

ABRIR CAPÍTULO II LA FILOLOGÍA

CAPÍTULO III

LA POESÍA

Entre 1860 y 1890, la poesía, que tiene una gran cantidad de cultivadores[539], muestra una importante presencia del tema medievalista[540]. Con el objeto de estudiar el tratamiento del Medievo en estos versos, vamos a realizar primero una división temática de las diferentes composiciones encontradas, tanto en libros como en prensa ilustrada, para, seguidamente, establecer un panorama general que nos permita entender las posibles implicaciones que en la visión de la Edad Media poética tuvieron los tres movimientos literarios confluyentes en estos años. De hecho, tras hacer hincapié en la herencia romántica de los géneros encontrados, reservaremos dos apartados al estudio de los siglos medios en los poetas realistas y premodernistas: a través del análisis de su medievalismo aportaremos una nueva visión de estos grupos, en los que juega un gran papel la influencia de la literatura francesa. En cuanto a los poemas comentados, para la localización de los recogidos en la prensa ilustrada remitimos al *Apéndice 1*, en el que aparecen de acuerdo con el orden de su mención en el texto.

[539] Ahí está la monografía de Cossío (1960) para demostrarlo.

[540] Sobre la poesía del XIX, y en concreto la realista, han escrito importantes autores como Urrutia (1995), Aullón de Haro (1988a) o Palenque (1990a; 1990b). Mientras que Urrutia se limita a hacer un recorrido cronológico por el XIX español, Aullón tiene más en cuenta la teoría poética, las influencias extranjeras y las corrientes que se superponen, así como la unidad del siglo; pero ambos se complementan, ya que por otro lado el estudio de los autores de Aullón de Haro es mucho más breve e incompleto. Palenque se centra principalmente en los versos realistas, en su categorización y contenido.

Romances moriscos

Los poemas moriscos constituyen un género de composición lírico-narrativa muy cultivada desde el Romanticismo. Son poemas que dejan poco margen a la descripción, introducen a veces el diálogo y se hallan conformados en ocasiones con materia legendaria. El escritor más prolífico de este género en el vaciado de revistas realizado ha resultado ser Juan Miguel de Arrambide[541].

En este grupo de composiciones, una serie de motivos se repiten. Uno de ellos es el tema del amor del abencerraje por la mujer de Boabdil: la sultana "Zoraida" (*El ciprés de la sultana, Aben-Hamet o la venganza, Zoraida o el juicio de Dios, La gratitud cristiana*), que también interesó en el teatro, como vemos por el drama del canario Antonio Rodríguez y López, en 4 actos y en verso[542]. Boabdil será un personaje muy recurrido en los poemas medievales de la época; el tema del último suspiro del moro, con su halo de tragedia, atraerá la atención de muchísimos pintores y literatos. Como dice Arrambide en su introducción a *Un azar...*:

> Boabdil, a pesar de sus defectos, ocupará siempre un lugar predilecto entre los personajes históricos, acaso por aparecer con cualidades enteramente contrarias a las que distinguieron a aquellos héroes: así por las circunstancias particulares en que se encontró, como por sus infortunios, aventuras y desgracias. (Pág. 182).

El interés por el último monarca musulmán granadino se extenderá a su mujer, que se llamará *Zoraida* (*El ciprés...*), *Moraima* (*Un azar...*) o *Fátima* (*Fátima la Zoraya*); estas confusiones y mezclas[543] serán muy comunes en el tratamiento

---

[541] En este poeta, autor de cinco de los poemas que hemos recogido, observamos a veces una cierta tendencia a deslizar clasicismos, tal vez fruto de una educación neoclásica, con sintagmas como «la blanquísima Diana» ("Aliatar"), «cual rayo de Marte» ("Un azar del rey chico de Granada"), «No bien Apolo levantó su frente...» ("Aben-Hamet o la venganza"), etc.

[542] En el teatro de Santa Cruz de la Palma se representó este drama por aficionados con motivo del centenario de la creación de la *Sociedad Económica de Amigos del País*, las noches del 1, 3 y 6 de enero. El drama obtuvo un éxito brillantísimo, según nos informa Eusebio Martínez de Velasco en "Nuestros grabados", *La Ilustración Española y Americana*, XII (30 marzo de 1877), pág. 203. También Dubois creó la ópera *Aben-Hamet*, de la que realizó una exitosa audición en 1882 (según *La Ilustración Artística*, 23 [4 de junio de 1882], pág. 178), y donde relaciona el argumento de la novela de Chateaubriand con la historia de Boabdil, pues el héroe no es un abencerraje, sino el hijo del último rey moro (Carrasco Urgoiti, 1956; 271). En 1854, hubo también un intento fallido de ópera española con una proyectada representación de *Boabdil, el último suspiro del moro*, que no pudo estrenarse por circunstancias contingentes (Gómez García, 1956: 17).

[543] La historia de estos amores aparecerá desde el principio con una confusión de nombres, por la mezcla de personajes reales femeninos: Zoraida fue la amante de Muley Hacén, el padre de Boabdil; Moraima o Moraycela (en la novela de Pérez de Hita), la mujer de Boabdil a quien acusan de adulterio con un abencerraje los zegríes; y Fátima o Aixa, la madre del Rey Chico. Según la leyenda, Boabdil ordena el degüello de los abencerrajes. Históricamente, sin embargo, los abencerrajes fueron aliados de Boabdil, y fue su padre quien estuvo con los zegríes y diezmó a aquéllos (Carrasco Urgoiti, 1956: 66). El asunto se tomaba de la primera parte de las *Guerras Civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita, de 1595 —obra estudiada por Carrasco Urgoiti (1993-1994) en un sugerente análisis de carácter literario, artístico e histórico—, que en el extranjero estaba más difundida que cualquier romancero cuando empezaron a coleccionarse y estimarse las baladas (Carrasco Urgoiti, 1956: 228). La confusión mencionada en los

decimonónico del tema. En general, como en el famoso caso de Dido, se tenderá a representar a "Zoraida" como una mujer fiel que renunciará al amor del abencerraje por el honor de su marido (*El ciprés...*, *Zoraida...*); éste, en cambio, puede salir bastante mal parado, por ejemplo en el poema *Fátima*, donde se resalta su cobardía.

Otro monarca musulmán que atraerá la atención de los literatos será Almanzor, el cual se nos puede presentar como un caballero romántico traicionado por su amada Almanzora cuando parte hacia Zamora, en *El encanto roto* de A. Hurtado, o como seductor de una joven llamada Carila, que le suplica la lleve con él a Fez cuando marche de Granada, tras la victoria de sus enemigos los zegríes, en el romance morisco de Fernández de Córdoba. También es el amante que le advierte a su "sultana" Leila de los sufrimientos que le sobrevendrán si continúa siendo tan cruel en el amor, en el apasionado discurso que constituye el hermoso romance *La despedida de Almanzor.*

Por lo demás, el personaje del jefe musulmán suele ser denominado con un impersonal *sultán* y se caracteriza por disponer de un harén de mujeres, donde las cristianas enamoradas se lamentan de su esclavitud. El harén del moro se toma casi siempre como un rasgo imprescindible en su presentación, lo que da lugar a otro motivo recurrente: el de la *favorita* del harén. Motivo que no sólo se repite en la literatura sino también en el arte, como veremos en el capítulo sexto. Da la impresión de ser éste un tema que despertaba el morbo de españoles y extranjeros[544], sobre todo en una época en que se empezaban a reclamar con fuerza los derechos de la mujer, aunque no podemos olvidar su encuadramiento dentro del movimiento orientalista que surge con fuerza en el último tercio de siglo, descrito por Litvak (1985) en un magnífico estudio. En *Poesía,* vemos cómo una mujer cristiana, destinada a ser la reina del serrallo del sultán, es rescatada por un moro bueno que, tras contemplar su boda con un cristiano, es decapitado por el «imbécil pueblo» de Granada. Lo curioso de estos versos no es que un musulmán sea pintado con tales características positivas, sino la indiferencia que muestra el autor hacia el personaje cristiano, que no tiene ningún protagonismo; incluso su nombre cambia durante el romance de Ramiro a Rodrigo.

Muy recursivo y heredado de los romances moriscos del Medievo es el tema del amor del moro por la cristiana (*El abencerraje*, *Poesía*), del cristiano por la mora (*La fe del amor*), o de la mora por el cristiano (*Zahara. Leyenda morisca*), aunque el papel de las mujeres suele ser bastante pasivo. Generalmente son estos amores desgraciados, pues sea el padre de la dama[545] o la guerra, existe siempre algún obstáculo que impide

---

nombres de las tres sultanas podía provenir también de las diferentes interpretaciones que se habían hecho a esta obra de Pérez de Hita, por ejemplo, en obras como *La Zoraida* de Cienfuegos o *Morayma* de Martínez de la Rosa.

[544] Este morbo podemos encontrarlo en "Las doncellas de Mahoma", poema irónico de González de Tejada sobre los harenes de mujeres (aquí los llaman casa de putas, insinúa), en la revista *El café*, del año 1872.

[545] El romance de Pareja Serrada "La fe del amor", por ejemplo, muestra a unos amantes que se corresponden, pero el padre de la mora encierra a ésta en un castillo para que no pueda ver a su amado

que se realicen, lo que conduce a que algunas historias acaben en un romántico suicidio, como en *El abencerraje*, o con la muerte de los dos enamorados, en *Zahara*.

En estos poemas, al igual que en los relatos, el personaje del moro se nos suele presentar celoso, cruel y sangriento: Boabdil en *Aben-Hamet*... divide la cabeza del amante de su mujer, está ufano de su maldad y ríe con sardónica sonrisa; *Aliatar* mata orgulloso a su amada y a su amante[546]; en *La gratitud cristiana*, el exaltado y terrible moro que la desea no acepta en su furor el perdón de la sultana *Zorayda*, convertida al cristianismo. Pero también puede ser representado más positivamente, esto es, cuando se trata de un moro enamorado (que hasta acepta cambiar su religión por amor, en *El abencerraje*); en estos casos su comportamiento se asemeja al de los trovadores del amor cortés, o bien, en un anacronismo llamativo, al de los escritores del Siglo de Oro obsesionados con el honor. Sin duda la presencia del tema del honor en los textos que tratan de reflejar el Medievo se debe al lastre que suponía la tradición de los dramas de la época áurea, tan anacrónicos como nuestros autores.

Por otro lado, entre los moros serán los abencerrajes los más populares, seguidos de los zegríes. En alguna ocasión se percibe una excepcional empatía entre el narrador y el protagonista musulmán. En el poema *Aliatar*, las dos voces se funden en una primera persona que de manera novedosa refleja sus pensamientos sin recurrir al empleo del diálogo. En *El abencerraje*, el moro protagonista es un prodigio de pasión y fuerza que muestra su dolor por el amor despechado con puñaladas dirigidas contra él y su propio caballo, con el que recorre moribundo el campo, dejando por el camino un reguero de sangre; el narrador relata con una mezcla de admiración y respeto la desmesurada tragedia.

Aunque el amor es el tema principal, hay alguna excepción en la que el tema político se desliza: en el tendencioso *Romance morisco* se nos presenta a "Myley-ben-Azen" (es llamativa la variabilidad de los nombres, de la que ya hablamos en el capítulo primero) comentando a su ejército, al acercarse a Tarifa, que si tienen sangre africana y española no acepten la planta impura de un galo —sin fe y sin patria— en el trono que Abderramán ocupara.

La longitud de estos poemas en la prensa ilustrada puede variar, aunque suelen reducirse a un número de revista, exceptuando el de *Zahara*, que, por ser una larga leyenda, está compuesto de varias partes romanceadas, distribuidas en dos números. Frente a los romances viejos, estas poesías tienen un final acabado. En este sentido, no recogen el carácter fragmentario que caracteriza la antigua poesía oral medieval o la de algunas composiciones del moderno Romanticismo (Díaz Plaja, 1942: 40-41). En

---

cristiano, Gonzalo, Comendador de Calatrava. Muchas otras composiciones de esta segunda mitad de siglo, como la de Hartzenbusch (1852: 91-107), recurrirán al tópico del amor imposible por la oposición del progenitor.

cuanto a la métrica, el romance es lo que predomina, y en segundo lugar, pero a cierta distancia, la octava rima. El repertorio de los personajes varía poco: desde *Muza* (y hay mucho del Muza del Duque de Rivas en estos poemas) a *Zoraida*, pasando por los históricos Boabdil y Almanzor.

En general, estos poemas se encuentran en la línea del Romanticismo —serán, pues, *postrománticos*—. No hay un intento serio del poeta de recrear la época medieval, que incluso puede aparecer con las características del presente en un despreocupado anacronismo. (Así, en *El encanto roto*, Almanzor muestra la desesperación de un romántico decimonónico en sus quejas a Almanzora, que no sabe guardarle la fidelidad que le prometió).

El tema morisco se había puesto de moda en la década de los cuarenta, aunque tenía claros antecedentes en el Duque de Rivas (*Aliatar*, por ejemplo) y en Martínez de la Rosa, en *Morayma*, *Aben Humeya* y *Doña Isabel de Solís* (Fuente Ballesteros, 1993: 44; Carrasco Urgoiti, 1956: 171; 289; 320). Zorrilla encontrará un gran filón para sus versos en estos asuntos. Él se ocupará de las leyendas nazaritas, la construcción de la Alhambra, las luchas entre Muley "Hassan" y Boabdil, la toma de Granada por los Reyes Católicos, etc. Su *Granada, poema oriental* (Zorrilla, 1852[547]) vuelve al recurrido tema, presentándonos a la mujer de Muley "Hassan", Zoraya, preocupada por defender su familia musulmana. A diferencia del tratamiento de la novela de Castelar, de la que hablaremos en el capítulo siguiente, hay aquí menos descripción, aunque también se detenga el autor en la pérdida de Granada y las rencillas internas. Por supuesto, todo estará movido por la Providencia. Aixa será dibujada como un personaje más bien positivo, con una mezcla de virtud y valor (*ibidem*: 110) y Moraima es presentada como hija de Aliatar. También ella intentará retener a Boabdil ("Abú-Abdilá" en el poema) para que no vaya a la guerra y poder seguir disfrutando de su amor, su único interés[548] —al igual que en la obra de Castelar—.

---

[546] Este poema se pudo inspirar en la tragedia *Aliatar* del Duque de Rivas (véase Carrasco Urgoiti [1956: 167-171]).

[547] Para este largo poema narrativo, en medio del cual el autor intercala pequeños poemas, Zorrilla dice basarse en la *Historia de Granada* de Lafuente Alcántara, la *Crónica de la Conquista de Granada* de W. Irving y la *Historia de los Reyes Católicos* de Prescott. Sin embargo, para Carrasco Urgoiti (1956: 375), su único y principal libro de cabecera a la hora de componerlo será la monografía de Lafuente Alcántara. Esta investigadora comenta que «*Granada* está inconcluso y dista mucho de ser la obra maestra del autor; pero, no obstante, es el poema orientalista largo más importante que ha producido el romanticismo español, y su influencia en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX fue de gran alacance. Zorrilla lo consideraba como su empresa poética de más envergadura y se mostró siempre extraordinariamente susceptible respecto a esta obra» (*ibidem*: 364). Para componerlo se trasladará el autor a Granada. Finalmente, Blanco García (1891, I: 212) califica esta obra como «el último canto del cisne», pues el resto de sus obras legendarias, ya escasas, tienen inferior calidad.

[548] En esta obra encontramos el famoso estribillo «¡Ay de mi Alhama!». También escribe Zorrilla (1917: 151-157; 1993: 139-157) "Al último rey moro de Granada, Boabdil el chico", donde predomina el tono lírico y el barniz oriental (mediante la evocación huguiana de nombres gegográficos), y encontramos esa conmiseración del poeta hacia el personaje fracasado, el *rey infeliz*, cuya desventura atraía a tantos

Si antes del Romanticismo la literatura de tema granadino se ceñía a los reinados de Muley Hacén y Boabdil, los historiadores del XIX amplían el material anecdótico de este reino, y así *Granada* viene precedida por la leyenda de Alhamar (Zorrilla, 1853).

Esta obra de Zorrilla dejará una larga estela de imitadores, con poesías notablemente uniformes, de las que las mencionadas anteriormente son sólo un ejemplo. Carrasco Urgoiti (1956: 441) señala «la versificación artificiosa y la terminología seudo-oriental que caracterizan algunos pasajes de estos poemas. Fernández Almagro ha comparado la visión esteriotipada de Granada que nos ofrecen los imitadores de Zorrilla con las pretenciosas decoraciones de interiores, reproduciendo motivos de la Alhambra que estuvieron de moda durante el último tercio de siglo»[549].

El uso político de la Reconquista

Como vimos en el primer capítulo, el siglo XIX recurrirá a una utilización política del Medievo para levantar el ánimo de nuestro frustrado orgullo nacional. Uno de los modos de lograr esto serán la Exposiciones Nacionales organizadas por el Estado, que promocionarán con los cuadros de historia la exaltación de las glorias del pasado. Intención nacionalista del arte que apreciamos en el soneto *A España* de Leopoldo Molano, donde las exposiciones de París se descubren como una manera de reivindicar el orgullo nacional, o en la composición que escribe José M. Alcalde dedicada al cuadro de Pradilla *La rendición de Granada*, obra que llenará al poeta de «Orgullo patrio». Pero el instrumento reivindicativo del pasado que ahora nos interesa son los abundantes poemas que en este sentido se escriben en la segunda mitad de la centuria, desmentidores de la tesis de Peers (1973, II: 333) de que entre 1860 y 1900 el elemento patriótico desapareció de la poesía española.

Los poemas medievalistas de cuño político pueden ser de corte optimista o pesimista, pero en general reconocerán el mal estado coetáneo en que se encuentra la nación, exceptuando los dedicados a la victoria de Tetuán, como luego veremos. El conjunto se caracteriza por mostrar una mirada más bien conservadora, monárquica y religiosa de cristianos vencedores de los musulmanes y descubridores de la tierra

---

escritores (sobre esta obra véase Carrasco Urgoiti [1956: 358-362]). El vallisoletano, en estos tempranos versos (escritos para sus *Poesías*, de 1837-1840), expresa la tristeza de los moros por dejar el Edén de Granada y en "La sorpresa de Zahara", romance de 1841, Zorrilla (1917: 259-266) se ocupa de la pérdida de la ciudad de Muley "Hazem", monarca cruel que aconseja a sus moros hagan corridas con los cristianos como con los toros. Se trata de la primera leyenda de Zorrilla y una de las primeras del Romanticismo, de impecable historicidad (Carrasco Urgoiti, 1956: 355-367).

[549] La investigadora achaca estos gustos a la pertenencia a una determinada clase social. «Ello indica que, una vez más, la boga poética morisca corre paralela a ciertos gustos y amaneramientos, propios de una clase social que se siente atraída por el imán de lo exótico y satisface este anhelo amoldando a su gusto y comodidad ciertos ademanes o ciertas formas decorativas, que llevan el sello de una cultura ajena» (Carrasco Urgoiti, 1956: 441).

americana. Si el paraíso perdido se sitúa en el Medievo, era inevitable una aspiración a su retorno. La disconformidad con el presente provoca en el poeta un intento de concienciar al lector de la distancia entre lo que fuimos y lo que somos, siguiendo en esto las pautas ya marcadas en el Romanticismo[550].

El momento de la herencia del pasado español que despertaba más interés y admiración entre nuestros escritores era el de la guerra contra los musulmanes, por ser considerada la "mayor hazaña de España". Nos podemos dar cuenta de esto, por ejemplo, en la *Oda* de J. Argumedo Victoria, quien, con ocasión de la vuelta a Europa de un amigo que había ido a México, recorre los acontecimientos de los países del continente, resaltando de España la Reconquista, el Cid y Guzmán (no se cita en cambio a Carlos V o a Felipe II, que todavía por entonces arrastran la mala fama dejada por los escritores dieciochistas). Cualquier ocasión es buena entonces para recordar aquellas glorias: Mariano de Cavia canta a todas las regiones productoras de vino en el mundo y distingue a la española Jerez porque en sus campos tintos de sangre corre el zumo de famosas cepas: la Providencia desquitó así a España de la victoria musulmana en Guadalete[551].

En numerosas composiciones se recuerda el reinado de los Reyes Católicos con un orgullo que a veces raya en puerilidad, como observamos en *Votos de un español* de Sánchez de Fuentes, donde el autor prefiere la muerte de sus hijos a que abandonen su condición de españoles[552].

Otras veces la arenga sobre el pasado viene a través del panegírico de un personaje histórico que reúne todas las cualidades nacionales, caso de la Reina Católica o del genovés, según veremos más adelante. Para Jerónimo Borao, el autor de *Las hijas del Cid*, sólo a través de la poesía, «el himno de pasadas glorias», se puede cantar en el siglo de las dudas al gran rey Jaime. Pero también el recuerdo de un héroe como Guzmán el Bueno servirá para encomiar la ascendencia de un personaje ilustre, por ejemplo de doña Eugenia de Guzmán, en *A la insigne dama...*

---

[550] En el Duque de Rivas (Saavedra, 1884, I: 165), por ejemplo, nos encontramos con la misma postura. «¿La patria de Pelayos é Isidoros/ desaparecerá...?» (del poema "Lamentación. Fragmentos"). Vemos que existe entonces, en los 40, esta preocupación por la decadencia de España. «¡Ay!... Vedla, vedla escuálida, doliente,/ Rotos sus miembros todos y esparcidos,/ Ludibrio de franceses y britanos» (*ibidem*: 164). Tras luchar por su independencia, levantándose de su letargo esa raza que nunca fue cobarde, el país está en una sima de la que se levantará, nos dice el Duque, que se refiere también a los españoles como «los Pelayos y Guzmanes» (*ibidem*: 50), en "España triunfante. Composición premiada por la Sociedad Económica de Sevilla".

[551] En este poema, también se destaca del Rhin y la Borgoña un pasado medieval lleno ya de las estereotipos conscientes que presentó el Modernismo.

[552] Se trata del mismo espíritu que encontramos en una estrofa de Julián Romera que reproduce Valera (1909b: 171) en 1861. «¿Quién vence a un pueblo donde nace un hombre/ Que siempre en el deber los ojos fijos,/ Idolatrando del honor el nombre,/ Primero que faltar, mata a su hijo?». A Valera estos versos le parecen bellísimos.

En todos estos poemas, la preocupación por la decadencia del país está muy ligada a la intensificación de la labor del recuerdo, y se trata de llegar al necesario inconformismo. En *¡Pobre España!*, se nos dice que la «patria de cien Guzmanes» se ahoga y que es necesario estar a la altura del pasado, cuando se era capaz de solucionar problemas más graves, como la invasión morisca. F. Grilo muestra su pena en *España* por el estado de postración de la nación, a la que hace recordar en un discurso directo el episodio de Granada y a la reina Isabel I. Dios aún le tiene deparadas cosas al país para que pueda, en la escala que le tiende, remontarse de nuevo al cielo. También en su poema Aguirre de Tejada, en una crítica a la República, se queja, tras comparar su época con la de los Reyes Católicos, del abismo que existe entre nuestro país y el resto de las naciones civilizadas.

En alguna ocasión, quien rememora las antiguas hazañas del país no es el poeta, sino un monarca español contemporáneo; es lo que vemos en *Romance a un ausente*, donde el desterrado príncipe Alfonso recuerda las victorias de Pelayo, el Cid, Isabel I, etc., que le hacen desear volver junto a su pueblo.

En general, en estas composiciones, los musulmanes se muestran como enemigos; desde la mentalidad conservadora que hemos señalado, no está presente ese influjo de los estudios árabes que hicieron a muchos sentir una profunda simpatía por los personajes moros e incluso una nostalgia hacia el reino nazarí. La influencia de la ideología en estos poemas se nota, además, en el terreno de la religión, especialmente en un caso como *La Ilustración Católica*, donde el binomio fe-patria es la base de todas las composiciones. Así, en la poesía de J. S. de Urbina, *Sin fe no hay patria*, se nos presenta a la «imbécil duda» levantándose «gigante», causando grandes males al país. Hay que hacer recordar entonces a los impíos, nos dice el poeta, los episodios de la historia de España, sobre todo los acaecidos durante la Edad Media. Por el romance heptasílabo desfilan los Concilios de Toledo, las batallas medievales, Lepanto. Sólo si existe la fe puede ser grande la patria: ésta es la tesis que confirma nuestro augusto pasado. El aire pedante y el retoricismo limitado que le permite el verso corto se mezclan con los «dolientes ayes» que entonan las musas de la nación decadente. Otra composición del mismo autor, *La santa cruz*, se sitúa en la misma línea: reclama la presencia de este símbolo en el espíritu español porque la religión le hizo ganar muchas batallas. De nuevo encontramos a Guzmán, Pelayo, Covadonga, etc. Con tono apocalíptico, se conmina a los españoles a que conserven la fe católica, llamando «maldito» al que borre el signo cristiano del mundo. El mismo tono elegíaco-religioso, esta vez marcado por su destinatario, lo encontramos en *A la Virgen de la Almudena*, donde Pérez Echevarría habla de los tiempos medievales a la manera manriqueña, recordando unas glorias antiguas irretornables.

En *La Ilustración Católica*, y sin aportar nada nuevo, M. R. Balbuena se suma al recuerdo de las hazañas españolas en el lenguaje retórico descendiente de las odas del

poeta Tassara, el gran modelo, junto con Quintana, de esta gama de versos, y a quien Menéndez Pelayo (1883: 300) achaca «algo que suena a hueco, y mucho que parece lección de historia o ejercicio de retórica». En la misma línea, el P. Hermenegildo Torres se pregunta en *¡España!*[553] por la tierra que pobló un día la raza gigante, intrépida de íberos, y que fue nación de nobles caballeros de espíritu católico ferviente. El escolapio se siente con la misión de denunciar que esta nación religiosa ya no es lo que fue, cuando dio al hijo de los claustros mil honores. Incluso para la Virgen del Señor los tiempos eran mejores en el pasado. El poeta herirá la impiedad que hoy es dueña de todo, que no respeta la debilidad de la mujer y ridiculiza al sacerdote porque se abstiene del manjar ilícito del pecado. El Medievo sirve así también de apoyo del clero frente a los ataques coetáneos. Entonces, no sólo en la guerra, sino también en la fe, los siglos medios se nos presentan como el paradigma deseado.

