos cuentan sus biografías, que Rivas fue, sin duda, un magnífico narrador de cuentos y que sus hijos supieron apreciar ese don. Por lo que se refiere a *El moro expósito*, no son tan sólo los *dramatis personae* los que atraen nuestra atención. Como en el teatro del Siglo de Oro o incluso en una película de James Bond, los personajes son menos importantes que la trama. Los temas también a pesar de que el escenario medieval y oriental con su heroísmo y toques sobrenaturales sea de un gran atractivo. El talento de Rivas es el del narrador que nos sabe mantener continuamente intrigados por la historia misma.

Me gustaría examinar dos facetas de esta técnica narrativa. En primer lugar, el uso que el autor hace del 'flashback', incluyendo - tal y como en la estructura de una muñeca rusa - 'flashbacks' dentro de otros 'flashbacks'. Esta técnica, tan común hoy día en libros y en películas como parte de los intentos de seguir el flujo de la consciencia o 'stream of consciousness', parece haber sido relativamente rara en 1830, aunque Espronceda comienza *'El estudiante de Salamanca'* con el grito moribundo de un hombre que ha de

morir en duelo en el Canto III. Los intervalos narrativos anteriores a la acción principal tienen un papel importante en *El moro* y, a buen seguro hubieron de ser bien acogidos por los lectores contemporáneos que, desprovistos de radio o televisor, apreciarían que un buen relato se alargara lo más posible.

La trama principal sigue la historia del Románticamente misterioso joven Mudarra, desde el momento en que lo vemos aparecer por primera vez, en un palacio moro de Córdoba, hasta el punto en que, doce romances más tarde, reconocido como el heredero de la gran familia Lara, llega en medio de grandes ceremonias a la catedral de Burgos, donde se han de celebrar su bautizo y casamiento para ver como su querida novia mora, recién convertida, huye del altar para entrar en un convento, incapaz de casarse con el hombre que mató a su padre, a pesar de que lo ama.

Este tema central tiene entremezclados al menos ocho 'flashbacks'. Lo mismo que en *Los Cuentos de Canterbury* de Chaucer o en *El Decamerón* de Boccaccio, una serie de personajes nos relatan sus aventuras y sus viajes, con la diferencia de que aquí todas las historias dentro de otra historia están conectadas con la narración central, y nos conducen de nuevo al punto original de la acción, aportando con frecuencia la información necesaria como para propulsar de nuevo la trama central a su camino. Desde luego, estas historias son bastante largas. Horrorizado al darse cuenta de que ha matado al monstruoso padre de Kerima, el héroe corre hacia su mentor Zaide, el cual le dice: "llegó el momento / de la revelación" (I, p. 138, 1161 - 2) y se lanza a una revelación que se alarga cuarenta páginas en la edición de Clásicos Castellanos y que finaliza con la interrupción de Mudarra: " ¡No más, no más ... buen Zaide! ... Basta cesa". Después de cuarenta páginas de monólogo, este resulta un ruego razonable, pero, de hecho, la historia que relata Zaide es fascinante y Mudarra interviene sólo porque no puede soportar el escuchar el triste final de su madre. Rivas utiliza con frecuencia esta técnica de interrupción repentina de la narración de acontecimientos pasados regresando al presente por un momento, tal y como los anuncios dividen un drama televisivo en dos, o como un profesor hace un aparte para así prolongar la atención del público. Durante el trágico relato del Señor de Lara, por ejemplo, hay una pausa mientras el viejo se sumerge en un profundo silencio provocado por sus terribles recuerdos:

**Nadie alentó. Después de un corto rato
de estar la narración interrumpida,
lanzando un profundísimo suspiro, el
gran Gustios así tornó a seguirla ... (II,
p. 47, 1041 - 44)**

Quizás, el 'flashback' más complicado sea el de Zaide en el Romance III. No sólo le cuenta a Mudarra los hechos que ocasionaron su nacimiento, hijo de un noble cristiano y de una princesa mora, sino que - a través de un 'flashback' dentro de otro 'flashback' - le cuenta tanto sus propias aventuras como las de Nuño, abuelo de la heroína. A esto se le añade también el incidente de la copa envenenada. Un estructuralista disfrutaría enormemente dibujando el diagrama que ilustrara estas complicaciones. Sin embargo, ninguna de estas historias está ahí porque sí. Todo 'flashback' importante empuja la trama central hacia delante con la información que aporta. Armado con la revelación de su nacimiento, Mudarra, educado en la mora Córdoba, está ya preparado para salir a caballo hasta Burgos y encontrar su casa solariega castellana. De la misma forma, el intervalo melodramático que cuenta la historia del muy villano Ruy Velázquez es espantoso y apasionante por sí solo, pero a la vez enlaza con el tiempo presente de la acción principal. Rechazado por el ermitaño a quien recurre, Ruy Velázquez se marcha furioso, galopando en la noche para continuar la acción y el lector empieza a entender de otra forma el personaje de este canalla. Por lo tanto, estos 'flashbacks' nunca parecen ser meramente decorativos aunque, unidos a la segunda técnica que me gustaría discutir, forman un amplio tapiz de tiempos y lugares, lleno de exotismo y colorido, que actúa como fondo del poema.

Una de las formas en que el Duque de Rivas hizo dinero durante su exilio fue como artista y así, el ojo del pintor está trabajando en todo lo que escri-be. En su obra, la descripción es parte del arte del narrador. Los doce romances del *Moro expósito* son como una gran galería de pinturas - batallas, paisajes, castillos moros y castellanos vistos desde el exterior e interior, plazas llenas de gente, escenas solitarias y fantasmales. Todo esto debería querer decir que, con frecuencia la trama permanece inmóvil mientras Rivas pinta una descripción gráfica pero, en realidad, el resultado es todo lo contrario. Las descripciones están llenas de colores, texturas, formas, sonidos, olores y también movimiento; sin embargo, mientras que los Románticos son acusados generalmente de abuso de verbosidad y gusto excesivo por pasajes claves efectistas, el *Moro expósito* crea unos efectos impresionantes con una auténtica, y quizás sorprendente, economía de palabras, a la vez que la acción continúa durante la descripción.

En el Romance II, cuando la lucha finaliza en Burgos, hay una evocación de la noche en la ciudad mientras el conde se retira a su alcázar. Las dos estrofas siguientes mencionan los nombres alcázar, puente, rastrillo, hombres de armas, hidalgos, torreones, pórticos y patios, pero apenas hay un adjetivo o una frase que sea puramente descriptiva. No hay detalles; nada que detenga la acción. Los nombres, por sí solos, ofrecen suficiente material al lector como para que este pueda recrear un castillo medieval en su imaginación. La oscuridad de la ciudad se ve iluminada por fuegos fortuitos y ocasionales destellos de hojas de espada; las llamas que arden en el campo iluminan con vacilantes destellos las torres del castillo.

Luego, sonidos esporádicos - gritos, toques de trompeta, el metálico choque de las espadas en la distancia, el zumbido de una piedra o de una flecha que lanzadas por una mano desconocida se disparan velozmente por las calles oscuras, el galope de un caballo - todo ello viene a perturbar el 'hondísimo silencio'. Rivas es un experto en la creación de ambientes de miedo y de misterio, aunque sabiendo no malgastar ni una palabra ni reducir la velocidad del relato. Al mismo tiempo, podríamos decir con seguridad que todos los detalles de las escenas han cobrado vida en su mente. Cuando Lara es sacado de su celda en la prisión para la entrevista en la que Giafar le presenta las cabezas cortadas de sus hijos, se nos habla del ruido de los cerrojos de la puerta de la prisión al ser descorridos; de la súbita luz del día en el exterior; los dos esclavos que sosteniéndole, le ayudan a cruzar los que parecen interminables pasillos; el almohadón de púrpura en el que le hacen sentarse (I, p. 207, 573 - 92). La sensación de terror se evoca con tanta fuerza como en *El estudiante de Salamanca* de Espronceda o en la *Sinfonía Fantástica* de Berlioz.

Las escenas de batalla son especialmente impresionantes. Rivas, después de todo fue entrenado como soldado, y cualquier lector aficionado a los juegos bélicos encontraría todos los detalles necesarios para representar emocionantes incidentes, como aquel en que un caballero castellano, con un reducido número de sus hombres, sorprende a un grupo de moros en los montes y riscos del Guadarrama (I, pp. 140-2, 137-168). O cuando los moros, escondidos cerca de la frontera, invaden Castilla, 'fuego, sangre, exterminio, muerte, guerra / y esclavitud sembrando' (I, p. 201, 428 - 9). Como en una película popular, la épica tiene tanto de acción violenta como de valor sentimental.

Las escenas de multitudes harían, sin duda, buen cine, aunque probablemente las descripciones de Rivas sean mejores que la adaptación que pudiera hacer un director de cine. Los ejemplos son abundantísimos. Las bulliciosas escenas de preparación para la ceremonia de legitimación en Salas y el subsiguiente banquete, son como una pintura tridimensional de Breu-ghel, tan reales que podrían despertar las papilas gustativas de cualquiera. Quizás el ejemplo principal esté, sin embargo, en la extensa evocación del bautizo y casamiento del héroe y de la heroína. De hecho, se da vida a la escena como si en ella hubiera trabajado una cámara cinematográfica. En primer lugar, la vista de Burgos en la lejanía desde el campo: amapolas, tomillo y chopos; el cielo al amancer en una mañana de mayo. Seguidamente, los sonidos: las campanas de la catedral repicando mientras van llegando las gentes a caballo, a pie, en carros, levantando nubes de polvo blanco. Más tarde, pasamos a la ciudad, las calles atestadas, engalanadas de flores y banderas. (Esto suena casi como Londres durante la boda real el pasado julio). El sol está alto y la fanfarria anuncia la procesión según ésta se va alejando del alcázar. Como si estuviéramos en un asiento de tribuna, vemos y oímos todo detalle - los trajes, el sonido de los cánticos y de los instrumentos musicales, y luego entramos en la catedral iluminada con antorchas.

Este es el tipo de escena majestuosa, llena de colorido local, que habría deleitado a Victor Hugo, sólo que aquí, la descripción se combina con acción y bullicio. Este largo pasaje, que va desde las páginas 336 a 345 en el segundo volumen de la edición de Clásicos Castellanos, es todo lo opuesto a algo estático. Efectivamente, está lleno de agitación e incidentes. Otros muchos pasajes similares reclaman atención - la justa de Burgos, por ejemplo, el destello de las armaduras, los penachos agitándose, y Rivas, mostrando un entusiasmo típicamente español, describiendo con todo detalle la actuación de los caballos en el acto. Todo ello, podría muy bien aburrirnos; ¿ Cuántos hay, después de todo, que lean los largos pasajes descriptivos de Walter Scott o Balzac? Pero, en realidad, a mi me parecieron no sólo económicos en palabras sino también, parte esencial del relato, aun siendo, inequívocamente, muestra de la obra de un maestro de la palabra que sabe como componer un cuadro.

Los rasgos humorísticos son un ingrediente extra de la última parte de *El moro* (quizás como respuesta a la doctrina Romántica de mezclar tragedia y comedia), pero todo el poema tiene una gran intensidad , gracias a la participación emocional e imaginativa del autor en ese mundo creado por él. Esta es la obra de un patriota exiliado que evoca con cariño su 'patria' grande y su 'patria chica' desde tierras extranjeras. Puede que los personajes sean simples, las imágenes poco originales y el final tan abrupto - aunque se nos avisa del desenlace - que parece que el narrador ha sido llamado a la mesa repentinamente, pero, ¿no sería el propósito de Rivas el mismo que animó al académico y narrador J.R.R. Tolkien a escribir *El señor de los anillos*? Tolkien dice que "El motivo principal fue el deseo de un narrador de cuentos de experimentar con una historia realmente larga que pudiera mantener la atención de los lectores, divertirlos, deleitarlos, y algunas veces, quizás incluso entusiasmarlos o emocionarlos profundamente" (Prólogo, p. 8, George Alien and Unwin Ltd, 1969). Para mí, por lo menos, Rivas ha conseguido todos estos objetivos, con una narración tan vivida como la de cualquier epopeya cinematográfica, captando la atención como un 'Dallas' o un 'Dinastía' medieval.

MARGARET A. REES
Trinity and All Saints' College, Leeds

LAS ESTRUCTURAS NARRATIVAS EN "DOÑA BLANCA DE NAVARRA"

El *corpus* narrativo de *Doña Blanca de Navarra*¹ refleja una de las características más analizadas y estudiadas por nuestros historiadores medievales: las luchas internas que ensangrentaron toda la península durante la Baja Edad Media. En la novela de Navarro Villoslada se narran las peripecias protagonizadas por los bandos agramonteses y beamonteses; los primeros, acaudillados por el señor de Agramont, serán los defensores de Juan II, rey de Navarra y Aragón; los segundos, dirigidos por Luis de Beaumont, abogarán por los intereses de su hijo Carlos, príncipe de Viana. En este contexto histórico idéntico por otro lado al de las rivalidades entre los Lunas y Gurreas, en Aragón, Centelles y Soler, en Valencia, por ejemplo - se teje la trama histórica de nuestra novela, relato sujeto a un marco geográfico afin a la propia idiosincrasia de nuestro autor, pues no debemos olvidar que Navarro Villoslada da vida a unos hechos históricos enraizados en un concreto y específico entorno geográfico - Navarra - conocido a la perfección por nuestro autor². Recordemos, por ejemplo, que su novela se tituló en un principio *La Princesa de Viana*, ubicación que corresponde al lugar de nacimiento del autor. Sin embargo, esto no es causa u objeto de especial atención, pues Navarro Villoslada aunque teje a la perfección un entramado histórico basado en hechos reales, no concede gran importancia a la descripción ambiental. En el caso opuesto estaría, precisamente, *El señor de Bem-bibre*, narración engarzada e identificada con el Bierzo y en la que Gil y Carrasco analiza y describe pormenorizadamente³.

En *Doña Blanca de Navarra* se pueden observar dos grandes bloques o estructuras, enlazadas hábilmente por el autor. Por un lado, la exhaustiva y compleja relación de personajes históricos analizados desde una perspectiva asaz objetiva. Por otro, la inclusión de personajes y episodios netamente novelescos que no se corresponden con la fidelidad histórica. Precisamente cuando Navarro Villoslada da rienda suelta a su imaginación, el relato cautiva al lector por su tensión emotiva. Sin embargo, si el autor se detiene en la relación exhaustiva de acontecimientos o presentación de personajes históricos, la novela pierde interés a la par que suspende la sucesión de los lances y aventuras. Esto ocurre en contadas ocasiones, de ahí que la novela de Navarro Villoslada pueda considerarse como novela plena de acción, a diferencia de las concesiones ofrecidas por Gil y Carrasco en *El señor de Bem-bibre*, concesiones protagonizadas por la nota ambiental en perjuicio de la movilidad y sucesión de los hechos.

En la novela objeto de nuestro estudio las detenciones o alusiones a los acontecimientos históricos se nos ofrecen como ya hemos indicado de forma esporádica. A partir del capítulo quinto - *En que el autor suspende los amoríos para tratar de cosas muy graves* - Navarro Villoslada introduce fragmentos o páginas que guardan estrecha

relación con el hecho histórico narrado. Las principales anotaciones o alusiones históricas analizan, como es lógico, la figura del monarca Juan II, hijo de Fernando de Antequera y de doña Leonor de Albuquerque, que sucedió a su hermano Alfonso *el Magnánimo* en el trono de Aragón en 1458. Nuestro héroe novelesco, Gimeno, será, precisamente, hijo natural de este último monarca, circunstancia que no se revela hasta el final del relato. Las alusiones históricas del presente capítulo y posteriores pretenden ilustrar al lector acerca de todos estos acontecimientos históricos, sucesos que están en estrecha relación con la descendencia del rey Juan II. Del matrimonio habido entre dicho monarca y doña Blanca de Navarra nacerán los personajes-protagonistas de nuestra historia, es decir: don Carlos - príncipe de Viana -, doña Blanca y doña Leonor. Muerto el primero en trágicas circunstancias, doña Leonor tratará a lo largo de la novela de arrebatar el trono a su hermana, violando los derechos sucesorios y utilizando el ingenio y la intriga para sus propósitos.

Doña Blanca de Navarra aparece en el relato de Navarro Villoslada como mujer perseguida por el fatal destino romántico. Casada con Enrique IV, rey de Castilla, fue repudiada por su esposo "por causa de impotencia recíproca debida a influencias malignas". Anulado su matrimonio volvió Blanca de Navarra a la corte de su padre, circunstancia que motivó las iras de su madrastra Juana Enríquez, enviándola, con el consentimiento de Juan II, al castillo de doña Leonor - condesa de Fox - en condición de presa. Como bien señala Navarro Villoslada, nuestra heroína fue víctima de las intrigas palaciegas de doña Leonor, siendo ella, precisamente, la mano ejecutora que puso fin a sus días. En estas exposiciones históricas realizadas por el propio autor se puede observar la linealidad de unos hechos que guardan un gran rigor histórico. Navarro Villoslada recreará una ambientación típicamente romántica sin menospreciar los hechos históricos.

Incluso enmarca la peripecia argumental en un paréntesis de años que corresponde a la realidad histórica, época que en nuestra novela se fija con gran precisión⁴ al tener como telón de fondo los hechos comprendidos entre finales de 1461 y 1463. En la presentación de los principales protagonistas históricos demuestra Navarro Villoslada profundo conocimiento sobre la historia de Navarra, hecho que se repite cuando analiza el comportamiento de otros personajes históricos pertenecientes a la nobleza de Aragón, Castilla y Navarra. De todos ellos destaca el conde de Lerín, don Luis de Beaumont, caudillo del bando agramontés, presto siempre a la intriga⁵ y a las alianzas de provecho. Su carácter, presentación y hazañas envuelven el relato de Navarro Villoslada desde el principio hasta el final, constituyéndose en numerosas ocasiones en el verdadero protagonista de la novela.

No faltan los breves apuntes o bocetos históricos que ilustran al lector sobre los acontecimientos históricos acaecidos en otras monarquías de la Baja Edad Media. De igual forma aparecen con cierta insistencia las digresiones del autor que tienen como propósito el esclarecimiento del complicado árbol genealógico de determinados personajes, desde el mismo conde de Lerín o condesa de Fox hasta la no menos compleja y fantástica de nuestro héroe de ficción, don Gimeno.

Existen personajes que tienen una fugaz aparición, sin participación directa en los hechos y utilizados como mero pretexto para ofrecer escenas propias de las novelas históricas, como, por ejemplo, los duelos o enfrenta-mientos entre nuestro héroe y el noble desconocido en los anales de nuestra historia que milita en las filas de los antagonistas.

En la *disección* realizada en torno a *Doña Blanca de Navarra* - prescindiendo del contexto histórico ya señalado - observamos una serie de estructuras narrativas marcadas y condicionadas por una serie de recursos narrativos propios de los escritores de novelas históricas⁶. Las estructuras narrativas están condicionadas por el soporte y protagonismo de sus personajes centrales, unidos en un principio por un marco geográfico específico y separados casi en el inicio de la ficción novelesca por causas que el lector desconoce. A partir de este preciso instante se va a operar una serie de mutaciones en nuestro héroe novelesco, ocupando, de esta suerte, el protagonismo de la novela. Su cambio de actitud o *transformación* física y espiritual hace posible que el héroe de ficción se sitúe en tres planos distintos. En primer lugar, presentado por Navarro Villoslada como aldeano o rústico, de nombre Simón e hijo del judío Samuel. Más tarde, convertido al cristianismo, se hará llamar Gimeno. A partir del rapto de la misteriosa dama vestida de rústica labradora, nuestro héroe, Gimeno, protagonizará un nuevo episodio que dará lugar a una segunda estructura. Dicho episodio estará motivado, precisamente, por su amor a la dama, sentimiento que provocará una profunda transformación en el personaje. Como única solución a su pesar decide convertirse en capitán de aventureros e iniciar así la búsqueda de la misteriosa dama que, como muy bien sabe el lector, no es otra que doña Blanca de Navarra. Lances, enfrentamientos, amarguras y un sin fin de aventuras y desventuras protagoniza nuestro héroe de ficción hasta dar con su paradero, circunstancia que si en un principio es causa de felicidad muy pronto se verá truncada por el cúmulo casuístico de situaciones adversas. La fantástica revelación que hace la judía Raquel a Gimeno - tercera estructura - hará posible que pueda acceder al amor de doña Blanca, pues conocedor ya de su verdadera personalidad, el mayor obstáculo - su condición de plebeyo - queda salvado. La diferencia de estamentos sociales la soluciona Navarro Villoslada con la revelación de la judía Raquel, pues le informa que él es hijo de Alfonso *el Magnánimo* y, como tal, príncipe de Nápoles y Aragón. Sin embargo, la dicha es fugaz. Doña Blanca de Navarra, como indican todas las crónicas y refleja nuestro autor, muere envenenada por su propia hermana, doña Leonor, condesa de Fox.

Navarro Villoslada utiliza una serie de recursos narrativos propios de los relatos o novelas históricas de la época. La presencia de un autor *omnisciente*, la comunicación autor-lector y las digresiones en los inicios de ciertos capítulos para explicar los hechos históricos más relevantes son aspectos harto repetitivos entre nuestros novelistas.

De igual forma Navarro Villoslada utiliza un recurso narrativo nada innovador y que no es otro que apoyar las estructuras narrativas de la peripecia argumental en *crónicas* de la época, con especial atención a la citada *Crónica de Irache*. La utilización de legajos, documentos o autógrafos sirven como pretexto para la presentación de unos hechos narrados por Navarro Villoslada, actuando su autor como trans-criptor de la citada crónica. Este recurso narrativo, inmortalizado en el *Quijote*, se utilizó en el siglo XVIII -recuérdese las *Cartas Marruecas* - y en la centuria pasada. Sirva de ejemplo una de las novelas más interesantes del género analizado. *El señor de Bembibre*. Gil y Carrasco informará a los lectores que ha encontrado un manuscrito que refiere la historia de los amores de Beatriz y don Alvaro, recurso narrativo que si bien aparece en el inicio del relato, volverá a ser utilizado al final del mismo para poder así desvelar la suerte que ha corrido el protagonista de su novela.

Existen otros recursos narrativos en *Doña Blanca de Navarra* de fácil señalización. Por ejemplo la utilización de objetos personales para reconocimiento o identificación de los protagonistas. Este recurso empleado por Walter Scott - recuérdese, por ejemplo, *Ivanhoe* o *La novia de Lammermor* -fue utilizado por el mismo Gil y Carrasco y por legión de autores de la época, entre ellos, Cosca Vayo⁷, López Soler⁸, Trueba y Cossío⁹, Gertrudis Gómez de Avellaneda¹⁰, Fernández y González¹¹ ... En *Doña Blanca de Navarra* la condesa de Fox ofrecerá su anillo a nuestro protagonista para que pueda actuar con entera libertad entre la soldadesca del castillo de Orthés. El anillo será el salvoconducto que permita salvar los primeros escollos que se presentan ante don Gimeno.

No menos interesantes son los recursos propios de la novela gótica o de terror insertos en *Doña Blanca de Navarra*, rasgos que se prodigan incesantemente en las sucesivas estructuras narrativas del relato. Puertas secretas¹², subterráneos, corredores angostos, resortes ocultos, castillos o mansiones que su sola mención inspira terror, como las ruinas del castillo que sirven de refugio a Sancho de Rota, capitán de bandoleros. Numerosos son, también, los lances o episodios protagonizados por el misterio. Los héroes de nuestra novela se presentan ante los lectores envueltos en una capa de misterio, pues tanto su origen como ascendencia nobiliaria es desconocida por el lector, misterio que se resuelve al final de la novela mediante procedimientos harto conocidos y utilizados por anteriores novelistas. En lo que respecta a don Gimeno el autor nos indicará al final que es hijo de Alfonso *el Magnánimo*. La rústica o aldeana del primer capítulo se convertirá más tarde en la princesa doña Blanca de Navarra. Inés, mujer que siente un profundo amor por don Gimeno, será hija natural del rey don Alfonso de Aragón, hecho que no se revela hasta mediados de la novela. Las interrogantes y preguntas misteriosas formuladas por el propio autor en forma de digresiones darán también al relato una aureola de misterio. Por ejemplo, en la primera estructura narrativa, Gimeno ante la misteriosa desaparición de la heroína emitirá estas interrogaciones retóricas: ¿A donde se han llevado a Gimena? ¿Quiénes son sus perseguidores? ¿Por qué la han arrebatado de casa de sus parientes? ¿Quién es ella? ¿Quién soy yo para libertarla ... ?¹³.

Interrogantes que se repiten en los sucesivos capítulos sin llegar a conocer el protagonista las respuestas. Sólo al final el autor resolverá esta cadena de misterios engarzada hábilmente. Recurso, por otro lado, característico también de nuestra dramaturgia romántica, poblada de héroes misteriosos que desconocen su propia identidad y que el destino hace posible enfrentamientos entre padres e hijos o entre hermanos. Recordemos *La Conjuración de Venecia* o *El trovador*, obras que pueden ejemplificar lo anteriormente dicho. La ascendencia misteriosa del héroe es otra de las coordenadas típicas del Romanticismo, siendo *Don Alvaro o la fuerza de sino* el ejemplo más representativo de nuestro teatro romántico.

En una época en la que se entrecruzan y suceden rápidamente las tendencias literarias - década de los cuarenta no podía faltar la influencia de los productos subliterarios o infraliterarios, es decir, la novela de folletín y la entrega. Estos subgéneros influyen, en determinados momentos, en la novela *Doña Blanca de Navarra*, como aquellos episodios truculentos en que se describen con todo detalle el enfrentamiento existente entre nuestro héroe y Sancho de Rota. De igual forma Navarro Villoslada aplicará a su relato los procedimientos ya empleados por Walter Scott en sus novelas. Como, por ejemplo, el utilizar disfraces para la introducción del personaje en un lugar prohibido. Recuérdese el disfraz de rústico o labriego del conde de Lerín presto a introducirse clandestinamente en la fortaleza de Orthés¹⁴, al igual que en *Ivanhoe*, al disfrazarse Wamba de monje para poder introducirse en el castillo de Font-de-Boeuf, o el disfraz de don Alvaro, protagonista de *El señor de Bembibre*, vestido de aldeano para lograr así entrevistarse con doña Beatriz.

El duelo o enfrentamiento entre los distintos personajes que aparecen en *Doña Blanca de Navarra* es, igualmente, un procedimiento literario utilizado por Walter Scott. Don Gimeno se enfrentará contra sus adversarios en numerosísimas ocasiones, circunstancia repetitiva a lo largo de sus estructuras narrativa. Desde el principio hasta el final don Gimeno se convertirá en una especie de máquina portadora de la muerte incapaz de ser vencida. Sólo el enfrentamiento verbal o las injurias de la condesa de Fox, al revelar ésta a doña Blanca que su salvador es descendiente de judíos y capitán de bandidos, pondrán fin a las escenas de enfrentamientos. Don Gimeno desconocedor de su linaje y sabedor de las reglas del código del honor no podrá enfrentarse contra los nobles acaudillados por la condesa de Fox, desistiendo, por ello, del enfrentamiento y sufriendo la humillación ante los ojos atónitos de su amada doña Blanca. Sin embargo, en los episodios anteriores don Gimeno se enfrentará con éxito contra el terrible bandido de las Bárdenas-Sancho de Rota - y contra el no menos cruel Sancho Erviti, raptor de doña Blanca de Navarra. De igual forma será el brazo invencible que salve a don Gastón de Fox, envuelto en una maraña de espadas enemigas que hacen preludiar la muerte del joven Gastón. La súbita presencia de don Gimeno, oculto siempre en su armadura, provocará el espanto y la huida de los contendientes, asombrados y temerosos por su bizarria y fortaleza.

Frecuente es también en estos relatos la presencia de un personaje perteneciente a una raza y religión distintas. En nuestra novela será la judía Raquel¹⁵ la conocedora de la misteriosa ascendencia de don Gimeno. Mujer con fama de bruja y hechicera tendrá una existencia plagada de dificultades, calumniada y repudiada por todos, salvo por doña Inés. La judía Raquel revelará la historia de los padres de don Gimeno, dándole a conocer su verdadera ascendencia. Sabedor don Gimeno que es hijo de Alfonso *el Magnánimo* intentará una vez más salvar a doña Blanca, pero esta vez en condiciones harto ventajosas, pues su hidalguía al ser equiparable a la de su amada será preludio de un final feliz. Como muy bien sabe el lector doña Blanca morirá envenenada por su propia hermana, muerte que se produce en los brazos de don Gimeno y doña Inés, personajes que al final de la novela se verán unidos para siempre por deseo de la moribunda.

En esta historia caballescaca, motivada esencialmente por los sentimientos de su protagonista, Navarro Villoslada introduce el tema de los celos. Doña Inés y doña Blanca unidas en su amor por don Gimeno sufrirán las causas y efectos de los celos. Ambas, sin embargo, lejos de odiarse se verán unidas hasta en los momentos más trágicos de la acción. La figura de doña Inés alcanza así unas cotas de entrega difícilmente superables. Su amor es tal que no duda en ningún momento en favorecer a don Gimeno y a doña Blanca, aun sabiendo que ello le puede costar su propia vida. El romanticismo de nuestras heroínas es de una entrega y sufrimiento total, sin aspavientos ni tintes grotescos o violentos. El romanticismo truculento de nuestros primeros dramas se atenúa conforme avanza el correr de los años. Los héroes, en nuestro caso, las heroínas, harán gala de un sufrimiento vertido hacia el interior, de reclusión y sacrificio hacia el ser querido, sin pensar en ningún momento en la resolución fatal del suicidio. Doña Blanca de Navarra será víctima de las intrigas palaciegas, ajena siempre a tomar una solución que atente contra su propia vida. La dramaturgia romántica con el correr de los años suaviza las situaciones y caracterización de los personajes estereotipados, hecho que también se produce en la novelística de la década en que se publica nuestra novela. Recordemos, por ejemplo, *El señor de Bembibre*, relato en el que doña Beatriz fallece de muerte natural y don Alvaro, lejos de pensar en el suicidio, llevará hasta el final de su vida una existencia eremítica.

Existen, finalmente, otros recursos y aspectos que tienen singular importancia en la novela de Navarro Villoslada, tales como la utilización de un léxico¹⁶ adecuado a las situaciones descritas por el autor. Caracterización perfecta de los personajes - como la del conde de Lerín -. Presentación y ambientación irreprochables de los bandos antagónicos. *Doña Blanca de Navarra* supone la exposición de unos hechos que en gran medida corresponden a los tiempos vividos por Navarro Villoslada. Nuestro autor, militante en las filas del carlismo, conoció una España fragmentada en guerras civiles, sucesos derivados del enfrentamiento entre hermanos.

La aplicación de la ley sálica enfrentó a Fernando VII y a su hermano Carlos. En nuestra novela el hecho se repetirá, aunque esta vez sean dos hermanas - doña Leonor y doña Blanca - quienes propicien estas rivalidades. La España carlista e isa-belina se convierte en el mundo de ficción analizado en beamonteses y agra-monteses. El resultado ofrecerá un cuadro nada edificante y desolador, inmerso en un mar de revueltas y luchas de partido.

ENRIQUE RUBIO
Universidad de Alicante

Notas

1) FRANCISCO NAVARRO VILLOSLADA, *Doña Blanca de Navarra. Crónica del siglo XV*, Madrid, Imprenta a cargo de D. Anselmo Santa Coloma, 1846. Los repertorios o catálogos bibliográficos no tienen en cuenta esta primera edición, pues consideran la del año 1847, impresa también en los talleres de A. Santa Coloma, como la edición *princeps*. Tal es el caso, entre otros, de A. PALAU y DULCET, en su *Manual del librero hispanoamericano*, vol. X, p. 450; J. SIMON DIAZ, en *Manual de Bibliografía de la Literatura Española*, Madrid, Gredos, 1980, p. 674; JUAN IGNACIO FERRE-RAS, en su *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX*, Madrid, Cátedra, 1979, p. 275, etc. Tanto los estudios de conjunto como los monográficos señalan como primera edición la del año 1847, tal es el caso de E. ALLISON PEERS en su *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Gredos, 1973, p. 247. Para un estudio de Navarro Villoslada cfr. J. Simón Díaz, "Vida y obra de Navarro Villoslada", *Revista de la bibliografía nacional*, Madrid, 1946, VII, pp. 169-220.