Este tipo de poemas rememoradores de gloriosos eventos es reivindicado curiosamente por Valera, quien en 1901, en su comentario a la poesía de Ángel del Arco (Valera, 1912b: 9-14), los opone a un Romanticismo egocéntrico que él considera agotado:

> No condeno yo la poesía subjetiva, pero presumo que la enorme multitud de vates que se ha ejercitado en ella, con sus lamentos, con sus quejas contra la crueldad del destino y con el incesante deplorar sus ilusiones perdidas y sus dudas debe de tener al público fatigado y algo aburrido, por lo cual, convienen y agradan poetas como usted, que prescinden o se olvidan de la propia persona, cantan inspirados por un sentimiento colectivo, y procuran interpretarle, aunque deplorando los infortunios de la patria, consolándonos con el vivo y animado recuerdo de sus antiguas glorias y prosperidades, y alentándonos con nuevas y fundadas esperanzas en sus altos e inmortales destinos. (*Ibidem*: 11).

De hecho, el mismo Valera (1908c, I: 273-279) escribió unos versos a Colón que, según comenta a su madre en su epistolario de 1850, han gustado mucho a los literatos (Valera, 1913b: 67 y 72[554]).

Por otro lado, no podemos dejar de señalar la importante presencia del género poético en el medievalismo político regional. Durante estos años, catalanes, vascos y gallegos publicarán poemas recordando los siglos medios en sus respectivas regiones, de los que aquí no cabe ocuparse. En la prensa decimonónica la percepción de este fenómeno se agudiza con el tiempo: diversos concursos favorecen este tipo de

---

[553] Curiosamente, pone una cita de Espronceda al comienzo, sobre las lágrimas. Sin embargo, nada más lejos ideológicamente del espíritu de Espronceda que estos versos.

[554] Véanse sus cartas del 22 de enero y del 8 de febrero, escritas desde Madrid. En esta última, Valera (1913b: 72) le dice a su madre: «Tassara, enamorado de mis versos a Colón, que también publicará en *El País*, me ha ofrecido su amistad y su favor para que Pidal me envíe a París o a donde quiera». Por otro lado, sobre la poesía providencialista de Tassara, que hemos mencionado, y sus relaciones con Donoso Cortés, escribirá Valera (1912c, II: 181-182) en su libro *La poesía lírica y épica en la España del siglo XIX con notas biográficas y críticas*.

temática[555]. Los catalanes, que no participan con igual entusiasmo del elogio continuo de la Reconquista del que hablamos, se dedicarán con la *Renaixença* a reivindicar ese pasado propio e independiente de Castilla durante el Medievo[556]. Entre los reyes, serán Pere IV el Ceremonioso y Jaime el Conquistador[557] los dos monarcas más famosos del Medievo catalán, cuyas hazañas se recuerdan con melancolía. Muy representativo de la extendida postura secesionista es *Poesía escrita tot esperant á lo senyor rey en la vila de Rosas* de Joseph Ametller, donde se ve que el rey Alfonso no es bien recibido en Cataluña por no hablar catalán. Como Ametller, muchos poetas lamentan que hayan cambiado los tiempos: y es que también Cataluña sitúa su paraíso en la Edad Media, en un pasado desligado del resto de la Península. El poema *Ripoll* de Ubach y Vinyeta, ganador del Laurel de Oro en un concurso gerundense, es toda una visión reivindicativa de aquellos felices siglos medios.

Los gallegos, aunque con más retraso, no dejarán de reivindicar tampoco un pasado propio, como se ve en *A Galicia*, donde al son de los recuerdos de su monarquía independiente se promete un futuro mejor alejado del mal presente. Remigio Caula invoca el *status* de la región como reino medieval y santuario transitado, para contrastarlo con la inmensa pobreza coetánea, que favorece la continua emigración a tierras americanas.

La victoria de Tetuán y las guerras carlistas

Dentro del uso político del medievalismo, nos encontramos con un grupo de composiciones que en una serie de eventos decimonónicos recurren a una mirada oportunista e idealizada del pasado.

Cuando en 1860 España gana la guerra de Tetuán, comenzada el año anterior, los entusiasmos se desatan y en seguida se establece un paralelismo entre la victoria contemporánea sobre los moros y la de la antigua Reconquista, como ya comentamos en

---

[555] Por ejemplo, a finales de los 70 revistas como *El Caos* ofrecen un alfiler de plata sobre dorado para el autor de la mejor poesía lemosina sobre un hecho histórico de Valencia, y uno de plata al mejor artículo o leyenda.

[556] «El entusiasmo con que el movimiento de la Renaixença se afanó en la recuperación histórica de su pasado es de especial importancia ya que, al inscribirse éste en un espacio anterior a la incorporación de Catalunya al reino castellano, queda representado en el imaginario político catalán como el único espacio residual desde el que se hace posible la reconstrucción de la catalanidad como una categoría radicalmente diferente de lo castellano-español, incontaminada e independiente de éste» (Vilarós, 1996: 81). Muy interesante también a este respecto es el artículo de J. Ortega Munilla, "La vuelta al año", *La Ilustración Artística*, 215 (8 de febrero de 1886), pág. 50, donde el autor habla del desarrollo de la literatura catalana en la segunda mitad de siglo.

[557] Tan famoso se hará don Jaime I entre el público decimonónico que Luis Alfonso se ve obligado a aclarar al lector, al comenzar un cuento en el que hay un Jaime de protagonista, que «no todos los Jaimes son conquistadores, no todos los conquistadores se llaman Jaimes», es decir, que no le busquen un sentido "simbólico" a su historia. Luis Alfonso, "Una conquista", *La Ilustración Artística*, 308 (21 de noviembre de 1887), págs. 434-435: 434. Por otro lado, Menéndez Pelayo no reparte sus afectos entre Pere el Ceremonioso y Jaime el Conquistador por igual en su *Historia de los heterodoxos españoles*. Según Horno Liria (1957: 164), el segundo era el más querido de los dos para el santanderino porque

el capítulo primero. Esta comparación se subraya en los desfiles que se producen. González de Tejada nos cuenta el carácter de las celebraciones que se dieron ese mes de febrero:

> Llena por todas partes nuestra patria de gloriosos recuerdos de no interrumpidas victorias sobre las huestes mahometanas, natural era que en esta solemne ocasión se hiciera oportuno alarde de ellas. Así es que, mientras en Madrid paseaban por las calles los estandartes traídos por el cardenal Cisneros, en Granada se enarbolaba el pendón del conde de Tendilla sobre la misma torre de la Alhambra que le sostuvo cuando los Reyes Católicos lanzaron de su trono a Boabdil, y en Sevilla se sacaba en solemne procesión la espada de san Fernando[558].

Numerosos autores se dedican entonces a cantar en verso las hazañas de Tetuán, entre ellos Pardo Bazán[559], todavía niña, y Campoamor (1972: 1504-1508)[560]. La Real Academia abre un concurso para que los poetas inmortalicen las nuevas hazañas del ejército hispano, que gana Joaquín Cervino, a quien se le impone una medalla de oro de manos de la reina (Hernández-Girbal, 1931: 133-134)[561]. En un número de *El Correo de Ultramar* de este mismo año se publican una serie de poemas bajo el título global de *Poesías al ejército vencedor*[562]. En ellos se llama a los españoles «nietos de Guzmán» (*A la entrada triunfal del ejército de África*, de Hartzenbusch [1887: 181-182]) y «dignos hijos del Cid y de Pelayo» (*Al ejército de África*, de Eusebio de Fortuny). Además, sale

---

«tenía más alto sentido político», era rey español y sabía adónde le llamaba la ley de la civilización peninsular. En cambio, «Pedro el Ceremonioso» era un político grande y sin conciencia, de férrea mano.

[558] José González de Tejada, "Revista Española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 376 (febrero de 1860), págs. 182-183. En este artículo se incluye el fragmento de un romance mencionado más adelante, del Marqués de Molins ("Del Guad-el-Jelú..."). Se recitó en la casa de su autor, que reunió a los hombres de letras la noche del 7 de febrero para celebrar la entrada del ejército en Tetuán.

[559] «Mi primer recuerdo literario se remonta a una fecha histórica señalada y ya distante: la terminación de la guerra de África, acontecimiento al cual rendí las primicias de mi musa. Lo que los versos serían puede calcularse sabiendo que yo frisaba en los años en que la Iglesia católica concede uso de razón a los parvulitos» (cit. en Paredes, 1992: 51).

[560] Se trata del "Romance (del Romancero de la Guerra de África)", escrito en tono exaltado y retórico. El acento resulta un poco racista: el autor se refiere a "África" como pueblo maldito; el «moro» Satanás siente miedo porque España va a crear un alma en unos cuerpos que no la poseen. Vuelve entonces al mundo la sombra del gran rey de Portugal, Sebastián, que exclama: «¡Valor!, ¡y a Alcazarquivir,/ y a Guadalete vengad!» (Campoamor, 1972: 1505). Se recuerda así de manera interesada una vez más la Reconquista. «¡Oh, sí, sí, según se baten,/ aún acordándose están/ que han bebido agua del Tajo/ esos sectarios de Alá! (...) y así es que dando a los moros/ recuerdos del cardenal,/ les dice la artillería: '¡Hijos del Tarik, atrás!'» (*ibidem*: 1506-1507). Rememora el poeta cómo del Guadalete dijo un sabio musulmán que sólo Dios podía contar los muertos, que por supuesto eran moros. Todos son referencias al pasado, que es el punto de comparación: el capitán general felicita así al general Quesada: «Vencisteis con la bravura/ de un nuevo Gran Capitán» (*ibidem*: 1507). Parten entonces para barrer ese inmenso lupanar, «y esto en sueños dice Ros/ que habló con don Sebastián: '¡Valor!, ¡y a Alcazarquivir,/ y a Guadalete vengad!'/ '¡Salve, ¡oh rey!, Guad-el-Jelú/ su Guadalete será.'» (*ibidem*: 1508).

[561] El poema de Cervino se titulaba "La nueva guerra púnica o España en Marruecos"; el segundo premio o accésit recayó en Antonio Arnao. Manuel Fernández y González, que se presentó al concurso, expresó su indignación por no poder ganarlo "despotricando" en el café contra la Academia y Cervino, de quien se venga en el mes de julio en una crítica al poema ganador publicada en *El Museo Universal*, que recoge Hernández-Girbal (1931: 135-146).

[562] *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 389 (1860), págs. 394-395.

a flote el complejo de inferioridad que siente en este siglo España con respecto a Europa; en varios poemas percibimos veladas advertencias al continente en nombre del legendario pasado: advertencias que muestran más el inconformismo de nuestra nación con su consideración como segunda potencia que un fundado resentimiento. El león castellano se despierta para defenderse del africano, nos dice Zacarías Acosta y Lozano en la oda quintanesca *En la guerra de África*, y proclama el castigo del cielo por el mal comportamiento de la tierra africana. En *Al ejército de África*, aplaude satisfecha Europa, a la que se anuncia en *Profecía del Tajo* (poema, que, como su título indica, imita a Fray Luis) que aunque España reposa, nunca muere; el pueblo español *todavía vive*, tal es el reclamo de *Del Guad-el-Jelú en la orilla...*, del Marqués de Molins. El continente contempla entonces con asombro las hazañas de nuestro país, en el poema de Gabriel y Ruiz de Apodaca.

También Hartzenbusch (1887: 175-177) recuerda en sus décimas *A la guerra de África* que los moros vinieron a España y les debíamos la visita. Estas décimas fueron leídas en el Teatro del Circo en la noche del 25 de enero de 1860, lo que nos recuerda el carácter declamatorio de este tipo de poesía. En su *Romance* para el *Romancero de la guerra de África* (*ibidem*: 183-192) vemos una concepción bastante parcial de la guerra, y de los moros, que creen en un Profeta embustero y mueren pensando en el «soez paraíso» (*ibidem*: 186).

Todos estos poemas, además de retrotraerse a la Reconquista, suelen tener referencias a la Providencia divina. Los versos de *En la guerra de África* piden a Dios una ayuda que el poeta está seguro de obtener. Por otro lado, se hace mención siempre del *castellano* identificándolo con el español, haciendo gala de un castellanocentrismo intrínseco en la concepción histórica del Romanticismo decimonónico, que se irá acentuando con el paso de los años hasta llegar al 98 (cfr. Silver, 1996). El poema de Fernández Espino, donde se recuerda que Sagunto, las Navas y Pavía asombran al mundo, es un ejemplo llamativo de este rasgo: el poeta se refiere a la invencible enseña de Castilla. Por otro lado, constantemente, como en el teatro y en la pintura, se establece un paralelismo entre Isabel I e Isabel II. Así, en *Al Excmo. señor...* de Carlos Frontaura se reivindica el «grito santo» de «¡España por Isabel!», y en *Profecía del Tajo* se dice que: «Lauros de Isabel primera/ Renueva Isabel segunda»[563]. En este poema, el Tajo anuncia a un decaído don Rodrigo la futura victoria de Isabel II contra los africanos.

Excepcionalmente, pues escribe en catalán, encontramos un poema de Dámaso Calvet en el que una vez más se relaciona Granada con la guerra de Marruecos, prolongando la eterna contraposición entre la Cruz y la Luna. Lo mismo hace Manuel Fernández y González en *A África: Por la toma de Tetuán*, composición en la que su autor espeta a una «África impura», fiera acorralada y cobarde, que calle. Recuerda

entonces la pérdida de Rodrigo de España y la actual de Tetuán, hoy esclava, de forma que se adivina, claro, cuál será el desenlace, victorioso para nuestra nación. En un lenguaje algo pedante y muy en la línea del arabismo pujante, del que los Fernández y González serán grandes adalides, escribe sobre *Guad-el-Jelú*, *Kaba* (la amante de Rodrigo) y *Guad-al-Lette*.

En estos poemas apreciamos la recurrencia de un símbolo para referirse a España: el del león que «despierta», «el hispano león» de los siglos medios, que recordemos era un elemento del escudo del nuevo reino de Castilla y León (en *El sitio de Granada por los Reyes Católicos*, oda heroica llena de tópicos, se nos muestra al hispano león mostrando sus garras). Tanto se abusó de este símbolo que no nos debe extrañar encontrarnos burlas del motivo en los grabados de las revistas cómicas de esta época (Bozal, 1979: 124-125; 1989: 95). Este signo entrará en crisis con ocasión del Desastre del 98, pues durante la guerra fue utilizado de manera insistente, según vemos en publicaciones como *La Campana de Gracia*, en las que se enfrenta al "cerdo" simbólico de los norteamericanos. Pero ya en 1897, poco antes de que comenzara el enfrentamiento, J. Lluis Pellicer presenta a un rico estadounidense que tiene al fondo «un león famélico, de triste mirada, apesadumbrado gesto y rabo entre las patas», que «a duras penas se sostiene en pie» (Juliá, 1998: 17). Es decir, nada más lejos del triunfalismo de las composiciones que comentamos; pero de esta crisis representativa hablaremos en el último capítulo. En los poemas de Tetuán, el León de España aparece sacudiéndose del letargo y desgarrando la enseña del Infiel, tal como nos lo presenta Justiniano en su conmemoración de la victoria de Tetuán[564]. El *fiero Mahometano* se lanza a la batalla «y al ver el sueño del León Hispano,/ a lid sañuda rétale arrogante». Y España responderá con contundencia. Con esta imagen de una nación dormida se reconoce la difícil situación vigente, pero su despertar es la esperanza. También Nombela (1905: 31-35) presenta el mismo uso del icono castellano: «pero el astuto tigre del desierto/ olvida que el león está despierto» (*ibidem*: 31) y alzará la espada que brilló en las Navas y triunfó en Lepanto (*ibidem*: 33); los españoles, «los hijos de Pelayo», gritan «Unión» (*ibidem*: 32). Los mismo tópicos maneja Tomás de Reyna, quien nos presenta plásticamente cómo «...ya despereza/ sus miembros el León» y suenan sus rugidos, y una vez más se refiere a los españoles como los «ilustres hijos de Pelayo», se recuerda a Rodrigo y achaca a Castilla la hazaña contemporánea[565]. En *A la toma de*

[563] Estos versos nos recuerdan a los del Duque de Rivas en su soneto "A la reina nuestra señora", de 1843: «...Y la fama confunda/ La primera Isabel con la segunda» (Saavedra, 1884-1885: 168).

[564] «Mas súbito, el letargo sacudido/ que sus miembros ligó con dura amarra,/ alza el León la frente enfurecido...».

[565] Las citas están en las páginas 171 y 169 respectivamente. La oda está «dedicada al Casino de San Juan de Puerto-Rico, y leída en el mismo la noche del 22 de enero de 1860, ante el retrato de S. M. la Reina, por la señora Doña Julia A. Montilla de Arroyo, con motivo del baile en celebridad de los días de S. A. R.

Tetuán, Hartzenbusch (1887: 179) exclama «—¡Ruge, lamiendo su presa,/ El castellano león!», ante quien se postra el moro y triunfa la cruz. El pueblo español también es considerado vástago de Pelayo, «Cual hijo de Guzmanes y de Cides», por Gaspar Bono Serrano (pág. 368), o emulador «de Gonzalos y de Cides», en palabras de Manuel Cañete (pág. 374).

Muchos de estos poemas son puramente anecdóticos, como los que escriben el grupo de la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* sevillana. Bueno, Fernández Espino, Justiniano o Ruiz de Apodaca celebran en sendos poemas la entrada en Sevilla de la Infantería o el Regimiento de León. Precisamente serán los poetas de Sevilla los que auspicien la idea del *Romancero de la Guerra de África*[566]. A veces el motivo nacionalista se hace casi un pretexto para un juego poético: el grupo sevillano, al que se suma el Marqués de Cabriñana, publica sin mayores pretensiones unos sonetos escritos improvisadamente cuando estaban reunidos, que repiten unas mismas palabras tópicas al final de cada uno de los versos. Los españoles son en estas composiciones, una vez más, *leones*, y Juan José Bueno arenga a los «Hijos del Cid» a repetir las hazañas y la excelsa gloria como guerreros que contemplan *absortos* todos los países, según comentario unánime de este poeta y Fernández Espino. Para Justiniano, es ésta la renovación de las glorias de Castilla, protagonista también del poema de Gabriel y Ruiz de Apodaca.

Finalmente, en el aspecto formal, observamos cómo este tipo de poemas se caracteriza por una abundancia de exclamaciones y preguntas retóricas: varios de ellos son odas de estirpe quintanesca, con tono retórico y pomposo y escritas en verso libre. Como comenta Aullón de Haro (1988a: 123), es en la poesía política donde más adecuadamente puede hallarse la altura tonal como condición temática.

Otro grupo de poemas, en los que se emplea el medievalismo en un evento bélico, es el que hace referencia a la guerra civil; así, por parte del bando carlista, lo componen los de *El Romancero de la guerra civil*, que publican los redactores de *El*

---

el Príncipe de Asturias, cuyo producto se destina a aquella campaña» (pág. 167), lo que nos muestra la *oficialidad* de este tipo de composiciones.

[566] «Con este título se ha publicado en la Corte una preciosa colección de Romances que el Sr. Marqués de Molins dedica, a nombre de los poetas que en él han escrito, a S. M. la Reina. Es una excelente historia de los principales sucesos, de las impresiones y de los pensamientos que avaloran nuestra epopeya de África. Sencillez, corrección casi siempre, elegancia, energía en la expresión son las prendas que comúnmente se encuentran en casi todos los Romances./ Ha sido tan oportuna la idea y tan felizmente ejecutada que a ella, aún más que a la historia misma, deberá España de un modo vivo y pintoresco la conservación de sus recientes y admirables glorias, y los héroes que en tan dura guerra se han distinguido, la fama popular en la edad futura./ Tenemos entendido que los poetas Sevillanos pensaron antes que en Madrid en un Romancero sobre el mismo asunto, aunque dando más importancia a las impresiones morales, a nuestras costumbres, a nuestros sentimientos y a nuestras creencias que a los sucesos mismos, sin olvidarlos por eso ni dejar de darles el alto valor que en sí contienen. Lástima será que no se realice un pensamiento que sin tener siquiera aire de rivalidad con el cortesano, porque se concibió antes y seguiría diverso rumbo, pudiera servir de complemento», "Miscelánea", *Revista de Ciencias, Literatura y Artes* (1860), págs. 310-320: 316. [Después de *distinguido*, hemos añadido una "coma", para posibilitar el entendimiento de la frase].

legitimista español y *El Romancero español de Carlos VII* (Cossío, 1960, I: 145-146). Una vez más, el pasado va a ser un arma fácil de utilizar por las diferentes facciones para legitimar sus reclamaciones presentes: al igual que en el caso de la guerra de África, se escribe un romancero en el que están muy presentes los recuerdos de los siglos medios[567], especialmente del Bajo Medievo, momento que se considera el de mayor esplendor del país. Como en el caso de la toma de Tetuán, Pardo Bazán (1996)[568] nos muestra en algunos versos, escritos en 1870, este uso ideológico del Medievo, en este caso a favor del pretendiente.

La autora gallega escribe así un poema a Carlos de Borbón y Este, el «augusto rey» desterrado, hacia el que ella siente fervor: un rey cristiano nunca muestra tiranía, dice, y por tanto este monarca no lo hace. También dedica otro a la reina Margarita de Borbón, su mujer, a quien recomienda que en algún momento sueñe con el brillante cortejo de las pasadas glorias de España y con los héroes antiguos mostrando sus frentes llenas de entusiasmo. Sobre las ciudades que el árabe invasor tomó, Toledo, Granada la mora, Valencia..., se verá entonces la cruz cristiana en el recuerdo.

> Y ese día feliz, acariciando
> un pensamiento mismo
> arrancaréis la patria del abismo;
> y cual un tiempo fueron
> Isabel y Fernando,
> entrambos formaréis nuestra delicia;
> que entre Carlos y tú, regia Señora,
> solo habrá una sublime diferencia:
> él erá la justicia,
> tú serás el perdón y la clemencia. (*Ibidem*: 56).

En *Visión*, aparece la imagen de la gloria española en forma de hombre, que derrama sangre en *cien batallas* y es traicionado en Vergara. Más tarde, hará un *Brindis* por la Virgen y el monarca, por quien Castilla espera retornar a su prez y su honor

---

[567] «Los episodios más conocidos de la historia de España fueron preferidos de nuevo en esta forma, y llegó a haber unos cuantos escritores que dieron a la luz "Romanceros" que trataban de acontecimientos contemporáneos. Tales fueron el *Romancero de la Guerra Carlista* (1842) de Ribot y Fontseré y el *Romancero de la Guerra de África* (1860), escrito por unos cuantos poetas de primera fila y editado por el Marqués de Molins» (Peers, 1973, II: 287).

[568] Sobre estas poesías *inéditas u olvidadas* que publica Hemingway, véase el artículo de Latorre Ceresuela (1997). Esta investigadora señala la repercusión romántica en estos versos, que se ve en el gusto de la joven escritora por lo macabro, lo gótico, lo fantástico y lo sobrenatural, así como por la polimetría para crear efectos dramáticos o patéticos. Las influencias de sus poemas son la nota íntima de Heine, Goethe y Schiller, más que el *gusto rimbombante* de Zorrilla, según Latorre. También provienen del Romanticismo los elementos góticos a los que se añaden exotismos y reminiscencias medievales legendarias que estetizará en su narrativa finisecular. Resultan significativas las alusiones a la *Divina Comedia* de Dante, y llaman la atención las notables dotes que demuestra para lo fantástico (en seguida veremos *El Castillo de la Fada*), con danzas de esqueletos grotescas y frenéticas, ese *topos* de la Danza de la Muerte, que volverá con fuerza en la literatura de la segunda mitad de siglo. Frente al sentimiento religioso, la frivolidad del mundo presente aparece en "Improvisación", evocación del tema del Santo Grial en el Casino de Santiago. Éste pudo ser el ámbito que le inspiró, entre otros cuentos, el relato *El Santo Grial* (que veremos en el capítulo siguiente), según la investigadora.

(*ibidem*: 61). Como vemos, Pardo Bazán se nos muestra apasionada en esa defensa de sus ideas políticas. En 1871 escribe *De Blanca a Enrique* (*ibidem*: 64-70), donde se dirige a su amado, hablándole de don Carlos, ya personaje absolutamente idealizado, y de doña Margarita, con «candor en su frente», mirando el retrato de esos reyes por los que lucha su enamorado Enrique. A veces le entran ganas a la autora de ir a pelear como los Pelayos y los Cides, de luchar olvidando su sexo. En este mismo año, hace un nuevo brindis por el rey que en el destierro guarda el honor y el brío castellano[569].

Hartzenbusch (1887: 169-174) dedicará un poema al fin de la guerra civil, para ser leído en el teatro, según se nos dice en nota —al igual que los poemas de África, la difusión de estas composiciones tendrá un barniz de actividad pública—. Celebra allí la reconciliación final, tras haber recordado un pasado glorioso del que no encuentra vestigios. Eso sí, rechaza al pueblo fanático y grosero «juguete del iluso sacerdote», pues no es español, ya que «su león» no tolera mancilla y su blasón augusto exige respeto (*ibidem*: 173). En la mirada hacia el pasado encontramos siempre este cierto regusto aristocrático.

En *A los mártires de la libertad*, Juan Cervera Bachiller habla de los victoriosos «pendones de Castilla», desde esa mirada centrista a la que nos hemos referido en numerosas ocasiones. Los siglos medios se hacen presentes a través de la comparación de la multitud dolorida por los muertos con el laúd del trovador que calla cuando éste muere. En *A España* de Carlos Peñaranda, en verso libre, se canta de nuevo a la España «de los Pelayos y los Cides» y a la que sobrevivió a los franceses; se le recuerda el pasado a una nación agotada por años de lucha continua, al término de la guerra civil, de forma que la victoria sobre los carlistas es considerada una hazaña más que sumar a su glorioso historial, aunque en esta ocasión, en lugar de ser comparada con un león, la nación es puesta en correlación con un águila[570]. En *Después de la batalla de Mendigorría*, Juan de la Pezuela resalta la victoria de la «nueva Isabel» y del «impávido nieto de Gonzalo», emparentando de nuevo los personajes actuales con los del pasado. Desde el otro lado, en el romance *La Providencia*, el pretendiente carlista (héroe de *mirada limpia*, digamos que casi épico), parte hacia Figueras, que piensa convertir en una nueva Covadonga, de donde «renacerá España», en una vuelta a los orígenes de la Reconquista claramente manipuladora. Pero sus propósitos se tuercen por una emboscada y la Providencia le salvará de ser detenido por los franceses. Los versos del

[569] Pardo Bazán muestra otros ejemplos de uso político del Medievo, también desde una ideología conservadora. En "A los Católicos. Homenaje a nuestro Smo. Padre Pío IX, en el 25 Aniversario de su glorioso Pontificado" (Pardo Bazán, 1996: 49), la gallega se refiere a la España, «donde la cruz de lábaro de gloria/ aún vive de Pelayo la memoria», como un país en el que apenas hay corazones cobardes que no ardan ante el llamamiento de la patria y Dios. [Modernizo la ortografía de la edición].

[570] La simbología de animales debía de ser una práctica común decimonónica, pues en los grabados cómicos su utilización es abundante; pero lo arbitrario del asunto se demuestra en que en ocasiones se pueda representar a Estados Unidos con un águila y a Gran Bretaña con un león (véase *La gráfica...*, 1998).

bando carlista, así, en su representación de Carlos de Borbón y Este, se esfuerzan en establecer el vínculo entre el tiempo medieval y el "monarca en el destierro".

Por último, en cuanto a la forma, la métrica de estos poemas es semejante a la del apartado anterior, aunque con más variedad: se usan octavillas, octava rima, verso libre. Pero sobre todo predomina el romance, género que se va revalorizando en su vertiente popular y que durante el siglo XIX se irá revistiendo de valores nacionales. En general, en el uso de esta forma métrica no apreciamos el intento de arcaización y de imitación de estructuras del romance viejo que hallaremos posteriormente en otro tipo de temática, ya que lo que interesa en este caso es hablar del presente, aunque haya una recuperación del pasado por razones del mismo.

1492: La Conquista de Granada y el Descubrimiento de América

Hay una serie de poemas que se especializan en los dos eventos triunfales del año 1492: la Conquista de Granada y el Descubrimiento de América (se omite, en cambio, la por entonces ya espinosa cuestión de la expulsión de los judíos). En ambos hechos los Reyes Católicos se convierten en protagonistas, sobre todo Isabel I, a la que se dedican abundantes panegíricos. Su relevancia política será continuamente puesta de manifiesto, no de la manera abrumadora que encontramos en la pintura, pero sí más frecuentemente que en el teatro, género en el que habrá que esperar al movimiento modernista para que la aparición de estos monarcas se haga más abundante (Cabrales Arteaga, 1985).

La ciudad de Granada, como ya hemos apuntado, es un foco clave dentro del medievalismo español: por un lado, su historia será utilizada constantemente para recordar la victoria sobre los musulmanes; por otro, es escenario de emocionantes poemas moriscos y marco ambiental por excelencia de un orientalismo cada vez más vigente. Así, el sitio de los Reyes Católicos puede ser pretexto para el escenario de una composición morisca, como en el romance *La fe del amor*, donde encontramos los tópicos amores del cristiano por una mora. Sus calles, por otra parte, se recordarán con orgullo cuando sean signo de la victoria de los cristianos o con cierta tristeza por parte de los que añoran su esencia arábiga. En cuanto a lo primero, podemos señalar el poema *El sitio de Granada por los Reyes Católicos*, oda retórica de exaltación nacionalista donde el sacerdote Peris y Pascual comenta que el león de España respetó las maravillas arquitectónicas de los árabes para que den constancia del pueblo que supo hundir la «bárbara arrogancia» musulmana.

En cuanto a lo segundo, dentro de la tendencia de revalorización de lo oriental que cobró fuerza en la segunda mitad de siglo, sobre todo a partir del gran desarrollo de los estudios arabistas, encontramos una mirada de nostalgia apenada cuando se recuerda

el acontecimiento de 1492. González Elipe parece lamentar en *El dos de enero en Granada* el término de la estancia mora en nuestra Península y la desaparición de la época de su esplendor. En esta corriente de simpatía por los musulmanes se sitúa su benévolo dibujo de Boabdil, que como vimos en los romances moriscos guardaba especial encanto para nuestros literatos, tal vez por su faceta de perdedor. El acercamiento a este personaje es más interesante que el que se realiza a los Reyes Católicos, ya que aquí no hay idealización, sino una mirada teñida de melancolía. En esta dirección podemos citar el poema de Pareja Serrada, *¡Ay mi Granada!*, donde encontramos la famosa escena de la reprimenda de «Zoraida» a este rey («¡Llora como una mujer,/ ya que no sabes ser hombre!»). También a Boabdil canta Alarcón (1943: 281-283) en *El último suspiro del moro*, poema que obtiene la *Medalla de oro* en el certamen celebrado por el Liceo de Granada en 1867, que nos muestra la misma recriminación de la sultana Aixa (esta vez el nombre es apropiado) mientras su hijo contempla Granada[571].

En medio de la exaltación poemática nacionalista, Colón se constituye en uno de los héroes preferidos de nuestra historia; aunque se le sitúe junto a todos los conquistadores de América, él será el que inicie el desfile de los «Gigantes de valor, héroes de gloria,/ Que viven en el templo de la historia», como afirma en su emocionado y patriota canto IV de *En las orillas del mar* Rosario de Acuña. También en el soneto *A los descubridores de América* de Ángel Avilés, Colón e Isabel I se constituyen en los grandes precedentes de los héroes cantados. Al genovés reivindica Ferrari (1908: 225) en el soneto *A Colón*, donde protesta de la injusticia cometida contra él: «y quien triunfó de obstáculos sin cuento/ aún no triunfó de la injusticia humana». Su fama se cantará internacionalmente, como se ve en el soneto que Coppée dedica al italiano, traducido por Fernández Shaw (1966: 242). También Rueda le dedicará un soneto sobre el tópico de la muerte igualatoria, a partir de la impresión que causa al poeta que un héroe semejante yazga en «ignorada losa» (ya vimos la polémica sobre la tumba de Colón en el capítulo primero); Verdaguer se ocupará de él en su famoso poema *La Atlántida*, publicado en catalán en 1878 y traducido ese mismo año por Melcior de Palau[572], y

[571] El comienzo imita el de la *Eneida* (Virgilio, 1967: 123): no canto esto... sino esto, anuncia el poeta. Las exclamaciones y el retoricismo son abundantes. Basta leer estos versos: «Era el poder inicuo de Mahoma/ que abandonaba la española tierra.../ ¡Era Boabdil herido por el rayo/ que allá en Asturias fulminó Pelayo!» (pág. 283).

[572] Se trata de toda una epopeya, síntesis de milología y de historia, de religión y leyenda, que Ricard Torrents relaciona con las letras medievales. «Como los autores medievales y como Enrique de Villena en sus *Trabajos de Hércules* (escritos primitivamente en lengua catalana), Verdaguer podía dar a *La Atlántida* un propósito moral...» (Verdaguer, 1992: xlii). En esta composición, náufrago de una nave genovesa, Colón es recogido por un viejo ermitaño que en los distintos cantos del poema le relata el origen de la Tierra desde los tiempos míticos; la obra acaba con su proyectado viaje a América. En las notas, el autor cita a autores clásicos y a antropólogos y naturalistas modernos. Pero no nos detendremos a analizar esta composición por no estar escrita en lengua castellana.

Velarde proyectará escribir un *Romancero de Colón*, del que saca a la luz únicamente un poético prólogo (Cossío, 1960, I: 560).

Por otra parte, el genovés aparece también ligado a la ciudad de Granada. Allí transcurre la oración de Isabel la Católica por éste en *El triunfo de la fe* y allí escucha ella la voz consoladora de Dios o del Ángel, precedida por una introducción en la que se narra la maravillosa creación de la Alhambra, su conquista y el último suspiro del moro. También hay una conjunción del tema de Granada y el de Colón en *A la salida de las naves de Colón del puerto de Palos*, de Juan Miguel de Arrambide, poema extenso en cuatro romances. En Santa Fe logra convencer Colón a los reyes de la posibilidad de su éxito, después de su fracaso con los doctores de Salamanca; Isabel I se nos muestra adornada entonces con las cualidades prototípicas del modelo femenino decimonónico: la reina es bondadosa, afable, dulce, halagüeña; mientras que don Fernando se distingue por su cautela[573]. En este poema se utilizan en algunos pasajes recursos del romance tradicional, como la yuxtaposición: «Los unos..., los otros...», o la aparición sistemática del gerundio.

Con motivo del Descubrimiento, se publican innumerables obras a la gloria del genovés y su hazaña: homenajes, poemas, obras de teatro, libretos de óperas, documentos y obras históricas; por ejemplo, se convoca un concurso de sonetos en homenaje al papel de Isabel la Católica en el evento, y entre los 400 recibidos, la palma recae en una composición de Zorrilla (Covo y Villapadierna, 1988: 179). Otros poemas publicados en el 92 fueron las poesías dedicadas a Colón que mencionamos en el apartado siguiente o el de Nilo María Fraba *El 12 de octubre de 1492. Fragmento.* También se pueden citar de ese mismo año los romances *Plus ultra* de Luis Ram de Viu. En 1893 todavía continuaba el "filón" literario, y Juan Antonio Cavestany publica *¡Tierra! (12 de octubre de 1492).*

Atrás queda por un momento la cuestión de la ética del comportamiento español en América, que planteaba José Pardo en un poema de mediados de siglo. Si bien decía entonces que la Conquista hay que enmarcarla en su momento: «De Isabela los timbres no amancilla/ Ningún recuerdo cruel» (pág. 47), el autor, cuyo canto fue premiado por el *Círculo de Amigos de las Letras* de Santiago de Chile en el certamen de septiembre de 1859, propone dar al eterno olvido las escenas del *oprobio* y alaba a los independentistas.

---

[573] La visión de un Fernando calculador y frío ya se nos da en el poema "Colón" de Campoamor (1853: 44), basado en la obra de Irving sobre el almirante. Su figura en el teatro histórico de entre siglos será la del «hábil político, carente de escrúpulos, cuyos valores humanos dejan mucho que desear», frente a la de Isabel, «verdadero paradigma de belleza física y virtudes morales, provocando el enamoramiento de sus más cualificados paladines» (Cabrales Arteaga, 1984: 776); de hecho, se nos presenta en numerosas ocasiones a Fernando metido en intrigas para desacreditar a Colón. Esta inquina y prevención hacia el monarca aragonés, que encontraremos en numerosos textos, la considera habitual en los escritores castellanos Menéndez Pelayo (*ibidem*: 786-787).

Finalmente, la métrica que se utiliza en estas composiciones es muy variada, desde quintillas y endecasílabos (*El triunfo de la fe*) hasta romances (*A la salida...*) y un verso libre pleno de retoricismo, como en la oda *El sitio de Granada por los Reyes Católicos*. Igualmente, la extensión de los poemas es variable según su contenido, aunque los panegíricos suelen ser especialmente largos.

Sobre héroes y batallas históricas

La biografía fue un género histórico-literario especialmente cultivado en nuestro Romanticismo, dentro del interés de la centuria por el análisis de fuentes archivísticas, bibliográficas e historiográficas, y la Edad Media ofrecía apasionantes vidas para su estudio. Quintana recoge las biografías del Cid, don Álvaro de Luna, el Príncipe de Viana, Roger de Lauria y Guzmán el Bueno en su *Vida de los españoles célebres* (Moreno Alonso, 1979: 489; Mainer, 1994: 31); Simonet escribió sobre Almanzor, numerosos historiadores sobre Pedro el Cruel, Próspero Bofarull sobre los Condes de Barcelona, y así en un largo etcétera.

En nuestras décadas, llenas de poemas históricos descendientes de los románticos, los personajes más tratados serán el Cid, Guzmán el Bueno, Bernardo del Carpio, el rey don Rodrigo, Inés de Castro, los Reyes Católicos, Colón, y, especialmente, el Marqués de Villena y Pedro el Cruel, a quienes en general se tenderá a desagraviar de los pecados que les achaca la historia. Pero además de estos personajes históricos, como veremos más adelante, otro tipo de figuras no dejan de poblar los versos de la época y los grabados de nuestras revistas, como son las del trovador o el bufón.

Los poemas que vamos a abordar ahora suelen estar escritos en forma de romance y muestran, en general, una estructura más compleja que los tratados hasta el momento. El narrador tiende a comentar los hechos contados, de los que extrae incluso una enseñanza moral, siguiendo la tendencia didáctica de parte de los manuales de historia. Algunos de estos romances no llevan firma, como si quisieran imitar el anonimato del Medievo: en este sentido, hemos de distinguir entre los que tratan de reproducir el aire antiguo de los romances viejos y los que, por el contrario, pretenden la incorporación de un tono erudito y distante, con varias digresiones del autor/narrador, en una autoconciencia poética muy próxima a la del movimiento realista. En cuanto a la historicidad de los hechos, por lo general el autor, si no usa fuentes antiguas —en contados casos—, se limita a reflejar la famosa *Historia* del P. Mariana, o, si desea un mayor rigor, la de Lafuente, lo cual no significa que estén ausentes los anacronismos. En numerosas ocasiones se opta por una temática legendaria, en la línea de las leyendas poéticas que Zorrilla había puesto de moda y que se seguirán cultivando, especialmente

en provincias, hasta el final de siglo. En cuanto al lenguaje, las posturas vacilarán dependiendo del propósito del autor; si se desea una aproximación a los romances viejos, naturalmente el uso de la fabla se hará recursivo. En este sentido, aunque también se utiliza la octava rima, métricamente lo común será el uso del romance.

El Cid es uno de los personajes históricos que más aparecen en la poemática medieval, a pesar de esa controvertida imagen que señalamos en el capítulo primero; la fuente antigua más utilizada para narrar su historia son los romances viejos sobre el tema, aunque los escritores de la Península tienen más en cuenta *El Cantar* que los franceses a la hora de abordar el asunto. *Las hijas del Cid*, de Juan Miguel de Arrambide, viene precedido de una disculpa por su poco *arte*, en la que reconoce que es difícil igualar los poemas del Cid (que han alcanzado repetidos elogios); en esta composición dibuja el autor un personaje algo ambiguo. El héroe burgalés, que en octava rima, antes de entregarlas a los infantes de Carrión, llama cariñosamente a sus hijas «Mitad de mi existencia», imitando a un San Agustín, se nos presenta al tiempo lleno de ambición monetaria. Las palabras: «Ese número aumenta mi arrogancia:/ A más moros, Jimena, más ganancia», son su justificación para ir a buscar a Búcar (rey moro que intenta asaltar Valencia), en una actitud de eco mercenario. Es interesante, además, esa curiosa mezcla de historia y romance, y el uso de la octava rima proporciona un aire solemne al poema.

En 1882, Zorrilla publica *La leyenda del Cid* (1882), poema en el que mezcla la lírica, la narración épica y el diálogo teatral (*ibidem*: 16-24, por ejemplo). Peers (1973, II: 432) habla de esta composición, «su último poema de proporciones considerables», como de «romancero modernizado». El largo poema, escrito en romances, se basa hasta el capítulo IX en el romancero del Cid y, a partir de ahí, en el *Cantar*. En estos versos, en los que nos vamos a detener por presentar ciertos rasgos novedosos para la tradición romántica, se siguen los tópicos conocidos del orgullo del conde Lozano (del que tanto jugo sacan los poetas franceses Leconte o Heredia) y de un Cid arrojado que ya no es el de Dozy, sino el de la tradición teatral española, el de Manuel Fernández y González. Pero su caracterización resulta contradictoria, pues al tiempo que se ve obligado a justificar en lo distinto de aquellos tiempos el hecho de que Rodrigo se fuera con los moros —para pagar a su hueste—, la pintura de éste en otro momento será la siguiente (*ibidem*: 37):

> Rodrigo, hidalgo de entonces,
> tenía sólo en el alma
> la fe de Cristo y la idea
> de echar al moro de España:
> y en estas dos cualidades,
> fuerza hercúlea y fe cristiana,
> del noble de aquellos tiempos

el porvenir estribaba.

A pesar de estos reconocibles clichés, Zorrilla introduce una nota diferente de la habitual en estos versos, en la línea de los parnasianos y de Leconte y sus poemas bárbaros, pues nos presenta una Edad Media más cruda (*ibidem*: 67[574]). Así, cuando el Cid arroja la mano del conde Lozano a su padre, quien, recostado en su sillón, reposa tras comer en un *oscuro* comedor, éste lanza un suspiro de satisfacción al ver el miembro mutilado, lo que provoca el siguiente comentario del poeta (*ibidem*: 71):

Costumbres de aquella era
caballeresca y feroz,
en que acogotando moros
se glorificaba a Dios;
y en que no había un exceso
ni un crimen sin galardón,
como tuviese por móvil
honra, fe, patria y amor.

Sin dejar, pues, la idealización, se reconoce la brutalidad de los tiempos pasados: a la manera de Hugo, Zorrilla también hará en este sentido una concesión al pensamiento de la época, bajo la influencia de la historiografía republicana francesa y del aire progresista del positivismo en el que nos detendremos en el capítulo séptimo. Así, se nos recuerda que en aquella *edad bravía* de *gran* fe y *grandes* peleas, existía en las cortes y las aldeas un enorme retraso (*ibidem*: 365).

Como Leconte o Heredia, se recrea el autor en la escena en que Jimena pide justicia; el pueblo castellano apoya, sin embargo, a Rodrigo porque quiere a los que merecen lo que valen y su héroe ha cautivado a cinco reyes. Rodrigo se hace así el prototipo del español independiente: niega el vasallaje a Roma pues, aunque sea cristiano y lidie por Cristo, rechaza cualquier soberanía, «estese San Pedro en Roma/ dejando a Santiago quieto» (*ibidem*: 109). Eso sí, su independencia religiosa no le impide ser ejemplo de piedad cristiana: tras ver a su mujer, nuestro héroe va a orar a Dios (*ibidem*: 426); pero, como buen castellano, defiende el deber y el honor antes que la mujer y el amor. En el fondo, no podemos olvidar el pensamiento conservador que late detrás de la presentación de estas actitudes.

En esta nueva leyenda que va configurando el vallisoletano, se describe la vida diaria y las costumbres de los hidalgos de entonces. Zorrilla, a diferencia de anteriores poemas, recoge abundante información sobre la vida cotidiana. Un ejemplo de esto es el detallismo descriptivo presente en el bautizo, en la recreación de unos trajes que tenían poco de lujosos (*ibidem*: 195):

[574] Rodrigo se dirige con salvaje calma a ver morir al conde, de quien tomará su mano. Así, «con la fiereza/ de esta edad semi-salvaje,/ al muerto se llegó un paje/ y le cortó la cabeza./ Y aquel trofeo de horror/ en los arzones colgando,/ montó, y salió galopando/ a alcanzar a su señor» (Zorrilla, 1882: 67).

Los héroes de la Edad Media
eran gente brava y tosca,
que en su interior no gastaron
melindres ni ceremonias...

Hay que tener en cuenta que el poeta escribe en 1882, por lo que no nos debe extrañar ese mayor distanciamiento a la hora de enfrentarse al Medievo, que también se da en muchos autores del momento —distancia que aumentará con el Premodernismo, heredero de los parnasianos—, aunque la ironía, ese elemento tan explotado por el Realismo, siempre estuviera presente en sus leyendas. Así, para referirse a cómo la instalación en el hogar de Jimena y el Cid, comentará (*ibidem*: 134-135):

Mas no imagines, lector,
que en Vivar vivía el Cid
como hoy un duque en Madrid
o como en Londres un lord:
porque la oncena centuria
en la que el buen Cid vivía,
era una mezcla bravía
de lujo y bárbara incuria.

Por otro lado, desde el punto de vista lingüístico, el relato no deja de tener interés. Por ejemplo, en un recurso que nos encontraremos también en otros escritores de entonces, reproduce la fabla en las cartas o parlamentos que componen los personajes. Así se nos presenta la epístola que dirige Jimena al rey (*ibidem*: 154-157: 156).

«Lástima tiene de verle
tan extraño y acosado
la su madre y los mis ojos
de tanto llorar cansados.»

Curiosamente, el recurso continuo a la *f-* (*facer*, *rica-fembra* [*ibidem*: 42]), dentro de un lenguaje formulario en el que se recurre al *vos* (*perdonédesme, señor*, le dice Jimena al rey), se contagia al narrador, quien, antes de transcribir la respuesta del rey, señala que, después «de facer la cruz», «aquestas palabras finca» (*ibidem*: 157). Siguiendo con este juego —que nos demuestra una conciencia lingüística cuando menos curiosa, aunque coherente con una larga tradición de recreación de la fabla—, en la carta que el Cid dirige a Jimena suple el narrador «prudentemente/ la ortografía imperfecta/ y los cojos caracteres» (*ibidem*: 247).

En esta recreación que en la segunda mitad de siglo se hace del Cid (como un héroe orgulloso, rebelde, independiente —ya vimos que el de Zorrilla niega el vasallaje a Roma—), pudo influir la obra de Hugo *La Légende des Siècles*, publicada en tres

series en 1859, 1877 y 1883, la mayoría de cuyos poemas fueron escritos durante el exilio. Nos detenemos en esta obra porque presenta una Edad Media de importante descendencia. En la obra del francés encontramos un Medievo lúgubre, de crímenes y escándalos, lleno de acción trepidante[575]. Pero existe siempre una voz que denuncia el mal: los héroes derrotados maldicen a los tiranos, los caballeros errantes acuden a imponer la justicia, son los héroes cristianos de Chateaubriand *sans peur et sans reproche*, representan el progreso en el oscuro mundo medieval[576], que en esta leyenda es a un tiempo paraíso e infierno. En el fondo, Hugo seguía siendo un romántico: el lado siniestro de la Edad Media levanta un estético *frisson*, más que una indignación moral, pues no se intenta la condena de esta edad que realizan los republicanos. «He takes a medieval delight in descriptions of the carnage which republican historians deplored as the favourite pastime of feudal barons», señala Dakyns (1973: 141). Por supuesto, esto tendrá una herencia en España, que abordaremos a la hora de hablar de los poetas realistas y premodernistas. Pero, aunque el detalle siniestro se justificará en Hugo más por su valor estético que propagandístico, según Dakyns no llegará a los niveles de los parnasianos, que también, como veremos, dejan una fuerte impronta en España.

En este trabajo, Hugo restituye a la Edad Media mucho del prestigio romántico que los republicanos le intentaron arrebatar. El francés será incapaz de hablar de ella con la indignación moral de sus compañeros de ideas o con la desasosegada mofa de Gautier, quien se refiere en tono burlesco al espectáculo, para él desagradable, de Hugo. Aunque el poeta romántico crea una Edad Media siniestra que trae el ominoso recuerdo del Imperio, continúa creyendo en un Medievo ideal.

Pero volviendo al personaje del Cid, hay que decir que su uso por parte de Hugo en este libro se debe a una evidente denuncia del presente. Ward (1940) subraya acertadamente cómo en *Le Romancero du Cid* (Hugo, 1979: 161-181) —publicado en 1877, pero escrito en 1856—, su caracterización del héroe es aprovechada para tomar posición contra Napoléon III. El Cid se presenta como el *alter ego* de Hugo, defensor de los ideales de justicia, y en el rey don Sancho se configuran todos los tiranos, frente a los que el héroe burgalés pregona su libertad. Los versos se constituyen así en un

[575] Aparecen tiranos medievales, soldados que atacan conventos, niños asesinados, figuras demoníacas como bestias carnívoras, descritas todas con horror y realismo. No obstante, esta oscura Edad Media no era una mera reproducción de la convencional mirada republicana, ni se trataba del mundo de total salvajismo de Leconte de Lisle. Así, aunque esté oscurecida por la siniestra sombra del Imperio que cae sobre ella (una vez más, se trata del rechazo que conllevó la identificación del Segundo Imperio con el Medievo), todavía en parte se encuentra iluminada por los *anciens pères*. Quiere Hugo, de hecho, al escribir su obra, insuflar a los tiempos presentes algo de la audacia, la perseverancia, la voluntad y la abnegación que anima a los héroes antiguos. «In the *Légende* august forefathers are ever-present in the memory —'*Les grands spectres des ancêtres/ Sont toujours autour de moi*', proclaims the Cid— or in the flesh, in the person of such heroic veterans as Fabrice» (Dakyns, 1973: 137).

[576] De hecho, la filosofía de la historia que se pone de manifiesto en estos poemas es la del Progreso. Se sale de la noche para ir a la luz en medio de una ascensión regular (Hugo, 1979: 21).

catálogo de acciones inadecuadas por parte del rey que denuncia el Cid con valentía[577]. El Campeador le echa en cara al monarca una serie de defectos, como que sea celoso, poco honesto, ingrato, etc., desde la postura orgullosa del hombre que sabe lo que vale, sin importarle la condición social, y desde la defensa de la democracia: nadie puede estar por encima de su propio sentido del deber y del honor. Hugo convierte así al personaje castellano en un gran rebelde; también en *Le Cid exilé* (Hugo, 1979: 245-253), dirige un ataque a la institución monárquica que ayudó a provocar el olvido e indiferencia de la que se ve rodeado el Cid, representante de las libertades del pueblo. En general, en estos poemas, el poeta francés se muestra menos preocupado por la fidelidad a los viejos romances que por la ilustración conveniente de sus ideas e ideales.