El primer boceto de la novela de NAVARRO VILLOSLADA se publicó en el año 1846, en *El Siglo Pintoresco, periódico universal, ameno e instructivo, al alcance de todas las clases*, Madrid, imprenta de V. Castelló y después en la de B. Gonzáles. Navarro Villoslada y Fernández de los Ríos fueron los directores de esta publicación. En esta ocasión la obra de Navarro Villoslada se titularía *La Princesa de Viana*. Posteriormente se publicó, ya corregida, en *El Español. Revista, periódico semanal de literatura, bellas artes y variedades*, Madrid, Imprenta de la Sociedad de Operarios y en la de *El Español*. En nuestro estudio citamos siempre por la edición *princeps*, fechada, como ya hemos indicado, en el año 1846.

2) La ficción novelesca obedece a un plan o itinerario preconcebido. Desde el inicio hasta el final de *Doña Blanca de Navarra*, Navarro Villoslada sitúa a los personajes y sucesos históricos más relevantes en las guarniciones o fortalezas de Mendavia y Orthés. Una gran parte de la acción transcurre en estos dos núcleos geográficos. Navarra y sus límites fronterizos ocupan un lugar privilegiado en esta cadena de hechos y lances novelescos. Topónimos como Baigorri, Eguarás, Viana, Bearne, Bárdenas, Tudela ... aparecerán insistentemente en la novela de Navarro Villoslada.

3) Recuérdese, por ejemplo, el boceto preparatorio que sirvió de base a la redacción de *El señor de Bembibre*, titulado *Bosquejo de una viaje a una provincia del interior*.

4) Navarro Villoslada utiliza para su propósito - fijación de la época - un documento firmado por el conde de Lerín - capítulo segundo - que lleva al final de la carta la fecha 15 de octubre de 1461. Más tarde - capítulo sexto - Navarro Villoslada introduce a dos misteriosos personajes - don Gi-meno y su fiel escudero, Chafarote - caminando en una tarde de invierno de 1463. En el capítulo décimo, en una breve digresión, nos indica su autor que "todo esto pasó hace 383 años", es decir en 1463. Finalmente, el propio autor indicará con no menos precisión - capítulo XIX - que doña Leonor fue proclamada reina el 28 de enero de 1479. La alusión temporal del capítulo décimo supone el inicio de nuevas aventuras que alargarán brevemente este periodo temporal.

5) Las intrigas y camarillas palaciegas aparecen a lo largo del relato de Navarro Villoslada. En el **capítulo XIV** - *De cómo el paje rubio se encargó de una embajada, cerca del capitán de aventureros* - la intriga se constituye en la única arma valedera para la consecución de los fines políticos. Contexto histórico muy semejante al vivido por el propio Navarro Villoslada. Si analizamos la actitud, ideología y hechos del autor, diputado y senador carlista, observaremos como todos estos elementos expuestos en el presente capítulo y posteriores páginas se pueden adecuar o identificar con el periodo español comprendido entre los años 1834 - 1845, época en que la vida española se empequeñece y fragmenta en guerras civiles, regencias y luchas de partido que empiezan a hundir al país.

6) En la clasificación de novelas históricas ofrecida por JUAN IGNACIO FERRERAS, en su **estudio** *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica (1830-1870)*, Madrid, Taurus, 1976, sitúa a Doña Blanca de Navarra en el apartado de "aventuras", etapa intermedia entre la tendencia de la novela histórica de origen romántico y la novela de aventuras históricas.

7) R. COSCA VAYO, *La conquista de Valencia por el Cid. Novela histórica original*, Valencia, Imprenta Mompié, 1831. Recuérdese de la presente novela el episodio en el que el caballero del Armiño envía una sortija a don Rodrigo Díaz de Vivar con el ruego de que conceda la mano de doña Elvira al portador que se presente con la otra mitad de la sortija y la cabeza de Abenxafa.

8) LOPEZ SOLER, *El primogénito de Albuquerque*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1833.

9) TRUEBA y COSSIO en sus novelas *El Castellano o aventuras del Príncipe Negro en España*, Barcelona, Imprenta S.O. Linares, 1840 y *Gómez Arias o los moros de las Alpujarras*, Madrid, Oficina de Moreno, 1831, introduce estos recursos. En la primera, Enrique de Trastámara, al ser puesto en libertad, ofrece en señal de agradecimiento un anillo a Pimento, objeto que le permitirá a Pedro I huir del castillo de Egas. En *Gómez Arias*, Bermudo recibe del héroe novelesco una sortija para poder demostrar la falsedad de las acusaciones y su inocencia.

10) Vid. por ejemplo, G. GOMEZ DE AVELLANEDA, *Guatimocí, último emperador de Méjico. Novela histórica*, Madrid, Espinosa y Cia., 1846.

11) Sería el caso de la novela de M. FERNANDEZ Y GONZALEZ, *Obispo, casado y rey*, Madrid 1850.

12) Recurso utilizado en los comienzos del relato, como por ejemplo, en el capítulo segundo, cuando el conde de Lerín desaparece por una "puertecula secreta". De igual forma utilizará el autor dicho recurso al final de la novela, como en el episodio en el que don Gastón abre "una puertecilla secreta que comunicaba por una escalera con la muralla del castillo" para poder así librar a don Gi-meno y a doña Blanca de sus perseguidores.

La existencia de intrincados y complejos laberintos se da igualmente en *El doncel de don Enrique el Doliente*, *El golpe en vago*, *Martín Gil*, *La conquista de Valencia por el Cid*, *Sancho Saldaña*, *El pastelero de Madrigal*, *Doña Isabel de Solís* ...

13) F. NAVARRO VILLOSLADA, *op. cit.*, cap. II, p. 18.

14) En idéntico caso estaría el paje del conde de Lerín que a instancias de su señor debe suplantar la personalidad del conde de Fox, su enemigo, para llevar el siguiente mensaje a don Gimeno: "Señor capitán, los muy egregios y muy esclarecidos príncipes de Fox y Bearne me encargan de manifestaros su voluntad de que me pongais por obra de su deseo, que no es otro, sino el de rogaros ahincadamente les hagais la alta honra de asistir a las bodas de su muy amado hijo don Gastón con madama Magdalena, hermana del rey de Francia; en lo cual se considerarán muy honrados, y yo otro que tal, por haber cumplido su mensaje con harta gloria mía y complacencia suya". El falso mensaje propiciará, por un lado, el posterior enfrentamiento entre don Gimeno y la condesa de Fox; por otro, el conde de Leri, enemigo de don Gimeno, conseguirá alejar al capitán de los bandidos de sus territorios, asolados continuamente por las incursiones del protagonista.

15) La figura del judío aparece insistentemente en el mundo de ficción escottiano. Entre nuestros novelistas cabe recordar, entre otros, los siguientes relatos: *El doncel de don Enrique el Doliente*, *Sancho Saldaña*, *Doña Isabel de Solís*, *Gómez Arias*, *El auto de Fe*...

16) **Cfr. INES LILIANA BERGQUIST**, *El narrador en la novela histórica española de la época romántica*, University of California, Berkeley Ph. D., Ann Arbor (Mi), University Microfilms International, 1978, Apud M^a Antonia Martín Zarraquino, "Sobre la lengua de la novela histórica", en *Entre pueblo y corona. Larra, Espronceda y la novela histórica del Romanticismo*, Actas de las Jornadas de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, Zürich, noviembre, 1984, pp. 179-210.

A PROPOSITO DE *RAMIRO, CONDE DE LUCENA* DE
RAFAEL HUMARA

Ramiro, Conde de Lucena (1823) por Rafael Húmara y Salamanca figura en los manuales de literatura como la primera novela histórica moderna en español. Tan sólo por eso merece un breve estudio. Sin embargo, probablemente a causa de su inasequibilidad, apenas ha llamado la atención crítica. Lloréns, en el único artículo serio acerca de la obra¹, se limita a ofrecer una síntesis del argumento y luego pasa a discutir algunas de las afirmaciones que hace Húmara en el prólogo. Ferreras, en *Los orígenes de la novela decimonónica*², saca de Lloréns los pocos datos que incluye, pero como se equivoca acerca del nombre del personaje femenino más importante, queda evidente que no ha compulsado el texto. Otro tanto se puede decir de Campos que en el tomo cuarto de la *Historia general de las literaturas hispánica* editada por G. Díaz Plaja en 1957³, confunde no sólo el nombre de Zai-da (a quien llama Zoraida), sino también el de Isabel, a quien llama Nabel. Brown y Zellers⁴ en sus respectivos libros tampoco contribuyen nada que se aproxime ni remotamente a un enfoque crítico.

Al igual que la mayoría de las novelas históricas posteriores, *Ramiro* pertenece a esa ala del romanticismo cuyos representantes miraban hacia atrás con nostalgia los valores cristianos y caballerescos incontaminados de la Edad Media según su propio modo de verlos a éstos. Si fuera necesario buscar una ilustración del tipo de escritura que Böhl von Faber había ensalzado poco antes, bastaría citar a *Ramiro*. El argumento del libro se puede narrar en pocas palabras. Ramiro milita entre los campeones más esclarecidos del ejército de Fernando III en el sitio de Sevilla en 1247. Aunque felizmente casado con Isabel, se enamora de Zaida, princesa mora de Sevilla, y decide visitarla. Zaida se aprovecha de la ausencia de Ramiro del ejército español para hacerle proclamar traidor. Pero éste ya se ha arrepentido de su acción y se lo declara a su mujer y a su amigo Alfonso quienes se han reunido con él en el palacio de la princesa. Un moro amigo les ayuda a escapar. Tras dejar a su esposa en lo que parece un lugar seguro, Ramiro vuelve al sitio y se rehabilita con una serie de hazañas heroicas. Mientras tanto, Zaida, enfurecida por el desaire sufrido, asesina a Isabel y a Alfonso. Ramiro llega demasiado tarde para salvarles pero a tiempo para presenciar el arrepentimiento y el bautismo de la princesa quien luego muere. También muere Ramiro al lado de su mujer.

Es claro que no se trata de una obra maestra olvidada, pues al nivel del argumento *Ramiro* es una novela melodramática truculenta; al nivel de los personajes está caracterizada por un optimismo moral excesivo; y al nivel estilístico es hinchado y altisonante. Por lo tanto, no vamos a considerarlo aquí primordialmente como una obra de sirte, sino que vamos a examinar, en primer lugar, su relación con la sensibilidad de la época. Lo primero que nos llama la atención en este contexto es que se trata de una historia de amor trágico. Hay episodios de pasión, de traición y de celos funestos que culminan con la muerte de dos amantes jóvenes y casi del todo inocentes. ¿Cómo presenta Humara este argumento? Cuando miramos de cerca el texto caemos en la cuenta de que muestra un dualismo exasperado.

Si bien toda novela contiene, entre otras cosas, una serie de episodios y un comentario, la selección de los episodios mismos constituye, por sí mismo, un comentario implícito que en este caso nos conviene analizar. La trama empieza con un acto de extrema imprudencia por parte de Ramiro, quien obra impulsado por una pasión irrefrenable: siendo jefe del ejército cristiano, acepta visitar, acompañado por un general del hueste enemigo, a una princesa mora de la ciudad misma que está sitiando. Todo lo que sigue está condicionado por esa decisión temeraria, decisión que lleva directamente no sólo a la muerte de cuatro de los protagonistas sino también a la masacre de otros muchos soldados de ambos ejércitos. A primera vista, pues, parece ser que el tema fundamental de *Ramiro* va a ser el del influjo funesto de una pasión ciega en la felicidad humana, pero la trama no se desarrolla en esa dirección. Y es esto precisamente lo que le interesa al historiador de la narrativa decimonónica española. Es decir, después de tomar este paso decisivo hacia el romanticismo, (hacer hincapié en la pasión ciega) Humara al instante retrocede y se apresura a cambiar su enfoque. En el mismo prólogo el autor ya había afirmado explícitamente:

Mi intención ha sido disipar las tinieblas del egoísmo con ejemplos de la magnanimidad, religión y amor patrio de nuestro mayores.⁵

propósito que difícilmente se podría lograr si el héroe se revela dominado por una pasión desenfrenada y adúltera.

En otras palabras, lo interesante de *Ramiro*, es la ambivalencia singular de Humara, quien al principio presenta a su héroe como un hombre totalmente incapaz de resistir al amor que siente por Zaida y más tarde le presenta como un modelo del amor conyugal. Ramiro mismo afirma en cierto momento:

El amor supremo no calcula ni ambiciona más que el amor; la prudencia y la razón son virtudes de la indiferencia. (38)

Y en otra parte, al describir las propias reacciones cuando Zaida le invita a visitarla, declara:

previendo lo inútil de mi resistencia, quise entregarme a mi pasión sin remordimientos. (55)

e insiste en que su conciencia se encontraba "subyugada por el amor". (124) Húmara interviene para añadir que

cuando el hombre creyéndose culpable no quiere salir de su fatal estado, el alma pierde la energía y ninguna la sostiene. (59)

Todo eso nos resulta perfectamente conocido. Se trata de afirmaciones que irán adquiriendo cada vez más resonancia a medida que el movimiento romántico se acerca a su madurez. Se ensalza al amor como el único valor absoluto, al que quedan subordinados todos los demás valores sociales o éticos. Volveremos a encontrar tal subordinación en *Macías* de Larra y en *El Trovador* de García Gutiérrez, obras en las que los votos del matrimonio en el primer caso y los de la vida religiosa en el otro están bruscamente quebrantados una vez que se siente la presión del amor. El Profesor Sebold en un artículo conocidísimo⁶ ha indicado cuán pronto empezó a asociarse la idea del satanismo con figuras literarias muy anteriores al Estudiante de Salamanca o a Don Alvaro, y Ramiro no constituye una excepción. Húmara le describe como sujeto a una desesperación tan tremenda que "un esplendor sombrío, parecido a la lúgubre llama del azufre, se abrigaba entre sus párpados" (28). A primera vista, pues, Ramiro parece prefigurar los héroes románticos posteriores prontos a sacrificarlo todo en aras de la pasión. Pero en realidad no hay tal cosa.

Una de las características del héroe romántico es que rehuye tomar en consideración las consecuencias morales de sus acciones. Don Alvaro no vacila en incitar a Leonor a que se fugue con él. Manrique da por sentado que Elvira arriesgará por él hasta su salvación eterna. Ramiro de Lucena no tiene tales arrestos. La desesperación de éste nada tiene que ver con el *Weltschmerz* o con la inquietud existencial. Brota simplemente de su conciencia de obrar como un criminal y un traidor. En el momento mismo en que da rienda suelta a la pasión se horroriza de sí mismo. Cuando se marcha del campamento cristiano para cumplir su propósito de visitar a Zaida se siente agobiado por la vergüenza y los remordimientos.

Por tanto Húmara no permite que la situación inicial, que da la nota romántica al principio de la novela, progrese según la expectación del lector. Esto es debido a que el comportamiento de Ramiro y las esperanzas de Zaida contrastan por completo con las presuposiciones de Húmara respecto al papel del honor, de la virtud y del ideal en las relaciones humanas. Desde el momento mismo en que Ramiro penetra en la ciudad enemiga y se enfrenta con Zaida, se enfatiza no ya el poder arrollador de la pasión sino la predominancia de la integridad moral.

(La afirmación de Zellers p. 17... "Isabel visita a su marido y lo persuade que abandone a Zaida" desvirtúa completamente el sentido del episodio.) Un aspecto clave del tercer libro, en el que se celebra el encuentro de Ramiro con Zaida después de que aquél haya dado ya el paso decisivo, cuyo resultado le pregonará como traidor delante de todo el ejército cristiano, es la presentación totalmente contradictoria de los motivos de ésta. El lector concluye lógicamente que Zaida atribuirá la decisión del caballero al impacto de sus atractivos personales y que dará por sentado que éste no tendrá otro deseo que no sea el de gratificar su pasión. En cambio, descubrimos con sorpresa que Zaida no abriga la más mínima esperanza de vencer los escrúpulos morales y patrióticos de Ramiro. En vez de alegrarse por el hecho de que él haya decidido ir a verla, la princesa revela a su confidente Alhadí que no tiene ninguna esperanza de seducir al Señor de Lucena. Se refiere específicamente a

La barrera eterna que nos separa (113)

y pregunta

Ramiro, orgulloso de la familia a que pertenece, de las cicatrices que honran su pecho, de los laureles que ciñen su frente, amante fogoso de su religión, de su rey y de su patria, ¿crees tú que pudiera envilecerse a sus propios ojos? (111)

En efecto, en el mismo instante en que van a hacer el amor, Ramiro, con palabras casi idénticas, proclama su adhesión inquebrantable a su nación y declara su intención de volver al campamento cristiano. Al último momento se revela cuáles son sus valores auténticos. Es inútil preguntarse por qué no prevalecieron a tiempo para impedir que se cubriera con la deshonra.

Es en este momento cuando se reinterpreta la trama entera.. Ya no es lo más importante la pasión irresistible de Ramiro. Lo que ahora se enfatiza es el engaño con que Zaida ha inducido a Ramiro a perder su honor. E-Ua ahora espera, no que prevalezca el amor, sino que la desesperación de verse deshonrado haga que Ramiro abraze la causa de los moros. La culpabilidad de éste, que era lo que le había impulsado a buscar en vano (como lo hará más tarde Don Alvaro) la muerte en medio de la batalla, de ahora en adelante pierde toda importancia. El mismo se desenamora de Zaida tan rápidamente como antes se había enamorado de ella:

Zaida no es a sus ojos una muger amante, una princesa comprometida; Zaida es el móvil de su deshonra y de sus males, el más cruel de sus enemigos (137)

Al confesar su error a su mujer, la oye responder:

¿ El artificio de que has sido víctima es acaso un crimen? (152)

Lo que le importa a Isabel no es la infidelidad potencial de su marido sino la nobleza que muestra con sus remordimientos. Nos percatamos en efecto de que el amor momentáneo que Ramiro siente por Zaida no fue más que un pretexto para crear una situación en la que Humara pudiera desarrollar el heroísmo y la abnegación del caballero castellano, quien renuncia a la pasión adúltera en el momento en que va a consumarla. Isabel revela idénticas cualidades: fuerza de voluntad y magnanimidad, al perdonarle en el escenario de su error. A mediados del libro cuarto nos damos cuenta de que la novela entera está construida en torno al contraste, violento e inesperado, entre la pasión, la traición, el remordimiento suicida (que son enfatizados al principio), por un lado, y por el otro lado, la nobleza de alma, el rechazo de la autodegradación y el perdón angelical en que se hace hincapié en el libro cuarto.

Pero todavía no ha terminado la novela; todavía le falta al narrador reforzar el contraste por medio de la conclusión trágica. Al haber repudiado su amor para con Zaida y al verse perdonado por su mujer, Ramiro queda rehabilitado moralmente. Basta ahora que reivindique su honor y que recobre su reputación de héroe a los ojos del rey y del ejército. Pero el proceso trágico desencadenado por su enamoramiento todavía debe llevarse a cabo. Zaida, al verse rechazada por Ramiro en la presencia de su mujer, urde su venganza. De este modo el contraste entre la pasión ciega y la nobleza del alma que domina la primera mitad de la novela cede el puesto al contraste entre el esfuerzo heroico de Ramiro por recobrar la estima de sus compañeros en el ejército cristiano y la vileza de la princesa abandonada.

El libro V describe las hazañas heroicas de Ramiro, ya de vuelta al ejército, en el sitio de Sevilla. El libro VI las contrapesa con el asesinato de Isabel y Alfonso a manos de Zaida y la muerte inevitable del héroe cristiano. Hemos sugerido en otra parte⁷ que una de las diferencias fundamentales entre las obras del Siglo de las Luces y las genuinamente románticas la ofrece el rechazo por parte de los autores de éstas últimas del "happy ending". La importancia del "happy ending" estriba en que tiende a simbolizar una *Weltanschauung* armoniosa, mientras el final trágico de las obras románticas más representativas significa lo contrario. Aquí, en *Ramiro*, encontramos una variante. La novela termina tan trágicamente como *Los Amantes de Teruel* de Hartzenbusch, ya que Ramiro muere de desesperación al lado del cadáver de Isabel. No se trata de algo fortuito, pues el cierre del libro refleja la visión que tiene Húmara de la condición humana. Existe en el libro V una frase de importancia fundamental:

La fama decía (Ramiro) es la que hermosea y sostiene la existencia del hombre, pues la vida no es más que la prerrogativa que la naturaleza nos concede para poder ser desgraciados. (215)

Entonces, no cabe la menor duda de que el tema profundo de *Ramiro, Conde de Lucena*, que empieza con un ejemplo de obfuscación moral y emotiva, acompañada por la

tentación del suicidio, y que termina con la venganza y la muerte, esté al polo opuesto del optimismo moral, racional y providencialista típico de la corriente central de la literatura española durante el siglo dieciocho. Humara, mientras evita imponer a la novela una conclusión feliz, procura, sin embargo, mantener un equilibrio exacto entre la hostilidad de la vida y las posibilidades positivas de la misma. En última instancia Humara emplea el heroísmo, la magnanimidad, la generosidad y el idealismo de casi todos los personajes, a excepción de Zaida, para contrapesar la malignidad inherente a la existencia. Es en ese contraste que hay que buscar el mensaje de la novela, prefigurado ya en el prólogo, y es a la vez ese contraste lo que aproxima la visión existencial de Húmara a la de Rivas, por ejemplo, en sus primeras obras dramáticas. Se trata de una lucha no ya entre el amor y el sino, como será el caso más adelante, sino de un conflicto entre el sino o el error moral por una parte y la magnanimidad por la otra. Advertimos de paso que, al llegar al libro V, la decisión de Ramiro de visitar a la princesa mora, que desencadenó todo el proceso trágico en la novela, ya no se presenta en términos de pasión ciega sino como "un error de su razón o ... un capricho del destino". (206) Significativamente el epígrafe del último libro de la novela es una frase que describe la fatalidad. Frente a ésta Húmara ensalza

el honor, la generosidad y el valor: estas virtudes son el garante de la inmortal esencia de nuestras almas . (253)

En *Ramiro, Conde de Lucena* tales virtudes no son menos características de los moros que de los castellanos, de los malvados como de los personajes heroicos. Así que, como Ramiro aún antes de decidirse a visitar a Zaida siente unos remordimientos suicidas, del mismo modo la princesa y su ayudante Alhamar, una vez ejecutada su venganza en Isabel y Alfonso, se arrepienten al instante. Zaida, antes de morir a causa de las heridas que le ha infligido no Ramiro sino Alhamar, quien se proponía expiar el error que había cometido al apoyar los propósitos homicidas de la princesa, acepta el bautismo.

Mucho más se podría decir del desarrollo del argumento, del papel de Alí - Rosai, del interludio singular protagonizado por éste en el libro IV, del estilo pictórico, del papel de la naturaleza y así en adelante. Pero nos conviene concluir. Rafael Húmara y Salamanca escribía en el momento histórico en que se entrecruzaban en España dos sensibilidades. Todo el sentido aparente, la "metáfora existencial" por decirlo así, de *Ramiro, Conde de Lucena* resulta trágico. Las referencias al amor, a la fatalidad, la última parte de la obra (en la cual la naturaleza misma refleja la inminencia de la catástrofe) y el principio, en donde se hace hincapié en la pasión desenfrenada, todos prefiguran el romanticismo. Pero la formación intelectual de Húmara, de acuerdo con los valores del Siglo de la Ilustración impidió que prevaleciera la visión trágica del romanticismo más auténtico.

Tal visión, latente en la novela, está contrapesada, no, como sería lógico, dadas la convicciones religiosas arraigad ísimas de Húmara, por la simple intervención de la Providencia, sino por el heroísmo físico y sobre todo por el heroísmo moral.

Es este heroísmo lo que permite a Ramiro evitar el adulterio, lo que permite a Isabel perdonarle la caída en la tentación, y lo que permite a ambos perdonar a Zaida, quien a su vez se redime mediante el arrepentimiento. Alí - Rosai, por su parte, no es menos heroico moralmente que Ramiro y su esposa. Con todo, Húmara tropieza con el problema de presentar a Ramiro como un delincuente moral y como un héroe moral, si no al mismo tiempo, al menos en momentos inmediatamente sucesivos. Es esta parte la que pone de manifiesto la debilidad principal de la obra. Pero es una debilidad que ilustra el conflicto interno de la sensibilidad pre-romántica entre la visión trágica de la vida que, como ha mostrado Sebold, estuvo presente a partir de los años setenta del siglo dieciocho, y la voluntad de negar tal visión. El lector de *Ramiro, Conde de Lucena* saca la impresión de que, en 1823, si Humara es un típico representante de su generación, la visión angustiada de los románticos estaba ya pronta a manifestarse. La insistencia con que Húmara propugna un nivel inhumano de grandeza moral, muy alejado del simple optimismo moral de la generación anterior, y el hecho de que a la vez relega su campo de acción a una edad remota, demuestran que el tradicionalismo ya estaba cerca de su última línea de defensa.

DONALD L. SHAW
Universidad de Virginia

Notas

- 1) Vicente Lloréns, "Sobre una novela histórica: *Ramiro, Conde de Lucena* (1823)", *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1965, 286-93. También en su *Literatura, historia, política*, Madrid, Revista de Occidente, 1967, págs. 187-203 y en su *El romanticismo español*, Madrid, Castalia, 1979, págs. 295-302.
- 2) Juan Ignacio Ferreras, *Los orígenes de la novela decimonónica*, Madrid, Taurus, 1973, págs. 294-96.
- 3) Jorge Campos, "La novela Histórica" en Guillermo Díaz Plaja (ed.) *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, 1957, t. IV, 2. da parte, págs. 219-226.
- 4) Reginald F. Brown, *La novela española, 1700 - 1850*, Madrid, Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1953, págs. 25-27, 83 ó 180; Guillermo Zellers, *La novela histórica en España*, Nueva York, Instituto de las Españas, 1938, 16-18.
- 5) Rafael Húmara y Salamanca, *Ramiro, Conde de Lucena*, Paris, Bossange Padre; Nueva York [sic], Lanuza, Mendía Cia, 1828, pág. XX. Todas las referencias siguientes entre paréntesis en el texto se refieren a esta (segunda) edición.
- 6) Russel P. Sebold, "El incesto, el suicidio y el primer romanticismo español", *Hispanic Review*, 41, 1973, 669- 92. También en su *Trayectoria del romanticismo español*, Barcelona, Grijalbo, 1983, págs. 109-36.
- 7) D.L. Shaw. (ed.) *Rivas: Don Alvaro*, Madrid, Castalia, 1986 introducción págs. 22-24.

E. TH. A. HOFFMANN Y EL REFUERZO DEL TESTIMONIO EN *EL MATADERO* DE ECHEVERRÍA

En su estudio "*El Matadero*" de Echeverría y el *Costumbrismo*¹ el escritor y crítico argentino Juan Carlos Ghiano menciona a Hoffmann cuando enumera a los autores cuya obra Echeverría conoció en París diez años antes de escribir *El Matadero*.

Suponer el menor vínculo entre *El Matadero* y las obras del romántico alemán debe parecer absurdo a quien está acostumbrado a considerar los cuentos del último más bien como la expresión lograda de cierto concepto de lo fantástico.

Conviene sin embargo matizar tal prejuicio. Pretendo mostrar que si Echeverría conoció a Hoffmann, no fue tanto por los cuentos fantásticos sino por narraciones de otra índole. Presentaré primero a Echeverría y después las primeras traducciones que se publicaron de algunas de las obras de Hoffmann en España y en Francia. Terminaré por la evocación de ciertos rasgos del estilo y de la técnica narrativa que la crítica contemporánea destacó en estas primeras obras traducidas porque parecen ser los mismos que utiliza Echeverría para reforzar el testimonio contra los federales en *El Matadero*.

Esteban Echeverría que nació en Buenos Aires en 1805, no es un escritor de fama mundial, y ni siquiera uno de estos autores "injustamente olvidados" cuya obra hay que rescatar para completar la imagen histórica de una época literaria. Es sencillamente uno de los primeros escritores que publicaron obras literarias en un país que acababa de independizarse de España y que orientó las ideas de un grupo de jóvenes hacia la creación de una literatura propia, una literatura nacional, una literatura argentina que trate temas argentinos.

Debido a este concepto y gracias al esfuerzo de asimilación de ideas y de modelos europeos que realizó para alcanzar sus objetivos, desempeña hasta hoy en día un papel importante en el proceso de autoreflexión y de autoafirmación de su país. Es verdad que si no tenemos en cuenta este papel y si juzgamos los escritos que dejó únicamente según los criterios que solemos aplicar a textos literarios que no tienen este carácter de "documento nacional" nos encontramos con algunas obras que carecen de interés estético o de originalidad.

Ya a finales del siglo XIX el crítico argentino de origen francés Paul Groussac dijo por ejemplo del "Dogma socialista" de Echeverría con una malicia que recuerda los mejores epigramas del siglo XVIII en Francia: "Si se quitara del Dogma todo lo que pertenece a Lame-nnais, Leroux, Lerminier, Mazzini y tutti quanti sólo quedarían las alusiones locales y los solecismos".²

De esta condena general de los escritos de Echeverría se suelen exceptuar dos obras: *La Cautiva*, de la cual tendríamos que haber hablado en este Congreso, ya que se trata de una extensa narración en verso que tuvo cierto éxito en la España romántica³, y *El Matadero*, escrito entre 1838 y 1840 que quedó sin publicar hasta 1871, hecho que lamenta Noé Jitrik "porque en verdad", dice, "es la primera narración de carácter definido, de jerarquía literaria y de valor testimonial que se ha producido en el Río de la Plata. Como además de su fuerza descriptiva propone una actitud de alguna manera realista cuando el realismo estaba en pañales en Europa, su publicación habría tal vez influido decisivamente (...) en ese momento del desarrollo de la narrativa nacional."⁴

Hasta para quien no comparte esta convicción es interesante que Jitrik insista en "el realismo" que según él se manifiesta en "El Matadero", característica que había subrayado Enrique Anderson Imbert sosteniendo en 1958 que se trataba de un "cuadro de costumbres de extraordinario vigor realista, diferente a cuanto se había escrito antes por la intensidad del *pathos* y del *climax*"⁵.

Notamos en estas apreciaciones que ponen el énfasis en el "realismo" de Echeverría, ciertas dudas con respecto a la clasificación como "cuadro de costumbres" intentada ya por Juan María Gutiérrez cuando publicaba *El Matadero* por primera vez en 1871. Es que para Gutiérrez "el artista contribuye al estudio de la sociedad cuando estampa en el lienzo una escena característica que, transportándonos al lugar y a la época en que pasó, nos hace creer que asistimos a ella y que vivimos con la vida de sus actores. Esta clase de páginas son escasas, y las pocas que existen se conservan como joyas, no sólo para estudio del arte, sino también de las costumbres cuyo verdadero conocimiento es el alma de la historia".⁶

La perspectiva de historiador que adopta Gutiérrez comentando en 1871 una obra que se había escrito más de 30 años antes no ha sido la de Echeverría cuando formulaba su protesta contra la política de Rosas⁷: por el título "El Matadero" y el sentido que le presta al final, el autor confiere a su texto valor de parábola; aprovecha el "vigor realista" y la "intensidad del *pathos* y del *climax*" que notaba Anderson Imbert, para testimoniar la crueldad y la injusticia del régimen del dictador Manuel de Rosas. Por las imágenes exageradas que evoca, por la brutalidad de los sucesos narrados y por un estilo marcado de una ironía acerba *El Matadero* parece panfleto. No olvidemos tampoco que Echeverría pinta y narra situaciones contemporáneas o casi, puesto que sitúa lo relatado explícitamente en los años treinta aludiendo además de manera inequívoca a acontecimientos del año 1839.⁸

Puesto que corresponde a tales características no es evidente que "El Matadero" tenga que ver con los cuentos de E. Th. A. Hoffmann. Es cierto que Juan Carlos Ghiano establece la relación de manera muy cautelosa situando al narración de Echeverría a "medio camino entre el cuadro de costumbres y el cuento" y explicando tal situación por "el panorama de lecturas de su autor". Sostiene Ghiano que "para la primera especie debieron reducirse a Larra, el menos cuentista de los españoles de principios de siglo, y al modelo del primer Larra, el francés Victor Joseph Etienne Jouy, padre de "L'Hermitte de la Chaussée d'Antin", 1812-1814, y de otras colecciones semejantes. Echeverría conoció también a los moralistas franceses, de la línea de Montesquieu, precedentes del "roman des moeurs". En cuanto a cuentistas, su biblioteca prueba la existencia de las traducciones francesas de Hoffmann. No sería extraño que Hoffmann le hubiera sido presentado por las teorías sobre el cuento que se escribieron en Alemania a fines del siglo XVIII. De Alemania pasó al resto de Europa el interés por el relato tradicional y folklórico, por la leyenda medieval, por el cuento fantástico y poético".⁹

En otro momento y en otro contexto Juan Carlos Ghiano afirma rotundamente que Echeverría había leído a Hoffmann. Refiriéndose a los fragmentos de un "drama jocoserio, satírico-político" titulado *Mefistófeles* escribe "el juego de las apariencias humanas es revelado con un procedimiento que trae ecos de lecturas de Hoffmann junto con preocupaciones filosóficas a las cuales se había asomado ya en sus estudios porteños".¹⁰

Estas afirmaciones parecen arriesgadas porque ningún documento, ninguna filiación temática vienen a corroborar la hipótesis. Además es poco probable que Echeverría haya podido consultar la versión española de alguna obra de Hoffmann cuando escribía *El Matadero*. Pues según Franz Schneider que publicó en 1927 un artículo titulado "E. Th. A. Hoffmann en España: Apuntes bibliográficos e históricos"¹¹ fue Walter Scott quien despertó primero el interés por Hoffmann en España a través de su famoso *Ensayo sobre el uso de lo maravilloso en las novelas ó Romances* que se publicó en español en 1830. Como de costumbre en aquel momento, el traductor no se basa directamente en el texto inglés, sino en una versión francesa que se había publicado un año antes bajo el título "Du Merveilleux dans le roman" en la *Revue de Paris*.¹²

La primera traducción española de un texto de Hoffmann se menciona en *El Correo, periódico literario y mercantil* a principios de 1831¹³. Pero el primer cuento que se imprimió, apareció bajo el título *La Lección del Violín (cuento fantástico)* en una colección de *Novelas Extranjeras* que se llamaba *Horas de Invierno* en el año 1837.¹⁴

Sigue dos años más tarde una colección de *Cuentos fantásticos, escogidos y vertidos al castellano por Don Cayetano Cortés*.¹⁵

Dividida en dos volúmenes contenía cuatro cuentos¹⁶. Como las anteriores esa traducción se basa en una versión francesa, hecho que Schneider comenta con razón así:

"[...] gozaba Hoffmann en Francia de una popularidad extraordinaria. Entró en España con las producciones de los románticos franceses, y era lo fantástico y grotesco lo que deleitaba. Los españoles que sabían el idioma alemán y que se dedicaban durante el siglo XIX a traducir obras alemanas directamente del original, no se interesaban por Hoffmann."¹⁷

A estas primeras ediciones de algunos cuentos de Hoffmann se podrían agregar unas cuantas más que son de los años 1841, 1843 y 1845, si no fuese que por motivos de orden cronológico ya no nos interesan, puesto que los especialistas coinciden en afirmar que *El Matadero* ha sido escrito por Echeverría en los años 1838 a 1840.¹⁸ No se puede contar, pues, en España hasta 1838 con ninguna edición de las obras completas¹⁹, y son muy pocos los cuentos que se traducen al español cuando los emigrados vuelven de París a mediados de los años treinta. No es probable que Echeverría haya leído algún texto de Hoffmann en castellano antes de escribir *El Matadero*. Si hubo influencia de algún tipo se debe a las traducciones francesas que tuvieron tanto éxito en Francia y que sirvieron de punto de partida para las versiones españolas.

El 15 de octubre de 1825 el comerciante argentino Esteban Echeverría que tenía apenas 20 años, se había embarcado para Europa, obedeciendo a los consejos de los patrones de la casa donde trabajaba y conforme a la política del presidente Rivadavia que quería mandar a jóvenes becarios a Francia para formar así los profesionales que faltaban en el país.²⁰ Echeverría llega a París en marzo de 1826, en un momento, pues, que está caracterizado por la victoria definitiva del romanticismo.

No "parece haber tenido contacto directo con los representantes del romanticismo [...] en cambio, puede haberse empapado de la atmósfera intelectual y puede haber leído los autores más en boga", escribe Noé Jitrik²¹. El hecho es que cuando vuelve a Buenos Aires pone "literato" en lugar de "comerciante" para indicar su profesión.²²

En su artículo *El París literario de Esteban Echeverría*²³ Rafael Alberto Arrieta intentó reconstituir el ambiente literario que Echeverría conoció en París. Tarea difícil, pues no son numerosas las fuentes que existen. La única que merece ser citada es este autotestimonio del autor: "Como desahogo a estudios más serios, me dediqué a leer libros de literatura. Shakespeare, Schiller, Goethe, y especialmente Byron, me conmovieron profundamente y me revelaron un mundo nuevo."²⁴ Como se ve Echeverría no alude ni a los hermanos Schlegel ni a E.Th.A. Hoffmann, que Madame de Staël había hecho conocer en Francia.²⁵

Puesto que el mismo Echeverría lamenta en una carta del 20 de junio de 1827 que no sabe alemán²⁶, cabe preguntarse si es probable que haya conocido a Hoffmann a través de

traducciones francesas anteriores al mes de mayo de 1830, fecha en la cual sale de París para volver a Buenos Aires²⁷. Gracias al libro de Elizabeth Teichmann²⁸ las primeras versiones francesas se conocen bastante bien. No son muchas puesto que los primeros volúmenes de la traducción completa de Loève-Weimars empiezan tan sólo a publicarse en noviembre de 1829. En marzo de 1830 aparecerá el volumen VIII de esta edición mientras que once volúmenes más serán posteriores a esta fecha. En cuanto a las pocas versiones francesas y las reseñas que se publican en diversas revistas antes de noviembre de 1829²⁹ me limito a dos ejemplos que son de mayor interés:

1. En el número XXXVI de la *Revue encyclopédique* que corresponde al mes de diciembre de 1827 se menciona un cuento de Hoffmann titulado "Mademoiselle de Scudéry" en una reseña del volumen *German Stories* publicado en Edimburgo. En su comentario a esta nota escribe E. Teichmann lo siguiente: "Il est intéressant de noter que le récit n'est pas présenté comme appartenant au genre fantastique, genre qui n'était pas encore en vogue et que la revue n'a pas beaucoup prôné. Sans cela on n'aurait peut-être pas accueilli sans réserve l'éloge d'Hoffmann. Le critique révèle que les nouvelles allemandes que contient le volume sont pleines d'aventures extra vagantes, d'événements improbables et de caractères contraires à la nature. 'Mademoiselle de Scudéry' est d'un genre différent. La scène est à Paris, et tous les détails sont présentés sous ces formes simples et exemptes d'exagération qui semblent être les garans [sic] de la vérité historique. Ce récit est arrangé avec un art infini, et pourrait fournir le sujet d'un drame fort intéressant" ³⁰.

Es interesante constatar que "Mademoiselle de Scudéry" es el primer cuento que se publicará - aunque mutilado - en traducción francesa³¹ y el que se va a imprimir con mayor frecuencia en estos años³².

2. Hasta la revista *Le Globe* que intenta promocionar a Hoffmann por sus cuentos fantásticos, destaca sus cualidades de observador y los detalles realistas que aparecen en sus cuentos:

"Ses nouvelles ne ressemblent à rien. Je ne connais aucun ouvrage où le bizarre et le vrai [...] se heurtent, d'une manière plus forte [...]. Concevez une imagination vigoureuse et un esprit parfaitement clair, une amère mélancolie et une verve intarissable de buffonnerie et d'extravagance; supposez un homme qui dessine d'une main les figures les plus fantastiques, qui rende présentes, par la netteté du récit et la vérité des détails, les scènes plus étranges [...]"³³.

Basta con fijarse en un cuento como "Mademoiselle de Scudéry" o "Gluck, souvenirs de 1809" que se publica en junio de 1829 para darse cuenta de que hay rasgos comunes en estas narraciones y la del autor argentino:

detalles realistas como la contemporaneidad de los sucesos narrados o su localización en la capital del país correspondiente, Berlín o Buenos Aires; la evocación de un gran número de personas que sirven de marco costumbrista a algunos personajes extraordinarios por la desmedida de sus instintos criminales, de su brutalidad, de su locura, de sus dones naturales o de su sentido del honor, y, antes de todo, otro rasgo importante que es el equilibrio tan difícil de mantener entre lo extraordinario (o lo exagerado) y los pormenores del mundo histórico o contemporáneo destinados a asegurar la credibilidad o a crear la duda³⁴.

Son evidentes otros rasgos comunes de orden estilístico que afectan el manejo del diálogo o la individualización del vocabulario que no puedo definir aquí³⁵. Pero aún así me parece poder afirmar lo siguiente:

Por el escándalo que acompañaba la publicación simultánea de dos versiones francesas de las obras de Hoffmann durante los últimos meses de su estancia en París, Echeverría no puede haber ignorado al romántico alemán. Pero es probable que la idea de la obra hoffmaniana que se llevó a Buenos Aires en mayo de 1830 haya sido influenciada por los primeros cuentos que se publicaron en francés y que tuvieron poco que ver con lo fantástico sino mucho más con la enormidad de los instintos criminales y con este "realismo" del autor de "Mademoiselle de Scudéry" que ciertos críticos franceses habían exaltado en 1828 y 1829 cuando presentaban las primeras narraciones al público francés.

Tal hipótesis no carece de cierto interés en un contexto más general puesto que permite distinguir dos vertientes de la influencia de Hoffmann en el mundo hispánico: una que sería la que presentamos aquí y que llega con Echeverría a la Argentina mientras que la otra que se manifestará algunos años más tarde en España ha corroborado la imagen que Walter Scott había esbozado del poeta alemán subrayando los matices fantásticos e inverosímiles de ciertos cuentos³⁶.

CHRISTIAN WENTZLAFF - EGGERBERT
Universidad de Colonia

Notas

1) **J.C GHIANO:** *"El Matadero" de Echeverría y el costumbrismo.* Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1968.

2) Citado por Noé Jitrik en un artículo sobre Esteban Echeverría publicado en *Historia de la literatura argentina I, Desde la Colonia hasta el Romanticismo*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina 1980, p. 253.

3) Este poema descriptivo de 2142 versos relata la historia trágica de María que rescata a su marido Brian, preso de los indios. Se desarrolla en la pampa y "tuvo", escribe Noé Jitrik, "un éxito inmediato. En el *Diario de la Tarde*, Gutiérrez hizo una crítica consagratoria. De la primera edición fueron enviados 500 ejemplares a España que se agotaron en Cádiz. El diario *El Tiempo*, en su número 625, glosó los comentarios de Gutiérrez. La repercusión fue tan grande que al poco tiempo se reimprimió en España en el mismo año". (Op. cit. p. 251 y 254).

4) *Cf. Op. cit. p. 258.*

5) *Historia de la literatura hispanoamericana* I. México: Fondo de Cultura Económica 1954, p. 116.

6) J.M. GUTIERREZ "Prólogo" en E. Echeverría; *La Cautiva seguido de El Matadero - La Guitarra - Elvira - Rimas*. Buenos Aires: Editorial Sopena Argentina 1962, p. 75. Sigue el texto así: "Nosotros, a medida que crecemos en edad como pueblo y adelantamos en cultura como sociedad, nos interesamos con mayor anhelo en conocer lo pasado y deseamos hallar testimonios a este respecto que guíen nuestro juicio. Pero este deseo no es fácil de satisfacer, tanto en la época antigua como en la reciente, porque no habiendo tenido arte ni literatura nacional, han desaparecido los tipos sociales tan fugazmente como huye el tiempo, sin que manos de observadores los hayan fijado ni con la escritura ni con los medios que proporcionan las bellas artes. [...] es imposible la restauración de un monumento derruido cuando sólo se conoce el lugar donde existía [...]. De manera que, cuando con relación a una época cualquiera de nuestra vida tengamos la fortuna de encontrar un *testigo*, que vio o sintió por sí mismo, debemos apresurarnos a consignar el precioso testimonio que nos suministra para ilustrar con él las páginas hasta ahora pálidas de nuestra historia". (Loc. cit.).

El primer editor del texto determina así en 1871 una de las cualidades del "Matadero" que numerosos críticos han subrayado después. Pero es evidente que calificándolo de "precioso testimonio" se inspira antes de todo en la teoría costumbrista.

7) Aunque el último párrafo de la narración rompa el ambiente de contemporaneidad que predomina en *El Matadero* para quien lo lea como invectiva contra Rosas; *cf.* "En aquel tiempo los carniceros degolladores del matadero, eran los apóstoles que propagaban a verga y puñal la federación rosina, y no es difícil imaginarse qué federación saldría de sus cabezas y cuchillas. Llamaban ellos sal vaje unitario, conforme a la jerga inventada por el Restaurador, patrón de la cofradía, a todo el que no era degollador, carnicero, ni salvaje, ni ladrón; a todo hombre decente de corazón bien puesto, a todo patriota ilustrado amigo de las luces y de la libertad; y por el suceso anterior puede verse a las claras que el foco de la federación estaba en el matadero." (*Ed. cit.*, p. 96).

La distancia en el tiempo que finge el narrador está destinada aquí a reforzar el peso de su propia interpretación de los sucesos narrados.

8) Me parece muy acertado lo que escribe Ghiano a propósito de la situación de lo relatado en el tiempo: "El tiempo del relato es proyectado al mundo de la fábula por la fórmula que hace referencia a la época: "Diré solamente que los sucesos de mi narración pasaban por los años de Cristo de 183 ...", el 1839 descubierto por Batistessa." (p. 52).

9) *Op. cit.*, p. 76.

10) *Cf. Op. cit.*, p. 38-39.

11) **En los Estudios eruditos in memoriam de Alfonso Bonilla y San Martín, I, Madrid 1927**, p. 279-287; lo mismo afirma M. TIETZ en "E.T.A. Hoffmann und Spanien" en *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann - Gesellschaft e. V. XXVI (1980)*, p. 51-68.

12) *Revue de Paris* I (12 abril de 1829), p. 25 - 33; véase E. TEICHMANN: *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève - Paris 1961, p. 22.

13) Véase F. SCHNEIDER en el artículo citado p.280 - 81. Schneider reproduce la siguiente noticia que publica en el número 412, del 28 de febrero de 1831, *El Correo, periódico literario y mercantil*, de Madrid: "LITERATURA ROMÁNTICA. Aconsejamos a sus apasionados, y sobre todo a las lectoras sentimentales, que no dejen de recorrer el siguiente artículo: LEONOR. Historia fantástica, de Burger. Burger fué en este género de literatura el rival del famoso Hoffmann, del que se ha dado ya una prueba en el canto del SASTRECILLO, inserto en uno de los números de este periódico [...]. Añade: "A pesar de una busca detenida, no se halló el canto del *Sastrecillo*. Hay que tener en cuenta en eso que los periódicos de aquella época se hallan rarísima vez completos.

" (Nota 1 a la p. 281). Me comunica mi amigo José Escobar que encontró el texto en la revista indicada, pero que le parece que no se trata de la traducción de un cuento de Hoffmann.

14) Véase SCHNEIDER, *loc. cit.*

15) Madrid 1839.

16) Se trata de "Aventuras de la noche de San Silvestre", "Salvador Rosa" (= "Signor Formica"), "Maese Martín el tonelero y sus oficiales" y "Mariano Falieri" (= "Doge und Dogaresse"); véase SCHNEIDER, p. 281 - 282.

17) SCHNEIDER, p. 282.

18) Véase J.C. GHIANO: "*El Matadero de Echeverría* ... Subraya Ghiano que la acción del relato se sitúa en la primavera del año 1839 y que la redacción no es muy posterior a esta fecha (p. 36). Ver también NOE JITRIK "El Romanticismo: Esteban Echeverría" en *Historia de la literatura argentina* 1, p.247 y p. 258.

19) Parecieron las Obras completas de E.T.A. Hoffmann. Cuentos fantásticos, traducidos por D.A.M. y adornados con primorosas láminas abiertas en acero por el distinguido artista D. Antonio Rosa. Barcelona 1847; Cf. Schneider, p. 283.

20) Véase NOE JITRIK, artículo citado, p. 243 - 244.

21) Artículo citado, p. 244.

22) *Ibidem.*

23) El artículo se publicó en Logos, Revista de la Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, I (1941), p. 41 - 51.

24) Ver ARRIETA, artículo citado, p. 41.

25) Por motivos cronológicos paso de alto el encuentro con Xavier Marmier que Arrieta menciona (p. 41, nota 1). Marmier que había hecho un viaje a Alemania para conocer la tumba de Hoffmann, visitó a Echeverría en Montevideo en el año 1850.

26) "Je me rappelle [sic] J bien souvent de nos promenades, et surtout de la filie du musicien de Schiller. Vous ne pouvez vous figurer l'effet que cette piécè produisit sur moi; je m'en souviendrai toujours parce que l'impression en fut bien profonde. Elle reveilla ma curiosité de connaître les ouvrages de ce grand écrivain. Je les ai lus dans une traduction ainsi que ceux de votre grand Goethe. Quels trésors n'ai je [sic] pas trouvé [sic] ! Avec quelle avidité je les ai dévorés! Je voudrais bien connaître la langue allemande pour mieux pouvoir apprécier tants [sic] de beautés. Je ne perde pas l'espoir d'y arriver". Citado por Arrieta en el artículo mencionado, p. 43.

27) Ver R.A. ARRIETA: La literatura argentina y sus vínculos con España, Buenos Aires 1957, p. 78.

28) ELIZABETH TEICHMANN: *La Fortune d'Hoffmann en France*, Genève - Paris 1961. Se basa E. Teichmann en investigaciones propias y en los estudios de V. ROSSEL: *Histoire des relations littéraires entre la France et l'Allemagne (Paris 1897, p. 166 sqq.)*, A.SAKHEIM: *E.T.A. Hoffmann: Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken (Leipzig 1908, p. 27 - 44)*, E. HOFMANN: "Ernest - Théodore - Amédée Hoffmann et la Littérature française" (en *Jahresbericht der Annenschule (Realgymnasium) zu Dresden - Altstadt (...) 1913, Dresde 1913*), MARCEL BREUILLAC ("Hoffmann en France" en *RHLF* XIII (1906), p. 427 - 457 y XIV (1907), p. 74 - 105), J. POMMIER ("Pour les débuts d'Hoffmann en France" en *RLC* XIII (1933), p. 353 - 357), L. GUICHARD ("Au-tour des "Contes d'Hoffmann" " en *RLC* XXVII (1953), p. 136 - 147) y G. PANKALLA ("E.T.A. Hoffmann und Frankreich. Beiträge zum Hoffmann - Bild in der französischen Literatur des 19. Jahr-hunderts" en *Die Neueren Sprachen* 1954, p. 170 - 179). Se consultarán además útilmente: G. SA-LOMON: *E.T.A. Hoffmann. Bibliographie* (Berlín - Leipzig² 1927; Repr. Hildesheim: Olms 1963) que registra

29) también las versiones francesas y, con posterioridad al libro de E. TEICHMANN, J. VOER-STER: *160 Jahre E.T.A. Hoffmann - Forschung 1805 - 1965* (Stuttgart 1967), I. KÖHLER: "Ein Wegbereiter Hoffmanns in Frankreich: Der Doktor Koreff" (en *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann Gesellschaft e. V.* XXVI (1980), p. 69 - 72), G. HOLTUS: "Die Rezeption E.T.A. Hoffmanns in Frankreich. Untersuchungen zu den Übersetzungen von A. - F. LOEVE — VEIMARS (en *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann - Gesellschaft e. V.* XXVII (1981), p. 28 - 54), I. KÖHLER: "Erstes Auftreten Hoffmanns in Frankreich. Der Fall Latouche" (en *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann - Gesellschaft e. V.* XXVIII (1982), p. 45 - 49) y B. FELDGES / U. STADLER: *E.T.A. Hoffmann: Epoche - Werk-Wirkung*, München 1986, p. 273 - 278.

29) Ver E. TEICHMANN, p. 17 - 32.

30) *Ibidem*, p. 18.

31) Ver TEICHMANN, p. 237.

32) Se publica "Mademoiselle de Scudéry" en 1828 en la *Bibliothèque universelle de Genève* y en marzo de 1830 en el volumen V de la traducción de los cuentos fantásticos a cargo de Loève -Veimars. Hay que sumar a estas ediciones cuatro versiones abreviadas que aparecen en partes bajo el título "René Cardillac" el 27 de febrero, el 6, el 10 y el 14 de marzo de 1830 en el *Mercure de France au XIX^e siècle*, en el *Voleur* y en el *Pirate* (ver Teichmann, p. 238).

33) Citado por TEICHMANN, p. 20.

34) La duda se da en "El Matadero" a otro nivel que en los cuentos de Hoffmann puesto que afecta el sentido de lo narrado en su totalidad, que se puede interpretar o sea como relato realista de un suceso posible o como narración simbólica que representa la situación en la Argentina de Rosas.

35) Con respecto al vocabulario véase el diálogo entre Cardillac y su cliente (*Das Fräulcin von Scuderi*, ed. G. Ellinger, repr. Reclam Universal - Bibliothek 25, Stuttgart 1979, p. 24) y *El Matadero*, ed. cit., p. 93 - 95.

La desmedida del lenguaje metafórico que emplean Cardillac y el joven unitario corresponde a un estado de exaltación. Escribe Echeverría: "El joven, en efecto, estaba fuera de sí de cólera. Todo su cuerpo parecía estar en convulsión. Su pálido y amorotado rostro, su voz, su labio trémulo, mostraban el movimiento convulsivo de su corazón, la agitación de sus nervios. Sus ojos de fuego parecían salirse de la órbita, su negro y lacio cabello se levantaba erizado. Su cuello desnudo y la pechera de su camisa dejaban entrever el latido violento de sus arterias y la respiración anhelante de sus pulmones" (p. 93 -94) mientras que Hoffmann subraya la pasión de Cardillac por su profesión y por los productos de su arte presentándole como "sonderbar" (p. 22) y hablando de su "brennende Begierde" (p. 23), de su violencia: "Cardillac lässt ihn nicht ausreden, reisst ihm das Schächtelchen aus den Händen, nimmt die Juwelen heraus, die wirklich nicht viel wert sind, hält sie gegen das Licht und ruft voll Entzücken" (p. 23 - 24) o "[...] damit steckt Cardillac dem Bräutigam den Schmuck in die Busen-tasche, ergreift ihn beim Arm, wirft ihn zur Stubentür hinaus, dass er die ganze Treppe hinabpoltert [...] J. Gar nicht su erklären war es auch, dass Cardillac oft, wenn er mit Enthusiasmus eine Arbeit übernahm, plötzlich den Besteuer mit allen Zeichen des im Innersten aufgeregten Gemüts, mit den erschütterndsten Beteuerungen, ja unter Schluchzen und Tränen bei der Jungfrau und allen Heiligen beschwor, ihm das unternommene Werk zu erlassen." (p. 24 - 25).

36) Compárense estas frases citadas por Teichmann (p. 22 - 23): "Le goût des Allemands pour le *mystérieux* leur fait inventer un autre genre de composition, qui peut - être ne pouvait exister que dans leur pays et leur langue. C'est celui qu'on pourrait appeler le genre *fantastique*, où l'imagination s'abandonne à toute l'irrégularité de ses caprices, et à toutes les combinaisons de scènes les plus burlesques. [...] l'imagination ne s'arrête que lorsqu'elle est épuisée. [...] Les transformations les plus imprévus et les plus extraordinaires ont lieu par les moyens les plus improbables. Rien ne tend à en modifier l'absurdité."

PARTICULARIDADES DEL MARCO HISTORICO EN
"EL DONCEL DE DON ENRIQUE EL DOLIENTE"

El primer análisis que se suele abordar al enfrentarse a una novela histórica, es el del marco elegido para desarrollar la trama. Se busca la mayor o menor exactitud de la reconstrucción arqueológica, se investiga en la historicidad de los hechos o se insiste en la psicología del héroe, más propia generalmente de la época en que fue escrita, que de la resucitada en la novela.

*El doncel de don Enrique el Doliente*¹ no ha sido una excepción. Mucho se han criticado los errores arqueológicos de Larra y aún más sus anacronismos, enfrentando, por ejemplo, a dos figuras como Macías y Villena, a los que en la realidad distanciaron unas cuantas décadas.

Lo que no se ha mencionado es el carácter peculiar del marco histórico de esta novela. No se trata aquí de narrar, tomando la perspectiva de unos personajes ficticios, este o aquel acontecimiento de la historia, el auge o la decadencia de este o aquel reinado o los valores de una raza ya extinguida. Una anécdota insignificante constituye la base histórica de toda la novela: la pretensión de Enrique de Villena al maestrazgo de Calatrava. Informaciones, como el nacimiento de Juan II o la coronación en Avignon del papa Luna, no pasan de simples pinceladas en favor de la veracidad histórica. Si excluimos al rey Enrique III el Doliente, los personajes rescatados de la historia, Macías, Villena, Ferrus, no son figuras políticas, sino literarias. Esto por lo que se refiere a los protagonistas. Pero hay otros: por palacio se pasea don Pero López de Ayala, hablando de su *Rimado*: aquí y allá aparecen los nombres de Villasandino, Rodríguez del Padrón, Micer Francisco Imperial, Santillana, etc. Esta vez, el héroe no es producto de ficción; no es ese "héroe medio", como Lukács² define al protagonista scottiano, que se encuentra también en algunas novelas españolas; no es tampoco el noble o el guerrero que cambia el destino de su país en una campaña bélica ... ¡ Es un poeta! Y poeta es también su principal antagonista: Villena. Nos encontramos, pues, en lo que yo llamaría un marco literario, en lugar de un marco histórico.

Pero hay más. Las figuras literarias no se limitan a aparecer explícitamente. A veces, se ocultan detrás de ciertos personajes. Voy a explicar esto: Al final de la novela encontramos a dos actores³ que, a mi juicio, ejercen funciones muy importantes dentro del texto. Se trata de Hernán Pérez de Vadillo - el marido de Elvira - y don Luis de Guzmán, el rival de Villena en la pretensión del maestrazgo. Al lector no deja de sorprenderle el hecho de encontrarlos unidos. Vadillo era el escudero del contrincante de Guzmán. Tuvieron además ocasión de combatir el uno contra el otro en el "juicio de Dios", venciendo el escudero. Ahora don Luis es por fin maestro de Calatrava y ha tomado a su servicio al que una vez le venciera.

Su función final es la de observadores: contemplan a una mujer, con cuya demencia se divierten los chiquillos del pueblo. El lector, aunque no se menciona, adivina en seguida que se trata de Elvira. Pero ellos no la reconocen "Será acaso alguna madre que haya perdido a su hija."⁴ dice Vadillo. Y siguen su camino. Se trata, como se ve, de una falsa interpretación y vale la pena retener esto, cuyas consecuencias veremos más adelante.

Ahora nos interesa prestar atención a los nombres de estos dos actores: Hernán Pérez de Vadillo y Luis de Guzmán. Suprimiendo el segundo apellido del uno y el nombre del otro nos da Hernán Pérez de Guzmán. Es éste un historiador que vivió entre 1378 y 1460 aproximadamente, al que debemos un curioso tratado, titulado *Generaciones y semblanzas*⁵, que compuso hacia 1450. La crítica ha mencionado varias fuentes para *El doncel*⁶, sin que se haya tenido en cuenta la obra de Pérez de Guzmán. Yo voy a atreverme a incluirla entre ellas, basándome en los argumentos que expondré a continuación.

Para ello, tengo que comenzar por recordar una de las fuentes ya señaladas: *Nobleza del Andalucía*, de Argote de Molina, publicada en Sevilla en 1588. En ella aparecen frecuentes alusiones a Pérez de Guzmán como autoridad histórica, llegándose a reproducir citas bastante extensas. Los mismos títulos de los capítulos hacen referencia a nuestro historiador, como el del capítulo 209, que reza: "Mverte de don Rvy Lopez de Davalos Condestable de Castilla, y lo que del escribe Hernan Perez de Guzmán."⁷

Menciona Argote en este capítulo y en otros dedicados a este personaje el gran poder de que gozaba el Condestable, sus múltiples hechos de armas y los errores que originaron la pérdida del favor real. Lo que no encontramos son alusiones a peculiaridad alguna de su carácter. Pérez de Guzmán nos dice, sin embargo, que "plaziale mucho oír a estrologos"⁸. En el capítulo XVI de la novela de Larra, el judío Abenzarsal se aparta con el rey para leer en las estrellas la muerte del papa y del maestre de Calatrava. Sólo les acompaña López Dávalos que "era no poco afecto a supersticiones y hechicerías".⁹ Parece poco probable que Larra encontrara este dato en una crónica o en cualquier tratado de historia a la manera tradicional. Lo que diferencia la obra de Pérez de Guzmán de otras de su género es que se ocupa más del retrato humano que de los hechos históricos.

Otro detalle que me ha llamado la atención es que todos los caballeros que rodean al Rey en su primera aparición (capítulo XI)¹⁰ son objeto del estudio de nuestro historiador. Como recordarán, precede a la presentación del monarca una larga lista de nombres y cargos, cuya enumeración voy a ahorrármelos. Me limitaré a señalar que cada uno de ellos protagoniza un capítulo de *Generaciones y semblanzas* y que el cargo que ocupan en la corte -único dato que nos da Larra - encabeza dichos capítulos. Incluso los tres primeros aparecen en el mismo orden en ambos autores. Esta coincidencia me parece harto significativa.

He mencionado hasta ahora personajes muy secundarios en la novela que tratamos. Pero también figuras relevantes parecen inspiradas en los retratos de Pérez de Guzmán. Voy a ocuparme de dos en particular: el Rey y don Enrique de Villena.

Del Rey Doliente tenemos noticia - su mismo sobrenombre lo indica de sus muchas enfermedades y de su debilidad física. Pero nada dicen las crónicas de sus dotes comunicativas. Guzmán lo acusa de "muy áspera conversación"¹¹ y es éste un rasgo que encontramos también en la novela, donde el narrador menciona su "conversación naturalmente seca y desabrida".¹²

Por lo que se refiere a Villena, leemos en *Generaciones y semblanzas* que era "pequeño de cuerpo"¹³, lo que coincide con la "corta estatura"¹⁴ del conde Iarriano. Menciona también su contemporáneo su mayor inclinación a las letras que a las armas y su interés por la astrología, lo que le valió duras críticas en la corte. Y, sobre todo, añade una información básica para nuestra novela: "era muy inclinado al amor de las mugeres".¹⁵

Creo que estos ejemplos son suficientes para plantear la hipótesis de una lectura de Guzmán por parte de Larra. No es, sin embargo, esta demostración lo que me preocupa principalmente. Conocer las fuentes de que un autor se sirve para abordar su obra es tarea básica para un investigador, ¿qué duda cabe! Pero, a mi modo de ver, lo más importante para nosotros no es el hecho de conocer la fuente, sino la búsqueda de su función dentro del discurso que analizamos.¹⁶ Se nos plantea, entonces, una pregunta: ¿cuál puede ser la función de un historiador que, habiendo servido de fuente, aparece escondido tras dos personajes en una novela calificada como histórica?