Sobre Enrique de Villena compuso Julio Nombela (1905: 24-30) un magnífico romance, *El Marqués de Villena*, escrito en 1858, cuyo éxito nos demuestra su publicación en la prensa en décadas sucesivas. La composición está dividida en varias partes, en la línea de la tradición romántica heredada del Duque de Rivas, aunque su carácter, muy distinto, es de naturaleza estática. Nos encontramos aquí a un personaje que envejece solo, hacia el que siente simpatía el poeta, muy distinto de la figura negativa que perfiló Larra en *El Doncel Don Enrique el Doliente*. En el intento de estos versos de reflejar la psicología del personaje entra en juego la proximidad de la corriente realista: es llamativo el aire común que guarda con el relato de Fernández Bremón que veremos en el capítulo siguiente. La composición nos enseña cómo, mientras en toda Castilla en 1433 se celebra la Navidad, el Marqués, «mágico y hechicero», recuerda sus hondos males. Si bien va a morir pobre, Santillana y Mena le dedicarán elogios y el mismo poeta le canta un *gloria* consolatorio y le dice que el mundo de hoy, ornando su sien de lauros, le venga de sus desdichas. Lo cierto es que este personaje histórico es a menudo presentado como desgraciado (también el Duque de Rivas le llamará «el infeliz Villena» [Saavedra, 1884, I: 29], en el canto segundo de *El paso honroso*). El poema se sitúa dentro de la reivindicación decimonónica de Villena y don Pedro, en cuanto a sus malas famas de *hechicero* y *cruel* respectivamente, en una política revisionista del pasado. La poesía, en cuartetas asonantes, utiliza el estilo directo para el discurso del Marqués, corroborando esa complejidad anunciada al principio.

Sobre don Pedro, escriben poemas autores consagrados como Zorrilla y el erudito José Amador de los Ríos. El primero siempre tuvo a este monarca como uno de sus personajes favoritos, y se deben destacar de él dos romances, aunque escritos en la

[577] «Hugo's long monoloque is but a brilliant amplification of the contrast between the Cid as the representative of progress, chivalry and loyalty, and the King as the personification of weakness, tyranny and treachery. All too transparent are the personal allusions to Hugo's own position and the utilisation of the Cid theme to express the liberal and humanitarian doctrines in which he delighted» (Dakyns, 1973: 313). "Le Romancero du Cid" viene precedido por el poema «Quand le Cid fut entré dans le Généralife...» (Hugo, 1979: 160), donde se nos muestra el arrojado carácter del héroe.

primera mitad de siglo, *Una aventura de 1360* y *Justicias del Rey D. Pedro* (Zorrilla, 1917: 317-321; 327-332)[578]. Al segundo le echa en cara Valera (1910b: 101-102) el ser demasiado racional en su representación de don Pedro, como ya comentamos en el capítulo primero: en poesía es más efectivo idealizar al monarca cruel.

> El Rey D. Pedro es siempre la glorificación del tirano, valiente, nivelador, que entusiasma al pueblo, y cuyas atrocidades pasan por sapientísima justicia, o por las hazañas, dignas de aplauso, aunque no sea más sino porque las víctimas de tales atrocidades no valían moralmente más que el verdugo. El Sr. Amador de los Ríos no acierta a dejarse llevar del torrente de la opinión popular y a encomiar a D. Pedro, sin restricciones, como hace Zorrilla, ni emplea tampoco la ironía ni aquel asomo de *humor* que Heine suele emplear en su *Romancero*. De aquí cierta inferioridad en Amador, por donde el hombre razonable y juicioso gana a expensas del poeta; pero, a pesar de esto, son amenísimas sus tres o cuatro historias de D. Pedro contadas en romances.[579]

Esta crítica a los poemas de Amador de los Ríos (1910b: 83-105) es de 1880; en su producción, se nos perfila el historiador de la literatura española como un poeta de romances históricos y moriscos, que reclama la continuación de la vieja forma métrica medieval. Por otro lado, aunque Valera le reprochara el no encomiar a don Pedro, la versión que comenta era mucho más benévola con el monarca que la original. Según Carrasco Urgoiti (1956: 405), Amador hizo una primera versión de su romance *Abú Said en Sevilla* en 1839, basada en la historia de Mariana, en la que se nos presenta al rey cruel matando de una lanzada al moro al que traiciona, después de escarnecerlo. Pero cuando cuarenta años después editó su obra poética el autor (edición a la que se refiere a Valera), «debió sentir escrúpulos de contribuir a la difamación de don Pedro, divulgando circunstancias que no creía verídicas, y quiso convertir una poesía inspirada por la leyenda de *el Cruel* en una composición laudatoria de *el Justiciero*»[580].

---

[578] También de esta época, en torno a la figura de Enrique de Trastámara, escribe Hartzenbusch (1850) su poema "Isabel y Gonzalo", en el que la dama, al no poder amar a Gonzalo por impedimento de su padre Enrique de Trastámara (nada menos), se mete a monja. El planteamiento de las situaciones es siempre límite, algo típicamente romántico: el rey iba a matar a Gonzalo pero al final le perdona; sin embargo, hasta ir al cielo no volverán a unirse los amantes, ni Isabel escuchará las trovas de Gonzalo. Gonzalo se va entonces a luchar con el agareno.

[579] «La parte épica o narrativa de esta colección de versos consta de varios *Romances*, históricos casi todos, como los del Duque de Rivas, y algunos nos atrevemos a sostener que en nada inferiores a los del Duque, así por la gala y naturalidad del estilo, como por las descripciones de armas, sitios, trajes y costumbres. El fundamento histórico o tradicional de estos *romances*, está bien escogido, y la narración dispuesta con ingenioso arte y buena gracia, a fin de prestarles interés de novela. Los que tratan del Rey D. Pedro son excelentes. (...) Sin duda que este modo de poesía épico-popular es tan propio de España, que tiene que durar, aunque ha acabado la gran poesía épica; mas para que dure y guste en adelante, no bastará la narración, por más interés dramático y novelesco que en los pormenores se le preste, del acontecimiento histórico descarnado; el poeta deberá añadir algo, o ya conservado por tradición, o ya tan diestramente fantaseado que parezca tradicional» (Valera, 1910b: 101-102).

[580] Modifica entonces el romance: el rey vacila antes de hacer justicia y la responsabilidad de la sentencia la comparte con el Consejo. El rey moro muere al resistirse a los caballeros que iban a prenderle. Aquí Amador pudo sentir la presión de las obras defensoras de don Pedro que hemos visto en el capítulo primero: es éste un ejemplo de influencia de la producción historiográfica sobre la poética. Para Carrasco Urgoiti (1956: 405-406), la narración poética, muy coherente en la primera versión, se hace difusa y contradictoria en la segunda.

También sobre don Pedro y su toma del castillo de Aguilar escribe Ramírez de Arellano un poema, en el que no sale del todo bien parado el monarca; ya vimos en el capítulo primero la posición que respecto a él adoptaba el sevillano.

Muy alejadas de este historicismo se presentan, sin embargo, las leyendas de Cano y Cueto, una de las cuales se ocupa también de don Pedro, de la que hablaremos más adelante.

El personaje de don Rodrigo y la cuestión de la pérdida de España por amor a una mujer serán también bastante recurridos, siguiendo la estela del poema *Florinda* del Duque de Rivas (Saavedra, 1884, I: 100-140), el principal modelo en el tratamiento del tema. Así, sobre su derrota escribe Luis del Palacio un romance por donde desfilan personajes sobradamente conocidos del público decimonónico: don Julián, Tarif, La Cava, etc., y un bravo don Rodrigo que se dirige a su destino irrevocable. Del mismo tema es el *Rodrigo* de Francisco Luis de Retes, pero un poco más logrado. En éste, hay una hermosa descripción del Tajo y de la sensualidad de Florinda mientras se baña en sus aguas. Ella es el prototipo de la mujer fatal, a quien canta Rodrigo unas trovas y sube hasta sus aposentos en una escala, en un alarde de anacronismo al que nos tiene acostumbrado el medievalismo poético. El diálogo nos recuerda al teatral (por algo su autor es dramaturgo), así como la problemática honra calderoniana que presenta su relato. Por lo demás, el efecto estético de sus repeticiones (véase el discurso cíclico de Florinda, que comienza y acaba exigiendo una apasionada venganza) y la original forma en que se cuenta la conocida historia salvan una narración demasiado estereotipada. El poema, compuesto de cinco romances, forma parte del *Romancero histórico español*, cuya publicación en breve se anuncia en la *La Ilustración de Madrid* en 1870.

Obdulio de Perea compone *La nieta de Ruy-Pérez*, romance sobre una joven que lucha como soldado y se casa con el hijo del rey de Aragón. Este romance adolece de una absoluta falta de unidad, algo común en las obras de este autor; en él vemos mezclados a Witiza, Rodrigo o don Opas con don Alonso de Aragón, y a la protagonista leyendo manuscritos con la historia de su antepasado (un tal Ruy-Pérez que aparece sólo al comienzo) en los primeros tiempos de la Reconquista: el anacronismo en esta deslavazada composición es llevado a su máximo extremo. En la misma línea, *El grito de Covadonga* de Zamora y Caballero nos muestra un Pelayo que más parece caballero de comedia áurea que otra cosa; curiosamente, este historiador liberal la publicará en *La Ilustración Católica*, y, siguiendo su teoría de que a partir de Pelayo se constituye la nación española, habla de España como de una nación conformada[581].

[581] Asombra, pues queda bastante fuera de lugar, el anacrónico discurso que intercala sobre el patriotismo español, en el que se mezclan prejuicios antisemitas «No venimos de casta/ De Judas, ni de don Oppás [*sic*]», dice Pelayo en un momento.

A Pelayo le otorga Gaspar Bono Serrano, en un soneto mencionado ya en el capítulo primero, una visión clarividente. El «magnánimo Pelayo» intuye el futuro poderío español:

> Combate y ciñe lauro sin segundo,
> Y el Imperio Español ve en lontananza
> Que abarca al nuevo y al antiguo mundo.

Sobre Bernardo del Carpio encontramos dos poemas en la prensa ilustrada: uno anónimo, *Bernardo del Carpio*, en el que el sangriento protagonista se venga de la prisión de su padre ordenada por Alfonso el Magno (y en el que, además de la voz personal que opina sobre el relato, destaca el uso lingüístico de la fabla), y el *Bernardo del Carpio y Abindarráez*, de Francisco González Elipe. Esta segunda composición nos cuenta la historia de cómo Bernardo se hizo con el castillo del Carpio, y parece más bien una mezcla de poema morisco y romance épico, pues el alcalde del castillo conquistado es un árabe enamorado de una tal *Zayda*, quien acaba salvándole la vida cuando ruega en su favor a Bernardo. El romance es más rápido y orgánico que otros a los que la excesiva ruptura de la unidad de acción les quita coherencia. Tal ocurre, por ejemplo, en el romance *Sancho el fuerte de Navarra*, sumamente interesante, aunque de excesiva extensión y bastante farragoso; en él aparece el tema de la magia con un genio incluido, así como Venus y el mundo de la Arabia bárbara y misteriosa personificada en Marruecos: la imitación del lenguaje árabe resulta bastante llamativa. El romance, dividido en varias partes y armado con diversos tópicos temáticos, nos muestra a un rey don Sancho de escasa voluntad que se enamora de una mora, hija del jefe árabe Aben-Jucef, a la que canta trovas con su laúd y por la que abandona su reino. Pero la musulmana pretende a un hombre llamado Giafar, quien, en una pirueta melodramática, resulta ser finalmente el hermano del rey Sancho, que, tras venir a buscarle disfrazado de moro, es encarcelado durante diez años por los árabes. El desenlace final es la partida de Sancho y su hermano de África, dejando a la mujer árabe con el corazón roto. Durante esta historia de corte folletinesco, el narrador comentará y hará digresiones sobre las diversas escenas, muchas de ellas de corte teatral, de las que se compone el relato.

Otro romance anónimo es *El caballo y el azor*, sobre el personaje de Fernán González, que comienza con una defensa de la "tradición" en sí, más fiable según el narrador que los críticos eruditos y que en estas composiciones cobra bastante protagonismo. Se trata de la famosa leyenda del caballo y el azor del conde castellano. Lo interesante de este poema es cómo el poeta-narrador, con mucha moralidad y humor, desliza reflexiones durante el relato sobre la mentira y la verdad, y comenta incluso la posibilidad de que el lector piense que todo es patraña; estos comentarios intercalados entre los versos, si por un lado nos confirman el didactismo señalado de estas

composiciones, por otro, parecen herencia directa de la difundida novela histórica y de tesis, donde el narrador se sentía invitado a opinar.

También anónimo es el poema *Sancho Saldaña*, que cuenta con un escenario repleto de anacronismos: con santos pintados en las paredes, cortinas rojas, etc. Pero ello no obsta para que en este poema, en el que el viejo Sancho Saldaña media en un conflicto entre reyes, haya un detallismo realista que llama poderosamente la atención por lo no acostumbrado, aunque el título de alguno de los romances que componen la historia demuestre un fuerte sabor romántico («Tormenta y truenos», por ejemplo). Algo de influencia novelística existe en esa detención continua del muy extenso relato para mostrarnos los pensamientos de los personajes y sus actitudes más interiores.

El árabe Almanzor, que como ya vimos interesa bastante a nuestros poetas, suele aparecer con connotaciones positivas en estas composiciones. En el poema *Al cordobés Almanzor* se reivindica no sólo al batallador, defensor en combates del trono de su califa, sino también al impulsor de la literatura musulmana. El autor es el poeta especializado en el género laudatorio, Bono Serrano, quien dedica otro de sus sonetos históricos a Isabel la Católica, alabando sus virtudes de patriota y mecenas de las letras, en un esquema semejante al del general musulmán. A Guzmán el Bueno, por otra parte, le dedica un soneto Baltasar Martínez Durán, donde se narra el sacrificio de este héroe, dispuesto a matar a su hijo para salvar Tarifa, gesto patriótico que gusta mucho citar en el XIX y que ocupará el lugar central de la novela que sobre este personaje escribe Ortega y Frías (1975: 80-94). En este sentido, en el género de los poemas laudatorios, Colón —junto con Pelayo, Isabel la Católica y el apóstol Santiago—, será el principal destinatario de los mismos, especialmente a medida que se acerca el centenario: su figura es idealizada como modelo de fortaleza frente a la falta de fe de sus "enemigos". Así, se pueden citar las composiciones dedicadas a Colón de Dámaso Delgado López y F. Ruiz Estévez; el *Prólogo del "Romancero de Colón". Fragmento de la parte primera* de José Velarde, y, en el año del Centenario, los poemas del Marqués de Valmar y de Juan Pérez de Guzmán.

Sobre los Reyes Católicos y con planteamiento historicista, señalamos también el poema de Ferrari (1910: 91-115) *Dos cetros y dos almas*[582]. *Cuadro histórico*, que obtuvo el premio del Ayuntamiento en unos Juegos Florales de Valladolid sobre el tema "La boda de los Reyes Católicos". El poema, de 1884, se divide en tres partes, y comienza con una carta de Isabel la Católica a Enrique IV en el que le da cuenta de su matrimonio. El romance que refiere esta boda muestra una soltura muy acertada. Las descripciones son detalladas, como la del aposento de ella o de los ropajes de los protagonistas, aunque nada aporten al relato. El poeta se refiere a Valladolid como la

[582] Los términos *alma* y *cetro* todavía no tienen las connotaciones simbólicas de la generación posterior, pero Alarcón Sierra (1998: 295) cita este título entre los poemarios de la época, que acabarán desembocando en el epígrafe *Alma* de Manuel Machado, resumen de todo un momento.

ciudad donde España «empezó a ser». El poema tiene una gran variedad métrica, lo que le otorga amenidad: se divide en quintillas, romances y serventesios.

A veces, la composición puede dedicarse a la escultura que conmemora el personaje histórico, como el que escribe al monumento de la Reina Católica —del que hablaremos en el capítulo sexto— Gabriel y Ruiz de Apodaca; sobre esta reina compone también Rodríguez Pinilla otro poema y Trueba su romance *Isabel la Católica*, para una colección de cantos infantiles que proyectaba (Cossío, 1960, I: 217[583]). En cuanto a Pelayo, además de los sonetos de Bono Serrano y de Friera y el poema de Trueba (1980, IV: 105-111), Jakson Veyán celebrará su estatua en unos versos. El apóstol Santiago será también receptor de dos poemas de Manuel Reina y de Jakson Veyán; Rueda (1989: 701-702) escribe en 1908 sobre Alfonso X (y el contraste entre la gloria y la muerte), y Sandoval dirige sus versos sobre la catedral de Toledo a la figura del Gran Capitán.

Ponces y Guzmanes presenta el tema de la rivalidad entre los nobles Ponce y Guzmán, diluida al pelear juntos contra Granada. Este romance de José Velarde, en el que se explicita el antiguo concepto de hidalguía, está bastante logrado y sigue la línea de los históricos del Duque de Rivas. Los caballeros se hacen representantes del valor de los castellanos frente a los moros. Éstos, en medio de un relato plagado de clichés, gritan el conocido «¡Ay de mi Alhama!», dentro de un sistema paralelístico muy explotado en estas composiciones. El estribillo, recogido por estos autores de un romance áureo —cuando no es imitación de los versos líricos intercalados en el Libro Quinto del *Granada, poema oriental* de Zorrilla (1852, II: 115-118)—, también lo encontramos en Juan Francisco Carbó, poeta de la primera mitad de siglo, cuando escribe sobre la pérdida de Alhama, según nos informa Valera (1912c, II: 50)[584].

Otra composición, *Rendón*, romance de Servilio de Alar, cuenta cómo Garci Pérez se hace merecedor de un título por su victoria sobre los musulmanes, aunque debe desobedecer al rey don Sancho para ello; estos versos son reseñables por su acertada

[583] Valera comentaba que este popularismo de Trueba lo era tan sólo para las personas cultas, pues las mujeres del pueblo «no penetraron el sentido de esos cantares ni los guardaron mejor en la memoria que la vaquera de la Finojosa, si en realidad hubo tal vaquera, los graciosos versos del Marqués de Santillana.'» (Valera, 1912c, II: 238; cit. por Cossío [1960, I: 217] para expresar su desacuerdo). Esta declaración del cordobés coincide con su pensamiento de que gran parte de la poesía medieval que se considera tradicional es en realidad patrimonio único de la aristocracia.

[584] Los poemas de este autor se publican con prólogo de Milá y con poemas de Piferrer en un volumen de 1851. «Como en los versos de Piferrer, se nota en los de Carbó el influjo de las baladas o brevísimas narraciones alemanas, combinada esta manera con la forma castiza de los viejos romances y entreverando en varios momentos de la narración uno a modo de estribillo, que con frecuencia se repite, según ocurre, por ejemplo, en algunos romances moriscos» (Valera, 1912c, II: 49-50). Las canciones resultan más para ser cantadas que recitadas. «No de otra suerte se cantan aún los romances de Gerineldos y del Conde del Sol y la célebre *carrerilla* del molinero de Jerez de la Frontera, que inspiró a D. Pedro Antonio de Alarcón *El sombrero de tres picos*» (*ibidem*: 50). Curiosamente, en la vuelta de estos poetas a la lengua catalana, observa Valera cierta dureza y sequedad.

imitación del lenguaje arcaizante, con utilización de formas verbales arcaicas —por ejemplo, *heis*—.

También se dedicarán poemas a personajes extranjeros, como los que encontramos dirigidos a Juana de Arco y a Inés de Castro. La primera, muy reclamada por el XIX francés (ahí está el libro de Michelet para demostrarlo), es la protagonista de *La donzella Joana*, de R. E. Bassegoda, donde se nos presenta en sextetos a la patriota heroína. Sin duda, el tratamiento de este personaje revela una Cataluña que con la *Renaixença* redescubre su parentesco con el país vecino. En cuanto a la reina portuguesa, Antonio Gómez Restrepo recrea su leyenda, que atraerá por su halo trágico las miradas de los últimos románticos[585].

Por otro lado, personajes como San Francisco de Asís despertarán interés por sus nuevos valores —hablaremos de la novela de Pardo Bazán—, pues revelan gran espiritualidad a una época carente de la misma. Jacinto Verdaguer dedica así un poema a este santo. Con aire de romance o de esas canciones que reproducirá Milá, el poeta catalán muestra a un soldado que se transforma en fraile en una Edad Media maravillosa, ingenua y popular.

> Sant Francesch ja te onse apostols,
> ¿hont lo dotse trobará?
> ¿lo trobará dins un claustre
> com una espiga en son camp?
> No 'l cerca monjo ni asceta
> sino vanitós soldat. (Pág. 67).

También, finalmente, serán tema de versos los poetas italianos Dante —especialmente su universo poético, sobre el que hablaremos más adelante— y Petrarca, en torno al que escribe el poeta de entre siglos Blanco Belmonte.

La literatura catalana presenta en esta segunda mitad de siglo mucha poemática histórica, gran parte de la cual responde al planteamiento de los certámenes poéticos que premiaban, como las Exposiciones de Bellas Artes, la temática del pasado[586]; se trata de composiciones de gran fluidez de forma y una extrema precisión histórica.. Podemos citar así el poema *Berenguer Ramón*, segundo accésit al Laurel de Oro del Certamen gerundense de 1872, en el que vemos al arrepentido conde emprender la aventura de la Cruzada, donde hallará la muerte. En *Lo Conqueridor* de Matheu y Fornells y *La*

[585] De doña Inés tenían fama hasta sus cabellos, como se ve en el relato de la Baronesa de Wilson: "La diadema de Doña Inés", *La Ilustración Artística*, 308 (21 de noviembre de 1887), pág. 438. Por otro lado, Bécquer pudo basarse en la leyenda de Isabel de Castro para escribir *La promesa*, según comenta Estruch (1994: 20).

[586] Fruto de la *Renaixença* es un libro como el *Romancer català* de Francisco Ubach y Vinyeta, donde encontramos numerosos romances sobre sucesos históricos de la historia de Cataluña. Sobre este libro, véase Enrique Claudio Girbal, "Bibliografía", *Revista de Gerona*, 11 (1877), págs. 328-330.

primera conquista de Camelia Cociña de Llansó, se nos cuenta la invasión de Mallorca por Jaime I el Conquistador; el primero presenta el momento de la arenga del rey a los caballeros, en serventesios; en el segundo, escrito en romance, la llegada de Jaime I a Mallorca salvando los obstáculos del mar, para, una vez conquistada ésta, deleitarse en tener a su «sultana», la isla, en su poder, en un alarde final muy teatral (y erudito: el poema incorpora una frase que Desclot atribuye a Lauria). En *La baixada del francés*, primer accésit del certamen citado, ambientado en 1285, aparece también Roger de Lauria, personaje muy querido por los catalanes, al igual que Raimundo Lull, a quien reivindica Lluis Pons, cuando expresa su deseo de retornar a ese siglo XIII en el que el protagonista vivió tantas vicisitudes, como la acusación de herejía lanzada en su contra.

El tema de Barcelona y su condado, müy explotado en los relatos de Balaguer, será también abordado por Zorrilla en sus *Ecos de las montañas*, libro publicado en 1868, es decir, dentro de nuestras décadas, y al que Valera *acusa* de haber sido compuesto para "ilustrar" las estampas de Doré[587]. En *El castillo de Waifro* (1894: 17-388), el vallisoletano nos cuenta una leyenda ocurrida diez siglos atrás en Barcelona[588]. La raza que dibuja en esta leyenda Zorrilla nos traerá un eco de los Duarte del cuento de Fernández y González —del que hablaremos en el siguiente capítulo—. Se trata de una raza maldita, orgullosa y belicosa: «Raza a quien hizo la historia/ Por vencida criminal» (*ibidem*: 66); y durante todo el relato hay una idealización de este fatalismo en los personajes.

> ¡Raza infeliz de Waifro, que se olvida
> De que Dios a sus madres en el seno
> A sus hijos maldice, y que su vida
> Con su leche al nutrir les dan veneno,
> Y que su odio y su amor deben lo mismo
> Abrir bajo sus pasos un abismo! (*Ibidem*: 156).

Por otro lado, al contrario de lo que harán Reina y su generación, que, como veremos, componen poemas más breves y prácticamente sin narración, en estos versos

[587] «Zorrilla (...) llegó a escribir dos gruesos tomos de leyendas en verso con láminas o estampas forzadas, ajustando lo que contaba en las leyendas a las preciosas estampas con que Gustavo Doré había ilustrado los poemas del tiempo del Rey Arturo, compuesto por el laureado poeta inglés Alfredo Tennyson./ Tales son los *Ecos de las Montañas* publicados por los Sres. Montaner y Simón, en 1868, en la ciudad de Barcelona. Son de maravillar la facilidad y maestría que muestra Zorrilla en la versificación de esta obra, y la riqueza del lenguaje y la gala y el primor de no pocas descripciones; pero la manifestación de estas mismas prendas nos induce a lamentar que se empleen en la rara tarea de ilustrar las estampas en vez de ser ilustradas por ellas. Cuánto mejor no hubiera sido que Zorrilla hubiese compuesto otros poemas libre de toda sujeción a estampas, y que los Sres. Montaner y Simón hubieran divulgado las estampas en España con una buena traducción de los poemas de Tennyson, traducción que poseemos en parte, merced al indisputable talento y acendrado buen gusto del Sr. D. Lope Gisbert» (Valera, 1912c, II: 195).

[588] El autor comete, en este sentido, un anacronismo cuando nos presenta a Waifro, tras su viaje por Europa, recordando las arquitecturas romana, gótica, bizantina y árabe —de las que copia para su alcázar

de Zorrilla, como en los de los románticos en general, la presencia del narrador omnipotente es fundamental: el distanciamiento es escaso. Así, la voz del autor dispone como en una novela histórica hacia dónde debe dirigir su interés el lector: mientras el caballero y la dama piensan el uno en el otro acostados en su respectiva cama, «Vamos al viejo severo», propone el narrador (*ibidem*: 87).

Aunque el poema que canta el conde no es una buena imitación de composición medieval, tiene un «mote» de estribillo que demuestra una relativa familiaridad con la codificación poemática del Medievo por parte de Zorrilla. Al mismo tiempo, asistimos a la introducción de personajes paganos en medio de la leyenda, algo no muy frecuente en las composiciones románticas que refieren hechos históricos del pasado español: aquí, las ondinas y los silfos de los bosques, «esas impalpables creaciones/ de la pagana edad» (*ibidem*: 185), acompañarán el morir de Waifro. La crueldad salvaje de la escena final, en la que tras cercernar el rey la cabeza al conde, el cuerpo de éste pierde el equilibrio y por instinto tiende las manos adelante y da sobre la mesa manando sangre (*ibidem*: 385[589]), nos retrotrae al Romanticismo más macabro, en cuyas formas se deleitarán con frecuencia los poetas parnasianos.

También se cantan, cómo no, las grandes batallas del Medievo. Antonio de Trueba escribe un romance al Valle de Mañaria, donde Ben-Hamet golpeó con dureza hasta que fue rechazado por vizcaínos y alaveses. El escritor compone además unos poemas en vasco sobre tradiciones antiguas (y en otros intercala palabras euskeras que luego traduce en nota). Esto lo hace en *El libro de los recuerdos*, que dedica una primera parte a las "provincias cantábricas" y una segunda al resto de España. En la primera destaca *El canto de Altabiscar (Versión de la lengua euskara a la castellana)*, donde reproduce el conocido canto de la llegada los hombres del Norte, en el que se narra cómo los vascos obligan a Carlomagno y a Roldán, que finalmente muere, a retirarse (Trueba 1980, IV: 20-23). Esta primera parte incluye también unos "cantares vascongados" a la Virgen y a sus santuarios.

Por su parte, el Conde de S*** nos relata la *Conquista de Zamora*, es decir, la última victoria de Alfonso el Magno sobre los árabes —según nos explica el autor en nota—. El poema incorpora algunas anotaciones procedentes de la *Crónica general* y otras explicativas del léxico, lo que le da un aire de erudición histórica semejante al de

---

los detalles— (Zorrilla, 1894: 41), como si estas todas ellas pudiesen por entonces existir, o cuando nos describe en su narración un «gótico» oratorio (*ibidem*: 129).

[589] «Asirle y sostenerle en tal apoyo/ No pudieron sus manos ya sin fuerzas,/ Y el tronco por el rey descabezado/ Fue ante él a dar su convulsión postrera» (Zorrilla, 1984: 386). El rey grita con fiereza que así castiga la deshonra hecha a su padre cuando su madre se acostaba con el conde. Los editores de la obra de Zorrilla comentan que la historia final del asesinato se basa en los anales de Metz y en la *Historia de Cataluña* de Balaguer.

la poesía del Duque de Rivas. Se nos narra esta batalla en verso libre, con discurso directo y numerosas exclamaciones.

En la misma estela, Antonio Alcalde Valladares compone *La batalla de Covadonga*, poema con el que gana el *Pensamiento de oro con esmalte* del certamen de la Asociación de Gerona, en el que en verso libre y con un lenguaje retórico, pomposamente solemne, nos cuenta la muy celebrada primera victoria de la Reconquista. El canto está introducido por un exordio que nos recuerda el virgiliano de la *Eneida*. Del mismo modo comienza *El héroe de Roca-Palena*, que narra la historia de Alonso de Valladolid y su victoria sobre los franceses en tierra italiana, en nombre de los Reyes Católicos. *Panissars*, de Vinardell y Roig, se centra en el Reino de Aragón, y esta narración poemática muestra un tono retórico nacionalista: el poeta piensa con nostalgia en las pasadas hazañas de la «rassa catalana», en las que no faltan Roger de Lauria y el rey Pere. Por último, *Patria, Fides, Amor* es un romance histórico de Francisco Ubach y Vinyeta que relata un episodio de la Tarragona medieval protagonizado por Robert d' Aguiló. En general, la temática de todos estos poemas estaba muy mediatizada por el tipo de concurso al que se presentaban.

En el apartado de leyendas hay que destacar *Los martirs d' Alaró*, de Ramón Bassegoda, donde el autor, aunque reconoce la diferencia entre componer historia y poesía, dice en su introducción que se ha informado bien del asunto para respetar en lo posible la materia histórica. Ésta es tratada, sin embargo, de manera parcial: Bassegoda presenta a los mallorquines que defienden el castillo de Alaró para Mallorca como "héroes", frente a las malvadas pretensiones del rey de Aragón.

Este tipo de leyendas fueron fomentadas desde los concursos de versos: así, en el de Córdoba de 1888, por ejemplo, el segundo asunto propuesto en la sección de Literatura es el de una leyenda en verso sobre la Virgen de la Fuensanta (premiado por el obispo)[590]. Por otro lado, en tres certámenes sucesivos, entre multitud de competidores, la Real Academia Sevillana de Buenas Letras concede primeros premios a las leyendas de Miguel Mañara, María Coronel y Leonor Dávalos. Se trataba de los poemas del sevillano Cano y Cueto (1875), cuyos versos reciben herencia directa de Zorrilla. Con ellos compondrá un libro dedicado al rey Alfonso XII y que obedece a una propuesta de José Mª Asensio de condensar en una obra algunas de las notables tradiciones que abundan en Sevilla. De hecho, Asensio, en su prólogo, compara a este poeta con Antonio Hurtado, que también aspiró a presentar en diversas leyendas —en este caso de los siglos XVI y XVII— la historia poética de la villa de Madrid (*ibidem*: xviii[591]).

---

[590] *Revista de España*, CXXII (julio y agosto de 1888), págs. 471-480: 473.

[591] A través de estos dos poetas, se aprecia la diferencia entre estas ciudades, comenta Asensio (Cano y Cueto, 1875: xix): Hurtado resulta más sombrío y melancólico, a la vez que más narrativo; y Cano y

En estas leyendas la moralidad es manifiesta. El poeta escoge diferentes fechas y momentos de la historia de la capital andaluza y turna la forma del verso para referir sus relatos. Sobre los godos tratan las tradiciones *La copa de sangre* y *Ommalisan*. Esta última plantea la historia de la viuda del último rey godo Rodrigo, Egilona, llamada *Ommalisan* por su amante. Allí aparecen los recurridos personajes de Tarik, Muza, don Opas, etc. El Emir, el hijo de Muza, Abdalazís, se enamora de Egilona y para conquistarla le canta orientales —sé tú la reina de las huríes, etc.—, mientras el narrador nos ofrece abundantes descripciones exóticas, dentro del orgánico mito oriental decimonónico. Ella, ambiciosa, le incita a convertirse: quiere la corona y no ser una esclava favorita: el poeta parece criticar su ambición, pero deja paso a un final inacabado y ambiguo: no se sabe qué es de ella. Frente a esta pintura de mujer cruel y sensual, la leyenda de Leonor Dávalos del siglo XIV le da ocasión de exponer todos los tópicos sobre la pureza, al igual que la de María Coronel. Allí, como vimos ya en el capítulo primero, mencionará en su comienzo la indecisión de la crítica sobre la consideración de don Pedro (*ibidem*: 104). Esta leyenda no podría tener mayor acentuación melodramática. En la escena final, vemos a don Pedro con «la sangrienta boca ensangrentada» rasgar el cuello de María (*ibidem*: 115), a quien llama el poeta *tórtola viuda* y que, inverosímilmente, se quema en un instante la cara.

Esta es sólo una pequeña selección de la leyendas históricas que en la segunda mitad de siglo se escribieron y publicaron con profusión en la prensa ilustrada[592]. Como observamos, en España no se planteará el mismo tratamiento sexual de ciertos personajes medievales que vemos en Inglaterra, por ejemplo, en la leyenda del rey Arturo, aunque esta no sea histórica de manera ortodoxa[593]. Los personajes del pasado que se eligen en nuestro país guardan más relación con el medievalismo político y

---

Cueto, más alegre y más dramático. El tono del verso de este último se aprecia en ejemplos como éste: «¡Inocentes avecillas,/ Que en el horror de una tumba,/ Recordáis el dulce nido,/ Que la soledad enluta» (*ibidem*: 17).

[592] También Quadrado, según Valera (1912c, II: 169), brilló como poeta épico popular o narrativo, con algunas leyendas sobre sucesos históricos de su patria: así, *El último rey de Mallorca*, donde «su saber arqueológico, su segunda vista para comprender las edades pasadas y su habilidad para representarlas con el vivo y peculiar colorido que debieron tener, compiten con la vigorosa concisión de su estilo». Compuso además los dramas originales *Leovigildo*, *Cristina de Noruega* y *Martín Venegas*. Pero Quadrado es autor plenamente romántico: sus inquietudes pertenecen a las de la primera mitad de siglo.

[593] Girouard comenta que mientras para Tennyson las vampiresas (*sorceresses*) como Vivien, símbolos del sexo sin amor, inspiraban aborrecimiento, Burne-Jones reaccionaba ante éstas con deliciosa fascinación. En este sentido, se sitúa un poco más cerca de las cortes de amor medieval que Tennyson, que proporciona un modelo distinto al hablar de un único amor en la vida. En el arte, dos escuelas tratan de diferente manera el tema artúrico: una, la de Arthur Hugues, Noel Paton y los artistas de la Royal Tapestry Works de Windsor, favorece a Arturo, Galahad, Enid, Elaine, y la pureza frente a la mujer maldita y fatal, y la otra (de la cual Aubrey Beardsley es un ejemplo extremo) prefiere a Lanzarote, Tristán, Ginebra, Isolda, y las vampiresas triunfantes. En el poema "Tristam and Iseult"de Mathew Arnold, de 1849-1850, vemos que no hay condenación de los amantes como en Tennyson. Y también en "The Defence of Guenevere" de Morris, poemas publicados en 1858, hay toda una apología de Ginebra, que celebra su amor (Girouard, 1981: 194 y 196).

menos con las historias de amor, cuyo terreno se prefiere dejar para el relato ficticio, contando con las excepciones de los Amantes de Teruel o los amoríos de monarcas como don Pedro o don Rodrigo. Pero en general, el sumo cuidado con que se representa a estas figuras históricas impide que se aborden en profundidad temas espinosos, lo que evita el tratamiento de Juana la Beltraneja, que sí aparece en el cartel teatral; por otro lado, en el caso de los personajes literarios sucede algo semejante con la Celestina, la gran ausente de la recreación medievalista decimonónica. Será en el siguiente género que vamos a tratar donde esta cuidada matización —o censura— desaparecerá, con versos que alcanzan un alto grado de sofisticación y sensualidad.

Orientalismo medieval

Hay un grupo de poemas, las *orientales*, que continúan la moda del movimiento romántico y tienen una importante presencia en las revistas de estas décadas. Su vigencia debió de verse apoyada por el auge de los estudios arábigos en la segunda mitad de siglo, pues ya en pleno Romanticismo nos encontramos con una burla de su fórmula estereotipada (Peers, 1973, II: 400). El amor por lo exótico que denotan estas composiciones tiene un claro precedente en el siglo XVIII (Lafarga, 1994) y se desarrolla durante toda la centuria decimonónica.

El orientalismo tuvo su origen principalmente en un Oriente redescubierto por la expedición de Napoleón a Egipto, en 1798-1799[594], relatado por numerosos viajeros y modelado por Byron (con violentas escenas y mujeres de ojos negros [Daniels, 1988: 55]), que desemboca en Chateaubriand y Hugo, quienes ponen de moda una España medio africana que todavía es Oriente[595], y en Alfred de Vigny, que aseguraba que el español era un turco católico. Hugo rescata la España musulmana en *Grenade*, *Romance mauresque*, *Les bleuets* o *Sultan Achmet* (Hugo, 1968: 393-401), tras haber asegurado en el prólogo que nunca como entonces se habían desarrollado tanto los estudios orientales: «on s'occupe beaucoup plus de l'Orient qu'on en l'a jamais fait. Les études orientales n'ont jamais été poussées si avant» (*ibidem*: 322)[596].

---

[594] Daniels (1988: 54) comenta que Napoleón fue el fundador de los estudios egipcios, pues llevó a «scholars» consigo en su expedición de 1799.

[595] En su prólogo a las *Orientales*, Hugo (1968: 322) comenta: «car l'Espagne c'est encore l'Orient; l'Espagne est a demi africaine». Para él, los dos *mares* de poesía son el Oriente y la Edad Media (*ibidem*).

[596] Sobre Hugo escribe Carlos Mendoza a raíz de su muerte: el francés estuvo en España en 1811-1812, cuando se adentra en los horizontes castellanos, lee el Romancero y el Cid, y recoge el espíritu de la vieja caballería de amadises y palmerines —a pesar de Cervantes, dice Mendoza—, y allí vive el Oriente de sus *Orientales*. Las *Orientales* fueron publicadas en 1828, poesías insurreccionales contra la forma entonces corriente, algunas de las cuales fueron traducidas por Zorrilla y por Andrés Bello, Caro y otros poetas hispanoamericanos. La más célebre de las *Orientales* es "Les Djinns", título árabe que traduciríamos como *Los Duendes*. Carlos Mendoza comenta el prurito de *orientalear* común y en boga en los años 40, cuando todas las miradas se vuelven a Oriente. Carlos Mendoza, "Víctor Hugo y sus obras y

Descendientes de las *Orientales* de Hugo —acogedoras, pues, de esa mirada francesa a nuestro pasado medieval—, que todavía aparecen en publicaciones del momento (así, el poema de *Juana la granadina* [*ibidem*: 393] se traduce en *La Ilustración de España* en 1887), y de Juan Arolas[597], el experto recreador del exotismo romántico, cuya obra definitiva, compuesta de poesías religiosas, caballerescas y orientales, se publicó en tres volúmenes en 1860, las orientales de las que nos vamos a ocupar se muestran especialmente impermeables al influjo del movimiento realista: su renovación no se produce hasta la llegada del Modernismo, con el que adquieren un nuevo empuje. Aunque predominan las que se sitúan en la Andalucía musulmana, las orientales que estudiamos tienen un rasgo de atemporalidad[598]; su tipología la reconocemos por el vocabulario que utilizan (la mujer es *sultana, gacela* o *hurí* y el poeta es el *trovador* que la canta con su *guzla*), y también por la atmósfera exótica de la que se rodean. Los protagonistas suelen ser árabes, sin que entre en función la recurrida dicotomía de moros y cristianos. A través del recurrente uso de la primera persona, el poeta se transforma en musulmán requebrador de su dama. Al igual que las moriscas (a veces las fronteras se desdibujan), varias de estas obras líricas acaban con la muerte. Predominan la primera persona y la rima consonante, y la métrica es variable, aunque los versos suelen ser cortos en la segunda mitad de siglo.

En general, se puede decir que no dejarán de ser consideradas como la gran moda del Romanticismo. Blasco Ibáñez (1987, IV: 442-443) habla en *El adiós de Schubert* de Juana Barrantes, nacida «por aquellos años en que imperaban las ideas románticas», quien «en cuanto a poesía se deleitaba leyendo aquéllas en que se hablaba de sultanas, de fuentes de jaspe y mármol y de lechos de flores». Y será también Zorrilla el gran cultivador de este género, desde su primer libro —*Poesías*, de 1837-1840—, con orientales en las que se presenta rodeado de pebeteros, alfombras, etc. (Zorrilla, 1917: 37; 1993: 73-74), y en las que introduce el diálogo (1917: 47-48; 1993: 75-77), como Arolas o Hugo[599]. En estos poemas, al igual también que en los de Arolas (véase *Zaide*

---

su tiempo"; *La Ilustración Ibérica*, 126 (13 de junio de 1885), págs. 378-379 y 382 (continúa en números siguientes).

[597] Valera (1912c, II: 40), comenta que para escribir sus poemas Arolas podía amontonar en su celda un tesoro de perfumes, diamantes y objetos orientales de Persia, Golconda, Japón, India..., con lo que se nos muestra como un gran precursor del Modernismo. Pero en sus poemas no entran las verdaderas composiciones orientales, según Valera: ni siquiera puede asegurarse que leyera las *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña. Las antiguas monarquías del centro de Asia en nada contribuyen a la inspiración de Arolas o a dar asunto a sus narraciones.

[598] No hemos recogido los poemas orientales que no tienen alguna declarada relación con lo medieval, como es el caso del que publica Manuel Reina en *La Ilustración Española y Americana*, XIV (15 abril de 1878), en el que, eso sí, no faltan el corcel o las sedas lujosas. En la "Canción árabe" de este autor (también en *La Diana*, 17 [1 de octubre de 1882], págs. 13-14; Reina [1928: 40-41]), el jinete le pide a su corcel que vuele, adornado lujosamente para ir a ver «la hermosa de la gentil garganta/ Y de ojos centelleantes». Se trata de un orientalismo atemporal, como tantos poemas y relatos premodernistas.

[599] Sobre estas obras románticas, véase Carrasco Urgoiti (1956: 347-355), donde señala los influjos de las orientales de Hugo. «Es evidente que, en tanto que Víctor Hugo procuraba crear una impresión combinada de lujo y barbarie, evocadora de un Oriente infinitamente variado y abigarrado, Zorrilla

[Arolas, 1985: 75-76]) el musulmán, prototípicamente, ofrece todas las riquezas posibles a su amada —tiene siempre grandes posesiones— frente a la persistencia de la cristiana o «sultana» que quiere huir. Las composiciones de los últimos años de Zorrilla (1889: 85-89), las de su Coronación, como *Granada* o *La Alhambra*, continúan en la misma línea. Granada será la sultana a quien se dirige el poeta y la Alhambra es la favorita del Amir, hermosísima africana que ríe y danza voluptuosa.

Tomando como punto de comparación las orientales de Arolas de la primera mitad de siglo, vemos que en nuestras décadas se usa igualmente la primera y la tercera persona, pero, frente al poeta que comenta y cuya voz se oye en los poemas del autor romántico, en las orientales de la generación premodernista la voz del autor desaparece y el asunto, que ocupaba una larga narración con un final o desarrollo, se abrevia y se hace anécdota, muchas veces sin final. En ambos tipos de composiciones abundan las quejas de la odalisca por su soledad. La gestualidad es parecida, aunque con el espíritu finisecular se acentúa.

Una serie de tópicos dominan en los textos a los que nos enfrentamos en esta segunda mitad de siglo, que contribuyen a crear todo un mito social del Medievo español, que según Arias Anglés (1998: 3), convertido por los románticos en símbolo de una pretendida síntesis entre lo islámico y lo europeo, y sustentado por una especial iconografía, constituye una imagen de lo español y de lo andaluz falseada, en relación con el mundo musulmán. Pero el influjo de este orientalismo español se extiende por cuadros y novelas. En nuestros textos, sigue apareciendo la figura del moro que dice amar mejor que el cristiano y que ofrece gran lujo a sus mujeres, de las que quiere ser *señor* (el tema del harén está siempre presente, como se recordará por los poemas moriscos). Esto se ve, por ejemplo, en el *Oriental* de Froilán Carvajal, de corte «huguiano»[600]. En este poema hay una pícara incitación al placer por parte del moro a la cristiana; ésta es requerida para que ame a su hombre como *mora*, es decir, por las descripciones previas que se nos da, para que sea sumisa, quiera ser admirada por su *dueño* y arda en sus ojos la pasión. (Vistos los numerosos ejemplos, habría que reconocer ese modelo de mujer —encerrada y dispuesta a todo por dar placer a su amo—, preferido por los escritores decimonónicos. Pero sobre esto hablaremos en el capítulo séptimo).

La mujer, *sultana*, *gacela* o *hurí*, recibe siempre los requiebros de su *trovador*, sea moro o cristiano. No hay una correspondencia generalmente en los amores: ya sea el

---

prefirió ceñirse a elementos propios o afines al género morisco español, añadiendo sólo algún leve toque de orientalismo sensual al convencional ambiente sugerido» (*ibidem*: 359). Zorrilla respetó la tendencia española a preferir para la idealización poética los últimos tiempos de la dominación árabe y de conceder al moro cualidades de refinamiento espiritual y material (*ibidem*: 348). Carrasco Urgoiti (*ibidem*: 352) se refiere también a una composición de Pedro de Madrazo de 1835, donde introduce una forma métrica imitada por Zorrilla (de herencia huguiana) y que presenta una versión «vulgarísima» de las disputas entre dos moras «tan comunes en el romancero morisco».

[600] Véase más abajo el poema de "Juana la granadina" en la sección dedicada a poemas de imitación.

del cristiano por la mora (Zorrilla, 1917: 201-202; 1993: 158-160); o el del moro por la cristiana, que ante la falta de amor de ésta le anuncia su muerte (Zorrilla, 1993: 95-96). Ella podrá ser acusada por el moro de sus tratos con su amor cristiano, como en la oriental de Pardo Bazán (1996: 38)[601]. En el *Cuento moro* de Alarcón, ambos son musulmanes: Hassan ama a Zelmira, hija del sultán, pero como no puede recibir tampoco correspondencia, se suicida por amor[602]. Con menos carga trágica, el árabe de Cecilio Navarro canta a los ojos negros de una cristiana, con un cierto eco a Gutierre de Cetina. Este tipo de escenas es corriente situarlas en la Granada mora, precisamente para otorgar dificultad a las relaciones, tantas veces imposibles por diferencias de rango o de religión. Aunque también se pueden desarrollar en Sevilla, donde en el poema de Herrero, un galán canta a su sultana con éxito: ella escucha su trova y se quedan en amoroso coloquio, si bien la dama no deja de ser acusada de tener «fieros rigores» (pág. 181), con un cierto eco cancioneril en esta forma de solicitar el amor. Aunque en ocasiones es ella la que incita a su amante a la pasión, como en el poema *La mano de la sultana. (Leyenda oriental)* de Valera (1908c, I: 144-175), donde él acaba cediendo ante ella. Este esquema se puede llevar también a la contemporaneidad. Así, en *A... Suspiros de dolor* o en *A Leila*, Rosal de la Vega se retrotrae al exotismo del pasado para hablar del amor a una dama contemporánea, en unas deliciosas redondillas el primero, y en romance y romancillo el segundo.

En su libro *Ayes del alma*, publicó también Campoamor (1972: 1322-1328) una oriental: *Mi harén en Andalucía*. En ella, como es natural en este género, hay una gran profusión de colores y sentidos y se usa la primera persona. El sultán, dolido porque la sultana no le hace caso, le cuenta un cuento en que sucede lo mismo, y se refiere a su amor y a la ingratitud de ella. En la historia se da ese tono moralizante tan común en Campoamor: el género se tiñe del didactismo propio del autor. La narración, bastante larga, está alejada de la concisión que veremos en Reina.

Pero en el poema de Pérez Toresano, *Oriental*, se nos introduce ya un ambiente bastante decadente. Esta composición dibuja dos curiosas escenas paralelas: mientras la favorita, la reina del harén, se queja de su suerte, pues prefiere a su antiguo amor, que le cantaba con su guzla, a ser sultana, una virgen de azul velo se desconsuela cuando siente que sus encantos no atraen al sultán. En la última parte del poema, entra en escena éste (que seguramente ha escuchado todo) para anunciar a la sultana que mañana será el

[601] Dentro del libro *Álbum de poesías* se encuentra este poema. El moro recorre Andalucía para encontrar a su sultana dentro de Granada, sin embargo la sorprende con un cristiano. Este poema breve tiene un cierto aire original, con acento popular en sus paralelismos.

[602] En este poema (también en Alarcón [1943: 292-293]), el poeta cuenta a una hurí lo que le narró el Guad-el-Jelú: el suicidio del esclavo Hassan cuando la hija del sultán, Zelmira, a quien amaba, le ordena que cante para celebrar los amores de ella con Aliatar. El ambiente, oriental, contiene cierto tono pedagógico: sucedió lo que debía suceder, la *infanta moruna* se enamora. Aunque el tono es desenfadado, lo publica Alarcón dentro del grupo de poesías serias (es parte del libro *Poesías serias o humorísticas* de

desprecio del harén, pues hará que el eunuco le desfigure el rostro y le corte el pelo, y así valore los momentos en los que era respetada; por el contrario, la virgen corre mejor suerte: será la nueva elegida del sultán. Es todo un mundo sórdido, heredado de Hugo, sí, pero cercano ya a los tintes modernistas: el deseo de placer de la virgen de azul velo nos revela una concepción más consciente de la sensualidad femenina, con escasos ejemplos en el Romanticismo español. De todas formas, no dejamos de percibir el eco de una oriental de Zorrilla (1917: 109-110), que presenta también el monólogo de una sultana, a la que, al escucharla el sultán, le pregunta extrañado por lo que le falta, cuando él le da de todo.

Por otro lado, en la *Oriental* de Manuel del Palacio encontramos ese mismo aire finisecular. Aunque se trata del tema tópico del sultán que ama a la hurí y se quiere vengar de su amante, hay más gestualidad y la anécdota es más teatral, es decir, se anuncia ya el modo premodernista. Una oriental muy distinta es la traducción de una composición catalana de *Lo Gayter del Llobregat*, de don Joaquín Rubio y Ors, *Un corazón de hija* (Trueba, 1980, IV: 174-177). Oriental que se transforma en poema tierno a través de Trueba, lo que produce un mayor contraste con el terrible final. María será la favorita del harén, a quien peinan dos reinas negras, pero ella quiere volver junto a sus padres, junto a su «madrecita tierna» (*ibidem*: 175) —con ese uso de los diminutivos tan comunes en el poeta—. Conmovidas, las esclavas negras le clavan una aguja de oro en el cuello.

Otro poeta autor de orientales es Manuel Fernández y González, a quien alaba Alarcón (1984: 220) por tener «una imaginación soñadora y espléndida como las páginas del Corán» (*ibidem*). Si hay un poeta infiltrado en la verdadera poesía del Oriente es para Alarcón este granadino. Pero cuando habla de la resurrección de la poesía árabe —escribe a mediados de siglo—, ésta no sale muy bien parada.

> Pero estos ensayos que tan feliz resultado obtuvieron en manos de Zorrilla, Arolas y del duque de Rivas, como feliz resultado habían obtenido de parte de Víctor Hugo, a quien consideramos y consideran los franceses *español* en este concepto— estos ensayos, decimos, fueron bien pronto el patrimonio degenerado de una multitud de desatinados orientalistas, poetas de vanidad y ningún genio; tomóse el amaneramiento por estilo, y la servil copia de algunas frases, por una asimilación esencial; multiplicáronse hasta la saciedad los arcaísmos más detestables, y acabóse por desacreditar el género e infundir aversión al orientalismo.