En el capítulo I de *El doncel*, el Narrador, amén de ponernos al día en los acontecimientos de la época que va a tratar, hace algunas reflexiones sobre la "verdad" y la "historia". Afirma que los hechos que va a relatar no han sido sacados de ninguna crónica o leyenda antigua y añade que "historias verdaderas de varones doctos andan por esos mundos impresas y acreditadas, de cuyo contenido no nos atreveríamos a sacar tantas líneas de verdad, o por lo menos de verosimilitud, como las que encontrará quien lea en nuestras páginas, tan fidedignas como útiles y agradables".¹⁷ Esta acusación contra ciertos libros de historia constituye precisamente el tema principal del prólogo de *Generaciones y semblanzas*, cuyo comienzo es el siguiente: "Muchas vezes acaesce que las cronicas e estorias que fablan de los poderosos reyes e notables pringipes e grandes Çibdades, son auidas por sospechosas e inÇiertas e les es dada poca fe e abtoridat".¹⁸

La finalidad de estas afirmaciones es, sin embargo, muy distinta en las dos obras, Trata Guzmán de hacer creer la verdad histórica de su texto, tanto como Larra nos invita a dudar de la del suyo. El astuto Narrador de nuestra novela contradice una y otra vez, en capítulos posteriores, lo que ha afirmado en el primero. Son continuas sus referencias a cronistas e historiadores, insistiendo, sobre todo, cuando se trata de detalles banales, lo que hace resaltar la ironía. Un ejemplo: Ferrus pasa una noche en la venta. Por la mañana, paga su estancia y se despide del posadero. Al referir esta escena, el Narrador añade que "los historiadores hablan con toda profundidad del lance".¹⁹

Todo esto forma parte de un juego de manipulación.²⁰ Si en un mismo discurso se afirman dos máximas que se excluyen mutuamente, ambas quedan descalificadas como "verdad". Pero ¿cuál es, entonces, la "verdad" propuesta en nuestro texto? Empecemos por observar de cerca a los dos actores que juntos forman el nombre del historiador medieval. Me he ocupado extensamente de la relación entre estos dos personajes en un artículo²¹ publicado en *Entre pueblo y corona*, un estudio sobre la novela histórica del romanticismo editado por Georges Güntert y José Luis Varela, que ha aparecido recientemente. Voy a resumir aquí los puntos fundamentales de esta relación porque en ella se encuentra la base de mi hipótesis.

Recordemos que tanto Hernán Pérez de Vadillo como don Luis de Guzmán mantienen frente a sus antisujetos una posición de legalidad. A Guzmán, debido a su brillante carrera militar, a su cargo de comendador e incluso a su parentesco con el maestro muerto, le asiste todo el derecho a pretender el maestrazgo que Villena pretende injustamente. De igual modo se sitúa la razón del lado de Hernán Pérez, frente a Macías, ilegalmente enamorado de su esposa. Son, pues, figuras de la ley, de la regla, de la norma impuesta por la sociedad en la que viven. Son los representantes del "discurso social", al que el texto opone un "discurso individual", regido por otras normas. Recordemos la famosa frase reproducida en el drama "los amantes son sólo, Elvira, los esposos"²², que es un ejemplo de la ideología del otro discurso.

Pues bien, estas normas, estas leyes que integran el "discurso social" de la época en que transcurren los hechos, no han variado cuatro siglos después. Dígalo el mismo Larra en uno de sus artículos: "Por nuestra patria, efectivamente, no pasan días".²³ No son muchas las alusiones a la época contemporánea que encontramos en *El Doncel* y la mayoría están concentradas en un capítulo, el que transcurre en la venta. Me refiero, claro está, a las alusiones explícitas. Existe, sin embargo un capítulo que, implícitamente, refleja una situación muy del momento del Narrador: el capítulo XIX, en el que los caballeros de Calatrava, presididos por Guzmán, se reúnen en asamblea. Yo veo en esta reunión una caricatura de las sesiones de Cortes.

El lenguaje que emplean estos caballeros está adscrito a un código parlamentario. Términos como "oposición", "elocuencia", etc.²⁴ lo confirman. Y es también Guzmán el único personaje comparado explícitamente con la actualidad: "era don Luis un hombre positivo [...] que no hubiera hecho mal papel en el siglo XIX".²⁵

El "discurso social" contemporáneo está representado en los artículos de Larra por un "actor colectivo"²⁶, denominado "la opinión pública". Dice en uno de ellos: "Y esa opinión pública tan respetable [...] ¿será [...] la que pone el honor del hombre en el temperamento de su consorte, y la razón en la punta de un hierro afilado?".²⁷ La primera parte de la cita nos hace pensar en Hernán Pérez, cuyo honor - lo más relevante en su escala de valores - es puesto el entredicho por el "temperamento" de su esposa, enamorada de Macías. En cuanto a la segunda, remite a la descripción de Guzmán, que se jactaba - según el Narrador - de "llevar la persuasión en la punta de su lanza".²⁸

Pero este "discurso individual" que el texto propone, no se manifiesta aparentemente en los juicios del Narrador. Sus comentarios sobre los dos personajes que nos ocupan son siempre favorables. "Generosidad" es el atributo que acompaña siempre a la figura de don Luis, mientras Hernán Pérez se caracteriza por su "probidad". Son varias las ocurrencias de estos rasgos cuando se refiere a dichos actores.²⁹

Por otra parte, son los únicos que se salvan en última instancia. Macías muere, Elvira enloquece; Villena pierde el favor real y el maestrazgo; su esposa se retira del mundo cortesano. Es decir, que todos fracasan en sus metas y se enajenan de su universo. La forma más explícita de enajenación es la de Elvira. Y es justamente el espectáculo de su locura lo que nuestros dos personajes contemplan al final. De esta contemplación ha partido mi exposición y de ella van a partir mis conclusiones.

Ya he mencionado que ninguno de los dos reconoce a Elvira en esa loca, cuyos gritos divierten a los chicos del lugar. Para ellos es eso: "la loca", un personaje casi legendario, que repite una única frase: "es tarde". Esta frase concluirá la novela, grabada con las uñas sobre la tumba de Macías por esta misma loca. Y no es ésta la primera vez que aparece escrita en la piedra. La hemos encontrado capítulos antes en la puerta del castillo de Zelindaja, la mora encantada, cuya historia constituye una "mise en aby-me"³⁰ de la novela a todos los niveles. Este relato insertado y todo el capítulo que lo enmarca - el XXXII - es, a mi modo de ver, un punto clave para la comprensión de todo el texto. No dispongo aquí del espacio suficiente para extenderme en su análisis, pero lo he traído a colación porque en cierto modo está relacionado con el tema que nos ocupa. No olvidemos que se trata de una historia dentro de una historia y que la distancia temporal que la separa de los hechos narrados es aproximada a la que separa estos mismos hechos

del presente de la narración. Este presente aparece precisamente explicitado en este capítulo que transcurre en la venta, con sus alusiones al "gobierno de justo medio" y a los "periódicos ministeriales del día"³¹. Se confrontan, pues, tres espacios temporales en un mismo capítulo.

Veamos ahora los paralelismos existentes entre Elvira y Zelindaja: tenemos, en primer lugar, una mujer enajenada por una historia de amor; tenemos la misma inscripción perpetuada en la piedra; y tenemos, por último, una falsa interpretación, un "engaño a los ojos" por parte de los que contemplan. En el caso de Zelindaja, los habitantes de Arjonilla creen ver su fantasma, cuando lo que ven en realidad es a la condesa, prisionera en el castillo. Tampoco nuestros caballeros reconocen a Elvira en la loca que contemplan. Y son, precisamente, los dos cuyos nombres componen el de un historiador que ha clamado de indignación contra los que escriben historias falsas. Según esto, la "verdad" no es sino un problema de interpretación. De ello que el Narrador insista tanto en el primer capítulo sobre la veracidad de sus páginas. Se trata, en definitiva, de establecer un "contrato de veridicidad"³² entre el texto, que yo llamo "Enunciador" y un lector o "Enunciario",³³ dispuesto a decodificar el mensaje y, sobre todo, a "creerlo". Pero a creerlo partiendo de la base de que se está jugando con la ficción. El papel de este "Enunciario" debe ser, por lo tanto, tan creativo como el del "Enunciador", si pretende llegar a la interpretación justa. Para ello, existe una instancia jerárquicamente inferior, el "Narrador", puesto en escena para tratar de confundir al lector ingenuo, esas "personas en demasía bondadosas que nos quieran prestar atención"³⁴ a las que se dirige en las primeras líneas. Este "tú" puesto en escena, al que se supone satisfecho de "nuestras extremadas instituciones"³⁵ y de la "adelantada civilización de la culta Europa",³⁶ forma parte también del "discurso social" del presente de la narración; integra esa "opinión pública" tan ironizada en los artículos. Puede decirse que desempeña a nivel de la "Enunciación" el mismo papel que a nivel de "Enunciado"³⁷ desempeñan Guzmán y Hernán Pérez.

¿Puede deducirse de esto que Larra acuse al historiador medieval que lleva este mismo nombre de haber dado una falsa interpretación de la historia? No lo creo. Más bien es la historicidad misma de la novela lo que se pone en duda. El lector que acabo de describir espera leer, no lo olvidemos, una novela histórica. Y yo pienso que el género no es más que un pretexto para traer otro tipo de reflexiones: reflexiones literarias, de las que está plagado el texto. De ahí que sus protagonistas sean literatos y no guerreros. Los guerreros son los otros: Vadillo y Guzmán, los antisujetos, la "opinión pública", que aún en el siglo XIX da más valor a las armas que a las letras.

MARIA - PAZ YAÑEZ
Universidad de Zürich

Notas

- 1) Las citas remiten a la edición de José Luis Varela, Madrid, Cátedra, 1978.
- 2) GEORG LUKACS, *La novela histórica*, traducción de J.Teuter, México, Ediciones Era, 1966, pp. 29-70.
- 3) Empleo el término "actor" en el sentido semiótico. Cfr. A. J. GREIMAS/J. COURTRES, *Semiótica*, versión española de Bailón Aguirre y Campodónico Carrión, Madrid, Gredos, 1982.
- 4) *El doncel de don Enrique el Doliente*, *op. cit.* pg. 424.
- 5) La edición citada es la de J.DOMINGUEZ BORDONA. Madrid, Espasa - Calpe, 1954.
- 6) H. NUNEMAKER y K.H. VANDERFOR citan en su edición de *Macías*, Nueva York, 1935, la glosa del Condestable de Portugal a su "Sátira de felice e infelice vida" (1453-55); una glosa de Hernán Nuñez de Toledo a una copla del *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena (1499) y *Nobleza del Andaluzia* de Argote de Molina (1588).
- 7) ARGOTE DE MOLINA, *Nobleza del Andaluzia*, Nueva York, Hildesheim, 1975, pg. 316.
- 8) *Generaciones y semblanzas*, *ob. cit.*, pg. 32.
- 9) *El doncel*, pg. 187.
- 10) *Ibid.*, pp. 154-55.
- 11) *Generaciones*, pg. 13.
- 12) *El doncel*, pg. 108.
- 13) *Generaciones*, pg. 101.
- 14) Entendemos por "discurso" un *todo* provisto de sentido.
- 15) *El doncel*, pg. 57.
- 16) *Generaciones*, pg. 3.
- 17) *El doncel*, pg. 358.
- 18) Vid. GREIMAS / COURTRES, *ob. cit.*
- 19) MARIA-PAZ YAÑEZ, "El doncel de don Enrique el Doliente: de la caza política a la caza literaria", en *Entre pueblo y corona. Larra, Espronceda y la novela histórica del romanticismo*, Madrid, Universidad Complutense, 1986, pp. 63-84.
- 20) *El doncel*, pg. 296. Cfr. también el drama *Macías*, en *Obras de don Mariano José de Larra*, tomo III, Madrid, Atlas, 1960, pg. 281.
- 21) "Ventajas de las cosas a medio hacer", publicado el 16 de marzo de 1834, la misma época de la producción de *El doncel*. Citado de la edición de CARLOS SECO SERRANO, Barcelona, Planeta, 1981, pg. 220.
- 22) *El doncel*, pp. 216-25.
- 23) *Ibid.*, pg. 218.
- 24) "actor colectivo": una clase de actor que reúne a más de un individuo. Cfr. GREIMAS / COURTRES, *ob. cit.*

- 27) ¿Quién es el público y dónde se le encuentra?", 17 de agosto de 1832, en Larra, *Artículos*, *ob. cit.*, pg. 22.
- 28) *El doncel*, pg. 218.
- 29) *Cfr.* pp. 170, 243, 217, 408, etc.
- 30) Vid. DÄLLENBACH, *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris, Ed. du Seuil, 1977.
- 31) *El doncel*, pg. 338.
- 32) Vid. GREIMAS / COURTES, *ob. cit.*
- 33) *Ibid.*
- 34) *El doncel*, pg. 49.
- 35) *Ibid.*, pg. 50.
- 36) *Ibid.*, pg. 49.
- 37) "Enunciación / Enunciado": Vid. GREIMAS / COURTES, *ob. cit.*

COMUNICACIONES

XICOTENCATL: PARA UNA REPRESENTACION DEL PASADO TLAXCALTECA

Xicoténcatl novela anónima, escrita en castellano y editada en Filadelfia en 1826, ofrece la representación de un hecho histórico: en el ámbito de la conquista de México, el impacto, la hostilidad y la alianza entre la nación tlaxcalteca y Hernán Cortés. El tema histórico se encuentra entrelazado con interpolaciones episódicas de arrebatadas e imposibles historias de amor. El texto se abre con la denuncia de la completa destrucción de un imperio. Destrucción llevada al cabo por un ser con fama de sobrenatural y de invencible. Analizando la novela en términos interactivos, vienen a reaparecer - metamorfoseadas - algunas de las constantes que habían caracterizado la visión histórica del contacto entre cultura española y cultura indígena. Gregory Bateson en sus ya clásicas especulaciones sobre la interacción humana y los posibles resultados que pueden seguir al impacto entre dos culturas o dos grupos profundamente diferentes, supone la eliminación de uno o de ambos grupos. Aunque sabemos que el narrador es la fuente de enunciación ficcional, su voz con frecuencia se desdobra para ceder la palabra, entrecomillada, a un hablante - indicador de veridicidad - que es el cronista Antonio de Solís. La estructura de la novela se podría definir itinerante. Los personajes se desplazan entre dos ámbitos principales: el cuartel de Cortés y la ciudad de Tlaxcala. Lugares que presentan características muy distintas y hasta parecen marcar a los personajes que los habitan. En mi análisis voy a dividir el texto en bloques narrativos que abarcan por un lado el comportamiento de los españoles y por el otro, el comportamiento de los indígenas.

Comportamiento español. El cuartel de Cortés es un lugar fuertemente jerarquizado, lugar de tácticas seguras³, donde se prepara la guerra, ámbito de deslealtades, de imposiciones, de violencia, de engaños. Quisiera ahora sugerir, rápidamente, como Hernán Cortés por ejemplo, trata de controlar, dirigir y confundir a los tlaxcaltecas con un comportamiento mistificado⁴. A primeras luces el conquistador se presenta a los indígenas como un extranjero que viene en son de paz y que sólo pide transitar por esas comarcas como dicen sus mensajeros: "... os hacemos saber que viene de paz [...], teniendo entendido que desea vuestro bien, y que sus armas son instrumentos de la justicia y de la razón, que defienden la causa del cielo ... " (p. 89). Pero a lo largo de la novela, en muchísimas ocasiones⁵, Cortés mistifica sus acciones para seguir engañando a los tlaxcaltecas y al valiente Xicoténcatl que se le opone con las armas. La capacidad de Xicoténcatl padre e hijo de desmoronar la imagen benigna de Cortés está ejemplarizada en las palabras de Xicoténcatl que quiere enfocar el reverso del comportamiento del enemigo: "Esta benignidad que se nos pondera es una hipocresía atroz y abominable. Su lenguaje es éste: 'Yo vengo a esclavizaros a vosotros vuestro pensamiento, vuestro hijos [...]; vengo a destruir vuestro culto [...]; vengo a violar vuestras mujeres [...]. *Mi soberana benignidad* os reserva el alto honor que seáis mis aliados, para que perezcáis peleando contra mis enemigos' " (p. 92).

Hernán Cortés, el insigne y justo conquistador de muchas crónicas - "no venía, según F.Lopez de Gomara - sino a deshacer agravios y favorecer los presos, ayudar a los mezquinos y quitar tiranías" (p. 318)⁶ en la novela se trastoca en monstruo hambriento, en lobo, en asesino: "A tanta costa hemos aprendido a conocer al monstruo que nos envían los hados para nuestro exterminio". (p. 137). Significativo también es el pasaje que representa a Cortés meditando el asesinato de Xicoténcatl, quien pagará con su vida el hecho de haber desenmascarado las falsificaciones de Cortés, resistiendo al invasor (p. 173) . Sin embargo Cortés avanza vencedor rumbo a Tenochtitlán.

Comportamiento indígena. Tlaxcala se configura como lugar utópico, incontaminado, cerrado al comercio del oro y de la plata (p. 113), famoso por la rectitud de sus gentes, por la justicia de su senado. A Xicoténcatl se le representa como a un hombre de grandes virtudes: "El valiente americano había proyectado sacrificar su vida al país que lo vio nacer, librándolo del monstruo que lo asolaba" (p. 175). El protagonista indígena, es un personaje que oscila entre el "libertador" y el "héroe-buen salvaje" de inspiración dieciochesca . En *Xicoténcatl*, afirma Brushwood, "se siente un respeto ilimitado por la bondad del hombre en su estado natural y se pone en tela de duda el valor de las instituciones sociales que niegan el origen común y la igualdad de los hombres" . Para el narrador, los indígenas "sucumbieron a las artes e intrigas europeas, que un puñado de ambiciosos supo manejar contra su sencillez y contra su diferente manera de vivir" (p.87).

Las transformaciones atañen también a los personajes indígenas. "... Y al fin una pedrada en la sien acabó el fatal reinado del despótico e imbécil Moctezuma" (p. 156), cuenta un personaje de la novela. El noble y desesperado Motecuhzoma de los Informantes de Sahagún¹⁰, se convierte aquí en un imbécil tirano "devorado por una sed insaciable de poder y de riqueza" (p. 136). Xicoténcatl, de soberbio y de mala condición como lo pinta Bernal Díaz del Castillo - " ... como el Xicotenga era de mala condición, porfiado y soberbio, acordó de nos enviar cuarenta indios ... " (p. 252)¹¹ pasa a ser, en la ficción, noble, justo, de gran valor: "A la llegada de los embajadores de Hernán Cortés ocupaba este puesto distinguido el joven Xicoténcatl que, por sus talentos militares, sus buenas prendas y su puro y desinteresado patriotismo, obtuvo, aunque tan joven, la preferencia sobre los demás candidatos" (p. 88). A otro personaje, a Magiscatzin, le pone en muy buena luz Fray Toribio Motolinía - "Aquí estaba el principal capitán de toda Tlaxcallan, hombre valeroso y esforzado [...], el cual recibió a los Españoles y les mostró mucho amor, y les favoreció en toda la conquista que hicieron en toda esta Nueva España" (p. 323) , pero se le indica como vil traidor en las páginas de la novela: "... con el regalo y amistad de Hernán Cortés, concibió y adoptó el traidor proyecto de sublevar y revolucionar sus amigos contra la familia de Xicoténcatl, sacrificando así su patria a sus resentimientos privados" (p. 105). -

Pero si el héroe español sigue su triunfo, los protagonistas indígenas mueren: Xicoténcatl ahorcado por orden de Cortés; Teutila, esposa de Xicoténcatl, se envenena frente a Cortés a quien pensaba asesinar; Magiscatzin muere entre convulsiones espantosas; el sabio padre de Xicoténcatl, de vejez; y en fin una pedrada acaba con la vida de Moctezuma. La voz india resulta de tal manera penalizada no sólo en la historia sino también en la ficción.

Notables son las diferencias, esto se sabe, entre una crónica de la época y una novela de a principios del siglo XIX. *Xicoténcatl* filtra los movimientos pasados y la nueva ideología de sesgo ilustrado, independentista y romántico. En las conversaciones entre Diego de Ordaz, capitán español, Xicoténcatl el viejo y fray Bartolomé de Olmedo, capellán de la tropa, afloran por ejemplo, ideas filosóficas y religiosas selladas por la influencia del racionalismo de la Ilustración francesa¹. La exaltación de la libertad (ej. p. 174) y la propuesta de una nueva visión de identidad nacional, se unen en Xicoténcatl al drama personal de sus relaciones amorosas. Esta novela es pues, en mi concepto, más que una apología del mundo indígena, una condena de los déspotas y de los tiranos simbolizados por Cortés y Moctezuma, procesados no por ser españoles o indígenas sino por sus acciones. Pero al mismo tiempo es una alabanza a la libertad, simbolizada en Xicoténcatl padre e hijo y en el senado tlaxcalteca. El título de la novela apunta al individuo, sin embargo me parece importante subrayar el papel primordial que desempeña el senado tlaxcalteca. Institución que auna a todo un pueblo, y que en época independentista sugiere la potencialidad del Cabildo. Cabildo que a principios del siglo XIX vuelve a renacer, como sabemos, después de la cristalización que sufrió en el siglo XVIII.¹⁴ En cuanto modelización de cierta realidad es posible leer *Xicoténcatl* en una perspectiva interactiva y ver por consiguiente el resultado de las graves perturbaciones que pueden ocurrir en el contacto entre dos culturas diferentes, porque - como dice J.Martí - " .. el indio iba llorando en su treno, la angustia de si hubiesen vuelto hombres los lobos ...".¹⁵

SILVIABENSO
Universidad de Turín

Notas

1) *Xicoténcatl*, en *La Novela del México Colonial*, Aguilar, México 1965², pp. 81-185; cito de esta edición. La primera edición fue publicada en la imprenta de Guillermo Stavely, con el título de *Jicoténcal*. Sobre la atribución del autor se han hecho muchas hipótesis, véase el interesante estudio de LUIS LEAL, *Jicoténcal, Primera Novela Histórica en Castellano*, en "Revista Iberoamericana", Universidad de Iowa, XXV, n. 49, Enero-Junio, 1960, pp. 9-31. Véase también Benito Varela, Jáco-me "Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX", en Luis Iñigo Madrigal (Coordinador), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, II, del Neoclasicismo al Modernismo*, Cátedra, Madrid 1987, p. 91. JOHN S. BRUSHWOOD, *México en su Novela*, Fondo de Cultura Económica, México 1973, pp. 152-153; EMILIO CARILLA, *El Romanticismo en la América Hispánica*, vol. II, Gredos, Madrid 1967, pp. 60-62; DEDOMI GOIC, *Historia de la Novela Hispanoamericana*, Ed. Univ. de Valparaíso, 1972, p. 28; WALTER LANGFORD, *La novela mexicana, Realidad y valores*, Ed. Diana, México 1971, p. 20.

2) GREGORY BATESON, *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano 1980², en particular pp. 101-114.

3) Para un análisis específico de las tácticas de Cortés, véase el interesante ensayo de PIER LUIGI CROVETTO, *Dispositivi e agenti di una aggressione combinata: conquistadores, storiografi, "missionari" in Nuova España*, en "Nova Americana", III, n. 3, 1980, pp. 239-270. Se encuentran en nuestro texto varios ejemplos, ver pp. 102, 162, 169, 173.

- 4) Empleo el término "mistificación" según las definiciones elaboradas por RONALD D. LAING, *Mistificazione, confusione e conflitto*, en C. SLUZKI, D.R. RANSOM, *Il Doppio Legame*, Astrolabio, Roma 1979, pp. 241-262. Para un análisis de la comunicación humana en comportamiento, véase: AA. VV. *Pragmatica della comunicazione umana*, Astrolabio, Roma 1971.
- 5) Entre los ejemplos más significativos, véase pp. 107, 112, 163.
- 6) F. LOPEZ DE GOMARA, *Conquista de Méjico*, en *Historiadores primitivos de Indias*, I, BAE, Madrid, 1946, pp. 295 - 463 [318].
- 7) "Mas como el déspota en sus grandes golpes es tan cobarde como un asesino al acercarse el plazo fatal de un proyecto tan meditado como inicuo, los negros temores cercan al malvado", de *Xicoténcatl*, cit. p. 173.
- 8) Estoy pensando en los personajes de *Alzire*, de *Candide* de VOLTAIRE, en *Les Incas* de MARMONTEL. Obras casi siempre ubicadas en tierras americanas con fuertes conotaciones utópicas, donde un buen gobierno permitía alcanzar una felicidad casi edénica.
- 9) J.S. BRUSHWOOD, cit. p. 152.
- 10) MIGUEL LEON PORTILLA, *Il Rovescio della Conquista*, Adelphi, Milano 1974, p. 38-39: "Non era più robusto, non era più vigoroso [...]. Le parole degli stregoni gli avevano turbato il cuore, che lo avevano straziato [...]. Non fece altro che aspettarli [...] : si rinchiuso in se stesso".
- 11) BERNAL DIAZ DEL CASTILLO, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Tomo A, cap. LXX, Historia 16, Madrid 1983, pp. 252.
- 12) FRAY TORIBIO MOTOLINIA, *Historia de los Indios de la Nueva España*, cap. XVI, BAE, Madrid 1970, p. 323.
- 13) Significativos los ejemplos pp. 117, 145.
- 14) Para un estudio sobre la Nueva España como el origen del México moderno, véase las bellas páginas de OCTAVIO PAZ, *Nueva España: orfandad y legitimidad*, en *Los signos en rotación*, Alianza, Madrid 1983, pp. 390-407; ARTURO A. ROIG, *La ilustración y la "Primera Independencia"* en "Cuadernos Americanos", vol. CCXLVIII, n. 3, México Mayo - Junio 1983, pp. 71-81.
- 15) JOSE MARTI, *"Madre América"*, en *Obras Completas*, VI, Ed. Nacional de Cuba, La Habana 1964, pp. 136-137.

LA IMPOSIBILIDAD DE LO FANTASTICO
NOTAS A UN CUENTO DE GERTRUDIS
GOMEZ DE AVELLANEDA

Gertrudis Gómez de Avellaneda, escritora que debió el lugar destacado que ocupó en el mundo literario hispánico preferentemente a su obra lírica y dramática y a su avasalladora personalidad, cultivó también el relato breve logrando resultados que, sin llegar a ser excelentes, presentan varios aspectos de interés con respecto a las temáticas y a la actitud de la escritora para enfrentarlas.

En el amplio lapso que va de 1844 a 1869 la Avellaneda publicó nueve relatos, dos de los cuales se desarrollan en ambiente americano y se configuran como un homenaje de la escritora a su tierra natal. Los siete restantes generalmente se clasifican como leyendas²; de hecho la autora recoge tradiciones populares y temas folklóricos españoles, franceses y suizos. La mayoría de los relatos se refieren a un tiempo muy lejano, las acciones se realizan en aquella edad media legendaria que ha atraído a tantos escritores de su época. Sin embargo uno de los relatos, *La ondina del lago azul*, ambientado en las montañas francesas, se refiere a acontecimientos contemporáneos (tanto es así que la Avellaneda lo subtítulo "Recuerdo de mi última excursión por los Pirineos").

Me ha parecido interesante estudiar este cuento observando la actitud adoptada por la escritora hacia los conceptos de verosímil y fantástico. En los demás cuentos, los acontecimientos extraordinarios relatados encuentran su explicación en la aceptación del paradigma de lo maravilloso sin que al lector se le planteen dudas con respecto a la verosimilitud de lo relatado: aceptando las reglas del mundo maravilloso, que son distintas de las que nos dictan la experiencia y la razón, no nos sorprende ni nos inquieta que una montaña se derrumbe por la maldición de una madre o que brote una planta extraordinaria como símbolo del amor de dos jóvenes desdichados.

Adoptando la terminología de Todorov³ estamos en el ámbito de lo maravilloso o, como nos enseña Guillermo Carnero, de lo maravilloso sobrenatural. En otros relatos los acontecimientos no se apartan de la visión de la realidad que percibimos a través de los sentidos sino que el engaño, la crueldad, la venganza, producen hechos que salen de lo acostumbrado sin dejar de ser verosímiles aunque extraños.

Con respecto a *La ondina del lago azul*, el problema se presenta de manera algo más compleja. Resumiendo esquemáticamente, los hechos relatados son los siguientes (los subdivido en "Relato" y "Epílogo"):

Relato - Durante unas vacaciones en los Pirineos franceses, un hombre que sirve de guía a la escritora (y que llamaré "el relator") le cuenta lo que le ha sucedido unos pocos años antes a un anciano que observa mientras contempla ensimismado las aguas de un lago. El anciano tenía un hijo que se pasaba los días vagando por los bosques y tocando la flauta; al relator el muchacho confiesa que se ha enamorado de una ondina del lago y que vive únicamente en la esperanza de volver a encontrarla. El relator percibe unos ojos azules que lo observan a través de las hojas; más adelante, de noche, sorprende al joven mientras, sobre una barca, pasea por el lago en brazos de su amada. El padre y el relator, convencidos de que el joven es víctima de un embrujo, tratan de alejarlo del lago y de su obsesión sin lograrlo.

Al fin el muchacho parece enloquecer porque su ondina le ha abandonado; eludiendo el control del padre se aleja de la casa de noche y desaparece. A orillas del lago encuentran su flauta. Todos imaginan que el muchacho se ha arrojado a las aguas y ha muerto ahogado aunque en el pueblo no falta quien dice que sigue viviendo en el palacio de las ondinas debajo del agua.

Epílogo - Tres años después el relator va a París y allí ve pasar a una hermosa señora a caballo. En los ojos de la dama reconoce los ojos azules que había visto a orillas del lago. Se entera de que se trata de una condesa, famosa por sus historias amorosas, que tres años antes ha pasado las vacaciones precisamente en la zona en la que vive el relator; éste, y la escritora, reflexionan sobre lo triste que sería explicar el amor de la ondina como una burla que la cruel condesa le ha jugado a un joven ingenuo y en realidad ésta es la solución que ambos implícitamente admiten.

El tema elegido por la Avellaneda es muy antiguo y tiene varias fuentes folklóricas y literarias: la ondina o nix, espíritu del agua, que enamora a los hombres y los arrastra consigo hasta su mundo acuático, pertenece a la mitología germánica y se halla en las sagas alemanas y en relatos populares franceses. El tema que se prestaría también a una interpretación psicoanalítica y en tal sentido ha sido estudiado por Jung, ha tenido un momento de difusión en el siglo XIX gracias a varios escritores alemanes que han sido fascinados por él, transformando el motivo tradicional en símbolo del amor ideal. Brentano canta la ninfa Lorelay, Circe germánica, que atrae a los navegantes del Rin y hace que se estrellen contra su roca; en Heine el tema aparece en varias baladas así como en la obra *Undine* del alemán Lamotte - Fouqué⁶.

Por lo que se refiere a la literatura española, un episodio de tema semejante ya se encuentra en el *Libro del Caballero Cifar*⁷. En tiempos más recientes Quintana escribe un romance *La fuente de la mora encantada* que transmite una tradición popular del norte de España donde la ondina se ha transformado en una mora, manteniendo los rasgos de crueldad hacia los hombres que la caracterizan. Sucesivamente Bécquer al escribir su leyenda *Los ojos verdes*, desarrolla el tema como símbolo de la imposibilidad del amor ideal⁹.

El hecho que el tema tradicional de la ondina haya sido trasladado hacia la contemporaneidad instalándolo en un contexto "realístico" (el relato de una persona que ha asistido a los hechos) y añadiéndole un desenlace que ofrece una explicación racional de lo sucedido, parece indicar la intención por parte de la autora de apartarse del relato legendario que había practicado hasta entonces y dar un paso hacia el relato fantástico. Efectivamente en el ámbito fantástico se produce un contacto entre dos realidades inconciliables: el mundo de la razón y el mundo de los fenómenos sobrenaturales o mejor dicho nonaturales o bien que no son pasibles de explicación racional. Para el hombre racional encontrar en la realidad resquicios o fracturas donde se inserta lo inexplicable es motivo de inquietud y angustia. El lector de Poe, para hacer un ejemplo ilustre, al acabar uno de sus cuentos se encuentra ante un problema gnoseológico sin solución: no puede, en cuanto ser racional, aceptar la existencia de lo sobrenatural porque esto haría tambalear toda su visión del mundo, pero, por otra parte, no encuentra explicación a los fenómenos relatados. Además, la presencia de un relator somete todos los hechos contados a la duda (sus palabras pueden ser verdaderas o falsas o resultado de un error); la narración en tercera persona, en cambio, no se puede someter a la prueba de la verdad y de hecho el uso de

la primera persona es uno de los recursos más utilizados en los cuentos fantásticos.

En *La ondina del lago azul* el desarrollo del relato, prescindiendo del epílogo, no se aparta de un cuento maravilloso. Hay, por parte del relator, una aceptación total de esa realidad sobrenatural; no se plantea duda alguna acerca de la real existencia de las ondinas. El que la gente del pueblo considere que el joven enamorado no ha muerto sino que sigue viviendo en un palacio debajo del agua, comprueba como el creer en la existencia de las ondinas pertenece a un sistema de cultura popular no-racional en el que las fuerzas de la naturaleza se personifican en entidades vivas. El lector es trasladado al mundo de las creencias populares en el que la relación del joven con su maravillosa amante está descrita con gran despliegue de elementos de sugestión poética (armoniosa música de la flauta, mujeres hermosas vestidas de velos fluctuantes, entrevistas a la luz de la luna o en el mágico momento del anochecer) que no se apartan de la reelaboración romántica del tópico.

Si por parte del relator no hay inconveniente en aceptar, en un primer momento, la explicación maravillosa de los hechos, puesto que esta virtualidad pertenece a su cultura, la escritora al acabar el relato, pero antes del epílogo, le plantea una pregunta con respecto a la verosimilitud de los hechos contados: "... no pude menos de preguntarle ... si debía tomar por lo serio que un hombre de buen juicio como él, creyere de veras haber sido la ondina la amante misteriosa ...". El guía confiesa que lo ha creído así por mucho tiempo hasta el encuentro ocurrido en París que pasa a contar.

Vemos que la actitud del relator y la de la escritora con respecto a la verosimilitud de los hechos es distinta. Para el relator a la aceptación de la explicación maravillosa (que tiene pleno valor en su cultura) se sustituye la explicación racional (todo ha sido una burla de la hermosa condesa) sin que esto determine ninguna fractura. En los cuentos fantásticos se presenta una infracción de las reglas de la racionalidad, se produce lo que varios autores han definido un "escándalo" para la razón¹; en este caso, en cambio, no hay contacto entre dos realidades que se excluyen, puesto que la visión maravillosa pertenece a un paradigma que no excluye el paradigma de lo real sino que coexiste con él.

El relator no vive la inquietud determinada por la fricción de dos mundos inconciliables sino constata un error: lo que creía debido a fuerzas no-naturales en cambio es debido a un engaño. La conclusión de los acontecimientos no plantea ningún enigma al relator puesto que acepta la explicación maravillosa; el epílogo racional sustituye simplemente un paradigma a otro. De hecho lo que genera desazón no es la posibilidad de una explicación no racional, la existencia de lo sobrenatural, sino al contrario, la explicación racional: desazón determinada por la constatación de la existencia de mujeres irresponsables y malvadas. El relator afirma que trata de rechazar el recuerdo de la condesa como "infernally sugestión", y agrega: "No pensáis como yo, señora, que mejor fuera conservar intacta mi sencilla creencia en la pérfida ondina del lago azul, que no concebir la desconsoladora sospecha de que pueda abrigarse en el pecho de una mujer la crueldad más implacable?".

La transgresión¹³ que siempre se produce en el ámbito fantástico se da aquí a raíz de la explicación racional y está determinada por la conducta de la cruel condesa: transgresión no de las reglas de la razón sino de las reglas sociales, de los buenos sentimientos, del amor.

Con respecto a la actitud de la Avellaneda hay que considerar que en dos momentos la escritora interviene en el cuento para expresar su opinión.

En primer lugar, como acabamos de ver, pregunta a su guía si cree realmente en las ondinias, expresando implícitamente sus dudas; en segundo lugar, luego de haber oído el epílogo apoya la opinión del relator que manifiesta su angustia por la explicación del engaño y se expresa de la manera siguiente: "... si tal sospecha llega a convertirse en evidencia, la extraña historia que me habéis referido, despojada de todo lo que tiene de maravilloso y bello, vendría a ser solamente una indigna comedia de la coquetería y del capricho, representada (a guisa de pasatiempo) por una gran señora...".

Con estas palabras asume la misma actitud del relator frente a la explicación maravillosa, en la que sin embargo no cree, pero que tiene la connotación positiva de la hermosura, y frente a la angustiada constatación de la crueldad y del cinismo humano.

Para concluir su opinión, la Avellaneda afirma, refiriéndose al suicidio del joven: "... podría considerarse horrible efecto de la burla lanzada por la prosaica realidad sobre la poética aspiración".

La escritora define los dos polos entre los cuales oscila su visión: no se trata aquí de un contraste entre lo racional y lo sobrenatural, sino entre lo real y lo poético, con la diferencia notable de que en el género fantástico lo racional es el ámbito de lo seguro, lo positivo y lo sobrenatural de lo inquietante, lo angustioso. Para la Avellaneda sucede lo contrario: es el mundo real el que engendra la angustia y lo poético un mundo que tal vez tiene menos "realidad" pero más belleza.

Al enfrentar un argumento que se prestaba a un desarrollo fantástico a la escritora parece faltarle la imprescindible contrapartida dialéctica de lo fantástico es decir la fe en el racionalismo y al brindarnos un cuento fantástico no logrado nos brinda de hecho un acto de fe en la poesía.

MARGHERITA BERNARD
Universidad de Milán

Notas

- 1) Los relatos de ambiente americano son *El aura blanca* y *El cacique de Turmequé*, ambos escritos entre 1860 y 1961 y publicados años después.
- 2) HARTER HUGH, *G. Gómez de Avellaneda*, Boston, Twayne Publishers, 1981, pag. 160.
- 3) TODOROV T., *La letteratura fantastica*, Milano, Garzanti, 1977.
- 4) G.CARNERO, *Apariciones, delirios, y coincidencias. Actitudes ante lo maravilloso en la novela histórica española del segundo tercio del XIX*, en "insula", 318, 1973, pags. 1-4.
- 5) S. THOMPSON, *Motiv-Index of folk literature*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1934, pag. 74. En el apartado F 420.5.2.11 habla de "Water maiden enamors man and draws him under water."

- 6) Hay una vasta bibliografía sobre el tema. Cfr.: RICA BROWN, *G.A. Bécquer en dos tiempos*, Barcelona, Ed. Aedos, 1963; M. GARCIA VIÑO, *Mundo y trasmundo en las leyendas de Bécquer*, Madrid, Gredos, 1970; MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Visión del trasmundo en la literatura hispánica*, México, Fondo de cultura Económica, 1956; RUBEN BENITEZ, *Bécquer tradicionalista*, Madrid, Gredos, 1979.
- 7) *El Libro del Caballero Cifar*, Madrid, Clásicos Castalia, 1985: "De como apareció el diablo al emperador y al infante Roboán en un vergel en figura de doncella", pag. 124.
- 8) Cfr. R. BENITES, *Bécquer...* cit., pag. 150; M.J. Quintana, *Poesías*, Madrid, Edición La Lectura, 1927, pag. 249 y ss.
- 9) J. GULSOY ha señalado el relato de la Avellaneda como fuente de Bécquer. *Los ojos verdes* se publicó en "El Contemporáneo" en 1871 mientras *La ondina del lago azul* apareció en Cuba en el Diario de la Marina en 1866. Cfr. J. Gulsoy, *La fuente común de los ojos verdes y El rayo de luna de G.A. Bécquer*, "Bulletin of Hispanic Studies", XLIV, 2 april, 1967.
- 10) Estos problemas son objeto de estudio por parte de varios autores en el interesante volumen *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri - Lischi, 1983.
- 11) El texto utilizado para este estudio es el publicado por la Biblioteca de Autores Españoles, *Obra de Gómez de Avellaneda*, Edición y estudio preliminar de J.M. CASTRO y CALVO, ed. Atlas, Madrid, 1974-1983.
- 12) R. CAILLOIS, *Nel cuore del fantastico*, Milano, Feltrinelli, 1984 y ROSALBA CAMPRA, *77 fantastico: una isotopia della trasgressione*, in "Strumenti Critici" Anno XV, Torino, 1981 enfrentan este aspecto del problema.
- 13) Cfr. R. CAMPRA, *Verosimiglianza e sintassi nel racconto fantastico: la costruzione come senso*, in "Studi Ispanici", Pisa, 1981.

MIMESIS E HISTORICIDAD:
la novela "medieval" romántica

Al hablar de la novela histórica española decimonónica, hay que reconocer la influencia abarcadora del gran novelista escocés, Sir Walter Scott. Sin embargo, quisiera aquí plantear otra influencia, quizás menos evidente desde el punto de perspectiva o de la crítica tradicional; o de la estética romántica, vista por los ojos contemporáneos. Esta influencia viene no desde el extranjero - de los autores británicos o franceses - sino desde los mismos españoles; de aquellos historiadores, filólogos, e investigadores ilustrados que buscaban las raíces de la cultura española - o sea, los eruditos del siglo dieciocho, a quienes se les encargó, por su propia visión ético - intelectual, la gran tarea de resucitar y preservar la herencia cultural de España, una herencia que tenía sus orígenes en la época que hoy llamamos la edad media.

El título que tiene este discurso, "Mimesis e historicidad: la novela 'medieval' romántica", tiene un propósito doble: uno, de caracterizar y diferenciar los elementos antagónicos de *mimesis*, y de *historicidad* en la técnica narrativa; y el segundo, de señalar lo que podríamos llamar el subgénero de la novela histórica del diecinueve, la novela 'medieval' romántica. Los dos propósitos se ligan íntimamente con mi deseo de reconocer la influencia de los ilustrados en la prosa romántica, tanto por las actitudes dieciochescas que surgen ante los conceptos de mimesis e historicidad como por el afán hacia temas medievales.

En estas pocas líneas, quiero hacer resaltar algunos factores para considerarse. Creo que el interés intelectual moderno en la edad media española comienza en el siglo dieciocho. Los estudios de Mayáns y Siscar, Cerdá y Rico, Fray Martín Sarmiento, Vargas Ponce, Capmany, y Sánchez, entre otros, demuestran un intenso fervor nacionalista, en su deseo de salvar del olvido los monumentos fundamentales de la cultura hispánica. Para los eruditos dieciochescos, el mundo medieval - y especialmente los siglos XIII y XIV - les atraía por dos razones principales: primero, por ser la época de la aparición de la lengua castellana como idioma expresivo, sobre todo en las obras del mester de clerecía; segundo, por ser el primer período histórico que demostraba una clara conciencia de nación, manifestada en las Crónicas, las Partidas, y otras obras históricas.

Ahora bien, este doble interés de los ilustrados, por un lado en los orígenes de la lengua y literatura castellanas, y por otro en los textos históricos, daba paso a una dualidad de perspectiva narrativa que podemos notar en los novelistas románticos: lo que nombro mimesis, o sea el deseo de evocar, imitar o aun recrear el lenguaje 'original', y por lo tanto, 'auténtico' del castellano medieval; y, lo que llamo historicidad, el intento de captar la esencia - si *no* la pura verdad histórica - de la vida social, económica, política, cultural, religiosa, etc., del contexto histórico particular en el que el novelista desarrolla su propia 'historia'. En el caso del proceso mimético, lo entendemos como una técnica de fidelidad y verosimilitud narrativa: el código léxico - sintáctico, y aun fonológico, del castellano primitivo se introduce para distanciar temporalmente el narrador 'medieval' del lector 'contemporáneo'. En el otro proceso, el histórico, lo percibimos como una especie de 'meta' - historia, en la cual el narrador y el lector se aproximan, en la tarea de recontar y reconstruir su herencia cultural - histórica colectiva, y con el resultado de que la narrativa "ficcionaliza" la historia, a la vez que "historifica" la ficción.

Me gustaría ahora citar dos novelas históricas españolas como ejemplos de estas dos tendencias en la técnica narrativa: la primera novela, reconocida como una de las primeras del género - *Los bandos de Castilla*, por Ramón López Soler - , y la otra, una que aparece en época posterior, cuando la prosa decimonónica ya sigue otro rumbo - *El caballero de la Almanaca*, por Mariano González Vals.

En su prólogo, López Soler comienza afirmando su deuda a Sir Walter Scott. Pero luego, hablando del estilo adecuado para tal novela, dice que "No es lícito al escritor el crear un lenguaje ... ni pervertir el genuino significado de las voces, ni sacrificar a nuevo estilo el nervio y la gallardía de las locuciones antiguas. Sólo le queda el recurso de buscar en la asidua lectura de las obras de aquellos varones reputados como los padres de la lengua el modo de que se preste a los sutiles conceptos, a las comparaciones atrevidas y a los delicados tintes del lenguaje romántico". Y más tarde, López Soler afirma que "con el mismo movimiento de imparcialidad ... diremos también que la [época] de don Juan Segundo no es la más a propósito para una novela histórica, a causa de no resplandecer en ella un carácter esencialmente marcado por grandes vicios; admirables virtudes o

sobresaliente valor ... Con semejante recurso, aunque lánguida sea la narración y poco digno de interesar a los lectores el plan del argumento, brilla y anímase la escena cuando aparece el personaje dominante de la Historia, por poco que se advierta algún tino y robustez en el pincel que lo describe. No de otra manera nos sorprenden en los cuadros del Greco aquellas figuras de líneas colosales que, sin guardar proporción con las demás, les prestan algo de su propio espíritu y energía por el maravilloso efecto de una contraposición bárbara o sublime". En estas dos citas tenemos presente el núcleo de los dos procesos narrativos: la mimesis, en el punto de perspectiva lingüística; y la historicidad, en la actitud ante la deformación de la historia, como en los cuadros de El Greco.

El Caballero de la Almanaca, publicada en 1859 "a expensas de S[u] M[agestad]", lleva este doble proceso al extremo. Cito de la página dedicatoria:

A la Señora Reyna Doña Isabel la Segunda de España: Señora Reyna: AtrevenÇia mucho grande es que llegue fasta la vuesa mesura un pobreÇillo romanÇero con la menguada estoria que fizo, ca sodes Reyna mucho alta e granada e sabidora. Mas empero a semejante de un hortelano que lieva a su Señor los fruchos que coge, maguer sean pocos assaz e pequeñuelos mucho a prazer de sí, e mas él diera si mas ende oviesse; agora que sodes en la nuesa Çivdad faziendo bienes y misericordia, vengo yo con mucho grand alegría en el coraçon vos rogar que me otorguedes praÇiente la merÇed e onrra mas señalada que podrie fallar, resÇiviendo al *Caballero de la Almanaca* en la guisa que lo a vos traygo, e que non catedes a mí, mas solamente a él, que fu mucho noble e esforÇado caballero, e ganó para los vuestos abuelos e para vos esas tierras que avien los moros de falsa fe, enemigos de Señor Dios.

González explica su técnica narrativa en una Nota al final de la novela:

Se observará que hay en esta obra copiados muchos trozos de nuestras leyes de Partida, y por cierto que se ha omitido la cita de algunas de ellas. Lo cual se ha hecho, de una parte para mostrar la galanura de estilo que campea en aquel libro inmortal, y de otra, para que se viera si yo, en el mío humilde, había alcanzado a imitarlo. Por obligación he tenido que leer mucho nuestras leyes, y he leído por afición no poco nuestras crónicas. A veces recordando de estas, he transcrito alguna o algunas líneas, y quizás algún curioso pudiera encontrar hasta un párrafo. Por lo demás, al escribir *El Caballero de la Almanaca*, yo soy un cristiano del siglo XIII, veo y siento como aquellos hombres de fe y de hierro, quiero hablar como ellos; y si no lo he conseguido, espero que se me otorgue alguna indulgencia, en consideración e lo arduo de la empresa.

En su novela, González ha tratado de sostener durante más de 200 páginas un "lenguaje del siglo XIII" - ha intentado convertirse en cronista medieval - el proceso mímico llevado al máximo; y lo cual produce un distanciamiento tremendo entre narrador y lector.

Por otra parte, en su uso de las Partidas como la base histórica para crear una ficción, a la vez que esconde, mezcla, y confunde las citas directas de las Partidas y Crónicas con sus imitaciones, utilizando así la ficción para crear una "historia", González crea una técnica narrativa en la cual el narrador "seduce" al lector en compartir con él la reconstrucción ficticia de la época de Garci-Pérez de Vargas.

Aunque parece que me he olvidado por completo de la importancia que di al principio de la influencia ilustrada en la novela histórica, sobre todo de aquel sub-género "medieval", quisiera sugerir sobre todo que una investigación más detenida de la herencia filológico-histórico de la ilustración en los autores y pensadores románticos, siguiendo o por lo menos partiendo desde el punto de perspectiva doble de los conceptos de mimesis y de historicidad, como definidos aquí, dará nueva importancia a los propios españoles en el desarrollo de la novela histórica romántica en España.

DONALD C. BUCK
Auburn University

**LA TEATRALIDAD DE *EL GOLPE EN VAGO*
DE JOSE GARCIA DE VILLALTA**

En *el golpe en vago*, de José García de Villalta, voy a analizar brevemente los aspectos que pudiéramos llamar teatrales. Pero como se trata de un escritor y una novela hoy tan poco conocidos, daré primero la información más pertinente sobre los mismos.

José García de Villalta nació en Sevilla en 1801 y murió en 1846. Vivió en París y en Londres entre 1830 y 1833, exiliado de España por motivos políticos. Volvió a la patria en 1834 y, al final del año, junto con Espronceda, fue encarcelado a causa de sus artículos periodísticos controversiales. García de Villalta fue uno de los principales traductores de su época; tradujo a Víctor Hugo, a Shakespeare y a Washington Irving, entre otros. *El golpe en vago*, que se publicó en 1835, es su única novela. Luego, estrenó dos obras teatrales: *Los amoríos de 1790* (1837) y *El astrólogo de Valladolid* (1839). Fundó la revista *El labriego* en 1840, revista en la que se publicó por vez primera la composición *El dos de mayo* de Espronceda. En el mismo año, se estampó el prólogo que García de Villalta puso a las *Poesías* de Espronceda.

El golpe en vago se incluye en la colección de *Novela histórica española* editada por Felicidad Buendía¹. Al estar incluida allí, inmediatamente surge la primera cuestión crítica sobre esta obra. Como sugiere el subtítulo, *Cuento de la 18^{va} centuria*, es una novela cuya acción se sitúa en el siglo anterior a su concepción. La trama en sí empero no tiene nada de histórico-, sólo es histórico el fondo. Sin embargo, no creo que se le deba quitar por completo su clasificación como novela histórica, puesto que muchos de los rasgos novelísticos del género sí se reúnen en esta obra.

El argumento de la novela en cuanto intriga es, en gran parte, típico de la novela histórica española. Carlos Garci - Fernández, un joven hidalgo andaluz, está enamorado de Isabel, una muchacha muy hermosa pero de "extracción baja" (pág. 899).

Por la diferencia de clases sociales, se prohíbe el matrimonio entre los dos jóvenes. Se los separa: Carlos es encarcelado; a Isabel la llevan a un convento, y los dos jóvenes sufren infinitas desventuras en su búsqueda, el uno del otro. Mientras Carlos está en la cárcel, una marquesa se enamora de él, y manda a los "alquimistas" (los jesuitas) que maten a Isabel. Todo termina bien, algo que sí es poco frecuente en la novela histórica: los alquimistas quedan vencidos, la marquesa muere, se revela que Isabel es la verdadera marquesa, los dos jóvenes se casan y viven felices por su nobleza y su amor. Ahora, ¿cuento histórico? No, si esto quiere decir el uso de sucesos o personajes que nos sean conocidos a través de los anales o la leyenda. Pero histórico sí en la medida en que el fondo es el siglo dieciocho.

Es más: el elemento antijesuitico de la obra también es, decididamente, histórico. García de Villalta hace con su novela un comentario político severamente anti-jesuitico, anti-jerárquico y a favor de las ideas liberales de su época. Además de la politización de la novela, algo que es una innovación para esos tiempos, hay que destacar las hermosas escenas costumbristas de la obra, especialmente las descripciones de Sevilla y de la naturaleza, el sentido del humor del autor, su empleo de la lengua vulgar y su manejo de una prosa hablada bastante moderna, así como sus comentarios negativos sobre Francia y su siglo. Como el duque de Rivas, se identificaba hasta cierto punto con la centuria anterior. Todas estas facetas merecen un estudio más detenido; pero hoy yo quisiera señalar otro aspecto de esta novela, el cual es su teatralidad. Veo un intento de teatralización por parte del autor en la estructura, la técnica y el contenido de la obra.

Quiero aclarar primero la validez del término "teatralidad" para el análisis de *El golpe en vago*. Se ha mencionado ya que después de la publicación de esta novela, se estrenaron dos obras teatrales de García de Villalta. También tradujo obras teatrales con gran erudición. Como casi todas las novelas de su género, y sí, me refiero a la novela histórica española, cada capítulo lleva un epígrafe que resume en cierto modo su contenido. Abundan como tales en la novela que nos concierne las citas de obras de dramaturgos: cita a Shakespeare más que a nadie, pero también a Lope de Vega y a Cervantes. Queda claro, y lo ha señalado Elías Torre Pintueles en su libro sobre García de Villalta³, que este novelista conocía muy bien el género teatral. Estos conocimientos de nuestro autor Torre los estudia en relación con los dramas originales y las traducciones dramáticas de García de Villalta. Sin embargo, por lo mismo no sorprende que se reflejen estos conocimientos teatrales en su prosa novelística.

Ahora, estructuralmente la teatralidad de la obra se descubre por la distribución de diálogos y pasajes narrados. Explicaré este asunto en los momentos que me quedan. La novela está dividida en seis libros y cada libro comprende de siete a once capítulos. En la entrada de cada libro y en la de cada capítulo, se prepara el escenario del episodio y se describe a los personajes que actuarán. Estos párrafos preliminares son muy parecidos a las acotaciones de obras teatrales. Cito un ejemplo: el libro tercero empieza, "Un espacioso salón cuadrado se presenta a nuestra vista. Era de noche. Las paredes cubiertas de estantes de libros ..." (pág. 971). Los libros concluyen con un suceso o escena dramática y dejan al lector con la sensación de que se ha caído el telón del teatro. Verbigracia: "Con estas palabras cayó el caballero en los brazos de Tragalobos ... casi sofocado de desesperación, de amor, de esperanza, de vergüenza y de arrepentimiento" (pág. 937), y termina el primer libro. En fin, los pasajes introductorios y finales - "acotaciones" -

sirven para enmarcar la acción de cada episodio.

Como en toda novela histórica que es a la vez auténtica novela, el diálogo desempeña un papel importante en el desarrollo del argumento. Los personajes actúan y a veces llegan a ser en conjunto relativamente autónomos en sus acciones, merced al hecho de que el autor les permite dialogar. Espronceda creó cierta autonomía en los personajes de su novela *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*, mientras que Patricio de la Escosura, que publicó su novela histórica *Ni rey ni roque* en el mismo año que *El golpe en vago*, no logró dotar a sus personas novelísticas de tal autonomía. García de Villalta tiene en su novela un héroe y una heroína que podrían haber sido autónomos, pero no lo son porque el diálogo se interrumpe muy a menudo.

Acerquémonos ya algo más al aspecto teatral de la novela. El narrador nos cuenta o nos resume lo que ocurriría si el diálogo siguiera desarrollándose naturalmente, esto es algo molesto para el lector interesado en la psicología de los personajes, mas desde otro punto de vista ello resulta muy teatral. Hay cierta clase de drama en el que un actor que hace de narrador extradramático influye sobre nuestra visión de lo que sucede en el escenario. El narrador identifica la índole de la acción, luego se ilumina esa acción mediante el diálogo, mientras el narrador se coloca a un lado del escenario en la oscuridad. El entonces, como acechando, espera el momento de quitarles a los personajes la batuta a fin de explicarnos a nosotros los "espectadores" los sucesos en vez de dejar que éstos ocurran. Esto parece apuntar a la técnica que utilizará en época mucho más reciente el dramaturgo norteamericano Thornton Wilder en su obra *Our Town*. En esta obra de 1938, el "stage director" o narrador de la obra actúa así, decidiendo cuánto diálogo hay que presentar entre sus comentarios, intervenciones y explicaciones, y cuánto hay que suprimir. Esta alternación entre la narración descriptiva y el diálogo actuado representa, por otra parte, la conjunción de dos técnicas novelísticas que Percy Lubbock llama la pictórica y la escénica;⁵ y para nuestra tesis resulta significativo que los términos que usa este conocido crítico se refieran al teatro. Y, como es conocido a través del libro de Roberto Sánchez, *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, el teatro llega a ser una preocupación y tema constante de la novela realista de la segunda mitad del siglo XIX.

El golpe en vago es desafortunadamente una novela poco estudiada. Además de su interés literario, posee cierto valor como documento político y literario para la historia de su época. García de Villalta fue un literato importante en el contexto de su momento histórico, y fue amigo y colega de Espronceda y Zorrilla quienes han señalado la inteligencia e importancia de nuestro autor⁷. Respecto a la clasificación de esta novela como novela histórica, creo que hay que mantenerla, principalmente por falta de otra categoría que le cuadre mejor; la obra es todavía una de las primeras del género y sencillamente no encaja perfectamente en él. En cuanto a la teatralidad de esta novela, yo creo que éste es un aspecto atractivo que, además, encaja perfectamente en la vida y producción literaria de su autor.

ELIZABETH A. BUTWIN
Universidad de Pennsylvania

Notas

- 1) BUENDIA, FELICIDAD, ed. *Antología de novela histórica española*, Madrid, Aguilar, 1963, págs. 889 - 1121. Las demás referencias a páginas de este libro se insertarán entre paréntesis en el texto.
- 2) TORRE PINTUELES, ELIAS, *La vida y la obra de José García de Villalta*, Madrid, Acies, 1959. También en: FERRERAS, JUAN IGNACIO, *El triunfo del liberalismo y de la novela histórica, 1830-18 70*, Madrid, Taurus, 1976.
- 3) TORRE PINTUELES, *op. cit.*
- 4) WILDER, THORNTON, *Three Plays: Our Town. The Skin of our Teeth. The Matchmaker*, New York, Harper and Brothers Publishers, 1957.
- 5) LUBBOCK, PERCY, *The Craft of Fiction*, New York, Viking Press, 1957.
- 6) ROBERTO, SANCHEZ, *El teatro en la novela: Galdós y Clarín*, Madrid, insula, 1974.
- 7) Por ejemplo, en: ZORRILLA, JOSÉ, *Recuerdos del tiempo viejo*, Madrid, 1882.

LE ESCLAVITUD EN *SAB*, DE GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA

En esta comunicación nos ocuparemos de *Sab*, novela de Gertrudis Gómez de Avellaneda, o la Avellaneda, como viene llamándose invariablemente, para ver más cerca de que manera esta obra plantea el problema de la esclavitud, no dejando de tener en cuenta que la misma autora, no la incluyó en la edición completa de sus libros².

La novela *Sab*, se publicó por primera vez en 1841 en Madrid. No nos sorprende que la Avellaneda haya escrito una obra de denuncia, en las circunstancias políticas, ideológicas y sociales de aquella época. *Sab* surgió en el momento oportuno, pues dio gran realce a la campaña antiesclavista que se vivía en aquel momento.

Nos parece interesante observar cómo la Avellaneda esboza el carácter de su personaje principal.

En la novela Sab es el esclavo, o mejor dicho como él se califica, "mulato y esclavo". Pero no se debe pensar que la novela está fundada sobre la imagen turbia y oprimente que solemos asociar al concepto de esclavitud, por el contrario, Sab está en una posición relativamente privilegiada con respecto a su condición: es el mayoral, hombre de confianza del dueño.

Sab siempre fue tratado bien tanto por su actual dueño como por don Luis B ..., el hermano de éste. Es un hombre fiel directamente criado como compañero de infancia de Carlota. Su aspecto es aventajado y revela en su manera de actuar la descendencia de una madre africana y, lo que es más, princesa y de un padre blanco, rico y de elevados pensamientos.

Estamos, así nos parece, frente a una voluntad precisa de la autora que elige el camino más difícil para demostrar el drama del esclavo, el componente estrictamente espiritual de su sufrimiento; o sea la novelista no ha querido recurrir a los consabidos ingredientes del género (azotes, duros trabajos, crueldad de los amos) sino que se ha fijado en la condición espiritual que el ser esclavo lleva consigo.

En una ocasión la autora nos describe la vida material de los esclavos y en tal caso su lenguaje es enjuto y preciso, y es cuando la Avellaneda alejándose de su personaje así se expresa refiriéndose a su entorno vital: " ... bajo este cielo de fuego el esclavo casi desnudo trabaja toda la mañana sin descanso, y a la hora terrible del mediodía, jadeando, abrumado bajo el peso de la leña y de la caña que conduce sobre sus espaldas, y abrasado por los rayos del sol, llega el infeliz a gozar todos los placeres que tiene para él la vida"⁵.

Este tipo humano desesperado, no tiene más reacciones, no tiene deseos, es llevado a los más bajos niveles de la sobrevivencia pura y simple. Esta realidad, presentada después de pocas páginas del comienzo, enmarca dramáticamente toda la obra; y sin embargo lejos de ser el eje central de la novela misma, es como un telón de fondo en el cual se mueven figuras entrevistas y nunca claramente dibujadas. En cambio es en Sab que nuestra autora ha querido enfocar más habilmente el problema; su objetivo es representar a través del mulato el sufrimiento de quien por cultura, sensibilidad y entereza de ánimo no acepta ni siquiera la misma idea de discriminación impuesta por el hombre y, no olvidémoslo, tolerada durante siglos por los que la han sufrido.

Veamos como van escalonándose los varios elementos que aparecen en Sab.

El protagonista tiene cualidades y capacidades que no se adecúan a un esclavo, es orgulloso, desdeñoso, altivo. Además ha recibido una instrucción que le lleva a reflexionar, comprender y meditar sobre muchas cosas. Sab encuentra obstáculos de su propia cultura en aceptar su condición. En él los fermentos de la libertad son muy fuertes porque el concepto de libertad, innato en el hombre, en el protagonista está sostenido y ampliado por la educación. Es precisamente todo este conjunto de virtudes que nos hacen un tanto difícil de creer en concreto en esta figura; si es verdad, que la autora ha puesto de relieve los elementos "sutiles" de la cuestión, no lo es menos que una mayor atención a lo que entonces era la realidad del mulato, hubiera añadido garras psicológicas, si se me permite la expresión, al personaje.

Sab a cada paso nos está representando la virtud de un modelo ideal tal cual la romántica Avellaneda nos lo pinta, en cambio el confesor al cual se dirige, le recuerda: "La virtud del esclavo es obedecer y callar, servir con humildad y resignación a sus legítimos dueños, y no juzgarlos nunca".⁶

Pero esta consigna obviamente no satisface ni a nuestro personaje ni a su creadora, que, deliberadamente, nos representa a una "cabeza visible" de la religión oficial cual entidad ciega y sorda ante las quejas que estorban al poder.

Mezcla de cristianismo idílico y de buen salvajismo a la Rousseau, Sab se pregunta a sí mismo en cierta ocasión: "¿La virtud puede ser relativa? . ¿La virtud no es una misma para todos los hombres?".

Estas reflexiones y otras llevan a Sab a concluir que no existe la virtud entre los hombres que mienten.

El siente que algo urge dentro de su conciencia, por un lado se le pide no tener dignidad, derechos, sentimientos nobles; por el otro siente que estas mismas facultades que se le prohíben reclaman su derecho a manifestarse, pero en realidad todo esto en realidad nunca nos configura la que podríamos llamar la imagen de un verdadero rebelde.