Si hacía falta un poeta de inspiración propia, con fantasía acorde con el sentimiento tradicional del pueblo, que depurase aquellas creaciones, que las volviese a su primitiva gracia y les diese su originalidad perdida, un poeta creador y no imitador, que escribiese en español y pensase en árabe, ése es para Alarcón Fernández y

---

1885). Por otro lado, hay que decir que el escritor conocía bien a Hugo, de quien traduce un poema (Alarcón, 1943: 287).

González[603]. De hecho, según Alarcón (1984: 266-267), *Las siete noches de la Alhambra* y *Allah-Akbar* son dos libros que parecen escritos por el autor de *Las Mil y una noches*.

Finalmente, podemos decir unas palabras en este apartado sobre Bécquer en relación con el orientalismo medieval. Benítez (1995: 178) afirma que Bécquer tiene desde muy temprano un contacto profundo con el arte y la literatura islámicos: a su formación neoclásica sevillana se añade su familiaridad con la arquitectura arábigo-española desde su juventud, «y por consiguiente con la poesía recogida en los artesonados de las mezquitas y palacios árabes»; además, al interés de su tío Joaquín Domínguez Bécquer por la poesía oriental debe seguramente el sevillano su asociación del arte arquitectónico (que concibe como un encaje de mil estilos) con el literario. Pero su principal conocimiento de los versos árabes pudo deberse a la lectura de las *Poesías asiáticas* ya citadas del Conde de Noroña, a la temprana labor difusora de Simonet (Díaz, 1964[604]) o a la mediación de Byron, Heine[605] y Hugo; también Arolas y Zorrilla pudieron dejar su impronta en nuestro poeta. Sea como sea, Benítez (1995: 187) señala una serie de sintagmas de los versos de las Rimas que guardan ecos claros de la poesía oriental[606].

Regiones y monumentos

En este grupo de poemas englobamos todos aquellos que se refieren a regiones y edificios medievales. Se intenta con ellos exaltar el pasado medieval de unos lugares o de una arquitectura a los que el poeta se dirige con admiración declarada.

---

[603] Copia Alarcón entonces extensas citas de dos leyendas en prosa *El laurel de los siete siglos* y *Las siete noches de la Alhambra*, que no recoge DeCoster.

[604] El tema del céfiro mensajero del amor, que aparece en los versos del sevillano, es habitual en la poesía árabe; Bécquer pudo leer un artículo de *La América* de 1859, donde Simonet habla "Sobre el carácter distintivo de la poesía árabe", con un apartado particular dedicado a este motivo, que incluía canciones pertenecientes a la colección de *Poesías asiáticas* del Conde de Noroña, de 1833, donde el asunto se repetía en varias gacelas de Hafiz. Díaz señala un elemento nuevo del que no habla Benítez: estos poemas árabes fueron inspiración evidente de Rückert, orientalista notorio cuya poesía pudo conocer Bécquer, y de Goethe, con ese poema al que Schubert pone música. De modo que el influjo alemán coincide con el árabe, que tenía sus raíces en la Península y que opera de forma directa e indirecta en nuestros poetas.

[605] Según Benítez (1995: 193-196), Byron y Heine son los dos modelos más modernos de la canción étnica. Los poemas de Byron son expresivos de su simpatía por el pueblo judío, y Heine proclama su parentesco espiritual con el inglés. Byron se convierte así en el más cercano modelo europeo del orientalismo lírico. Y, después de la influencia de Heine, Lamartine contribuyó a difundir el exotismo indio.

[606] Por ejemplo: «La amada tiene ojos verdes como 'las huríes del Profeta'; su mejilla es una rosa cubierta de escarcha 'en que el carmín de los pétalos/ se ve al través de las perlas'; su boca de rubíes es una púrpurea granada abierta' (Rima XII)» (Benítez, 1995: 187). Por otro lado, Benítez señala cómo «En muchas de las orientales de Zorrilla aparecen elementos característicos de la poesía de Bécquer, sobre todo en la presentación de una naturaleza impregnada de espíritus divinos, la descripción de las huríes como ángeles bajados a la tierra, y en la rica sonoridad de algunos versos» (*ibidem*: 199).

Muchas composiciones se dedican a los antiguos reinos musulmanes, especialmente Granada o Córdoba, tan presentes en la iconografía de la época. En el caso de Granada, y frente a los poemas dedicados al año 1492, que, como vimos, protagonizan los Reyes Católicos, ahora son los moros los protagonistas, a cuyo reinado se dedica una mirada melancólica, debido a esa revalorización del período árabe, cuya pérdida se lamenta. Así, solamente cuando existe una intencionalidad política se reclama la relación de esta ciudad con el fin de la Reconquista. Tal sucede con el poema de Agustín Sartorio *A Granada*, que ensalza por un lado su pasado musulmán y recuerda por otro la hazaña de los Reyes Católicos, especialmente de Isabel, «la santa Española».

La ciudad andaluza aparece altamente idealizada en *Recuerdos de Granada* de José Moreno Castelló, poema escrito en octavas, impregnado de añoranzas, que evoca el antiguo reino con verdadera devoción; se resalta especialmente su faceta de capital musulmana, y sólo al final se le exige hermanar su pasado glorioso (cuya pérdida se lamenta) con las nuevas glorias de la fe cristiana. De parecido tono es *A Granada* de Aureliano Ruiz, también en octavas, reivindicador de la época que produjo la Alhambra y las hermosas huríes: no sólo vivió esta ciudad la hazaña de los Reyes Católicos, sino que siete siglos la «ornaron esplendente/ la diadema real», o *A Granada* de J. F. Sanmartín y Aguirre, que en quintillas lamenta el fin de una era maravillosa, la musulmana, sin retorno posible. Pero la mayor especialista en la exaltación de Granada, dejando aparte a Zorrilla, es Josefa Ugarte de Barrientos[607]. Su poesía más famosa, *La Alhambra*, se compone de una serie de lamentos por el paraíso perdido, con unas recurrentes y ya tópicas quejas del moro Boabdil por la adversidad de su destino. Se trata de un estribillo de herencia medieval muy acertado: «¡Ay... de mi Alhambra!», que ya nos hemos encontrado en otra ocasión (*Ponces y Guzmanes*). El poema es un puro cliché en su descripción del reino musulmán, pero sin duda lo mejor de la composición es la maestría con que maneja la autora el pie quebrado, en un constante eco del *Ubi Sunt* manriqueño. Los fantasmas de Boabdil, Alhamar o Moraima parecen seguir vagando por las estancias del palacio musulmán.

En 1885 Zorrilla escribe *Granada mía! Lamento muzárabe*, donde mezcla lo cristiano y lo moro, en sus palabras; es interesante cómo, con ocasión de su publicación, el vallisoletano se siente en la obligación de justificar su tratamiento del Medievo: «Esta poesía es mala y de trasnochado gusto literariamente considerada: está plagada de versos ásperos y de frases vulgares» (Zorrila, 1885: 4). Este poema lo compone a raíz de los terremotos de Andalucía, el día de Navidad de 1884, que produjeron un gran

[607] Esta poetisa, que dedicó varios poemas a los lances caballerescos de la frontera de Granada, es autora de "Nobleza contra nobleza", poema inspirado en *El Abencerraje* y de la versificación de la "Leyenda de las tres hermosas princesas", incluida en los cuentos de la Alhambra de Irving (1995: 95-115), según nos comenta Carrasco Urgoiti (1956: 439).

desastre en la región y que afectaron especialmente a Granada, lo que motiva la visita del rey a la Alhambra. Se le encarga entonces un poema a Zorrilla, y éste, con 67 años, y ya de vuelta en Valladolid, acaba aceptando. Pero el poema repite hasta la saciedad los tópicos y recursos estilísticos empleados en sus orientales y en su poema *Granada, poema oriental*, de 1852. Hitchcock (1987) comenta cómo el autor intenta hablar de esa amalgama de religiones de Granada, no olvidando, en su uso del léxico árabe, su amistad con los historiadores de la época y los arabistas. Como en una oriental o su leyenda de Alhamar, se dirige Zorrilla a Granada, personificándola con un *sultana*, desde un presente asolado por el terremoto. El texto se divide en cinco trenos: se evoca a la ciudad de la época árabe con las hurís, el ámbar, el *kiosko*, la *katifa*, etc., como si se tratase de fragmentos del poema *Granada, poema oriental*. El tono es solemne pero, en general, se nota la falta de originalidad. Lo qué hace olvidar el desastre contemporáneo es la Granada mora en la imaginación del poeta: un ambiente exótico, brillante, espléndido; pero ese intento de glorificar el pasado obedece a la pretensión de purificar el presente. En esta composición encontramos también reminiscencias del romance fronterizo «¡Ay de mi Alhama!» y del tema del suspiro del moro (Carrasco Urgoiti, 1856: 366).

Con motivo de las fiestas de coronación del vallisoletano, también Fernández Shaw (1966: 481-483) escribe *Granada y Zorrilla en las fiestas de la coronación (mayo de 1889)*, que luego incluye en su libro *La patria grande*, de 1911. Aprovecha allí para hablar de Moraima, «Abul Hacén» y Zoraya y Boabdil, para referirse a Granada como Sultana, a las leyendas de la Alhambra y al resto del código estereotipado. Ahora está huérfano el Generalife de su cantor entusiasta, nos dice el poeta refiriéndose a Zorrilla, mostrando así cómo incluso la generación realista continuó apreciando al vallisoletano.

Los poemas a Córdoba tienen la misma estructura que los dedicados a Granada. Julio Valdelomar y Fábregas canta *A Córdoba* en quintetos alejandrinos, que alaban su existencia medieval en una exaltación de sensaciones próxima al Modernismo. Las ciudades andaluzas cobran así sentido para el hombre decimonónico en función del pasado que sugieren, son evocadas y existen en la conciencia poética únicamente por sus recuerdos, olvidando su presente diferente. Alcalde lo revela muy explícitamente en su no muy logrado soneto *Córdoba*, ciudad que es: «Hoy; un recuerdo de la edad pasada;/ Una brillante página en la historia;/ Del tiempo destructor la carcajada/ Que el Betis finge; sobre dura escoria/ Una matrona insigne, ya cansada,/ Que el sueño duerme de su eterna gloria».

Más logrado, pero ya de 1895, es el poema de Rodolfo Gil, en el que Córdoba, la joven de otros días, se dirige al poeta para pedirle que cante su pasado en unos versos bastante reveladores de este rechazo del *hoy* diferente, cristiano, decimonónico (Gil, 1895: 3):

Córdoba soy; no cantes el presente,
con las joyas de ayer cubre mis canas,
¡que en el cielo esplendente de la Historia
refulge el sol de mi perdida gloria!

Cómo no, esta Córdoba está llena de fragantes pebeteros, odaliscas y rica seda. Ya ha hecho su entrada el Modernismo con toda su corte de sensual teatralidad.

Hay otros muchos poemas sobre ciudades con pasado medieval, como Toledo, Ávila, etc., que sería prolijo y redundante estudiar, pero que son un exponente más de esa sensibilidad monumentística decimonónica, en la que el gótico tiene preferencia sobre el románico. Una mirada bastante más desencantada es la que dirige Zorrilla hacia Ávila en 1882, dentro de una serie de composiciones sobre ciudades publicadas en *El Liberal*, que se reproducen en la edición de sus últimos poemas (Zorrilla, 1908: 91-106). De Ávila ya no se aprecia su pasado por la rapidez del viajero que a ella llega. Se desconoce y se desperdician sus tesoros, y el poeta se queja de esto en un tono irónico al que nos tiene poco acostumbrados y que parece tener ecos de Campoamor. En el fondo, hay toda una amargura del vallisoletano que sabe que su poesía ya no tiene el sentido y vigencia de antes, debido a la irrupción de «lo positivo, lo verdadero,/ lo que es todo substancia, jugo, dinero» (*ibidem*: 104).

Pero ¿y la poesía? Sueños, visiones,
romanticismo viejo: relatos fútiles,
ocupación de vagos: hoy las naciones
se distraen con más serias disquisiciones
severas, filosóficas, en fin, más útiles:
aunque hay quien cree todas esas cuestiones
son menos divertidas y aun más inútiles.

Y es que Zorrilla, como tantos otros, teme que el siglo de las ciencias acabe con la poesía (*ibidem*: 26). Muchos años antes, en su libro *Poesías*, había evocado de otro talante una ciudad que sólo vive para al pasado, en *Toledo* (Zorrilla, 1917: 25-28; 1993: 78-96).

Por otro lado, Valera comenta unos versos algo retóricos de Amador de los Ríos sobre Baena, en los que el historiador resalta el castillo del lugar[608]. Amador de los Ríos sigue aquí el esquema de todos estos poemas dedicados a ciudades o regiones: la enumeración de los hechos gloriosos del pasado que tuvieron lugar en sus fronteras. «No deja el autor de enumerar entre estas glorias la de haber estado hospedado en aquel castillo, nada menos que el último rey moro de Granada Boabdelí [*sic*], hecho prisionero

[608] «Esta composición es muy bonita y candorosa (...) al leerla se nos figura ver a Baena y su enriscado castillo, en mitad de la fértil campiña que lo rodea» (Valera, 1910b: 95). Valera, entusiasta, copia el poema.

por los de Baena, y guerreros de otros pueblos cercanos, que seguían al Alcaide de los Donceles D. Diego Fernández de Córdoba y a su noble tío el Conde de Cabra» (Valera, 1910b: 96).

Los edificios, a los que se hacía referencia en muchas de estas composiciones sobre regiones que se publicaban en la prensa ilustrada, podían tener luego su correspondiente grabado, como *El castillo de Guadamur*, en Toledo, de Feliú y Codina[609]. Representativo de una forma de sentir de larga herencia romántica es *En unas ruinas* de Arjona Casado, que establece la recurrida correlación entre el corazón del poeta y un paisaje lóbrego de ruinas. A veces, se canta al templo en su relación con la patria, en una identificación patria/religión ya conocida, como en el poema de Miguel Amat *A la erección de un nuevo templo español*, publicado, claro, en *La Ilustración Católica*, modelo de discurso conservador que reniega de los tiempos modernos para añorar los valores pasados. Los monumentos medievales que se poetizan suelen, pues, pertenecer a la Península, aunque también podemos encontrar alguna muestra de composición dedicada al gótico extranjero, como el soneto *A la catedral de Colonia* de Dámaso Delgado López.

La presencia de monumentos de la Edad Media en la poemática de la segunda mitad de siglo se hará ya para exaltar sus ruinas o como marco ambiental de versos, donde, por ejemplo, el poeta se dedica a pensar en su amada (Manuel del Palacio en *El imposible*). Las ruinas románticas eran un polo magnético para quienes se educaron en la riquísima novela gótica, que había popularizado estos escenarios y sus derivaciones en las novelas de Scott y las andanzas de los templarios, recreadas tantas veces por nuestros narradores (Fuente Ballesteros, 1993: 23). Además, a esta adoración por las ruinas había contribuido también el *lied* alemán. Las ruinas clásicas, sin embargo, están menos presentes, aunque también harán esporádicas apariciones (por ejemplo en Palacio [1916: 14]).

En el Romanticismo la catedral se había hecho símbolo de la nueva estética, pues unía el pasado medieval con la religión: la iglesia gótica para Chateaubriand era la representación del genio del cristianismo del Antiguo Régimen, y muchos poetas beberán de las impresiones del francés. El poeta visionario romántico se encontraba a gusto en edificios deshabitados por donde deambulaba palpando el misterio del pasado (Fuente Ballesteros, 1993: 23). Para Zorrilla (1894: xiii), los escombros de castillos y santuarios son «Páginas de una crónica que enlaza/ Las figuras más torvas y más bellas». Claro que también el monumento puede ser evocado para ensalzar a la mujer bella que en él reza, como hace Palacio (1916: 41) en 1883.

[609] El grabado de este castillo aparece en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 5 (1 de julio de 1893), pág. 52.

Pero en este último tercio de siglo, los monumentos y ruinas se llenan además de nuevos significantes, plantean más interrogantes que en el Romanticismo y hablan a los poetas de una religiosidad que muchos consideran perdida (Litvak, 1985). Es lo que podemos encontrar en el poema de Valera que veremos en el apartado siguiente, sobre una iglesia gótica que se hace símbolo de espiritualidad, donde el escritor clasicista muestra una religiosidad próxima a Rosalía. No podemos olvidar los controvertidos sentimientos, las cuestiones de fe que despierta en la poetisa gallega su visita a una catedral; Rosalía (1977, I: 305-307) se sobrecoge ante los rostros de las estatuas y las vidrieras, expresa el temor ante lo sobrenatural inexplicable. Por el contrario, *En el álbum del Monasterio de piedra* de M. Marín y Carbonell muestra una más clásica visión romántica: el asombro ante la grandeza del monumento, que evoca la de Dios. También sobre los sentimientos que despiertan éstas ruinas escribe Pedro Manuel Acuña en *El monasterio de piedra ante el sentimiento cristiano*[610]. Incluso Núñez de Arce dedicará algún poema a las sensaciones que en él produce el templo gótico: Valbuena Prat (1960: 285) señala cómo este autor, sugestionado por la liturgia al igual que Castelar (el altar gótico, el crucifijo impresionante, etc.) siente una emoción religiosa que no puede hacer compatible con el encuadramiento intelectual dogmático, por lo que pide a Cristo que salve a la sociedad de la duda, que tiñe lo religioso y lo gótico. Dos poemas podemos destacar del autor en este sentido: *En el monasterio de piedra (Aragón)* (Núñez de Arce, 1982: 35-36), de 1872, en el que el poeta invita al ateo —al que califica de Prometeo desesperado, lleno de orgullo satánico— a que contemple el lugar descrito, que le obligará a creer; y *Tristezas* (*ibidem*: 53-57), en el que el poeta descubre que ya no puede tener ese sentimiento de paz que le despertaban de niño las catedrales, y lanza un lamento por su fe perdida (transformada en duda) cuando entra en el edificio gótico. En este poema, en el que aprecia Soute Alabarce un «cierto gusto pseudo parnasiano en algún detalle» (*ibidem*: 17), principalmente el poeta nos expresa esa visión de la positivista sociedad decimonónica con respecto a la catedral. En ella, la fantasía de Núñez de Arce se llena de poesía: las altas bóvedas, el canto, las mármoreas sepulturas, la luz de las vidirieras, la ojiva, el gótico altar, el clamor de la campana elevan su ánimo intranquilo al más sereno asilo. «Religión, arte soledad, misterio.../ Todo en el templo secular hacía/ Vibrar el alma mía,/ Como vibran las cuerdas de un salterio» (*ibidem*: 55). Pero al tiempo le llenan de esa inquietud que no encontrábamos en los románticos.

Los poemas dedicados a edificios medievales continúan hasta final de siglo, como vemos en los ejemplos de Grilo, Ochoa y Sandoval. Ya en los 90, la apreciación

[610] El Monasterio de piedra atraía la mirada de muchos escritores. Juan Valera le dedica un artículo en *La Diana*, 12 (16 de julio de 1882), págs. 5-7, titulado "Una expedición al Monasterio de piedra"; y Víctor Balaguer escribe "El Monasterio de Piedra. (Recuerdos de un viaje)", en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 4 (1 de junio de 1893), págs. 39-41.

de la catedral se decanta más hacia el lado estético y melancólico: Gil (1972: 30-34) se deleita con el color de las vidrieras y Reina resucita los recuerdos de la infancia. Hay entonces una gran distancia entre estos poemas y el de la catedral de Toledo de Zorrilla (1917: 69-71; 1993: 100-107): en sus versos este monumento cobra únicamente sentido por el recuerdo de un pasado grandioso. Igualmente, las vidrieras que en *El castillo de Waifro* de 1868 pinta Zorrilla (1894: 26) son vidrios que no remiten a su belleza, como en los modernistas, sino al paso del tiempo, a su sentido de eternidad, vidrios de colores que nunca borran el sol, ni la lluvia, ni el hielo, ni el viento, ni el polvo, ni el tiempo.

Adaptaciones e imitaciones. El elemento foráneo

La lectura de las traducciones de los poetas alemanes, abundantes a mediados de siglo, dejó una huella indudable en la poesía de Bécquer y en la de otros autores de la época y será una moda que hará furor entre los artistas: efectivamente, en la segunda mitad de la centuria se traduce e imita con profusión a Heine[611], Schiller, Uhland, etc. (Urrutia, 1995: 15-156), y esta actividad se constituye en una nueva vía por donde entra el Medievo en nuestras décadas. Actividad que no se limitará sólo a los poetas del círculo de Bécquer: podemos ver incluso a Juan Valera realizando adaptaciones de numerosos poetas extranjeros. Las traducciones de éstos se hacían muchas veces en prosa, como la versión de los sonetos y poemas de Shakespeare que realiza Matías de Velasco y Rojas en 1877, y a veces eran bastante parciales; nosotros queremos englobar por ello en un mismo apartado adaptaciones y versiones que tienen un distinto grado de aproximación al original, que se presenta en lengua no castellana. Los olvidos de cierto tipo de producción poemática de un autor pueden ser significativos: de Heine, por ejemplo, no se dan a conocer la poesía épica y política. Por eso es importante ver qué tipo de composiciones se escogen de los autores extranjeros (especialmente de los alemanes), ya que su elección resultará muy reveladora. También conviene no perder de vista que muchas de estas composiciones habían sido musicadas y entraban gracias al comercio de partituras para piano, mucho más amplio que el de libros. Las traducciones surgían entonces como respuesta inmediata a la actividad del salón social, en cuanto alguno de los concurrentes supiese, además de música, un poco de alemán. Vista la ingente producción de estas adaptaciones, no podemos estar de acuerdo con Cernuda

[611] Hasta la década de los 80, este poeta, introducido en España por Eugenio Florentino Sanz (su primer traductor), continúa estando vigente, como se ve en los versos de Heine que se reproducen en "Nuestros grabados", *La Ilustración Ibérica*, 112 (21 de febrero de 1885), págs. 126-127, con ocasión de un grabado de la mezquita de Córdoba, o en la publicación en 1885 de *Poesías de Heine. Libro de los Cantares*, traducción en verso, precedida de un prólogo de Teodoro Llorente, en Barcelona: Biblioteca Arte y Letras. Véase sobre esta edición J. F. Sanmartín y Aguirre, "Crítica literaria./ «El libro de los cantares» de Heine y su traductor el señor Llorente", *La Ilustración Ibérica*, 188 (7 de agosto de 1886), págs. 502-503 y 506.

(1957: 81) cuando afirma que a la generación realista no le fue familiar casi ningún poeta extranjero no francés, exceptuando a Poe o Heine, y éstos a través de Francia. Las emulaciones de Stechetti o Leopardi, por poner un ejemplo no germánico, contradicen este aserto, así como las traducciones directas del alemán y, como veremos, el dicurso en la RAE de Núñez de Arce, que demuestra un amplio conocimiento de lo que se estaba haciendo en Europa en ese momento.

Sin duda alguna, el foco de atracción de estos poetas se basa en gran parte en su presentación de motivos populares, pero éstos emparentan en muchas ocasiones con los medievales. De hecho, en la pintura extranjera que reflejan revistas como *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Ibérica* nos encontramos con personajes del Medievo protagonistas de canciones alemanas, que demuestran tener gran éxito en el mundo europeo de la segunda mitad de la centuria decimonónica. Lo importante tal vez de estas adaptaciones consiste en que España acoge ahora un medievalismo de cuño germánico muy distinto al que había vivido hasta entonces, el de Scott y Hugo; esta apertura al folclore alemán enriquecerá su visión de la Edad Media. Ahora bien, en ocasiones este aspecto podrá constituirse en rémora, pues esta actividad traductora continuaba un Romanticismo que ya se había superado en la estética del continente. Sin embargo, al toparnos con las adaptaciones de los autores premodernistas, observamos cómo éstas añaden novedades a la escena literaria, es decir, llevan su imitación al terreno de la nueva estética vigente. Llegaremos así al medievalismo cosmopolita celebrado por Darío y legado por poetas como Manuel Reina.

Por supuesto, durante el período romántico esta labor traductora no había faltado: ya Hartzenbusch imita a los alemanes Schiller (Hartzenbusch, 1887: 123-144 y 145-151) y Beugenbach (*ibidem*: 159-161), pero en las décadas realistas esta actividad se intensificará, prolongándose hasta finales de siglo. Camps (1997), por ejemplo, destaca la dedicación a este aspecto difusor de Maragall, que comienza a finales de la década de 1880. El catalán fue traductor de Goethe, Schiller, Heine o Lamartine, además del de otros autores menores. Él será el que más adelante, en 1907, realice la versión catalana de la canción XIX de *La Vita Nova* de Dante, donde propondrá una innovadora opción lingüística, que se aleja de la versión arcaizante, y apostará por una lengua literaria que sea transcripción escrita del habla de esa Barcelona de finales del siglo XIX y principios del XX.

Fernández Shaw también demuestra una copiosa producción traductora: su foco de atención será François Coppée, cuyos poemas versiona en 1887, y que dejarán también su huella en autores como Ferrari[612].. Coppée era un poeta enrolado en el

[612] Ferrari publica unos "Poemas vulgares. *Consummatum. En el arroyo*", de 1891, que siguen, según nos dice en el prólogo, la tendencia de algunos poetas modernos como Coppée o Eugenio Manuel (Ferrari, 1910: 180); tendencia que no es nueva en la literatura, ya que fue formulada por Hugo. "Consummatum (alegoría de otoño)" es una alegoría poemática, donde se nos cuenta la muerte de una mujer. "En el

movimiento parnasiano. En su introducción a la traducción de sus poemas, "De François Coppée y de los poetas líricos franceses contemporáneos", escrito en 1886 (Fernández Shaw, 1966: 99-111), el autor rinde tributo a de Vigny, Lamartine, Gautier (el de la *espléndida rima* e *imagen brillante*), Barbier, Baudelaire, Víctor de Laprade, Nerval (el *feliz traductor* de Heine), los hermanos Deschamps, Hugo, etc., demostrando así su conocimiento de la poesía contemporánea francesa[613]. El traductor español argumenta con acierto que la forma es superior al fondo en Coppée: en *Le Jongleur*, uno de los primeros poemas que escribe tras entrar en el grupo de los parnasianos, el francés se revela como gran poeta (*ibidem*: 106). Este poema, que aparece dentro de *Premières Poésies* (Coppée, 1869: 43-45), presenta la vida ambulante del juglar, personaje medieval que, como veremos a lo largo de este trabajo, será bastante recurrido por unos y por otros. Además, el español comenta que en su primer libro, de 1855, *Le Reliquaire*, «como en casi todas las obras dramáticas de su autor, se distingue una preferencia marcadísima por los estudios y reproducciones de carácter histórico» (Fernández Shaw, 1966: 106). Sin embargo, este parnasianismo histórico, discípulo del de Leconte, del que hablaremos próximamente, dejó poca huella en su traductor. Finalmente, el español, como hará el mismo poeta de *Les Humbles*, rechaza su adscripción al credo naturalista[614].