El no acepta, como hacen los otros esclavos, "la sentencia de muerte moral", como dice textualmente la autora, decretada por el color de la piel. Sab se da cuenta de que la "abyección del hombre físico" se opone constantemente "al desarrollo del hombre moral"⁷, que el esclavo no puede tener ambición, no puede esperar un porvenir; el esclavo no posee una "patria para defender", no tiene "deberes que cumplir"⁸. Prácticamente debe vivir, en palabras de la Avellaneda como "una bestia de carga que anda mientras puede y se echa cuando ya no puede más"⁹. Entonces el orgullo del mulato tiene una singular manera de expresarse: ama a Carlota, es decir quebranta una de las normas absolutas en vigor en aquella sociedad. Ella es para Sab una criatura de espíritu superior a través de la cual, Sab cree acercarse a Dios, rehusando los intermediarios, oficiales.

Este aspecto enaltecedor de la fuerza amorosa merecería ser profundizado en nuestra escritora, ya que a veces Carlota parece adquirir facetas de sabor casi angelical, quizás algún resabio platónico de los que menudean en el romanticismo lo haya sugerido a la novelista.

Ahora bien el modelo de Carlota, tal como nos está representado por la escritora, queda muy distante de la idea platónica que de ella tiene su enamorado. En efecto ella quiere que se le libere de su condición, pero, aunque libre, Sab sigue permaneciendo en una suerte de prisión espiritual.

Todos estos elementos, estos matices psicológicos preparan la larga carta escrita por Sab en la inminencia de su muerte. En ella varios temas son reanudados y sirven para explicar las razones de una muerte que en realidad no está justificada por las causas físicas que la novela parece sugerir.

En horas nocturnas, en lucha con el tiempo que pasa velozmente al lado de otra criatura infeliz que agoniza, Sab recorre rápidamente las etapas de su largo y meditado sufrimiento.

Al final de este camino espiritual él llega a pensar en la muerte como única opción de rescate. Había concentrado sus impulsos en un solo sentimiento, el amor y una vez derrotado, una vez que el objeto de sus pensamientos se ve contaminado por la mediocridad, él deja de luchar por la vida con la singular sensación de que su muerte será un regreso a Dios. ¿Otra huella "platónica" en la lectura de la autora? Lo que sí podemos decir es que según ella, su héroe quiere con la muerte conquistar aquella libertad espiritual que la sociedad le había negado, ya que le da la certeza de que "su destino no ha sido innoble ni vulgar"¹⁰. El que había querido "mirar al sol como el águila, no siendo sino un pájaro de la noche"¹¹, ahora se halla en el umbral de la muerte, ante un Dios que acepta, en palabras de la autora, "el culto solitario de su alma"¹². Sus ojos, que por fin saben ver, comprenden con claridad que Carlota no es sino otra esclava abocada al "desengaño, al tedio, al arrepentimiento y más atrás ese monstruo de voz sepulcral y cabeza de hierro..., ¡lo irremediable!"¹³. Estas consideraciones, nos presentan otro tipo de servidumbre, aquella no proclamada y sin embargo efectiva de la mujer.

Eos dos protagonistas por lo tanto, esclavos ambos, se nos despiden de modo diferente. Sab liberando con el desenlace luctuoso su propio espíritu prisionero, Carlota desa-

pareciendo simbólicamente del horizonte de la narradora, figura emblemática de un destino de vida que no es sólo suyo sino de la misma condición femenina.

CARLOS ALBERTO CACCIAVILLANI
Universidad de Macerata

Notas

1) GERTRUDIS GOMEZ DE AVELLANEDA, nació en Santa María de Puerto Príncipe, hoy Camagüey, en 1814. Dio comienzo su labor literaria a los diez años con un cuento titulado: *El gigante con tres cabezas*. Es innegable la fibra romántica de sus tragedias bíblicas, como *Saúl*, escrita en 1859, *Munio Alfonso* y *El Príncipe de Viana*.

De su amplia producción poética hay que destacar: *Amor y Orgullo* y un soneto, *Al partir*, que escribió cuando dejó por primera vez el suelo cubano. En narrativa figuran: *Sab*, principalmente, escrita en su primera juventud y otras novelas de las cuales la más interesante quizás sea *El cacique Turmequé*.

La Avellaneda transcurrió, como se sabe, la mayor parte de su vida en España y sus escritos fueron en su mayoría terminados en ese país donde muere en 1873.

Para una mayor información, v. COTARELO Y EMILIO, *La Avellaneda y sus obra. Ensayo biográfico y crítico*, Madrid, Tip. de Archivos, 1930.

2) GOMEZ DE AVELLANEDA GERTRUDIS, *Sab*. Edición, prólogo y notas de CARMEN BRAVO VILLASANTE' Salamanca, Ed. Anaya, 1970.

3) *Ibidem*, págs. 46-223-224.

4) *Ibidem*, p. 47.

5) *Ibidem*, p. 44.

6) *Ibidem*, p. 220.

7) *Ibidem*, p. 167.

8) *Ibidem*, p. 168.

9) *Ibidem*, p. 168.

10) *Ibidem*, p. 225.

11) *Ibidem*, p. 225.

12) *Ibidem*, p. 225.

13) *Ibidem*, p. 227.

UNA NOVELA DEL "JUSTO MEDIO":

Los cortesanos y la revolución de Tapia

Detenerse una vez más sobre el costumbrismo satírico de Tapia podría quizás parecer ocioso¹. Sin embargo un pequeño espacio - impuesto también por la brevedad obligada de la presente relación - merece *Los cortesanos y la revolución*, una "novela corta, por vía de ensayo" - anuncia el prólogo - compuesta con motivo de ofrecer "más materia de plácido entretenimiento, que de lágrimas y dolorosas lamentaciones" sin "buscar en los silenciosos sepulcros [...] espectros [...] brujas y demonios con que aterrar al crédulo vulgo".

El tono polémico de estas palabras se configura, por supuesto, en un explícito ataque a los estereotipos románticos, pero resultaría sobremanera limitativo fijarse únicamente, como hizo Peers, sobre este aspecto. La novela más bien revela ser y se propone ser respectivamente una fiel muestra de las costumbres de su época, abarcando los años 1834-37, y un compendio del pensamiento político-literario de su autor.

En cuanto a la fidelidad del relato, aunque apunta Tapia que el cuadro narrativo y, en particular, la descripción de los caracteres deben obedecer a los criterios de la naturalidad y de la verdad, cae en el mismo error que atribuye a algunas comedias de su época puesto que él también "acaba por ridiculizarlos [los caracteres], eficaz y agradablemente"⁵.

Un espacio bastante amplio ocupa la exposición de su pensamiento aunque se revele en conjunto no muy original encajando perfectamente en las ideas ya generalizadas de aquellos años. La sátira que se había dirigido preferente y prudentemente hacia los productos literarios del movimiento romántico sí se transfiere con Tapia al terreno político-social, lo cual no es de extrañar en un hombre empeñado políticamente y que pagó a sus ideales fuertemente liberales una alta contribución, sufriendo a la vez Inquisición y exilio. Pero, conformemente a la visión pesimista de la sociedad que circulaba entre ciertos literatos 'moralistas' en aquel entonces (piénsese en *Me voy de Madrid* o en *Flaquezas ministeriales* de Bretón), la política se reduce a ser un instrumento, indispensable como falaz, para promover o acelerar el proceso de promoción social y alcanzar el poder. Todas las posturas políticas, mejor dicho seudopolíticas, están retratadas. Don Pantaleón Melero es el tipo del "egoísta calculador e interesado que sólo va a su negocio, acomodándose a todo linaje de gobiernos" capaz de resignarse a jurar el Estatuto Real "con la esperanza de ser nombrado ilustre Procer" y declararse al poco tiempo anti-estatutista⁶. Y aquellos liberales *exaltados* que "trabajaban a la sordina y traídoramente para promover alborotos" están simbolizados por Serapio Lobo, quien "disfraza tan depravados intentos con la máscara del patriotismo" al fin de "echar abajo a los gobernantes y ponerse en lugar de uno de ellos"⁷.

A la condena del oportunismo político-económico une Tapia la reprobación hacia el carlismo en la figura de Simplicio Pantoja, "necio carlista", cuya necedad queda prontamente desilusionada al enterarse de que aquel monarca para el cual se sacrificaría es en realidad un hombre "muy flaco [...] llevado de una parte a otra hecho un zarandillo", en fin un Pretendiente cuyas "tropas atortoladas" como premio por sus servicios le roban el ganado, le saquean la casa y por poco le atropellan a la hija⁸.

Sin embargo el "humor alegre" de Tapia "debido al Criador"⁹ finalmente logra encontrar también, *rara avis*, al sensato juresconsulto Joaquín, exaltando, a través de éste que políticamente se coloca entre los constitucionales moderados, al representante de aquella onesta y activa burguesía que vivía de su trabajo. Joaquín es el único que afronte los cambios de la realidad presente basándose realísticamente en sus propias fuerzas. Así que, mientras los "perillanes anteriores" sueñan con uno u otro partido esperando rentas y gloria, a la destitución de su padre Don Pantaleón, no se pierde en inútiles quejas sino que reacciona activamente dedicándose al estudio y redoblando sus tareas forenses. Esta sociedad pues, aunque corrupta e inmoral, diversamente de la que representaba Bretón en sus comedias, posee algunas esperanzas. El posible proceso moralizador de recuperación supone también, claro está, la corrección de ciertas exasperaciones románticas con las que, según la totalidad de los autores satíricos - Larra y Mesonero Romanos a la cabeza -, esa inmoralidad se identifica. Y en este proceso el teatro puede jugar un papel muy importante. "El defecto principal de la escuela romántica moderna -afirma- consiste en [...] atender poco o nada al efecto moral. [...] Me parece muy impolítico presentar en la escena cuadros horrorosos de venganzas, adulterios y muertes atroces para irritar más las desencadenadas pasiones en lugar de inclinar los ánimos a la ternura, a la compasión, la beneficencia, y demás afectos suaves y virtuosos"¹⁰. Por eso mismo si Joaquín antes presume estar enamorado de Emilia - es decir del romanticismo disfrazado de mujer-muy pronto se da cuenta de que su moral contrasta con las pretensiones amorosas de la joven definida más de una vez *novelera* (en su doble sentido de amante de novedades y de novelas), coqueta y caprichosa. Además "a pesar del embeleso con que oía las ingeniosas razones de su querida, no podía renunciar *del todo* a las doctrinas del sistema clásico": "tan injusto me parece - añade - calificar de frías, por espíritu de partido, todas las composiciones del género clásico como condenar las románticas porque se apartan de las reglas antiguas"¹¹. "Los poetas españoles del siglo décimo séptimo fueron románticos, - concluye - pero no atroces: pintaron con demasiada licencia las debilidades humanas, mas no envilecieron al hombre convirtiéndole en fiera, y a la mujer en una asquerosa Mesalina"¹².

Dejando a un lado la evidente erosión semántica que los términos clásico y romántico habían sufrido, claro aparece el intento de Tapia de demostrar que las costumbres románticas sólo pueden aplicarse "revolviendo crónicas antiguas"¹³ ya que su aplicación a la realidad presente se resuelve en un fracaso si aquellas costumbres no están templadas por las clásicas. En el personaje de Joaquín - que acaba por casarse con una mujer sencilla, juiciosa, discreta, con un buen dote y sobre todo realista - el escritor expresaba pues tanto en el campo político como en el literario su orientación hacia aquel *justo medio* que había sido pregonado por López Soler y Agustín Durán. Sin embargo a un decenio de distancia del célebre *Discurso*¹⁴ este forzoso equilibrio entre clasicismo y romanticismo adquiere todas las características de un tópico y muestra a las claras sus absurdidades y la imposibilidad de conciliarlo con el dinamismo de la realidad. Además, a pesar de sus teorías, Tapia no pudo aplicar prácticamente este compromiso ni como político (ya lo hemos visto) ni como literato, pasando del más lúgubre romanticismo de *La enterrada en vida* al clasicismo de *Amar desconfiando*, comedia que Durán había definido, exaltándola, "clásica en toda la extensión de la palabra"¹.

CLAUDIA CECCHINI
Universidad de Génova

Notas

- 1) Véanse a este propósito M.E. PORTER, *Hispanic Review*, 1940, VIII, págs. 144-155, y W. MOELLERING, *Hispania*, Washington, 1940, XXIII, págs. 241-244.
- 2) Madrid, Hijos de Piñuela, 1838, VIII + 229 págs. en 8°. Basándose en esta misma edición L. ROMERO TOBAR (*La novela popular española del siglo XIX*, Madrid, Fund. Juan March y Edit. Ariel, 1976, págs. 121 y sigs.) ha individuado la función de símbolo de los personajes incluyendo entre ellos a cierto don Braulio que he buscado a lo largo de toda la novela sin encontrarlo.
- 3) E. ALLISON PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, trad. de J.Mª Jimeno, Madrid, Gredos, 19732, vol. II, págs. 17-19.
- 4) Cfr. págs VI-VIII, 28.
- 5) E.A. PEERS, cit., II, p. 18.
- 6) Cap. I, pág. 3.
- 7) Cfr. cap. III, p. 31.
- 8) *Ibidem*, págs. 31-32.
- 9) Cfr. pról., VI.
- 10) Cap. IV, págs. 42-43.
- 11) *Ibidem*, págs. 41-42. El cursivo es mío.
- 12) *Ibidem*, pág. 43.
- 13) Pról., VI.
- 14) A. DURAN, 'Discurso sobre el influjo que ha tenido la crítica moderna en la decadencia del teatro antiguo español', *Memorias de la Academia Española*, Madrid, Rivadeneyra, 1870, I, p. 290.
- 15) *La enterrada en vida* por T(apia), Barcelona, Roca, 1815.
- 16) Vid. *El Correo*, VII (1832), pág. 9.

LA FUNCION ADJETIVAL EN LA GAVIOTA

Nos hemos detenido en el análisis de los cinco capítulos, que nos han parecido más característicos de la novela, es decir el primero y segundo de la primera parte y el décimocuarto, el decimoquinto, décimosexto de la segunda parte: son los capítulos que incluyen en sí mismos los preámbulos y las conclusiones de toda la novela.

El número de los substantivos, en estos capítulos, es de dos mil novecientos ochenta; el de los adjetivos es de setecientos noventa y tres; por consiguiente puede decirse que cada cuatro substantivos uno va acompañado por un adjetivo.

Mediante cada capítulo tiene ciento cincuenta y nueve adjetivos; en cambio el primer capítulo del *Señor de Bemibre* de Gil y Carrasco que hemos elegido para una somera comparación lingüística, tiene sólo setenta y ocho adjetivos.

Por lo que concierne la colocación de todas las voces analizadas podemos añadir que los adjetivos (llamamos con esta voz a los pospuestos al substantivo) predominan sobre los epítetos (es decir los antepuestos). En efecto se encuentran cuatrocientos noventa y siete en la primera categoría y doscientos noventa y seis en la segunda. Por este predominio de los adjetivos el lenguaje resulta, para los lectores, cotidiano y común como una conversación familiar.

En cambio con un uso más intenso del epíteto el lenguaje habría resultado más solemne, lo que no era la intención literaria de Fernán Caballero que quería privar sus novelas "... de toda esa brillante parte del colorido de lo romanesco y extraordinario".

Para un trabajo más exacto hemos actuado una división entre los adjetivos que se encuentran una sola vez, y los que aparecem más veces. Los que se presentan una sola vez son en cantidad más elevada (cuatrocientos treinta y nueve): en cambio los que se encuentran más veces son ciento cuatro.

El adjetivo más frecuente es "Bueno", que se encuentra diez y nueve veces en los cinco capítulos examinados; no hemos hallado un denominador común entre los substantivos calificados por "Bueno"; en efecto estos términos se refieren sea a objetos abstractos sea a objetos concretos.

El otro adjetivo que se halla más veces es "Pobre" con diez y siete frecuencias, aunque aparezca sólo en cuatro capítulos. Es interesante que por seis veces el adjetivo define al perro Treu que acompaña a Stein en el segundo capítulo.

Todavía se puede señalar que este adjetivo es el único que Fernán Caballero utiliza repetido en las dos exclamaciones:

" ¡Pobre, pobre Treu!" y " ¡Pobre, pobre Stein!".

De la frecuencia diez y siete se pasa a nueve para los adjetivos "Grande", "Malo", "Pálido", "Profundo". El primero se encuentra en tres capítulos, "Malo", "Pálido" se hallan en cuatro, y "Profundo" se puede observar en los cinco. "Puro" es utilizado siete veces en los cinco; lo mismo puede decirse para "Bello" que hemos hallado una vez por capítulo. Interesante es "Grave" que se encuentra sólo en el décimosexto capítulo por seis veces.

Entre los adjetivos de color los más usados son "Negro" y "Blanco"; el primero, color romántico por antonomasia, se encuentra ocho veces: sobre todo se refiere a partes del cuerpo humano, particularmente a ojos (tres veces), a bigote y a cabellos, características físicas típicas que la autora parece querer atribuir específicamente a los españoles. "Blanco" se halla sólo en el segundo capítulo por cinco veces y referido a sustantivos comunes y varios.

De nuestro análisis resulta claro que la mayor parte de los adjetivos integra su función con otros, es decir encontramos muchas duplicaciones. Estas, analizadas separadamente con el criterio de las frecuencias, son más numerosas (setenta y cuatro) en los adjetivos usados más frecuentemente: en cambio son sólo cincuenta y tres los que se hallan entre los adjetivos empleados una sola vez. Todo esto se explica porque la primera categoría es constituida por términos muy comunes, que necesitan más aclaraciones para un lenguaje menos vulgar.

Además de las duplicaciones, la escritora utiliza también las triplicaciones para obtener un efecto rético y más afectado.

Encontramos doce frases en las cuales los sustantivos están unidos con tres adjetivos y siempre se produce un climax ascendente: por ejemplo "Grito hondo, lúgubre, prolongado", "Amor profundo, apasionado y exclusivo".

Lo mismo puede decirse de las cuadruplicaciones que en los capítulos examinados son sólo cuatro y muy eficaces, por ejemplo: "Aspecto bondadoso, suave, casi humilde y muy poco belicoso", "El convento más ahora abandonado, vacío, pobre, desmantelado".

Por lo que hemos dicho sobre la adjetivación común y corriente de esta novela, se puede comprender porque hemos hallado sólo dos casos de una posición inusual: es decir "Desgraciadas orejas y más desgraciadas mandíbulas" y "Representativas orejas", que proporcionan un toque de color al mundo gris del lenguaje de *La Gaviota*.

Se evidencia pues la adjetivación descontada, el uso rico y abundante del adjetivo en comparación con el epíteto, el empleo de términos comunes, las poquísimas yuxtaposiciones inusuales.

Por estos motivos el estilo de Fernán Caballero podría parecer sencillo y sin arrebatos, pero después de una lectura prolija y un análisis cuidadoso se puede afirmar que cada adjetivo usado por la autora, tiene siempre un fin exacto y una función estética. El adjetivo es elegido para añadir siempre algo nuevo al sustantivo; Fernán Caballero quiere caracterizar personaje u objeto siempre con un aspecto moral estético; además quiere recordar al lector una realidad que tiene diversos matices y peculiaridades.

Vamos a citar algunos ejemplos: de Don Modesto se dice: "... era esencialmente hombre grave y pacífico", poniendo el acento sobre su personalidad con dos adjetivos que se integran, pero no son sinónimos.

En una descripción del ambiente que rodea a Stein se encuentra: "El terreno descendía con imperceptible declive hacia el mar que, en calma y tranquilo, reflejaba los fuegos del sol en su ocaso". En cambio para describir Villamar, Fernán Caballero escribe: "... aquel lugar sosegado y quieto" sirviéndose de dos adjetivos sinónimos.

VALENTINA CORTI
MONICA DI MARTINO
Universidad de Génova

FERNANDO CASOS: UN EJEMPLO DE LA NOVELA POLITICO - HISTORICA PERUANA

Mercedes Cabello de Carbonera al presentar la lucha entre romanticismo y naturalismo da encuadre al problema de la novela romantica, refiriéndose a su correspondencia en América.

"Si revisamos - escribe la insigne escritora - los abolengos de la novela en América, veremos siempre copiada la novela francesa y española. A la exaltación producida en Francia por la "Atala" de Chateaubriand y el "Rafael" de Lamartine corresponden "Maria" de Jorge Isaacs y "Julia" y "Edgardo" de Cisneros. A la época romantica de Jorge Sand y Octavio Feuillet corresponden las bellísimas novelas de Juana Manuela Gorriti, de Blest Gana y demás novelas románticas, que por aquella época se escribieron en América. A las novelas históricas de Dumas y Fernández González responden la "Amelia" de Mármol en la Argentina, las de Riva Palacios en México y las de la señora Acosta en Colombia. Las novelas de costumbres de Villaverde y de Mesa en Cuba y de Casós en el Perú siguieron la escuela representada hoy por Pérez Galdos y Jorge Ohnet".

Tenemos allí la partida de nacimiento de las novelas peruanas de Luis Benjamín Cisneros y de Fernando Casós. Nos detendremos, entonces en examinar la obra de este último con mira a subrayar sus valores y sus defectos.

Es preciso, primeramente, demorarnos sobre algunos datos biográficos que nos faciliten la comprensión del hombre y del narrador, siendo los acontecimientos de la vida de Casós estrictamente vinculados con su obra literaria.

Casós nació en 1828 en Trujillo y se recibió de abogado en Lima. Oficial del Ministerio de Justicia e Instrucción Pública, llegó después al escaño parlamentario en la Administración de Echenique, cuando ya estaban en auge los folletines novelescos, siguiendo las dos corrientes románticas: el tono idílico y la exhumación de las costumbres regionales. Actúa en la revolución contra Echenique y publica contra él y su gobierno: "Para la historia del Perú" en 1854, que resulta un primer documento contra los consignatarios y el partido político que los agrupará: el Civilismo. Casós, liberal extremado, vive intensamente, apasionadamente, los momentos históricos de entonces. Su brillante tarea de orador parlamentario está certificada en multitud de documentos.

Como periodista, en los años que van de 1850 a 1872, le encontramos en "El Correo atacando a autoridades y políticos a base de personajes que utiliza dentro de la técnica del costumbrismo, como el "P. Anselmo y el Hermano Tifas" o "Micaela y Teresa", dos mujeres que se cartean. Años después, en " El Perú ", Casós ataca duramente al Presidente Pezet y publicará allí su famoso artículo: "Se declara vacante la Presidencia de la República". Proposición que repetiría después contra Prado, desde el Congreso, por no haber aceptado aquél la renuncia de un Gabinete censurado por el Parlamento. Su oposición a aquél durante la dictadura como parlamentario y como periodista, en "El Liberal" se acalla cuando es nombrado Cónsul General de Londres.

Vuelto al país seguirá en el campo liberal, proclamándose siempre discípulo de José Hálvez, el héroe del Dos de Mayo. Cuando surge aquel fatídico episodio de la revolución de los Gutiérrez - "El diabólico 22 de julio que el cielo sepulte en los abismos del tiem-

po" - dirá el propio Casós - el jefe de la revolución lo llama de Secretario General, algo así como Ministro Consejero de todas las Carteras Civiles. Después, agobiado por las acusaciones de sus enemigos escapó a París (1872), donde permaneció siete años, hasta 1879, en que estalló la guerra del Pacífico. Casós publicó en París sus únicas novelas: "Los amigos de Elena" y "Los hombres de bien".

Las obras de Casós, en el terreno novelístico, llevan el nombre genérico de "Romanes Históricos del Perú". Trataba en ellas de poner a los hombres y a las instituciones del país "con todos sus pelos y señales": "Escribo la novela contemporánea - dice en el prólogo de "Los amigos de Elena" - porque estoy convencido que el maldito guano ha hecho a nuestra sociedad tan insensible que para nada ha de servir sobre la generación presente la crítica del pasado y que no le hace mella lo que sea hacerla pasar como el mártir San Lorenzo por la parrilla". Y, a continuación, explica que tiene que escribirla en "yo", porque él es vivo personaje de la época.

La primera "novela histórica" de Casós es "Los amigos de Elena". Se trata de la historia de Trujillo, en 1849; de las monjas clarisas-, del enclaustramiento de Elena, porque se niega a aceptar el marido que le brinda su padrino; del amor de Alejandro por Elena, del viaje de éste a Lima, de las modas limeñas; de las principales figuras de la política, las cuales son presentadas bajo pseudónimos o anagramas tan fáciles de descubrir que nadie ha titubeado nunca acerca de quién es quien actúa en dicha obra: Vidal, Cisneros, Torrico etc. Los más importantes sucesos de la vida pública de entonces, como, por ejemplo, la tentativa de asesinato de Castilla, que costó, entre otros, el destierro de Palma.

Pese a todo lo que se ha escrito en contrario, hay en esta novela cierta pista narrativa que no ha de encontrarse por cierto en la otra obra de Casós. En medio de un desperezarse lento en los primeros capítulos, se presentan los Héroes.- Alejandro Asecaux, que lee a Cicerón y a Tácito-, Aristides Casafranca, su amigo dilecto; Elena, la amada "de cabeza pequeña de estilo griego, que se recreaba en Chateaubriand y en Tasso, en Fray Luis de León y en Santa Teresa; y Sor Dominga, la abadesa de Santa Clara. En la vida provinciana de Trujillo de 1848 se comentan los tiempos estudiantiles y las maldades del padrino de Elena. Esta es la amada de Alejandro - figura ideal del propio Casós - y alrededor de ella surgen los cuadros del convento claro y sereno donde la madre Dominga es ángel protector. Vive en las páginas la sublevación antiesclavista de los negros.

En la relación de modas y costumbres se ha de encontrar especial interés en Casós. Ya la vida de Trujillo ya la vida de Lima de mediados del siglo XIX. La visión de Lima en 1848 no puede ser más desconsoladora. Una Lima horrible del siglo XIX.

"Vió Alejandro una ciudad sin aseo público ni higiene, expuesta a toda clase de influencias nocivas a la salubridad, un palacio de gobierno cubierto de telarañas que abrigaba un enjambre de parásitos incrustados al tesoro como los moluscos a las peñas; los templos de grande arquitectura, pero en estado de ruina, miseria e incuria; un museo pobre y miserable, más miserable que sus momias gentílicas; una inmensa biblioteca nacional, cubierta con el polvo de sus años; los hospitales abandonados a la explotación de sus ecónomos; las cárceles convertidas en antros de la degradación de ambos sexos; la escuela de medicina y los colegios exhaustos de recursos, pero abundantes de juventud; en fin, los tribunales y los juzgados, todo era la viva imagen de la época colonial, la herencia de 1826, consumida por el tiempo, envilecida y maltratada por la guerra civil

y los motines de cuartel: Y en medio de esta ciudad la gente que se ríe de ministros y de autoridades:

**Mira hermano / Presidente / que tu gente no es
felix / Porque tienes / en registro / un ministro / sin
nariz "**

En el mismo año de 1874 y en París, Casós dio a la estampa su segunda novela, titulada "Los hombres de bien", que firma con el pseudónimo de "Segundo Pruvonena". Evidentemente tal nombre encierra más que un propósito de ocultar la personalidad del autor, una alusión a Don José de La Riva Agüero y Sánchez Boquete, expresidente y prócer del Perú.

El tema de la nueva novela de Casós fue la época de la revolución de Balta contra Prado, en 1867; su triunfo y los primeros movimientos de su gobierno, que como se sabe se destaca por su incansable interés para promover obras públicas. Como el tema le concierne más de cerca, aun más que el de "Los amigos de Elena" Casós pierde a menudo la serenidad; se pronuncia con excesivo calor contra sus enemigos y, en cambio, llega a lamentables extremos en lo que toca a su propia persona, a través del supuesto Alejandro Asecaux. Si "Los hombres de bien" no es un éxito desde el punto de vista técnico de la novela, lo anima un vivo afán polémico. Considera anticonstitucional el movimiento llamado "legitimista" de Díez Canseco contra el General Prado; ataca a Balta y miembros de su Gobierno, enemigos de liberales extremistas; y asimismo critica duramente la candidatura de Manuel Pardo, en cuyas filas figura, en calidad de Secretario, Ricardo Palma. Declamatorio, enfático, como los dioses del Olimpo, que no deja de citar constantemente dentro de su expresión abarrocada de orador del siglo XIX, Casós culmina con la exaltación de su propia persona en la figura de Asecaux.

Trataba Casós de continuar la serie de sus novelas con dos libros más, ya que "Los hombres de bien" se concreta a 1867; ya, así, anunciaba dos títulos, "El Olimpo" donde habría de enjuiciar la política del Gobierno del Coronel Balta hasta 1872; y luego "Los seis coroneles" en que recogería el ambiente de la revolución contra Balta y el Gobierno de Manuel Pardo hasta 1874.

Por lo que hemos dicho, en Casós se ejemplificaría un aspecto de la novela romántica: eso es, la política y la histórica con elementos costumbristas, con la lisura tradicional peruana, pero con virulencia caricaturesca, que no se hace presente en otras producciones de este género en el Perú.

El propósito de Casós era semejante al de Pérez Galdós en sus "Episodios Nacionales". Esta semejanza, como observa José de La Riva Agüero es, empero, superficial, y en cambio hay profundas y radicales diferencias. "Los episodios" del egregio novelista español son obras de gran valor literario, y sin carecer de intención política, predomina en ellas el fin estético sobre el docente. En las de Casós el fin artístico quedó oscurecido y ahogado por el afán de hacer su propia apología e insultar a sus enemigos.

Casós no conoce a los hombres, sino a través de lo que le hicieron o de lo que dejaron de hacerle. Se le aplica por ello la frase de que su personaje central, su Héroe, no es sino "el autor disfrazado que exalta sus esperiencias sentimentales y que dogmatiza en política. Todos sus personajes resultan idealizados; no existen en realidad, aunque el crea que son Torrico, Vidal, Vivanco o Balta.

Tan idealizados como la semblanza del héroe, Alejandro Asecaux, todo perfección, que es tal como él quisiera ser. Falta, así, contenido humano, concepto del hombre en la realidad. Galicismos y barbarismos menudean en todas las páginas. A pesar de todo lo dicho, estas novelas à *clef* merecen considerarse, no sólo en la historia política sino también en la historia literaria como ejemplo de la novela político-histórica costumbrista peruana.

GAETANO FORESTA

LA PROSA NARRATIVA EN *EL ARTISTA*

Una de las características más significativas de la revista romántica *El Artista*¹ reside en el gran espacio dedicado a la creación literaria en general y a la prosa narrativa en particular; esto la puede colocar en una posición privilegiada para el estudio de las formas y géneros que produjo el Romanticismo español. No podemos detenernos aquí en el estudio pormenorizado del papel de la revista en la constitución de este movimiento, y por ello nos limitaremos a señalar brevemente algunos elementos característicos que se ponen de relieve al considerar el corpus de las narraciones en prosa que en ella aparecen bajo una perspectiva que pueda servir para colocar esa narrativa en el más amplio campo de la prosa romántica, objeto de este congreso.

Creemos oportuno aludir a dos aspectos de *El Artista*:

— El primero es que no podemos considerar la revista (y en esto seguimos a Marra²) como el órgano o el portavoz de una determinada vanguardia cultural o literaria. *El Artista* es (y de ahí su importancia, quizá más a nivel de sociología de la literatura que literaria en sí misma) un contenedor privilegiado de tendencias, modelos y también, por qué no, modas culturales, dirigido hacia un amplio sector de usuarios: esa franja socio-cultural mixta (en cuanto formada por herederos del reformismo ilustrado y exponentes de la naciente burguesía) que confluye en los ideales más o menos renovadores expresados por una amplia parte de la sociedad española post-fernandina.

— El segundo se refiere al proyecto cultural que determina la estructura conceptual de la revista y que se materializa en sus perspectivas literarias. En este sentido parece oportuno referirse a Eugenio de Ochoa, quien, como se sabe, no sólo fue su director sino esencialmente el alma y la mente organizadora, aparte de la pluma más prolífica³. Ochoa ha conocido, y vivido, en París los modelos culturales que, triunfantes, parecen ser propios del primer tercio del XIX. Y estos modelos culturales responden, esquemáticamente, a dos características: son *románticos y nacionalistas*. Y esto es, incluso en su esquematismo, lo que Ochoa intentará implantar en España a través de *El Artista*, pero no con un enfoque estético vanguardista sino con un proyecto cultural reformista capaz de adaptar a la situación de su país unos modelos por él sentidos como ya *formales y formalizados*.

En definitiva, Ochoa no pretende sino aplicar a la creación artística un conocido concepto de la época que él formula de la siguiente manera: "la literatura es, en todas las épocas y en todos los países, la expresión más exacta del estado social" (II, 265) .

Es precisamente eso lo que Ochoa hará con la prosa narrativa que aparecerá en su revista: adecuarla y ponerla al servicio de su proyecto, y por lo tanto, materializar en forma de relatos lo que considera son las modalidades características y definitorias del Romanticismo.

En *El Artista* hemos contabilizado unas treinta narraciones que hemos dividido en tres grupos⁵:

1. Breves composiciones de carácter humorístico o ingenioso. 2. Artículos o narraciones más o menos costumbristas. 3. Relatos de variada temática y ambientación.

Este último grupo, del que nos ocuparemos, está formado por unos quince relatos bastante homogéneos por lo que se refiere a las modalidades narrativas (con algunas excepciones como el cuento de Espronceda titulado *La pata de palo* (I, 13.8 - 140) o un extraño relato de Pedro de Madrazo titulado *Alberto Regadón* (I, 185 - 191; 196 - 203) que es una especie de monólogo interior). Cinco de ellos están escritos por el propio Ochoa y ello nos permite intentar un análisis donde se pueden individuar, por la homogeneidad del corpus, las tendencias prevalecientes de esta narrativa, y que serán en general extensibles a los demás. Los cinco relatos son: *El castillo del espectro* [CA] (I, 15 -19), *Zenobia* [ZE] (I, 44 - 47; 55 - 58), *Stephen* [ST] (I, 234 - 238; 243 - 248; 259 -262), *Ramiro* [RA] (I, 293 - 298), *Luisa* [LU] (II, 40 - 45).

Su historia, su trama general, reside en la estilización de dos momentos, el *encuentro* y la *separación*, cuyo elemento motor es el sentimiento del *amor /odio* visto en una perspectiva casi superracional. Estos dos momentos se proponen, además, en una relación dialéctica en cuanto su resolución es siempre la aniquilación, la disolución.

Por lo que se refiere a la caracterización de los personajes y a su interacción cabe una lectura en clave, diríamos, simbólica. Hay una evidente contraposición entre un héroe positivo (romántico) y un héroe negativo (antirromántico). El positivo es portador de un proyecto (el amor) que es, de por sí, romántico. La negación de su ser romántico está constituida, precisamente, por la no finalización de su proyecto en cuanto obstaculado y aniquilado por el héroe negativo, el antagonista, que de esta forma se vuelve, deviene, antirromántico. No sólo, mientras para el positivo asistimos a una tímida caracterización psicológica, ésta prácticamente desaparece por lo que se refiere al negativo, que adquiere así un valor emblemático, casi arquetípico, en cuanto portador de categorías más o menos universales pero que en cualquier caso se oponen y niegan el ser romántico. Y así, mientras el héroe positivo es caracterizado como: joven y honesto [CA], luchador por la libertad [ZE], culto y sensible [ST], justo y valeroso [RA], incomprendido [LU]; el héroe negativo adquiere o representa valores simbólicos como: la tiranía [CA], la negación de las libertades nacionales [ZE], la aristocracia ignorante y la falta de escrúpulos morales [ST], la traición y la venganza [RA], el egoísmo y la envidia [LU].

En todos los casos estudiados la oposición entre el positivo y el negativo lleva siempre a la aniquilación del primero, a su muerte. Sin embargo es necesario subrayar un factor importante: la destrucción del héroe positivo implica un sacrificio liberatorio pues su desaparición provoca siempre, a su vez, la eliminación (física o moral) del héroe negativo. Y esto es, en cuanto liberación sacrificial, un mensaje que podríamos definir ético: el romántico puede ser, a priori, un perdedor, una víctima en su dimensión física,

pero, al contrario, es un vencedor por lo que se refiere a su dimensión espiritual: su aniquilación conlleva no sólo la destrucción del antagonista sino también su victoria moral puesto que se sacrifica o es sacrificado por su ideal. Al héroe físico se sustituye el héroe moral, depositario en última instancia de un mensaje positivo y atemporal, pero en cualquier caso característicamente romántico:

— ¿Ha muerto ya mi adversario? me preguntó abriendo un poco los ojos y con un acento tan débil y apagado que apenas podía oír lo que me decía.

— Sí, la respondí: ya ha muerto.

— Ahora moriré contenta y vengada ... ¡Enrique! ¡Arturo! ¡oh patria mía! ...

Y pocos instantes después, exhaló entre mis brazos el último suspiro, murmurando con voz moribunda el dulce nombre de su patria. [ZE] (I, 59).

Estas pocas líneas no son suficientes para exponer cumplidamente este recorrido, pero podemos ya aludir, a modo de conclusiones provisionales, a dos cuestiones importantes.

Por una parte se trataría, para Ochoa (y otros), de elevar a categorías colectivas, mediante un sistema *formalizado* y *repetitivo* de representación, las categorías románticas de libertad e individuo: la finalización del amor sería una metáfora de la libertad del individuo; el sacrificio liberatorio, la victoria sobre un mundo superado e incapaz de dar cuenta de los nuevos valores. De esta forma, la representación formalizada de los mencionados conceptos no es más que la transposición de una lucha entre dos sistemas socio-culturales; lucha que a nivel más explícito, y siempre dentro de *El Artista*, se refleja en la conocida polémica literaria entre el "romántico" y el "pastor clasiquino".

Por otra parte podemos suponer o deducir que las modalidades narrativas formalizadas por Ochoa y que, repetimos, son extensibles a casi todos los demás colaboradores de la revista, no son sino la simple adaptación a nivel de relato breve de modelos y estructuras propias del teatro, la leyenda y la novela⁶. Es decir, en el corpus de relatos estudiados no se dan todavía las características y las condiciones necesarias para que podamos hablar de "cuento" como género moderno. En 1835 y en *El Artista* estas modalidades narrativas tienen simplemente carácter de género fronterizo, de "via di mezzo" entre géneros percibidos como ya autónomos y definidos. El papel esencial de estas narraciones será entonces el de preparar el terreno mediante un ejercicio de escritura, por una parte, y de recepción, por otra, a un género que brillará con luz propia a partir de la segunda mitad del XIX⁷.

RAFAEL LOZANO MIRALLES
Universidad de Bolonia

Notas

1) Se publicó en Madrid, Imprenta de Sancha, desde el 4 de Enero de 1835 hasta comienzos de Abril de 1836. Fueron 64 entregas semanales de 12 páginas cada una, más 1, la última, de 15 páginas. Existe una reciente reproducción facsímil: *El Artista*, Madrid, Edición Turner, 1981, con un amplio prólogo e índices de A. GONZALEZ GARCIA y F. CALVO SERRALLER. J. SIMON DIAZ ha publicado el índice en *El Artista (Madrid, 1835 - 1836)*, Colección de índices de Publicaciones Periódicas, C.S.I.C. 1946.

2) Sobre *El Artista*, aunque es citado en muchos libros y estudios, existe poca bibliografía específica. El estudio más completo es el que se encuentra en los capítulos XII y XIII de R. MARRAST, *José de Espronceda et son temps*, Paris, Editions Klincksieck, 1974. Véanse además las partes dedicadas en: N. ALONSO CORTES, *Zorrilla, su vida y sus obras*, 2^o ed., Valladolid, 1943; E.A. PEERS, *Historia del movimiento romántico español*, Madrid, Editorial Gredos, 1954, 2 vol.; V.LLO-RENS, *El Romanticismo español*, Madrid, Editorial Castalia, 1980. Completamente superado después de MARRAST, *op. cit.* es el artículo de J.SIMON DIAZ, "*L'Artiste de Paris y 'El Artista' de Madrid*", en "Revista bibliográfica y documental", I (1947), pp. 261 - 267.

3) Sigue siendo fundamental el estudio de D.A.RANDOLPH, *Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1966, con amplio espacio dedicado a *El Artista* y a la prosa de Ochoa.

4) Dice M.MENARINI en su artículo *Teresita: il primo dramma - manifesto del Romanticismo spagnolo*, en *Avvenimenti e discorsi* (Quaderni di filologia romanza della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna), Bologna, Pàtron, 1985, pp. 153 -184: "Come si sa, è degli anni trenta la riscoperta o, meglio, la rivalutazione della letteratura come *espejo, barómetro, reflejo*, ecc. della società che la produce. Così essendo, essa deve esprimersi secondo l'immagine che i romantici hanno di sé stessi: liberi, spontanei, genuini e, soprattutto, contemporanei, cioè non fossilizzati entro schemi logori e fatti non per né da loro" (pp. 166 -167).

5) Hay que precisar que se trata de una clasificación puramente provisional y funcional a esta comunicación; en una fase sucesiva de esta investigación será necesario profundizar en aspectos de tipo estructural, sobre todo, de configuración de géneros y subgéneros, así como de fuentes y elaboración de traducciones.

6) Cfr. , por ejemplo, en este mismo volumen el artículo de E. RUBIO, *Las estructuras narrativas de Doña Blanca de Navarra*.

7) No es casualidad, en efecto, que el libro de M. BAQUERO GOYANES, *El cuento español en el siglo XIX*, Madrid, C.S.I.C, 1949, el principal estudio de conjunto sobre este género decimonónico, tome en consideración, principalmente, la producción a partir de los años 45-50. A esto hay que añadir el problema, no secundario, de la enorme ambigüedad y confusión terminológica de los mismos autores para referirse a los diversos géneros, en prosa y en verso, breves o largos (cfr. C. PERU-GINI, *La prosa narrativa romántica: "Cuento" e "Novela" (1826 - 1844)*, en "Studi Ispanici", Pisa, 1982, pp. 125-168).

**EN TORNO A UNAS NOTAS DE MONTESINOS
SOBRE EL LENGUAJE DE LAS ESCENAS ANDALUZAS
DE ESTEBANEZ CALDERON**

A partir de Menéndez y Pelayo hasta llegar a las críticas coetáneas de Montesinos¹ y Muñoz Rojas, se han venido subrayando las dificultades que plantea la lectura de las *Escenas andaluzas* de Estébanez Calderón desde el punto de vista lingüístico-lexical. En la no muy rica bibliografía dedicada a Estébanez, ocupa Montesinos una situación mediana entre los que califican al escritor de "grande artífice de la lengua" y los que le atribuyen una formación de autodidacta que quiso imitar a los clásicos pero "no siempre escogió los mejores modelos". En efecto, después de poner de relieve unas rarezas del lenguaje de Estébanez e incluso unas faltas gramaticales, Montesinos concluye: "No sabemos hasta qué punto el uso regional de ciertas partes de Andalucía no justificaría alguno de estos excesos: tal vez cuando se compile un buen léxico del habla andaluza quede vindicado El Solitario ...".

En las pocas notas que siguen, quisiera intentar una definición de los límites del "andalucismo" de Estébanes: 1) a nivel lexical; 2) a nivel de transcripción de unas irregularidades fonéticas, o variantes, del andaluz.

Por lo que atañe al punto 1), me basé principalmente en el *Vocabulario andaluz* de A. Alcalá Venceslada⁶. El número de los "cuadros" de las *Escenas* que fui examinando desde el punto de vista lexical, constituye una muestra suficientemente amplia, de la que pude sacar las siguientes conclusiones. En un total de 15 *Escenas* encontré 184 andalucismos, oscilando entre un mínimo de 6 en *Un baile en Triana* hasta la punta máxima de los 35 en *Asamblea general de los caballeros y damas de Triana*, siendo el promedio de 10 andalucismos por cada "cuadro". La repartición es por lo tanto bastante homogénea, si se exceptúa la citada *Asamblea* ..., que ofrece, además, unas cuantas palabras de "germanía" y del habla gitana.

La mayoría de los andalucismos los emplea Estébanez donde falta la palabra correspondiente en castellano, o sea: en la descripción de bailes y cantares de la región (*polo - caña - seguidilla*); de personajes típicos (*malajies* = vendedores de pescado en Málaga - *marisqueadores - traperos* - pañeros); de bebidas típicas (*champurrado* = mezcla de ron y marrasquino - *resoli*); de medios de transporte del campo andaluz (*galera* = carro sin toldo para mies o aceite); de flora o fauna (*carambuco* = planta de flor esférica y color amarillo - *mosqueta* = pájaro gris); de utensilios caseros (*azafate* = bandeja grande de latón y borde alto). Entre las palabras que sí tienen correspondiente castellano, aparecen varios adjetivos (*talludito* = mayorcito - *pimienta* = avispado - *extranjís* - extranjero), la negación *nones*, muy frecuente, así como el adverbio *súpito*, a veces *súpito sanguino* = prontamente; el sustantivo *garatusa* = rasgo o rúbrica hechos con el brazo en el aire, con su verbo derivado *engaratusar*-, la variante andaluza de "agazaparse", *agachaparse*, con el mismo sentido, y el verbo *aciguatar* = coger a uno con fuerza. Posiblemente, en estos casos, escoja Estébanez la palabra andaluza con el fin de proporcionarle más "sabor" regional a su cuadro.

Quedan, finalmente, andalucismos que justifican plenamente las observaciones de Montesinos, ya que esconden juegos de palabra imposibles de entender sin acudir a algún léxico andaluz: así el adjetivo *lipendi* = tonto, en *Fisiología y chistes del cigarro* es interpretado por un "mentado Lipende" como procedente de la noble expresión "libripendens".

Sin embargo, aunque los andalucismos representan un elemento dominante del lenguaje de Estébanez, encontramos en las *Escenas andaluzas* otro léxico no siempre de fácil comprensión: arcaísmos andaluces (*certenidad* = certeza - *escarpín* = calcetín)⁸ y no (*zaquizamí* = buhardilla - *asaz* = muy); neologismos (caballerete *calzafraque*); latinismos abundantes (*aliquid amplius* - *in pectore* - *quidam* - *in illo tempore* - *in facie eccle-siae* - *ipso facto*). En efecto, cada "cuadro" de Estébanez resulta de la suma, y me atra-vería a decir, del amontonamiento, de este léxico de procedencia tan variada.

En esto, creo yo, reside el verdadero "andalucismo" de Estébanez: en el intento de reproducir el gracejo, la redundancia, los pleonasmos del habla andaluza acudiendo a todos los recursos que le ofrece la lengua no solamente de su región, y coeva, sino también la pasada; incluso, a veces, inventándose un léxico propio. El mismo Estébanez nos explica esa actitud del alma andaluza, que la aleja de cualquier racionalismo y equilibrio, y la consiguiente necesidad, para el escritor, de encontrar un lenguaje adecuado para reflejarla en la literatura: " ... Lo que se ve en aumentativo no puede explicarse por microscopio, lo que se multiplica en el pensamiento no puede *unicarse* por los labios ... ni lo que se pinta en el ánimo con todos los colores del iris, puede ni debe retratarse por la palabra, y en la narración, con las tintas mortecinas de la aguada" .

Parte del "andalucismo" de Estébanez puede considerarse la transcripción de unas variantes fonéticas regionales. Sin embargo, este recurso no es frecuente en el escritor, que acude a él en dos ocasiones. En el citado cuadro *Asamblea ...*, el personaje Don Poyato (posiblemente poyateño = natural de Huesa, Jaén, antiguamente Poyatos), habla de una *flábica de cravos*, con metátesis y paso de l agrupada a r; también hay metátesis en *cuideo* por *cuidado*, con caída de la *d* intervocálica como en *bebía* y *crio* (en la acepción andaluza de "desabrido, sin gracia"). Finalmente, desaparece el hiato en *rial*. El segundo ejemplo se encuentra en el habla de Manolito Gázquez de *El asombro de los andaluces, o Manolito Gázquez, el sevillano*, quien tiene "cierta pronunciación peregrina y extraña aun para los mismos sevillanos ... Además del "socunamiento" o eliminación de las finales de todas las palabras y la transformación continua de las *eses* en *zetas* ... pronunciaba de tal manera las sílabas en que se encuentra la *d* o la *erre*, que sustituía estas letras por cierto sonido semejante a la *d* .

El ejemplo citado representa también un caso de "metalenguaje", de reflexión escrita sobre el habla andaluza. No es casual, por cierto, que un ejemplo parecido se encuentre en *Asamblea ...* , o sea el otro "cuadro" donde el autor se plantea el problema de las variantes regionales, y de la posible inferioridad de los que se aparten de las normas del castellano: la bailadora, después de su toma de hábito, tendrá que aprender del Solitario el uso de las correctas reglas fonéticas. "Se da comisión en forma al Solitario para que la arregle o concuerde la lengua ..., encargándole al delegado que ... la adiestre en la acentuación de la jota o en la pronunciación de aquellas palabras mayúsculas que son las llaves maestras del idioma ..."⁹ .

Las consideraciones que acabo de citar nos obligan a mirar la obra de Estébanez desde el punto de vista de una atenta búsqueda lingüística, que va más allá de la simple reproducción, o imitación, de un habla regional.

El escritor se enfrenta al tema del lenguaje en la obra literaria, y de la lengua en general, desde la perspectiva más amplia, y más moderna, de las funciones de la lengua y de sus registros: "Para medrar en cualquiera de ellos [los géneros de la novela] es forzoso señorear el idioma, estar ciertos de sus misterios, y poseer todos sus tesoros y recursos. Las situaciones en que el Autor ha de poner a los personajes, ... los pensamientos que les ha de sugerir de diversa laya y aun de encontrada condición ...; ... esto obliga ... al autor de esta clase de ficciones a ser maestro en el idioma que maneja, a conocer todos sus registros ...".

Buen ejemplo de esta poética pudiera ser el "cuadro" *Don Opando, o unas elecciones*, donde el protagonista, sin moverse casi de su despacho (algo así como el centro' de un escenario), por el cual desfilan labriegos incultos, una moza enamorada (Beatriz), un poderoso caballero no muy enterado de las "trampas" políticas (Policarpo), un comerciante ávido (Cosme) y un *alter ego* esperpéntico (Tenebrarios), logra burlarse de todos y llegar a diputado solamente *hablando*. Don Opando emplea con cadauno de sus visitantes todos los recursos lingüísticos que están a su alcance: desde el habla concreta y pueblerina con los labriegos, hasta la más refinada lengua jurídica con Policarpo, pasando por el registro familiar, como de padre a hija, con Beatriz.

Interesante, al respecto, es el empleo del latín por parte de don Opando, que tiene dos funciones: a) comunicación secreta entre dos personas del mismo nivel cultural y social, con Policarpo: "... mirándose en poco tiempo a la cabeza del país, *argento et sapientia*" b) forma de poder sobre los incultos: "... y luego a su debido tiempo se les responderá a sus reconveniones *ad impossibilia* (sic) *nemo tenetur*, y se convencerán al cabo, pues les hablaremos en latín"¹.

Se me perdone si en estas pocas líneas no supe más que aludir al inmenso material para una posible investigación sociolingüística que ofrece Estébanez, en sus *Escenas andaluzas*, al pintarnos el contraste entre una España de profundos cambios sociales y políticos, y la mítica Andalucía eterna, de vida sencilla, pero rica en su pobreza, donde la gente todavía ve "el porvenir de color de rosa".

LUISA PAVESIO
Universidad de Génova

Notas

- 1) JOSE F. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela*, Madrid, Castalia, 1960.
- 2) J.A. MUÑOZ ROJAS "El Solitario" en el tiempo en "Revista de Occidente", 1968, n. 58, págs. 76-95.
- 3) M. MENENDEZ Y PELAYO *Pereda, Bocetos al temple*. Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, VI, pág. 334, encontrado en J.Campos *Prólogo a Obras completas de D.S. Estébanez Calderón*, Madrid, BAE, 1955, pág. XXXVI, nota 111.
- 4) ALBORG, *Historia de la literatura española*, Tomo IV El Romanticismo, Madrid, Gredos, 1980, pág. 726.

- 5) JOSE F. MONTESINOS, *Costumbrismo y novela*, citado, pág. 26.
- 6) A. ALCALA VENCESLADA, *Vocabulario andaluz*, Madrid, Gredos, 1980.
- 7) S. ESTEBANEZ CALDERON, *Escenas andaluzas*, Madrid, Austral Espasa Calpe, 1960, 4ª en la colección *Costumbristas españoles*, Madrid, Aguilar, 1964, tomo I, págs. 790-898 y en las *Obras completas*, ya citadas. No estudié *La niña en feria*, *Excelencias de Madrid*, *La miga y la escuela*, más verso que prosa, ni *El Fariz*, *Catur y Alicak*, *Hiala*, *Nadir y Bartolo*, "cuadros" de típico marco árabe.
- 8) R. LAPESA, *Historia de la lengua española*, Madrid, Escelicer, 1962, pág. 329: "En contraste con la fonología revolucionaria, el léxico andaluz guarda numerosos arcaísmos ... Es notable que sigan vigentes palabras antiguas que recuerdan el español medieval, o el de Santa Teresa, fray Luis de León y Cervantes: *certenidad ... escarpin ...*".
- 9) S. ESTEBANEZ CALDERON, *El asombro de los andaluces ...*, en *Escenas andaluzas*, Austral Espasa - Calpe, citado, pág. 34.
- 10) *Ibidem*, pág. 35.
- 11) S. ESTEBANEZ CALDERON, *Asamblea...*, Aguilar, citado, pág. 862.
- 12) S. ESTEBANEZ CALDERON, *Prologo a Cánovas del Castillo*, *La campana de Huesca*, Buenos Aires, Austral Espasa - Calpe, 1950, pág. 9.
- 13) S. ESTEBANEZ CALDERON, *Don Opando ...*, Austral Espasa - Calpe, citado, pág. 61.
- 14) *Ibidem*, pág. 64.
- 15) S. ESTEBANEZ CALDERON, *La feria de Mayrena*, Aguilar, citado, pág. 821. Véase al respecto M. del C. SÁNCHEZ MONTERO "*Las escenas andaluzas documento de una época*" en *Filología Moderna*, 8, Pisa, 1986.

EL ESTUDIANTE DE SALAMANCA:
DISCURSO LITERARIO Y VOCES NARRATIVAS.
UNA APROXIMACION

El estudiante de Salamanca, de Espronceda, lleva un encabezamiento que dice, "cuento". Sin embargo, la forma elegida por Espronceda para contarnos la historia (experiencia terrorífica) de don Félix de Montemar, resulta en un discurso literario híbrido: un poema que contiene elementos lírico - narrativo - descriptivos y dramático - líricos. La vacilación de Espronceda de mantenerse fiel a un género o subgénero tiene implicaciones muy interesantes, ya que la forma (el género y/o subgénero) en como decida constatar el relato, producirá un cambio de perspectiva por parte del narrador, así como un cambio en el emisor (quien reemplaza al narrador). El resultado de estas vacilaciones — 'glissement' o cambio — es que también se produce un cambio en el destinatario¹. Lo que nos interesa es esbozar una aproximación a esta obra desde las perspectivas del discurso literario y de la voz (o voces) narrativa que podemos percibir en el cons-tructo literario de esta ficción, y, naturalmente, el efecto que ese 'glissement' de las voces narrativas produce en el destinatario.

Como punto de partida, vamos a tomar los dos últimos versos del cuento o dicho de otro modo, las últimas palabras que el narrador nos dirige a nosotros, los lectores / destinatarios.

**"Y si, lector, dijeres ser cuento,
Como me lo contaron, te lo cuento"².**

Esta despreocupada intrusión del narrador al final del relato, admitiendo que lo que nos acaba de contar es una fiel reproducción (o transcripción) del cuento que le contaron a él, implica una deducción por nuestra parte de que los deslices o intrusiones que haya podido haber en la articulación diegética (simple relato) y mimética (imitación poética) teóricamente proviene del 'supuesto' narrador anterior que contó el cuento al narrador posterior cuya función parece ser la de emisor inocente que no ha falsificado para nada la historia que le contaron y que él ahora nos ha querido contar. Interesantemente, esta intrusión más bien parece del autor, cuya voz se esconde tras el narrador .

Esta estrategia nos pone sobre aviso (no tanto al principio, en donde el recurso pasa casi inadvertido al confiado lector) al final de que el narrador ha querido adoptar una perspectiva objetiva. Por lo tanto, debemos deducir que el relato se va a manifestar a través de un estilo indirecto . Todo esto nos conduce a plantearnos el problema que surge de la posible relación de Espronceda con el autor (artífice material del cuento) y con el narrador que se dirige a nosotros, el cual confiesa ser el 'autor - transcriptor' del relato que le contaron⁶ . El lector / receptor debe dilucidar si Espronceda consigue o no eliminar la voz de Espronceda / autor o si, por el contrario, existe un cierto grado de identificación entre: (a) Espronceda / autor y (b) Espronceda / narrador / personaje romántico (don Félix de Montemar). Es decir, ¿hasta qué punto nos encontramos con un autor 'subjetivo' u 'objetivo', con un autor que emite juicios y apreciaciones morales o que se abstiene de emitirlos?⁷.

Partiendo de un constructo literario y por lo tanto ficticio (las leyendas que surgen alrededor de Miguel de Maraña, del personaje don Juan, de Tirso, etc.), Espronceda construye otra historia 'ficticia' de este "Segundo don Juan Tenorio" , que nosotros debemos creer. En su intento, utiliza ciertos recursos que ponen de manifiesto las voces narrativas del relato. Por un lado, Espronceda fusiona las funciones narrativa y discursiva del cuento para disminuir, en cierto grado, la función simbólica del mismo. Esta sería la glorificación de la tradición donjuanesca y su transformación en el héroe romántico-satánico elevado a la esfera de un semi - dios diabólico, y la consiguiente identificación (implícita) o distanciamiento deliberado del autor con su personaje. Como ejemplo de la intención del autor de distanciarse de su héroe, nos remitimos al 'Cuadro dramático' de la parte tercera en el cual interviene 'el narrador' como personaje no-actante, aunque testigo y observador de lo que acontece, y a su vez, emisor de la acción dramatizada. Este recurso, a la manera del teatro épico de Brecht (salvando las distancias y las diferencias), produce en el lector / espectador la sensación inmediata de extrañamiento, disminuyendo la emoción o identificación que hubiera podido experimentar⁹.

Por otro lado, desde el momento en que el autor asume el papel de narrador (o pretende asumirlo), está obligado a ciertas responsabilidades, a ciertas exigencias.

Sin embargo, en este caso, las voces narrativas, las que nos cuentan la historia, van desde el relato objetivo hasta las inclusiones - directas unas veces, indirectas otras - que proceden de la emoción del narrador, de su cuasi - identificación con la situación o con un personaje. Por lo tanto, el discurso procede de él mismo y no del hipotético narrador primero que le contó el cuento. Véase el cambio entre la primera estrofa (opinión o juicio del autor expresado a través del narrador) y la segunda (voz del narrador describiendo objetivamente el cortejo fúnebre desfilando delante de don Félix):

**Forzoso es que tenga de diamante el alma
Quien no siente el pecho de horror
palpitar, Quien como don Félix, con
serena calma Ni en Dios ni en el diablo se
ponga á pensar.**

**Así en tardos pasos, todos murmurando,
El lúgubre entierro ya cerca llegó, Y la
blanca dama devota rezando, Entrambas
rodillas en tierra dobló.¹⁰**

Los ejemplos que siguen muestran la alternancia entre (a): la descripción del narrador objetivo que utiliza el discurso indirecto, (b): la voz de otro narrador (o del narrador) que asume la función de un transcriptor-testigo y cuyo discurso es subjetivizado al incluirse él en el discurso y, (c): finalmente, el narrador que se dirige directamente al lector convirtiéndolo en un elemento estructurante de la obra.

**(a) Su forma gallarda dibuja en las
sombras
El blanco ropaje que ondeante se ve,
Y cual si pisara mullidas
alfombras, Deslizase leve sin ruido
su pie.**

**(b) Tal vimos al rayo de la luna
llena Fugitiva vela de lejos
cruzar, ...¹¹**

**(c) Vedla, postrada su piedad implora
Cual si presente la mirara allí: Vedla,
que sola se contempla y llora, Miradla
delirante sonreír.¹²**

La oscilación que hemos visto entre el narrador objetivo y el que participa en los hechos asumiendo diversos papeles¹ crea el problema de la verosimilitud¹⁴ debido a la ambigüedad que resulta del cambio de voces narrativas. El relato del cuento de Espronceda nos llega como un acto voluntario por parte del narrador (que antes fue narratario) y que ahora se ha convertido en emisor.

La declaración final del narrador nos anula como los destinatarios externos y protéticos, para quienes la obra fue idealmente construida, ya que el narrador / narratario nos acaba de confesar que él no inventó el relato.

Curiosamente, como la voz (o voces) narrativa nunca llega a despegarse por completo de las opiniones y efectos que el enunciado conlleva, pierde, en cierto modo, la función que hubiera podido tener, y es que nosotros, los lectores / destinatarios aceptaríamos sin un intento de descodificación el discurso con todas sus implicaciones posteriores que termina confesando que: "Como me lo contaron te lo cuento".

MARIA PILAR PEREZ - STANSFIELD
Colorado State University

Notas

- 1) OSCAR TACCA, *Las voces de la novela*, 3ª ed. (Madrid: Editorial Gredos, 1985), 158 -159.
- 2) ESPRONCEDA I, *Poesías y El estudiante de Salamanca* (Madrid: Espasa - Calpe, S. A., 1962), 256.
- 3) OSCAR TACCA, *Las voces ...*, p. 70.
- 4) T. TODOROV, "Les catégories du récit littéraire", *Communications*, num. 8, Seuil, Paris (1966), 146. Véase También Oscar Tacca, *La voces ...*, pp. 35-38. Según Tacca, el recurso del 'autor-transcriptor' implica estéticamente un afán de objetividad, de despersonalización, de verosimilitud. El autor se esconde en el narrador, aunque la tensión entre uno y otro, a veces es evidente, ya que "basta que el narrador ceda un paso para que aparezca la voz del autor".
- 5) OSCAR TACCA, *Las voces ...*, pp. 79-82. El relato comienza: "Era más de medianoche, *¡Antiguas historias cuentan!*". El subrayado es nuestro. La intención del autor es clara, distanciarse de su relato utilizando la 'voz popular' despersonalizada. Es como si nos dijera: "No lo cuento yo, ya lo han contado otros antes".
- 6) OSCAR TACCA, *Las voces ...*, pp. 58-61. Según Tacca, el recurso del 'transcriptor' responde a lo verosímil, pero en literatura lo verosímil es siempre 'convencional'. Ya que el criterio de verosimilitud no proviene "de una relación entre el discurso y su referente (relación de verdad), sino entre el discurso y lo que los lectores creen verdadero", (Todorov) entre el discurso y la opinión común.
- 7) T. TODOROV, "Les catégories ...", p. 8. Véase también Oscar Tacca, *Las voces ...*, p. 36. Tacca establece las diferencias entre autor 'relator' y autor 'transcriptor'.
- 8) ESPRONCEDA I, *Poesías ...*, p. 1972.
- 9) JOAQUIN CASALDUERO, *Espronceda* (Madrid: Editorial Gredos, pp. 179, 183 - 184, 1985).
- 10) ESPRONCEDA I, *Poesías ...*, p. 235.
- 11) ESPRONCEDA I, *Poesías ...*, p. 224.
- 12) ESPRONCEDA I, *Poesías ...*, p. 200.
- 13) OSCAR TACCA, *Las voces ...*, p. 65.
- 14) OSCAR TACCA, *Las voces ...*, p. 48.

**FANTASÍA Y COSTUMBRISMO EN LA
VIDA DE PEDRO SAPUTO**

Es de esperar que la nueva edición de la *Vida de Pedro Saputo* preparada por F. y D. Ynduráin para Cátedra suscite mayor interés crítico en la novela que el que hasta ahora ha recibido¹. F. Ynduráin y S. Beser, los dos principales estudiosos que se han fijado en la "novela ignorada" del aragonés B. Foz, destacan en ella rasgos en apariencia antagónicos. Para Ynduráin, por el costumbrismo y material folclórico que recoge, así como ciertos diálogos en aragonés y descripciones de la naturaleza, debiera incluirse dentro de la trayectoria hacia el realismo, junto con las obras de F. Caballero, que comenzaron a aparecer 5 años más tarde². Y, sin embargo, su código ideológico la aleja del "costumbrismo moralizante"³ y reaccionario de doña Cecilia y la acerca más al liberalismo anticlerical (sea este romántico o realista).