En cuanto a su versión española del texto, hay que decir que Fernández Shaw se sitúa en la línea de lo común en estos momentos: no se trata de una traducción literal, sino de una paráfrasis (*ibidem*: 111). De hecho, el español acopla los poemas al ambiente peninsular, españoliza los títulos de periódicos que aparecen en la poesía *cotidiana* de Coppée, asimila los personajes a su nación, etc. (*ibidem*: 133).

Pese a la extensa difusión de la poesía alemana de la que venimos hablando, Pardo Bazán se queja en 1886 de que «nunca» han sido muy conocidos en España los poetas alemanes. Ciertamente, nuestra lectura de la literatura germánica no deja de ser parcial e incompleta: de Schiller, llegaron fundamentalmente *Los bandidos* y el *Don Carlos*, así como el imitado y traducido *Canto de la Campana*; de Goethe,

---

arroyo" habla de la infancia y de la primavera. Se trata de los elementos alegóricos y nostálgicos que encontramos en algunos poemas de Coppée.

[613] Habla aquí de que la lírica francesa refleja el carácter distintivo de los tiempos presentes en Sully Prudhomme y Coppée, Ackerman (con sus *Poesías filosóficas*) y Paul Deroulède, Paul Bourget y Mauricio Rollinat, Edouard Grenier y Marice Bouchor, Jean Richepin y Guy de Maupassant (Fernández Shaw, 1966: 100). Por otro lado, comenta el poeta que en el momento que escribe, Leconte y Théodore de Banville llegan a su ocaso, Coppée y Prudhomme se encuentran en el cenit, y buscándolo están Aicard, Dorchain, Bourget, Vicaire, Du Costal, Rameau y otros. La guerra contra Alemania no inspiró demasiado a estos poetas, pero el tema medieval no dejó de salir entonces: Soulary escribe *Le cantique du roi Guillaume*.

[614] «Algunas gentes, Zola entre ellas, han pretendido clasificar a Coppée como poeta naturalista, con sujeción a todos los cánones y dogmas de la flamante escuela del apóstol de Medán» (Fernández Shaw, 1966: 110). El propio Leconte de Lisle, al tomar posesión de su asiento en la Academia francesa, rechazará esta escuela tras hacer un elogio de Hugo (Valera, 1910c: xx-xxi).

principalmente el *Fausto* o *Werther*; de Bürger, *Los Muertos andan deprisa*, y de Uhland, que puede derrumbar los castillos feudales la maldición de un bardo, en palabras de la gallega; «pero no de Uhland, ni de Bürger, creo que lleguen a media docena las composiciones mal leídas acá». En este sentido, destaca la asombrosa manera por la que Heine ha entrado en el corazón de los poetas, que no es la de la cultura literaria —cuenta entonces Pardo Bazán el cambio de opinión de Menéndez Pelayo, que al principio no gustaba mucho de este alemán—[615]. La escritora gallega alude a la fama de su Loreley en este artículo dedicado a la suerte de este poeta alemán en España, tema ciertamente muy versionado, pero olvida que, como ya hemos dicho antes, el Heine más político se obvió casi por completo en nuestro país.

Diferente es el panorama que nos traza Díaz (1964) del ambiente prebecqueriano —más conocedor de lo que Pardo Bazán supone de los versos alemanes—, que no vamos a entrar aquí a describir —ya se han escrito sobre él abundantes páginas—, pero que conviene tener en cuenta. Sabemos que serán Trueba, Barrantes o Selgas los que aclimaten la balada: de hecho, el *lied* germánico es el norte poético de Selgas: en *La primavera* de 1850, como reconoció en su momento Cañete, en la mayor parte de las "flores" encontramos algo del *lied* alemán y de los bosques populares del norte. Shaw (1986: 150) señala que la aparición de la balada en la segunda mitad de siglo fue un factor de gran importancia, por ejemplo para la configuración de las letras finiseculares. Intermedio entre la lírica por su brevedad y la poesía narrativa por su contenido, a menudo estaba concebida dramáticamente y contenía el diálogo como elemento predominante. Fue Vicente Barrantes el que dio el paso fundamental para la entrada de este aire alemán en nuestra poética, con sus *Baladas españolas* de 1853[616], pero también las poesías de Selgas tienen afinidades con los *lieder* alemanes, aunque combinadas con la sentimental intención moralizadora de Trueba (intención que tiene su contrapartida en la novela de Fernán Caballero y en las piezas dramáticas de Tamayo, según Shaw). Augusto Ferrán, por su parte, conseguirá combinar las *lieder* alemanas y la poesía popular andaluza. A veces, en este sentido es difícil distinguir entre el *lied* alemán y la técnica de la canción popular andaluza de Bécquer, Ferrán y Selgas.

---

[615] Emilia Pardo Bazán, "Fortuna española de Heine", *Revista de España*, CX (mayo y junio de 1886), págs. 481-496. La cita es de la página 481.

[616] A través de la balada, los románticos expresaban el gusto por el pasado histórico y legendario. Para Barrantes, son las de Goethe y Schiller las más válidas, frente a la adaptación deturpada de Scott —ni los poetas franceses llegaron a las *deformaciones* del escocés—. Prefiere así la balada alemana a la inglesa: entiende que aquélla conserva mejor las características de los viejos orígenes medievales. La dramatización de la balada es un error; para Barrantes, lo ideal es ese *no sé qué apacible y vago de los alemanes, maestros en este género*. La renovación literaria sólo era posible entonces por dos caminos: el de la imitación de la balada en poesía y el del cuento fantástico en prosa; Hoffmann y Poe encontrarán entonces en Barrantes al más ardiente panegirista. Barrantes espera cubrir con la balada el campo poético que debe ocupar un poema narrativo, aunque en esencia lírico; llena además así una de las carencias de la poesía española: el poema sintético (Urrutia, 1995: 90-95).

Díaz (*ibidem*: 157-158) se refiere a un poema de Selgas que revela influencia de Uhland y que deja su impronta en Bécquer. Esta presencia alemana se ensancha si se tiene presente la obra de Rückert y de los interesantes poetas chilenos Guillermo Matta (traductor de poetas alemanes) y de Guillermo Blest Gana. Por otro lado, algunas composiciones de tono popular del grupo prebecqueriano tienen también un claro origen alemán, a través de Goethe, que a su vez pudo inspirarse en otro poeta de su época que bebiera de la musa popular. La influencia de Heine, que debe ser considerada aparte, se hizo notoria para el grupo de poetas madrileños de esta época cuando E. F. Sanz publicó sus *Poesías alemanas traducidas de E. Heine*, en *El Museo Universal* del 15 de mayo de 1857. Bécquer pudo tener contacto con ellas por las traducciones de Gil y Sanz o por las francesas, pero el hecho es que hay una extraordinaria semejanza de forma entre las traducciones de Sanz y las rimas de Bécquer, ya señalada por Alonso (1975), y lo mismo se puede decir del poeta Dacarrete. Igualmente, Schiller también dejó su impronta en Bécquer (en una rima que muestra el contacto con un pasaje de *Los bandidos*)[617]. Díaz apunta, coincidiendo en esto con Urrutia (1995: 156), que si faltan traducciones tempranas al francés o al español que expliquen estos contactos, la vía puede ser la divulgación en España de las obras de Schubert y de Schumann, que habían puesto música a un buen número de poemas alemanes, como intuyó ya en su momento Menéndez Pelayo.

En nuestras décadas, la atención hacia la producción foránea dependerá de las revistas (Celma Valero, 1991): así, *La Ilustración Española y Americana* se centra principalmente en la producción artística y literaria hispana, mientras que *La Diana* se muestra más preocupada por la difusión de lo europeo. Hay un balada alemana, aquí conocida como *La maldición del bardo*, original de Uhland y de ambientación medieval, que causó bastante furor entre nuestros poetas[618]; ya hemos visto cómo se refiere a ella Pardo Bazán. Dos ejemplos de este éxito de recepción son las muy diferentes adaptaciones de Calcaño y de Galí Claret, en castellano y catalán respectivamente. La versión catalana, que se presenta en una conscientemente arcaica disposición hemistiquial, es en nuestra opinión la más lograda. La descripción de ese canto conjunto de padre e hijo resulta extremadamente bella, y la maldición final del trovador viejo, que destruye el palacio del rey asesino, parece diluirse en el tiempo, dejando un cierto sabor a fantasía intemporal en el relato.

También gustó mucho la composición de Schiller que relata el desplante de un caballero a esa dama que le arroja un guante entre los leones. Este episodio, que además

[617] Sobre las influencias españolas y extranjeras en la poesía de Bécquer puede también consultarse el interesante estudio de Díez Taboada (1965), que se centra en su lírica amorosa.

[618] De hecho, a Uhland se refiere Ignacio de Genover como «el autor de *maldición del bardo*» en su artículo "Luis Uhland (1785-1862)", *La Diana*, 1 (1 de febrero de 1883), págs. 7-9: 7.

se reproduce en el arte pictórico, lo recrea Manuel Reina en *El guante*, introduciendo cambios significativos, como aumentar el grado de desprecio del galán (por cierto, poco ortodoxo con las reglas de la caballería), pues ella no le mira con indiferencia schilleriana cuando él le devuelve el pañuelo; el gesto teatral es muy acorde con el espíritu premodernista de su autor. El mismo que vemos en otro poema suyo, *Camino del infierno* (Reina, 1978: 38-39[619]), imitación de Baudelaire, con un acrónico don Juan que, como en el ejemplo anterior, gusta desairar a sus damas, en este caso a Elvira, para después, ajeno al dolor que causa, dirigirse con su bajel hacia el infierno. En 1892, Schiller continúa vigente a través del Centenario, como vemos por la composición del Marqués de Valmar *Colón. Pensamiento de Schiller*.

A veces las traducciones consisten en la recuperación de algún viejo texto medieval: así, Vicente Barrantes traduce una composición del *Romancero* de Almeyda Garret, que según su recopilador no se encontraba en España (muchas de estas afirmaciones serán rebatidas por Amador de los Ríos) y Valera (1908c, II: 128-132) hace otro tanto con *El ángel y la princesa* del mismo Garret, poema de invención suya[620]. También de la poemática portuguesa recoge Cordeiro el poema *Granada*.

El autor cordobés es un especialista en traducciones de poetas principalmente germánicos, que demuestran la debilidad que Valera sentía por la poesía de corte popular. El novelista traduce así del alemán Geibel el *Romance del pajecito* (*ibidem*: 144-146), sobre los amores de un paje y la princesa[621], y de Luis Uhland, «el cantor, a un tiempo brillante y melancólico, de los recuerdos de la Edad Media», según Menéndez Pelayo (*ibidem*: 301), además de la composición mencionada sobre la iglesia gótica, *La iglesia perdida* (que parece a su vez imitar a Dante)[622], *El paladín haraldo* (*ibidem*: 170-172) y *La hija del joyero*, adaptaciones ambas de ambientación medievalista. Valera acondiciona al romance las composiciones que traduce para darles más aire tradicional, aunque algunas, como *La oreja del diablo* de Juan Fastenrath (*ibidem*: 186-193), no necesitan de este recurso para adquirir este hálito. De este autor

---

[619] El autor titula esta composición en *La vida inquieta* de 1894: "D. Juan en los infiernos". Nosotros hemos recogido el título de la versión de la prensa ilustrada.

[620] Tal como dice Menéndez Pelayo en sus *Notas* a los poemas de Valera, donde acusará al portugués de falta de rigor y de severidad científica, pues el primero de los tres volúmenes de su *Romancero* lo compone «tomando unas veces argumentos de las leyendas y cantos populares, acudiendo otras a fuentes eruditas y extranjeras» (Valera, 1908c, II: 300).

[621] De Geibel dirá Menéndez Pelayo en sus *Notas* a la poesía de Valera: «Entre los poetas alemanes de segundo orden, Manuel Geibel es uno de los más beneméritos de nuestra literatura, como traductor felicísimo de muchos de nuestros romances. El Sr. Valera ha querido pagarle esta deuda, poniendo en verso castellano tres composiciones suyas» (Valera, 1908c, II: 299).

[622] Este poema habla del paso del ruido de la selva/mundo a la catedral donde se encuentra a Dios. Por otro lado, hay que decir que Valera, que debió de ser un buen degustador de Uhland, percibe en Piferrer una influencia de éste. El catalán escribió *Alina y el Genio*, obra poética que imita la sencillez de los viejos romances castellanos, pero que tiene un hálito del romanticismo alemán, pues recuerda las baladas o breves leyendas de Uhland, aunque la forma sea castiza y española, según Valera. «En lo que el poeta refiere, hay cierta misteriosa vaguedad simbólica, como por ejemplo en *La iglesia perdida* o en *El paladín Haraldo* del ya citado vate germánico» (Valera, 1912c, II: 47).

alemán también traduce Valera *Abdelrahmán I y el ángel* (*ibidem*: 194-199), donde el ángel Azael encarga al califa un templo maravilloso en Córdoba. Otros poemas de corte medievalista, esta vez versiones de J. Russell Lowell, escritas en 1885, son *Las hojas que cantan* (*ibidem*: 250-256) y *El mayoral del rey Admeto* (*ibidem*: 264-267), ambas con aire de cuento de hadas.

Algunos poemas, por ser puras imitaciones de obras románticas de la primera mitad del XIX, aportan poco al panorama de la poesía: tal es el caso de *Roberto y Laura*. Esta poesía, en la que el amado muerto lleva a su dama al reino de los muertos, donde la abrazan los cadáveres, pudo también recibir una marcada influencia de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda[623]. Más interesante es la traducción del poema de Heine *El penitente de Canosa*, que dibuja al monarca Enrique preso en un castillo, soñando con la venganza que Alemania ejercerá sobre Roma por su causa.

Generalmente, la traducción se vertía sin presentación simultánea del original, pero a veces hay excepciones. Barrantes publica la poesía francesa *Grenade* de E. de Parieu —miembro del gabinete último de Napoleón III—, donde se nos habla de Boabdil y del pasado musulmán de la ciudad, para realizar luego su propia versión del poema, en la que cambia los versos de arte mayor franceses por el romance, de cuño hispánico.

Como todo lo que fue el tratamiento del Medievo en el Modernismo, la imitación de L. Stechetti que realiza Manuel del Palacio, *Edad Media*, consiste en una anécdota. No hay grandes desenlaces: el trovador cristiano está preso en el castillo, llorando por el amor de su hermosa castellana, y ésta le sorprende en su último lamento con un descaradísimo beso en la boca. Es una dama sin pudor, precedente de las modernistas. Además, en este final encontramos esa búsqueda de lo inusual, de lo que sorprende y extraña, que pretendía el nuevo movimiento (Peña, 1986).

También se puede traducir del catalán[624]: así se adapta de Rubió y Ors el poema *El trovador y la dama*, que narra una delicada escena en la que su protagonista, al que le cuesta cantar porque le ahoga el amor, debe ceder a los requerimientos de su amada (una reina castellana) y entonar unas notas —como siempre, esta recreación del mundo caballeresco y aristocrático es el omnipresente tema medievalista catalán, que pareció verse poco influido por las corrientes realistas—. Se trata de un estático y circular poema donde nada sucede; parece un preludio del esteticismo preciosista de posteriores creaciones modernistas.

---

[623] Su carácter tópicamente romántico se ve además por los títulos que llevan las diversas partes: *El desengaño*, *El delirio*, etc.

[624] Estas traducciones serán relativamente frecuentes, por ejemplo de las obras premiadas en los Juegos Florales de Barcelona: Juan Tomás Salvany versiona el poema de Ángel Guimerá que se lleva la *flor natural* en 1876 en *La Ilustración Española y Americana* de ese año.

Para acabar, hemos de decir que Hugo fue, sin duda, uno de los autores extranjeros más glosados, especialmente en sus composiciones orientales, como *Juana la granadina*; en poemas como éste aparece la firma de Hugo y no la de su versionador, pero esto no es muy frecuente, pues el traductor solía firmar su trabajo, que podía incluir modificaciones respecto a la obra original (se dan muy diferentes formas de recreación de un poema); igualmente viene sin firma *Granada (Imitación de un poema de Víctor Hugo)*, de 1890. Zorrilla (1917: 107; 159) hace al menos dos versiones de poemas de Hugo (1968: 363-364; 358-359), *El velo* y *El canto de los piratas*, mientras que Valera (1908c, II: 156) adapta en 1859 el poema del francés *La trompeta del juicio*. En 1884 Núñez de Arce (1886a: 429) escribe un poema en su honor[625] y todavía a comienzos del siglo XX siguen vigentes los textos de Hugo, como vemos en *El telón (de Víctor Hugo)* de Blanco Belmonte. Pero es sobre todo en la revista *La Diana* donde encontramos más traducciones de Hugo, junto con las de otros poetas extranjeros, en una amplia gama que abarca desde románticos alemanes hasta parnasianos y simbolistas del país vecino, lo que demuestra una atenta atención hacia la poesía que venía de fuera (en esta revista se traduce a Gautier, Schiller, Goethe, Lamartine, Uhland, Musset, Heine, Verlaine, etc.)[626].

Las leyendas fantásticas

En este apartado, desde un punto de vista temático-formal, agruparemos una serie de leyendas fantásticas que, no siendo protagonizadas por personajes históricos, están ambientadas en el Medievo. Herederas de la tradición de Zorrilla, frente a la del Duque de Rivas, utilizan, sin embargo, procedimientos similares a los de las leyendas históricas, aunque el uso del elemento fantástico sea bastante más pronunciado. En muchas de estas obras se puede apreciar así la influencia del vallisoletano, cuyas leyendas solían concluir en moraleja (Zorrilla, 1859) y resolverse por la intervención sobrenatural. Dios, o alguien del mundo celeste, soluciona el último problema, aunque

[625] "Homenaje a Víctor Hugo", publicado en el periódico francés *Le Gil Blas*, para conmemorar el 83 aniversario del poeta, el 26 de febrero de 1884. En una breve estrofa, el autor saluda con un *Salve* al genio que depara amor para el hermano, consolación al triste y rayos al tirano.

[626] En esta revista se publican numerosas baladas y fábulas extranjeras [véase el nº 24 (16 de enero de 1883), págs. 8-9]. De Hugo, encontramos, por ejemplo: Víctor Hugo, "El gigante (Versión literal en prosa)", *La Diana*, 8 (16 de mayo de 1882), pág. 4; Aniceto Valdivia, "La epopeya del león (de Víctor Hugo)", *La Diana*, 12 (16 de julio de 1882), págs. 8-9; Aniceto Valdivia, "El águila del casco (de Víctor Hugo)", *La Diana*, 3 (1 de marzo de 1883), págs. 8-9. Interesante es también la publicación en esta revista del *misterio* teatral de Gautier *Una lágrima del diablo*, que se distribuye en varios números, donde la escena VIII representa una irreverente plática en un catedral, con unas también irreverentes vidrieras. En la labor de difusión de la literatura europea consideramos que es ésta una revista única, aunque en *La Ilustración Española y Americana*, si bien en menor medida, ya al filo de siglo, también aparecen traducciones de Lord Byron, Víctor Hugo, Sully-Prudhomme, Coppée, Gautier, Tourgueneff, Heine, etc. (Palenque, 1990a).

el fantástico zorrillesco nada tiene que ver con la novela frenética, lo sobrenatural a la manera de Lewis, Walpole o Nodier. Zorrilla prefiere no renunciar nunca a la lógica humana y vincula lo extraordinario a lo maravilloso cristiano, y no tanto al ámbito del sueño, como Gautier o Hoffmann (que usa las teorías del magnetismo y el mesmerismo para justificar verosímilmente sus relatos). Además, muchas de las leyendas de Zorrilla tienen una fuerte carga folclórica y se encuentran atestiguadas en el pueblo (Fuente Ballesteros, 1993: 37 y 40-41). Varias de ellas, las que siguen más de cerca la herencia romántica, suceden en «una noche de aquéllas/ Tristes, nubladas y lóbregas» (Zorrilla, 1859: 144). La leyenda *La Pasionaria* que escribe Zorrilla (1859: 196-256; 1993: 243-328) intenta imitar conscientemente los cuentos fantásticos de Hoffmann con su mezcla de horror y fantasía. Aurora se transforma en flor para vivir y ayudar a la felicidad de su antiguo amante que la ha olvidado, es una pasionaria que crece encantada y ejerce ensalmo sobre los habitantes del castillo, Félix y Clotilde, que viven bajo su hechizo. Zorrilla no obtuvo grandes resultados con esta leyenda, tan diferente de lo que nos tiene habituados, pero es interesante este intento, ya en 1841, de acercarse a las narraciones de Hoffmann, que van a tener más vigencia literaria en los cuentos de la segunda mitad de siglo, según veremos en el próximo capítulo.

Por otro lado, *Los encantos de Merlín. Cuento* (Zorrilla, 1894: 389-444), publicado dentro de *Ecos de las montañas*, libro de 1868, es un poema original en cuanto a que no es Merlín un personaje común en los versos de los españoles. Hay concomitancias con Tennyson en la descripción de Viviana (en esta edición, «Bibiana»), una joven bellísima de ojos radiantes, de sonrisa picaresca y faz hechizadora (*ibidem*: 413). En este sentido, Zorrilla rompe la sobriedad habitual de sus leyendas y esa escasa referencia al plano sexual que ya hemos comentado en un apartado anterior, aunque, desde luego, su heroína resultará menos libidinosa que la del poeta inglés. Viviana, engañadora y seductora, quiere que Merlín le diga la fórmula de su encanto. Consigue al fin el libro cabalístico y pronuncia el fatal dístico del conjuro infernal: así, esta nieta de un hada le encierra en el alma del tronco. Ahora bien, Zorrilla le da un final castizo: Viviana pasa a los ojos de las hembras españolas (*ibidem*: 444).

Directamente heredera de Zorrilla es la composición de Pardo Bazán *El Castillo de la Fada*, escrita, según nos dice Hemingway (Pardo Bazán, 1996: vii), cuando la autora tenía catorce años, y quizá la primera obra que publicó (en Vigo, en 1866). En este poema se ve la influencia marcada de Espronceda y un evidente interés por lo gótico, lo macabro, lo fantástico y lo sobrenatural; por otro lado, el uso de la simetría para crear efectos dramáticos o patéticos, delata igualmente la inspiración romántica de la obra temprana de la gallega. *El Castillo de la Fada*, calificado por su autora de balada, nos presenta una torre coronada de almenas donde reside una *fada*, que posee la yerba que devuelve la vida. Álvaro va a allí tras matar, preso de los celos, a su hermano; la descripción de las visiones que se encuentra deben casi todo a Espronceda, por

ejemplo el baile de los espectros, versión de la Danza Macabra. La composición está llena de tópicos pero le falta unidad: Aurora es la dama bellísima que crea la discordia entre los hermanos que se querían. No aporta así nada nuevo. Al final, se da una explicación racional a los fenómenos extraños: la mano que retenía a Álvaro es en realidad la puerta que le pilló el vestido. Pero, al tiempo, se deja abierta la posibilidad de la versión fantástica: le retuvo la fada y le mató porque mintió, pues su hermano aún no había muerto. En esto radica tal vez su única originalidad: en la presentación de las dos versiones de la leyenda, explicación que, a diferencia de lo que se hacía en la prosística, no solía darse en el verso.

Otro poema que protagonizan las hadas, y que tiene aire de cuento infantil, es el *Romance* de Valera (1908c, II: 34-37), donde una doncella espera el beso de su caballero: se trata del mito de la bella durmiente, luego tan aprovechado por los simbolistas. El autor imita el aire de los romances tradicionales en su uso del diminutivo («avecicas») y del imperfecto, así como de la anáfora y del arcaísmo. La Princesa de Palmira estaba hechizada por un hada por ser muy «malfadada». En este tipo de composiciones de aire popular, el cordobés parece sentirse especialmente cómodo.

Las leyendas fantásticas que hemos registrado en la prensa ilustrada, en general, aportan pocos elementos novedosos, son más bien muestras de un Romanticismo algo trasnochado: en este sentido señalaremos *Una noche en el castillo de Hus* de José Mª León y Domínguez, sobre una imagen de la Virgen que ayuda a un caballero en su enfrentamiento con el musulmán que aprisionaba a su dama en un castillo; o *El cruzado* de José Ruiz Toro, donde se nos plantea el manido tema del soldado que parte para morir en la guerra, dejando a su amada destrozada. Ambas leyendas se encuentran rodeadas de un impactante ambiente tenebrista. También es deudora del Romanticismo *La gratitud cristiana*, a la que ya nos hemos referido, o *La oración de la tarde* de Carmen Núñez Rodríguez, en torno a una joven que llora la muerte de su amado Fernando, en la guerra contra los moros de Granada. El personaje femenino y la disposición de la historia son muy espronceda nos, incluso la implicación de la autora, que de vez en cuando muestra su conmoción por lo que narra y su aprecio hacia la Virgen, que recupera a Fernando través de un milagro.

Zahara. Leyenda morisca, poema que hemos comentado, comienza como una historia morisca de amores entre un cristiano y la hija del jefe musulmán y acaba en una leyenda de cuño becqueriano, en la que cercenan la cabeza al cristiano, y padre e hija caen por un precipicio, para vagar luego, al igual que en *El monte de las Ánimas*, como fantasmas por el lugar. De este mismo corte (nos recuerda su historia a la de *Los ojos verdes*) y muy bella es la leyenda *La fuente de la mora encantada*, cuya protagonista es una misteriosa mujer fatal que habita en una fuente hechizada y, tras seducir al pastor Silvio, le hace caer entre las aguas hacia una muerte segura.