Beser ubica a nuestra obra dentro de la tendencia constituida por las leyendas de Bécquer, los relatos de M. de los Santos Alvarez, R. de Olano, V. Barrantes, Alarcón, Sánchez Ferlosio e I. Calvino; es decir, dentro de la corriente fantástica o maravillosa. "[E]n el caso de la *Vida de Pedro Saputo*," afirma el crítico, "el lector de García Márquez se sentirá más cerca de ella que el lector del siglo pasado".

La novela de Foz participaría, pues, de un género "híbrido" — si existen los géneros puros en la novela — donde se integran elementos considerados pre - realistas y fantásticos. La integración de estas dos "tendencias" forma un eje estructural en la *Vida de Pedro Saputo*. Aquí, por falta de tiempo, sólo comentaré con brevedad un pequeño grupo de episodios que ocupan la posición central en la novela: las aventuras de Pedro Saputo con la tuna. Estas aventuras son esenciales en la trama: es aquí donde el protagonista conoce a Morfina y se enamora de ella, acto que tendrá graves consecuencias en el desenlace⁵. Es, además, una sección clave para ilustrar nuestro tema por su conjugación de elementos fantásticos y costumbristas.

Tzvetan Todorov explica que lo fantástico, a diferencia de lo maravilloso o lo extraño (polos que considera opuestos), surge de una vacilación codificada en el papel del lector entre una explicación perteneciente al primer polo o al segundo. De manera implícita y explícita, el texto mismo determina las normas de lo posible en el mundo ficticio. Cualquier episodio que no se ajuste a las normas de este mundo resultará maravilloso⁷. Cuando el lector carece de suficiente información para decidir si un episodio concuerda con las normas, vacila entre las dos posibilidades y el episodio permanece en la esfera de lo fantástico. La sorpresa, admiración o perplejidad manifestada por los personajes o el narrador ante un episodio señala la posibilidad de ruptura con la norma y, por lo tanto, funciona como índice de lo fantástico.

Mediante el uso del costumbrismo se establecen las normas en el mundo interior de la *Vida de Pedro Saputo* y al mismo tiempo se equipara este mundo con el exterior, donde reside el lector implícito. La descripción de la tuna alude no sólo a la literatura costumbrista, sino a toda una tradición literaria de tendencia "realista" que incluya a la novela picaresca⁸ y que se ciñe a un sistema socio-cultural de normas que forma parte de la competencia literaria del lector.

Funciona de manera taquigráfica y metonímica para establecer las normas del mundo interno. Los componentes de la tuna se mantienen al nivel de tipos representativos — carecen de todo rasgo individualizador, inclusive de nombres⁹. Al referirse a los usos, el narrador hace hincapié en el carácter consuetudinario de su materia que se contrasta con el carácter excepcional del protagonista. Mientras está con la tuna, Pedro exhibe todas las habilidades extraordinarias que ha manifestado por separado antes en la novela. Su fuerza inaudita suscita la admiración de los compañeros cuando lanza a un estudiante "como si fuese un figurón de paja" a diez pasos de sí. Queda anulada la posibilidad de hipérbole en el discurso del narrador por la reacción de los circundantes. La prueba se repite hacia el final de estas aventuras, cuando los espectadores "quedaron mudos de admiración", y el hermano de Morfina, haciendo "extremos de admiración", declara: "lo he visto y no lo creo, y al que por sólo esta vez lo osare afirmar, le diré que miente" (199). Su rapidez y capacidad mental — que en el primer libro habían causado "espanto" en el maestro de escuela y "confusión" en el sastre — es aquí documentada cuando aprende a hablar latín en cuatro días, hecho imposible según los estudiantes, los cuales creen por ende que Saputo ya lo sabía. Su música, calificada de "habilidad especial" por el narrador, no sólo causa admiración en el público, sino que lo cautiva, lo "arroba" y "encanta", del mismo modo que sus palabras "embelesan" a los que las escuchan y su presencia esparce concordia y cesa las disputas.

La posibilidad de una explicación sobrenatural para los dones del protagonista es indicada por una abundancia de vocablos referentes a esa esfera pronunciados por el narrador y los personajes. Si bien este léxico no escasea en los primeros libros, es en esta sección de la obra donde se acumula la mayoría de voces pertenecientes a este campo. Por otro lado, estas palabras recuerdan al lector los episodios en que se han utilizado antes, y de este modo reúnen, de manera implícita, los elementos fantásticos de la obra. Sólo un ejemplo para ilustrar lo dicho: al encontrarse con Pedro dormido en un bosque, su físico "encanta" a los estudiantes que se preguntan: "Qué le falta a este mozo para ser un ángel?". Luego, cuando se sube a los hombros de un compañero, este exclama: "parece que sois espíritu según lo poco que pesáis". Comentario que le da pie a Saputo para lanzar un sermón burlesco donde proclama que "el ángel conductor ... le llevaba a hacer misión al mundo perdido". La designación de Pedro como "ángel conductor" se vuelve a mencionar al final de la aventura, esta vez pronunciada por uno de los estudiantes: "para nosotros habéis sido verdaderamente el ángel conductor guiando nuestros pasos y dirigiendo nuestra ignorancia". La equiparación con un ángel aparece varias veces en la novela, una de ellas cuando Pedro se encuentra de noche con un penitente que le pregunta si es de este mundo o del otro. Pedro le contesta que es de ambos; y el penitente le pide misericordia llamándolo "señor ángel" — configuración que le permite al protagonista corregir el error moral en que ha caído el penitente por culpa propia y de un cura.

Después de las aventuras con la tuna, hasta el desenlace, disminuyen los índices de lo fantástico en la novela; sólo se menciona el asombro de otros personajes tres veces en los últimos dos libros. Una vez que se han establecido las habilidades del protagonista, se convierten en la norma, bien que sólo para Saputo, y dejan de ser transgresiones.

El fin de la vida de Saputo revierte nuevamente a lo fantástico. Después de que se casan sus padres, y mientras se prepara el matrimonio entre Pedro y Morfina, el protagonista recibe un mensaje del rey, que resultará apócrifo.

Saputo se pone en camino a la corte desaparece sin dejar rastro. Años después aparece en Almodévar un mendigo que dice ser Pedro Saputo, pero que no tiene sus dones excepcionales y, por lo tanto, ni los almu-deños ni el narrador admiten su pretensión. No obstante, hay una indicación en el texto que podría confirmar la identificación del mendigo con Saputo (pág. 143). El lector, pues, se* encuentra en libertad de escoger entre varias posibilidades, naturales dentro del mundo ficticio, bien que inusitadas, o sobrenaturales. Al final del capítulo 13 del último libro (fin de la novela propiamente dicha), el narrador propone una interpretación alegórica:

parece que la suerte quiso mostrar en él que los hombres que nacen de su cuanta no deben procurar ser hijos sino de sí mismos, de su aplicación y de sus obras, pues le ocultó al mundo, sea con muerte, sea de otra manera, luego que encontró un padre que le diese estado. No era sin duda éste el que le convenía; y por eso y porque ya había perdido el otro, que era el legítimo en su condición, dejó de ser su hijo, y se perdió la luz y la gloria con que él quiso iluminar y adornar el mundo. (374)

En opinión de Todorov, la alegoría excluye lo fantástico; no obstante, en esta obra, se mantiene la ambigüedad en el nivel de la historia. A continuación, el narrador deja a un lado la alegoría como estructuradora de la fábula. Presente la hipótesis de los almu-deños — entre los cuales se incluye — sobre el fin que sufrió Pedro Saputo: fue asesinado por unos cortesanos que le tenían envidia. Se mantiene en el fin la vacilación en el papel del lector y la novela permanece dentro de lo fantástico.

GABRIELA POZZI
Universidad de Chicago

Notas

1) BRAULIO FOZ, *Vida de Pedro Saputo*. Ed. Francisco y Domingo Ynduráin (Madrid: Cátedra, 1986). Todas las citas provienen de esta edición.

2) FRANCISCO YNDURAIN, introducción a la edición de Cátedra; v. también su epílogo a la edición de Laia (Barcelona, 1973, 1977) y sus artículos: "De nuevo sobre Pedro Saputo (notas de estructuralismo en la narrativa popular)", en *Etnología y tradiciones populares* (Zaragoza: Institución "Fernando el Católico" de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza, 1969), págs. 603 -613; y "*Pedro Saputo*, la novela ignorada", en *De lector a lector* (Madrid: Escelicer, 1973), págs. 51 - 91. La *Vida de Pedro Saputo* fue publicada originalmente en Zaragoza, en 1844 por la Imprenta de Roque Gallifa, sin el nombre del autor, que se encuentra en un acróstico formado por las letras iniciales de los primeros diez capítulos.

3) Utilizo aquí el término de GERMAN GULLON, *El narrador en la novela española del siglo XIX* (Madrid: Taurus, 1976).

4) BESER, introducción a la *Vida de Pedro Saputo* (Barcelona, Laia, 1977), pág. 10.

5) Esto es, desde el punto de vista alegórico. Aunque Morfina está dispuesta a casarse con

Pedro sin que éste tenga un linaje ilustre, el protagonista rechaza la posibilidad de un matrimonio desigual, y no es hasta que conoce a su padre y adopta su apellido que se siente posibilitado para casarse con ella. El hecho de adoptar el apellido paterno, como se ve en el trozo citado al final de esta "relación", causa, en el nivel alegórico, la desaparición de Saputo.

6) TZVETAN TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique* (Paris: Seuil, 1970), págs. 35 - 37.

7) Aquí conjugo las teorías de TODOROV con las de ERIC RABKIN, *The Fantastic in Literature* (Princeton: Princeton University Press, 1976), 117 - 150. Puesto que en la novela de Foz el mundo interior y el exterior (donde residen el narrador y el lector implícito) se equiparan, no he mencionado el efecto de la transgresión de las normas existentes en éste. En términos generales, si un episodio diverge de la norma en el mundo interno, el episodio es maravilloso. Si la norma transgredida pertenece sólo al mundo externo (como ocurre por ejemplo en los cuentos de hadas), es todo el mundo interno que se ha de considerar maravilloso.

8) Es de notar que los costumbristas mismos consideraban que los fundamentos de su arte yacían en la novela picaresca (v. JOSÉ MONTESINOS, *Costumbrismo y novela*) Madrid: Castalia, 1966, págs. 14 - 15, 131 - 132). La tuna y la vida estudiantil fueron objeto de una serie de artículos de J. ARIAS JIRON ("Costumbres salamanquinas. Los estudiantes de la tuna", 1939, IV, pág. 170) y de VICENTE DE LA FUENTE publicados en el *Semanario pintoresco español* (p. ej. "La tuna", 1842, VII, pág. 149; "Las vacaciones", 1844, IX, pág. 14) y en *Los españoles pintados por sí mismos* ("El colegial", II, pág. 104; "El estudiante", 1843, I, pág. 225). Este último articulista también escribió sobre Aragón y los aragoneses.

9) Se nos describe la vestimenta, los instrumentos, el lenguaje (un latín macarrónico traducido por el narrador), y hasta se menciona el corte de pelo tradicional de los estudiantes (corte no descrito, puesto que el texto supone que el lector ya lo conoce). Presenciamos además los discursos de los estudiantes al entrar en los pueblos, el tratamiento que reciben en ellos, y sus conciertos. No obstante, su función va más allá del mero "pintoresquismo", palabra que viene a denotar el costumbrismo periodístico al cual el narrador condena como "la turba de faramallas pintorescas de nuestra edad ..." (314).

10) Este léxico mantiene la posibilidad de una explicación sobrenatural o maravillosa, pero no la afirma terminantemente, puesto que los vocablos se podrían leer como metáforas lexicalizadas o petrificadas, lectura que las destituiría de su sentido sobrenatural.

LA NOVELA HISTORICA EN UNA LITERATURA DE PROVINCIAS

Bajo el epígrafe de "novela histórica" se publica en la España del s. XIX un amplio y heterogéneo conjunto de obras que configuraron un género poco valorado y estudiado por la crítica, desalentada tal vez ante la baja calidad media de los textos. Esta relativa carencia de análisis se hace más patente cuando examinamos títulos ajenos a la reducida nómina de obras cumbre, si es que las hay en España dentro de este género. Ello ha provocado que la caracterización y definición del mismo sea tan sólo una extrapolación de lo verificado en unos pocos textos no siempre representativos. La consecuencia más inmediata es que las conclusiones de la mayoría de los estudios sobre la novela histórica española tienen un valor más teórico que real, lo cual provoca enormes dificultades si las queremos confrontar con obras concretas.

Para obtener una imagen real del género es imprescindible ampliar el Corpus analizado y una de las posibles vías es el estudio de la novela histórica en un determinado ámbito provincial. La popularidad y difusión de este género propiciaron su cultivo en provincias a veces de una forma espectacular. Tal es el caso de Alicante, que alcanza un total de 16 novelas desde la época romántica hasta 1893, configurando por razones cuantitativas y cualitativas el género más importante de los cultivados en aquella provincia.* La mayoría de ellas jamás habían sido abordadas por la crítica y sus autores - Nicasio Camilo Jover, José Pastor de la Roca, Eleuterio Llofriú y Sagrera, Gaspar Thous, José Muñoz Maldonado, Félix Montero y Moralejo, Ginés Alberola y otros - se incluyen en el anonimato general de la amplísima nómina de novelistas de la época. Ello nos indujo a elaborar un amplio estudio dentro de un libro dedicado a la literatura alicantina del s. XIX. Los límites de esta comunicación no me permiten presentar un resumen de mis conclusiones, pero - con la perspectiva de matizar algunas cuestiones relacionadas con la definición y caracterización de la novela histórica española - sí quisiera apuntar esquemáticamente unos puntos sugeridos por unas novelas que a veces contradicen la imagen teórica del género.

Las novelas históricas que he analizado no constituyen un conjunto homogéneo, ni tienen un vínculo peculiar que las unifique y particularice. A diferencia de lo señalado por F. Buendía, no creo que los autores alicantinos se puedan incluir en el llamado grupo levantino. Sus obras se suman a las corrientes nacionales sin aportar un carácter peculiar. Y ello, básicamente, porque no son creadores, sino escritores que se inscriben en un género ya prefijado y cuya única aspiración consiste en dominar unas claves narrativas comunes por encima de personalidades individuales o regionales. Este carácter artesanal de la creación dificulta o impide una mínima caracterización regional o local, poco viable salvo en muy limitadas obras.

Si los autores alicantinos no aportaron ningún rasgo peculiar, al menos cuantitativamente contribuyeron a enriquecer el género, tan difundido por toda España. Sin embargo, la calidad no acompaña a la cantidad. Por otra parte, un estudio pormenorizado me ha demostrado que muchas de las novelas históricas no lo son si se adopta un criterio mínimamente serio. Esta doble circunstancia me infunde dudas sobre una tesis bastante común acerca de dicho género en España: se habla de una gran difusión, pero al mismo tiempo de su baja calidad. No implica forzosamente una contradicción, pero sí una situación un tanto extraña que convendría matizar.

Como ya decía al principio, la bibliografía crítica se basa en un corpus reducido, y muchas obras siguen sin ser examinadas a la luz de una definición más o menos concreta del género. Aceptando una tan convencional como la dada por F. Buendía, de las novelas que examiné es difícil encontrar alguna que cumpla los requisitos mínimos para catalogarse como tal. ¿Qué sucedería si hiciéramos lo mismo con todas las incluidas en el amplio catálogo de Juan I. Ferreras? Probablemente este escrutinio expurgaría muchas novelas que autotitulándose como históricas deambulan por ámbitos tan ajenos como los de las obras de los autores alicantinos. No creo que este caso sea peculiar, y en aras de la clarificación cabría un mayor rigor en la catalogación.

Juan I. Ferreras establece tres tendencias dentro del género, lo cual contribuye al conocimiento de la variedad de formas que se dan en el mismo. Pero si se actuara con un criterio confrontado con la realidad, tal vez la totalidad de las obras agrupadas en la "no-

vela histórica de aventuras" se debieran quedar fuera del género que nos ocupa. Su origen, autores e intenciones se encuentran al margen de una tendencia que surgió con el Romanticismo y que fue degenerando a manos de intereses económicos, escritores de segunda fila y circuitos y formas más propias de la novela por entregas o el relato folletinesco. En estos ámbitos ya es imposible pretender encontrar un sentido a la vuelta al pasado, una recreación histórica, una búsqueda de ideales perdidos, una proyección creativa del espíritu del autor, una equilibrada imbricación entre ficción e Historia dentro de una unidad novelística, y otros elementos más sin los cuales no creo que se deba incluir una obra en este género.

Si utilizáramos un criterio más real y confrontado la consecuencia inmediata sería una reducción drástica de la producción de novelas históricas en España. Quedaría una breve relación de títulos cuya pobreza cuantitativa estaría en lógica relación con la escasa entidad literaria del género en nuestra literatura. No creo oportuno seguir diciendo que se escribieron muchas novelas históricas, pero sin alcanzar la necesaria brillantez. Si esto último es verdad la razón la debemos buscar, probablemente, en que muy pocas obras se pueden considerar como tales.

¿Por qué? Las razones son múltiples. Pero yo quisiera destacar una que considero de especial importancia. La novela histórica cayó casi siempre en manos de autores mediocres que no tenían verdaderas aspiraciones literarias. En aquella época asistimos a una auténtica inflación de la nómina de escritores. Da la impresión de que cualquiera componía poemas o novelas sin ninguna predisposición especial. Este fenómeno repercute negativamente en todos los géneros. Y, en concreto, en uno como la novela que por su naturaleza de "cajón de sastre" facilitaba que aquellos autores entraran con absoluta libertad para desvirtuar la novela histórica, la única de la que tenían referencias muy inmediatas, como habrían entrado en cualquier género que hubiese estado de actualidad.

Por otra parte, se suele afirmar que la novela realista tuvo uno de sus puntos de origen en la histórica. A grandes rasgos resulta cierto, pero sin olvidar que una no lleva a la otra forzosamente por razones obvias. Así- lo demuestra la literatura escrita en Alicante. Después de un Corpus novelístico relativamente apreciable no le sucede ninguna obra que se pueda encuadrar en el realismo. Muchos de los autores que examiné ni siquiera consideraban la posibilidad de dirigir una mirada crítica a su alrededor, pero la causa básica - en mi opinión - de que no se produjera la citada sucesión es preciso buscarla en que no cultivaron una verdadera novela histórica. Esta tan sólo puede ser el germen de la realista si cumple con unos requisitos mínimos no presentes en las que examiné. Su mimetismo y su nula capacidad creativa son síntomas que predicen el silencio en que transcurriera el verdadero realismo dentro de la literatura alicantina, y supongo que de otras provincias.

Pero la conclusión básica que deduje de las novelas estudiadas es que los presupuestos teóricos del género y su significado se derrumban cuando leemos estas obras. La mayoría de los autores carecen de una auténtica voluntad de novelar y, por lo tanto, son incapaces de realizar la siempre compleja simbiosis entre Historia y ficción dentro de una unidad creativa. Yuxtaponen, por el contrario, unos textos de supuesta divulgación histórica con una acción novelesca basada únicamente en tópicos consagrados dentro del propio género. El autor guarda una actitud mimética ante la Historia y la propia acción novelesca y el resultado, un largo texto escrito casi siempre mal y deprisa, apenas muestra la huella peculiar que diferencia al verdadero autor del simple artesano.

Este último busca a un lector mayoritario al que intenta distraer acumulando peripecias o al que intenta mostrar una Historia reducida a historieta. Y, en este marco, el de la obra de género, artesanal, resulta absurdo plantear el sentido y la trascendencia de la vuelta al pasado que se produce en la novela histórica. Simplemente, estamos ante un texto de la misma categoría que el folletín o la novela por entregas. Con sus limitaciones y también con su papel importante dentro de la historia literaria. Pero, desde luego, con un significado apenas ligado con el "triunfo del liberalismo", "con el gusto por lo histórico" o con el mismo Romanticismo. Por lo tanto, considero que urge una revisión y ampliación de lo que denominamos "novela histórica", o bien la inclusión de muchas de estas obras en unas nuevas categorías independientes de una fórmula narrativa que alcanzó un alto grado de degeneración en la literatura decimonónica española.

JUAN A. RIOS CARRATALA
Universidad de Alicante

* A continuación incluyo la lista de las novelas históricas estudiadas en mi libro *Románticos y provincianos*, Alicante, Universidad - C.A.P.A., 1987:

ALBEROLA, Ginés, *Guillermo Tell*, Madrid, Imp. Fortanet, 1887; JOVER, Nicasio Camilo, *Las amarguras de un rey*, Alicante, Imp. de El Comercio, 1868; *El rollo de Villalar*, Alicante, Imp. V. Costra, s.a.; LLOFRIU Y SAGRERA, Eleuterio, *La estrella de Villalar*, Madrid, Imp. M.C. Gómez, 1862; MONTERO Y MORALEJO, Félix, *El monje del monte de San Bernardo*, Alicante, Tip. J. Marcili, 1849; MUÑOZ MALDONADO, José, *La España caballerescas*, Madrid, Tip. P. Mellado, 1845; PASTOR DE LA ROCA, José, *La llave de oro*, Alicante, Imp. J. Marcili, 1848; *La corona de fuego*, Madrid, J. Sierra, 1863 y THOUS Y ORTS, Gaspar, *El Palleteo*, Valencia, Imp. Vda. de Amargós 1886.

A continuación doy la relación de las novelas históricas escritas por autores alicantinos o publicadas en Alicante de las que tengo noticias, pero no he podido localizar:

CABRERA IVARS, Francisco, *La tierra del sol* (inédita); SEVILA LINARES, Rafael, *El agravio y su castigo*, s.d.; CARRERAS GARCIA, Catalina, *¡Para llorar nacida!*, Alicante, Imp. V. Costa, 1874; PIZCUETA, Félix, *Gabriela*, Alicante, Imp. A. Reus, 1893; MONTGOMERY, G.W., *El serrano de las Alpujarras*, Brunswick, Imp. de Griffin, 1830 y *El bastardo de Castilla*, Madrid, Imp. I. Sancha, 1832.

EL RAYO DE LUNA: UNA CIFRA DE LA POÉTICA DE BECQUER

Mi relación es la síntesis de un estudio que estoy llevando a cabo sobre la leyenda *El rayo de luna* de Bécquer. Lo que intento demostrar allí es que este cuento contiene los elementos más representativos de la poética del autor: en él se da, a mi modo de ver, la definición de leyenda, la mayoría de los símbolos de las *Rimas* (mirada, puente, lámpara, luz, agua), además de la concepción de la historia que tiene el autor y, *last but not least*, su propia postura frente al realismo en literatura. Dado el poco tiempo a mi disposición, lo que voy a ilustrar es sólo una breve muestra que no puede dar cuenta de todos estos problemas. Por lo tanto lo que propongo es el comienzo de mi acercamiento crítico al cuento. Para empezar creo necesario considerar los puntos semánticos fundamentales del relato.

Cap. I: Manrique, un poeta de la Edad Media, pasa el tiempo mirando el fuego, la luna y las estrellas porque en la luz móvil y lejana espera encontrar a su mujer ideal.

Cap. II: una noche, M. cruza el puente sobre el Duero (la acción se desarrolla en Soria) y se interna dentro de las ruinas del convento de los Templarios. Aquí ve algo blanco que desaparece pronto. Seguro de que ha visto a la mujer de sus sueños, se lanza en su seguimiento.

Cap. III: desde la cumbre de unas rocas ve a una figura atravesando el río. Para llegar antes que ella toque la otra orilla, M. cruza el puente, pero su tentativa fracasa.

Cap. IV: penetra en las calles de la ciudad. Al ver una luz en una ventana se queda frente al palacio toda la noche, seguro de que su amada vive allí. Al amanecer, un escudero le dice que la luz era sólo una lámpara que su señor había mantenido encendida por encontrarse enfermo.

Cap. V: a pesar del desengaño, M. sigue pensando en la mujer. Decide volver adonde la había visto la primera vez.

Cap. VI: cruza otra vez el puente y entra de nuevo en el bosque. Aquí con asombro se da cuenta que la cosa brillante buscada durante meses es solo un rayo de luna. Por el desengaño M. se vuelve loco.

Los seis capítulos están enmarcados al comienzo por una introducción y al final por un breve comentario de un narrador extradiegético. En la primera él dice: "Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia; lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste"¹; y en el segundo observa: "Manrique estaba loco; por lo menos, todo el mundo lo creía así. A mí, por el contrario, se me figura que lo que había hecho era recuperar el juicio"². Estas observaciones del narrador, a mi modo de ver, duplican el significado del cuento, sugiriendo dos posibilidades de lectura: una literal, según la cual, en la ficción del cuento, M. cruza "realmente" el puente y se traslada de Soria a los Templarios, y otra, según la cual los vaivenes de M. serían un efecto de su exaltada imaginación³. Si aceptamos esta segunda lectura se podría suponer que M. realice su búsqueda soñando, no se sabe si dormido o despierto. El narrador no legitima nunca una versión o su contrario, más bien deja al lector en la duda. Por otra parte desde el comienzo (desde las primeras palabras "yo no sé") él pone en claro su incompleta competencia respecto a los materiales narrativos presentados.

La primera lectura llevaría a la conclusión de la locura de M. Y, leído de manera literal, el cuento es efectivamente un proceso hacia la locura. La segunda interpretación llevaría a la segunda solución: es decir la recuperación del juicio por parte de M. sería el despertarse de aquella locura⁶. Como sea, en ambas interpretaciones, M. al final está en la condición patológica de quien, al perder el ideal, pierde también el deseo del ideal. Si las dos interpretaciones llevan a la misma conclusión es porque tanto en la aventura real como en el sueño se encuentran los mismos elementos que funcionan del mismo modo, de manera que el sueño (II lectura) parece ser la explicación de lo que sucede en la aventura real (I lectura).

Soria y los Templarios, en efecto, parecen la bifurcación del espacio unitario en que vivía M. al principio (en el primer cap.). Entonces para él el mundo objetivo coexistía con su mundo subjetivo: mejor dicho era a partir del mundo que lo rodeaba (llamas, astros) que él construía sus fantasías, tanto que entre éstas y aquél se determinaba una perfecta identidad (mundo brillante exterior = mundo brillante interior). Identidad hecha posible por su mirada. Las acciones que lo caracterizan al principio son *leer, ver, mirar, seguir con la vista, contemplar, soñar el amor* todas realizadas por los ojos (abiertos o cerrados no importa). Hechizado por todo tipo de luz inalcanzable, M. cree (y su creencia es una verdadera fe) poderla al fin alcanzar encontrando (viendo) en ella el amor. Por lo tanto, al principio, su mirada es el punto de unión entre el mundo interior (el amor, el deseo) y el mundo exterior (la luz). En el sueño, entonces, donde se expande en línea horizontal lo que antes estaba yuxtapuesto, el puente puede ser considerado la metáfora de la mirada de M. De hecho, el puente une Soria a los Templarios (el lado de acá y el lado de allá del río) que si bien configurados respectivamente como mundo objetivo (espacio cultural) y mundo subjetivo (espacio natural), o sea como lugares diferentes, son dos espacios análogos: en Soria hay murallas con piedras carcomidas, caserones muy antiguos, calles estrechas y tortuosas. En los Templarios: intrincadas sendas, restos de torreones y de arcos. En ambos lugares, además, hay oscuridad y silencio. Y en ambos M. vive análogas experiencias. En los Templarios tiene la ilusión de alcanzar a la mujer; en Soria tiene la ilusión de saber donde ella vive, pero su ilusión es desmentida sea en Soria sea en los Templarios. En otras palabras, tanto la realidad interior como la exterior son fuentes de desengaño. En efecto los Templarios pueden interpretarse como el espacio de la interioridad. La comprobación se encuentra en el II cap. cuando M. después de cruzar el puente contempla la ciudad y en el tercero cuando descubre Soria e lo lejos desde las rocas. Quiero decir que es siempre desde los Templarios que ve Soria y nunca lo contrario, como si M. en los Templarios se colocara detrás de su propia mirada, en la interioridad, o sea en la zona que sus ojos no pueden ver. En el lugar inalcanzable por la mirada existe algo que sólo puede ser capturado por la mirada: de esta contradicción nace la doble decepción de M. En resumidas cuentas, el uso del mismo instrumento que servía para explorar la realidad exterior lleva a descubrir en la interioridad lo que existe afuera. La cosa blanca entrevista en los Templarios (dentro) es una parte (un rayo) de la luz exterior (la luna). Derivación del mundo objetivo, la claridad interior se escapa pronto hacia afuera, donde se confunde con otras claridades. La luz en la ventana, que es producción y propiedad del dueño del palacio, pertenece a una entidad superior como el rayo de luna. Esta es la triste verdad que el sueño expresa: todo tipo de luz natural (luna) o artificial (lámpara) lleva a descubrir una realidad ajena e insensible a los deseos humanos.

El sueño, el único lenguaje que M. entiende, le revela que los sueños son mentiras así que paradójicamente es la revelación del sueño que lo lleva a ver la realidad tal como es. De aquí en adelante todo es tristeza y desilusión: al perder la fe en los sueños, M. pierde también la parte más brillante de sí mismo porque recuperar el juicio (ver el mundo a la luz de la razón) significa renunciar a cruzar el puente que lleva al misterio y sobre todo significa enterarse de que mirar o ver la realidad nunca corresponde al apoderamiento cognitivo de la realidad.

LAURA SILVESTRI

Istituto Universitario di Lingue Moderne - Feltre

Notas

1) G. A. BECQUER, *Rimas y Leyendas*, (edición de E. Rull Fernández), Barcelona, Plaza & Janés, 1984, p. 288.

2) *Ibid.*, p. 298.

3) "Algunas veces llegaba su delirio hasta el punto de quedarse una noche entera mirando a la luna", *ibid.*, p. 289.

4) "Manrique *presa su imaginación* de un vértigo de poesía [...] se internó en las desiertas ruinas de los Templarios", *ibid.*, p. 291; "En aquella barca *había creído* distinguir una forma blanca [...] partió como una exalación hacia el puente. *Pensaba* atravesarlo y llegar a la ciudad", *ibid.*, pp. 292 - 293; "había buscado en vano a aquella mujer desconocida, cuyo absurdo amor iba creciendo en su alma, merced a sus aún más absurdas imaginaciones, cuando después de atravesar *absorto en estas ideas* el puente que conduce a los Templarios, el enamorado joven se perdió entre las intrincadas sendas de sus jardines", *ibid.*, p. 296 (subrayado mío). Como se puede ver en estas citas, cada vez que Manrique cruza el puente, su acción parece ser una proyección de su pensamiento sin dejar de ser un acontecimiento 'real'.

5) Ejemplos significativos son: "Manrique no estaba aún lo bastante loco para que los siguiesen los muchachos, pero sí lo suficiente para hablar y gesticular a solas, que es por donde se empieza", *ibid.*, 290. e "[...] fija los espantados ojos en el suelo, permanece un rato inmóvil; un ligero temblor nervioso agita sus miembros, un temblor que va creciendo y ofrece los síntomas de una verdadera convulsión", *ibid.*, p. 297. "Manrique sentado en un sitial junto a la chimenea gótica de su castillo, inmóvil casi y con una mirada como la de un idiota", *ibid.*

6) "¡No! ¡No! exclamó el joven incorporándose colérico en su sitial. No quiero nada; es decir si quiero: quiero que me dejéis solo ... Cántigas, mujeres, gloria, felicidad ...; mentiras todo, fantasmas vanos que formamos en nuestra imaginación y vestimos a nuestro antojo, y los amamos y corremos tras ellos, ¿para qué? ¿para qué? Para encontrar un rayo de luna", *ibid.*, p. 298.