En otra dirección, el poema de Obdulio de Perea *Achoroz* presenta una tradición vasca, basada en un «cronicón», sobre una joven cuyo padre le impide (una vez más) casarse con quien ama, y que es asesinada junto a su amado por un pretendiente despechado, lo que producirá también la muerte del progenitor. Este poema, de tintes románticos, denota su tópica falta de unidad, con un final absolutamente precipitado y caracteres poco desarrollados para lo que se promete en el comienzo, que tiene la semejanza de un drama. Lo medieval sólo se encuentra en la ambientación del narrador, quien explícitamente hubiera preferido un final más heroico.

Por otro lado, hay poemas acrónicos que guardan un fuerte sabor medieval. Así sucede con *Laura* de Antonio Morales Durán, donde la joven protagonista es deseada por un duque que sólo quiere un trato carnal. La introducción al poema tiene un claro marco medieval, con donceles, bellezas que habitan la Alhambra y una zagala llamada Laura. En otro poema de Eduardo Bustillo, encontramos un encuadre medievalizante dentro de otro más actual. Se trata del romance *La casa del renegado*, donde un caballero ve un escrito de un antepasado suyo que le pide venganza contra unos moros por una cuestión de honra, y se ve obligado a cumplir la promesa a cambio de su felicidad, para lo cual marcha a África (los árabes ya no se encuentran en la Península). Atemporalidad encontramos también en el poema de Gaspar Esteva Ravassa *La boda*, extenso cantar sobre el recurrente motivo del casamiento obligado. La niña llora y muere porque la fuerzan a casarse con el conde, cuya venida anuncian las notas enamoradas de una guitarra morisca. Es la guitarra del hombre (¿moro?) por el que ella suspira, quien canta por el valle amores y dichas; la presencia continua de ese instrumento musical resulta sumamente bella. Otro poema acrónico es *El pañuelo del novio* de José de Siles, donde, en un romance de ritmo lento, se nos narra la leyenda de la novia muerta con un pañuelo entre las manos.

Un argumento que se repite mucho en la recreación del Medievo y que es motivo de muchas leyendas —y de una recreación simbolista posterior, como veremos— es el del amante que parte con una promesa de volver, cuyo cumplimiento o incumplimiento suele ser generalmente trágico. Con esta temática se nos presenta el poema de Silvino Thos y Codina *Amor es vida*, que nos cuenta en catalán la historia de una condesa que muere al no retornar su marido de la guerra, a la que partió obligado por la patria. Entre los distintos pasajes de la historia, la autora desliza un hermoso lamento sobre los que se van y no vuelven y dejan a los que esperan muertos de añoranza.

La leyenda que nos presenta Lóbez (1878) está también repleta de grandes tópicos, pero su calidad es bastante menor. Se trata de la historia de un joven enamorado que resulta ser hijo, cómo no, del padre de su amada, finalmente su asesino. Es el recurrente planteamiento de los amantes que descubren ser hermanos, que nos presenta una narración demasiado larga, amparada en el texto de unos «manuscritos». También

Palacio (1916: 163-175) escribe en 1883 una extensa leyenda atemporal en verso, *El puñal del capuchino. Leyenda fantástica*, donde una visión provoca que Federico mate a su compañero, el monje Lorenzo. Se trata de una original historia, en la que los protagonistas inician una peligrosa peregrinación tras dejar su convento en los Abuzzos. Otra leyenda suya, *El niño de nieve. Cuento árabe* (*ibidem*: 289-313), nos muestra, con su reproducción de abundantes palabras árabes —acompañadas de su respectiva traducción—un ejemplo más del auge del arabismo en estos momentos. El poema está situado en Damasco —no sabemos si el medieval—, y hacen su aparición las huríes y lo oriental. Estas leyendas del autor realista[627] nada tienen que ver con Campoamor o Núñez de Arce.

Otro escritor de la generación realista, Fernández Shaw, es también autor de leyendas fantásticas; él escribe *La fuente de las Xanas* (1966: 39-43), una interesante tradición asturiana, atemporal, sobre unos seres que viven bajo el agua[628]. En esta leyenda, dos mujeres caen al agua y una de ellas, la rubia, se ve obligada a permanecer allí por cometer infidelidad. El poema es de 1882 y se publica dentro del libro *Poesías*, aparecido al año siguiente. Otra leyenda suya es la bretona *El rey Gralón* (*ibidem*: 272-274), publicada dentro de *Poesías del mar*, de 1910, donde se nos cuenta el castigo de Dios a la ciudad de Is —la inunda—, pues la hija del rey, Da-Gut, se dedicaba a las saturnales y con mil locuras infernales profanaba la corte y ejercía un satánico poder. La composición está escrita en verso corto. Dentro de *La danza de las nereidas*, en el mismo libro, Fernández Shaw vuelve al mundo mitológico de aire medieval cuando habla de las *barcarolas*, cantos que hechizan y «que agora suenan» (*ibidem*: 282). Otra leyenda fantástica suya es *La loca del castillo. Leyenda* (*ibidem*: 47-56), de 1882, dedicada a Zorrilla; es un relato lleno de convenciones: don Juan vuelve junto a su amada Elvira, en el Castillo del Águila, cuando ya ella ha sido engañada por don Íñigo, que le dijo que don Juan había muerto. Se pelean entonces en la noche los dos rivales, movidos de su amor por Elvira. El castillo se encuentra rodeado de verde y tétrica espesura y de un huracán salvaje, y por las góticas ventanas la hiedra asciende. El final es igual de predecible: don Juan es asesinado, don Íñigo se suicida por amor y ella acaba volviéndose loca: ríe a la luz de la luna y muere. Un final efectista, en fin, para un estereotipado relato, lleno de recursos románticos, como por ejemplo la implicación del autor que, como Espronceda, hace oír a través de sus palabras la voz de la loca: aún no se produce ese distanciamiento que tendrá plena vigencia con el Modernismo. De todos modos, esta composición gozó de gran éxito en su momento.

---

[627] Manuel del Palacio es un autor difícil de encuadrar, pero en sus poemas predomina ese tono irónico y desmitificador común a los escritores de la generación realista. También percibimos en su obra poética un claro eco de Bécquer. Pero si bien es poeta del Realismo, no es partidario del Naturalismo, como tantos otros, del que se burla porque nunca pasa nada, en su poema "Naturalismo. Cuento" de 1894 (Palacio, 1916: 122-123).

[628] También sobre estos seres escribe Rueda (1989: 725-728) un poema.

El poeta José Velarde, considerado discípulo de Núñez de Arce, también escribe algunas leyendas fantásticas: *El trovador* (Velarde, s. a.: 171-188), *Teodomiro o la cueva de Cristo* (*ibidem*: 189-261), *La niña de Gómez Arias* (*ibidem*: 262-282) y *El último beso* (*ibidem*: 283-321). Son poemas todos ellos muy extensos que nada aportan al género. Llenos de color local, están divididos en varias partes y tienen abundancia de diálogos y de notas descriptivas en su presentación de grandes retablos. En general, parecen imitación de Zorrilla, con versos que salen tan fluidos y excesivos como los siguientes: «Ligera sale, y embiste,/ Y atropella y desbarata;/ Y párase, y desafía,/ Y babea, y bufa y brama» (*ibidem*: 295). Isabel I aparece en su última leyenda luciendo «el blasón de España», «como el sol esplendorosa,/ El imperio en la mirada/ Y la sonrisa en la boca» (*ibidem*: 280).

Imitación de la poesía del Medievo. Métrica y temática

En nuestras décadas encontramos una serie de poemas que realizan una imitación de las composiciones de cancionero medievales en un momento en que, como sabemos, éstos se dan a conocer. En esta actividad sobresalen principalmente los autores catalanes, a raíz de su interés por los *lais d'amour* y de su intento de resucitar los *Jochs Florals* medievales. No hay que olvidar la labor difusora en este sentido de Víctor Balaguer, uno de los restauradores de los Juegos Florales y autor de un interesante estudio del *Cancionero catalán* existente en la Biblioteca de Barcelona, de la *Historia de Cataluña y de la Corona de Aragón* y de la *Historia política y literaria de los Trovadores*[629].

Las composiciones que abordamos ahora se caracterizan porque en ellas el poeta se introduce en el universo literario medieval e intenta imitar al autor/trovador de la Baja Edad Media. Ya no se trata de atraer los siglos medios hacia el presente, como se practicaba en una gran mayoría de poemas; si la actualidad se hace ineludible (caso de la pasión amorosa), el autor hace suya la mentalidad trovadoresca. Estas poesías tienen un predominante tono aristocrático; siguiendo las reglas del amor cortés, el caballero oculta el sentimiento amoroso a la amada, como sucede en *Secreto de muerte* de Julio Monreal, que muestra, en su conceptismo, una imitación explícita de los modos de expresarse cancioneriles. El autor (que es un amante contemporáneo) está obligado a permanecer en silencio, mientras ahoga sus suspiros por la «pelea ruda de amor» que padece. Sin duda se percibe una herencia del siglo XV en los siguientes versos:

[629] Pero incluso en Madrid, nos encontramos, según nos revelan las memorias de Nombela (1976: 291) con los jóvenes de entonces jugando a las antiguas *Cortes de amor*, con fiestas en las que el escritor adjudicaba «a cada señorita el nombre de una flor femenina y a los caballeros el de una flor del género masculino».

De una pena el dolor fiero
A la muerte me condena,
Debiendo callar mi pena
Y disimular que muero.
Y, para aumento de enojos,
En esta pelea ruda,
Ha de estar la lengua muda
Y mudos también los ojos.

También el poema *La Nova Amor* de Matheu Obrador Benassar, que recibió el accésit a la Copa de plata en unos certámenes catalanes, tiene en su sección XII un tono decididamente cancioneril en su uso de la alegoría medieval. El corazón del amante es un fuerte castillo, guarnecido de bellas torres, donde residen los caballeros Entendimiento y Coraje y las gentiles Poesía y Esperanza. El poeta, cuyo amor es como una nave (sección IX), se dirige finalmente a la canción en el más puro estilo trovadoresco, en una hermosa endecha. La poesía lleva un lema de Dante de *La vita nuova*.

Por otro lado, muchos autores de la época, que componían coplas bajo la influencia de Heine y de otros poetas germánicos, bifurcarán sus intereses hacia la poesía popular medieval, de la que encontraremos abundantes imitaciones. Bajo la herencia romántica, se trata de recoger el espíritu universal del pueblo y las tempranas inspiraciones de su musa. Es lo que vemos en la *Balada* de Narciso Díaz Escobar, por ejemplo, en la que se establece un sencillísimo diálogo entre el autor y una pobre niña de destrenzados cabellos.

El personaje del juglar, bastante presente en las composiciones medievalizantes, al igual que sucede en la pintura europea que nos muestran los grabados de *La Ilustración Artística* o *La Ilustración Ibérica* (como veremos en el capítulo sexto), es protagonista de la balada *Lo rey y l' juglar* de Apeles Mestres. Pero frente a los cuadros referidos, este poema nos presenta a un juglar atractivo, de connotaciones positivas. El argumento es sencillo, anecdótico, próximo a la estética modernista: el rey está triste y quiere reír mientras atraviesan una selva, pero el juglar le dice que ya habrá tiempo para ello cuando lleguen al palacio, que en aquel momento es mejor meditar y contemplar que reír. Formalmente, es interesante constatar cómo los catalanes prefieren en general la balada al romance y tratan de imitar el sistema paralelístico de las antiguas canciones medievales, con la musicalidad intrínseca que las caracteriza. La composición de A. Mestres es, en este sentido, una buena muestra de ello, con repeticiones y similicadencias que dan a la balada el aire de canción mencionado. Al personaje del bufón, cuyo oficio es provocar la risa —y al que ya había cantado Arolas—, también dedica un soneto Marín, de tono agridulce, donde, muy en la línea de las revistas catalanas, el protagonista se convierte en un personaje grotesco, que se hace víctima de su propia función.

Un especialista en el acercamiento al Medievo poético (y en el estribillo) es Milá y Fontanals, privilegiado ejemplo de una aproximación al pasado sin intermediarios. De él hay que destacar *La font de Melión*, balada de la niña Na Melior que muere en la fuente al ver muerto de siete heridas a su amado; sin duda, lo mejor de estos versos es la maestría con que Milá maneja los motivos populares, fruto de sus muchos conocimientos de literatura medieval "tradicional", si podemos usar la terminología de Menéndez Pidal. Esta deliciosa balada emplea las repeticiones, exclamaciones e interrogaciones con gran belleza y acierto. Lo mismo hace *La complanta d'en Guillem*, en la que Milá nos narra una leyenda en forma de canto popular: el asesinato de Guillem después de su boda. El poema, distribuido en hemistiquios, recrea un mundo artificiosamente bello y delicado.

La familiaridad con la poesía del Medievo que demuestran estas composiciones se fragua durante todo el siglo XIX. Poetas como Zorrilla utilizan incluso como fuentes las canciones cultas de los siglos medios. Así, en "Los borceguíes de Enrique II", Zorrilla (1917: 303-311), reproduce en sus notas finales una canción de Villasandino y otra de Ferrús del Cancionero de Baena sobre Enrique II. Y en 1840 publicaba en París Maury *Esvero y Medora* basándose en el *Paso honroso* de Suero de Quiñones: se trataba de doce cantos en octavas, que utilizaban como pretexto para una epopeya el asunto del texto medieval. Valera (1912c, I: 71-73) advierte que fue un libro poco leído, pero que es obra digna de estudio y de admiración, como muestra y dechado de los *primores y excelencias* de que es capaz la lengua castellana manejada por un poeta original, rico en saber y dotado de la más lozana inventiva. De modo que, tanto por la vía popular —en las imitaciones del romancero, numerosas, en las que hasta Pardo Bazán hace sus pinitos[630]— como por la culta, los versos medievales se convierten en objeto de emulación, lo cual nos habla de una recepción exitosa.

Se abandona entonces el léxico de tradición romántica para la recreación del mundo medieval y se adoptan los métodos formales de los poemas del Medievo, como la rima interna o las formas métricas más utilizadas entonces. Lingüísticamente, se copia el léxico más recurrido, como veremos en seguida. Pero ya desde el Romanticismo, nos encontramos con este tipo de experimentos. Así, Hartzenbusch es un gran imitador de la poesía del Medievo. Este escritor realiza una serie de poemas donde recrea los versos medievales de forma variable, ya se limite al aspecto formal, ya incluya también el contenido. De temprana fecha, 1843, es el poema dedicado a Isabel II, *A la reina doña Isabel II en la declaración de su mayoría* (Hartzenbusch, 1887: 257-

[630] En su "Romance", Pardo Bazán adopta el aire de un romance popular tradicional. Se recurre al paralelismo y el diálogo tiene carácter mimético. Un paje rubio, hijo del Conde de Lemos, descubre por una gitanita que su enamorada Elvira es hermana suya (no sabía que él era hijo del Conde; se trata de un

260), escrito en «coplas en castellano antiguo» (*ibidem*: 257), es decir, en arte mayor. Su comparación interesada de Isabel la Católica con Isabel II —en un momento en que algunos cuestionaban que el trono recayera en una mujer— se corresponde con una métrica que nos retrotrae al Medievo. La reproducción del vocabulario es, sin embargo, menos arqueológica, como vemos en exclamaciones como las siguientes del autor: «Sey tú como el iris que en lúcida comba/ Señal de amistanza del cielo nos faz» (*ibidem*: 258). Copiamos seguidamente unos versos (*ibidem*: 257 y 260) que nos revelan bastante sobre la recreación verbal y acentual de la poesía cortesana medieval: es interesante el respeto a los hemistiquios y a la ley acentual de las octavas cuya fama extendería principalmente Mena.

Ley mal aguisada, traída de allende,
Vedaba a la fembra sobir al dosel:
Tú nasces, y en brazos Castilla te prende,
É grita Castilla: «Que regne Isabel».
Lid muévenos dura tu avieso cormano:
Lid foé que de sangre la tierra fartó;
Clamaba moriendo el fiel castellano:
«Que regne Isabela; mi vida le dó.» (...)
Progeñe que inore los odios villanos,
Causante agora contino desmán,
Progeñe en que todos se embracen hermanos,
Legítima prole de Cid é Guzmán. (...)
Que veya, primero que el pie se le hunda,
El vieio cercano del negro lindel,
Que veya en España por esta *Segunda*
El siglo de aquella primera *Isabel*.

Otro poema de Hartzenbusch (*ibidem*: 313-307) es *Antón Berrío, poeta de la corte de Juan II de Castilla, al muy excelente scriptor Don Manuel Josef Quintana*, donde el autor romántico se hace pasar por un poeta del Medievo que se dirige al escritor prerromántico. Escrito en marzo de 1855, demuestra que conocía Hartzenbusch bastante la poesía cancioneril, tal vez por la edición de Quintana de 1807[631], aunque no se pueda decir lo mismo sobre el aspecto temático de estas composiciones de los siglos medios, pues relata el suceso de un pastor que vive en la "Ínsula Escura".

Parecido experimento realiza el escritor en la *Epístola gratulatoria del Marqués de Villena al Conde de Sant Luis por la erección del Teatro Español* (*ibidem*: 321-329), de 1849, pero esta vez imita la métrica de Manrique, como vemos por estos versos (*ibidem*: 321-322):

---

recurso manido). La presencia de la gitanita es por supuesto original y nada frecuente en el romancero tradicional. El paje se suicida ahorcándose.

[631] Esto se aprecia por ejemplo en estas dos estrofas: «Señor, mucho amado, mío:/ Dé convusco en hora buena/ La trova que vos envío/ Yo el coplero Antón Berrío,/ Compadre de Joán Baena./ (...) Vítores de alegre afán/ Te envían de nueso albergue/ Pelayo, el Cid é Guzmán,/ É con Lauría é Gutembergue/ El privado de don Joán» (Hartzenbusch, 1887: 307 y 313).

É catad que non vos tome,
Porque vos fable un finado,
Susto é pena;
Non de facer miedos home
Fué[632] nunca el Marqués cuitado
De Villena.
Sepades que, no embargante
Que aquí los muertos vivamos
Bien felices,
Á esa tierra malandante
Por vegadas asomamos
Las narices.

El poeta pasa entonces a referir cómo presenció el estreno de numerosas obras ambientadas en la Edad Media, cuya enumeración recuerda la de las coplas en que Manrique hace sucederse las virtudes que glorifican a su padre. Es interesante en este sentido constatar cómo con motivo de la creación de un teatro se mezcla el presente con el futuro.

Pero antes que Hartzenbusch, ya Agustín Durán, el encomiador y defensor de nuestro teatro y el recopilador del *Romancero general* de 1849, había hecho algunos experimentos poéticos en «dos preciosas leyendas en romance», tal como se refiere a ellas Valera (1912c, I: 37-38) en un determinado momento de su recuento de la poesía lírica del XIX; el cordobés sitúa a Durán entre «los más egregios precursores, o como si dijéramos profetas del romanticismo (...) el príncipe de nuestros críticos en la primera mitad del siglo XIX».

Las dos leyendas mencionadas se titulan *Las tres toronjas del vergel de amor* y *La Infantina de Francia y sus amores con el hijo del Rey de Hungría*[633]. La primera de ellas, escrita en 1856, será recogida por las *Memorias* de la RAE en 1870 y está dedicada a Wolf. El autor pretendía imitar a los juglares y ciegos de otras épocas, pero lo cierto es que el lenguaje tiene un cierto regusto de novela sentimental[634]. «Aquí comienza la plática donde se narran los altos fechos et gentilezas del muy noble cavallero et leal amador D. Flores de Trepisonda, et las aventuras que hovo para conquerir las *Toronjas del Vergel de Amor*, que fueran tres encantadoras princesas» (RAE, 1871-1872, III: 11). Durán muestra una especial delectación en la imitación de las expresiones retóricas de la prosa del XV: «verdadera, sabrosa et galante hestoria»,

[632] En el anterior ejemplo escribía Hartzenbusch «foe»; esto nos habla de poco rigor en la recreación lingüística.
[633] «Entre los cuentos vulgares, de que antes hablé, sólo uno he visto escrito y en verso, el cual perdí con el códice que le contenía, aunque después, por reminiscencias, le restauré y publiqué en el *Romancero general*, con título de *Historia de la Infantina*» (RAE, 1871-1872, III: 9).
[634] Valera comenta esta obra, leyenda que guarda la memoria del vulgo. Y transcribe algunos versos de la misma (Valera, 1908d: 256-263). Se trata, para el cordobés, de un cuento popular de esos que faltan aquí, los cuentos de hadas y encantadores, cuentos mitológicos o paganos, lo que le hace pensar que debió

«mala et prieta mora», «apascible, plasciente et sentida fabla», «muy noble, coronada e heroica Villa e Corte», etc. La composición es una imitación de un cierto estilo de poesía medieval, candorosa y sencilla (en un momento en que es palabra clave la espontaneidad, la originalidad). «Dejando a los sabidores/ El arte de poetría,/ Voy narrar una conseja/ Como más me plaszería» (*ibidem*). En una advertencia antes de presentar su poema, el poeta finge modernizar parte de la escritura. La obra, de hecho, contiene un glosario de palabras (*ibidem*: 83-87), en el se traducen los arcaísmos correspondientes.

Además, Durán escribirá unas largas *Trovas* dedicadas a la reina María Cristina de Borbón en 1832, donde vemos una más temprana experimentación con el ritmo del arte mayor[635].

También Martínez de la Rosa intentó reproducir la fabla y el ritmo de la poesía de los siglos medios, centrándose en el dodecasílabo de arte mayor, como Hartzenbusch o Durán. Con motivo de la boda de Isabel de Solís con Venegas, en su novela sobre la heroína, canta un aprendiz de poeta unos versos en lenguaje antiguo (Martínez de la Rosa, 1837, I: 43): *Nasciendo, E reina,* (...) *Non es tan fermosa, tan fresca y lozana/ Cual tú, flor d'España, preclara doncella;/ Nin brilla en el cielo la fúlgida estrella,/ Cual brilla en la tierra tu faz soberana.* El autor, para lograr el ritmo de Mena, hace proliferar los acentos esdrújulos (*aljófar, fúlgida*) y demuestra una lectura de este poeta en su uso del léxico. La temática se ajusta más, desde luego, a la poesía cortesana del XV:

> En paz fortunado, famoso en la lid,
> Garzón de ventura te aclame Castilla;
> É pises del Dauro la fértil orilla,
> De hueste aguerrida triunfante adalid:
> Nin fuerzas abasten nin vala el ardid,
> Helada de espanto la gente agarena,
> Al ver que renasce más linda Jimena,
> E ciñe con lauro la frente del Cid. (*Ibidem*).

Curiosamente, nos pinta el autor al trovador que canta estos versos lleno de repulgos y melindres (*ibidem*: 44), en un cierto tono desmitificador.

En esta segunda mitad de siglo, además de las recreaciones catalanas mencionadas, se producen también otras imitaciones formales de la poemática medieval en la línea de las que venimos apuntando. El poeta Miguel Mir es autor de las *Trovas en lenguaje antiguo a la muerte de San Luis Gonzaga*, donde este escritor, en su imitación

---

venir por los árabes, cruzados o peregrinos, así como *El pájaro verde*, que luego versiona en prosa (*ibidem*: 253).

[635] Del poema nos dan una idea los versos siguientes: «Átropos cercava el lecho doliente/ Del Reye querido, del noble Fernando,/ E con su tixera Lachesis consiente/ Ir ya de su vida el filo cortando./ España llorosa con triste gemido/ En vano procura assir d'Esperanza/ El borde del manto que lleva vestido,/ C'amor aún apenas a vele l'alcanza» (RAE, 1871-1872, III: 63).

concienzuda de la lengua medieval, demuestra estar a la altura de los experimentos previos de Durán. El poema reproduce el ritmo del verso de Mena. Como vemos, es el arte mayor el favorito de estas recreaciones —mientras que los poetas modernistas del siglo XX, como A. Machado, recuperarán la cuaderna vía, concretamente volverán sus ojos al mester de clerecía—.

Asaz mal doliente de cuerpo e sentido
El muy vertudoso e sancto garzón
En lecho de muerte sospira, ferido
Con flecha de amores el su corazón.
La cama cercavan del joven sofriente
Co grave cordoio sus frades coyados,
Levados los ojos al Onnipotente,
E los sus finojos en tierra fincados.

Después Mir reproduce las últimas palabras de San Luis, en las que éste se dirige a la Virgen y a Jesús en lenguaje y tono cancioneril.

«Mi amor, mi regalo, mi bien, mi conhorte,
»Cuándo vuesso rostro atan desseado
»Veré, mi Jesús? é cuando la sorte
»Fará que me vea con vos ayuntado?
»Doledvos de mí, que vivo en tristura
»De vos alongado, faced que el pesar,
»Al ver vuessa cara se torne en folgura
»E sea ya quito de tanto penar.

En otro poema, Velázquez y Sánchez habla del amor en lenguaje de diferentes siglos, desde el XV al XIX. El de la centuria medieval será, cómo no, en verso de arte mayor y con el ritmo de las *Trescientas*.

Aquí de finojos demando que alcance
mi prez humildosa sigura cabida,
tornándose fecho del último trance
la lid que con armas corteses convida. (Pág. 760).

Por otro lado, por estos mismo años Núñez de Arce restaura con su *Raimundo Lulio*, del que hablaremos en seguida, el terceto dantesco, que comenta así Menéndez Pelayo (1883: 304):

> Este poema de *Raimundo Lulio* señala, a mi ver, el apogeo de la gloria de Núñez de Arce. Ni antes ni después ha producido cosa mejor. Muchos tercetos se habían hecho en España, pero tercetos de epístola o de sátira, a lo Argensola o a lo Fernández de Andrada. Esta forma pulida, elegante, académica nos había hecho olvidar que las *terzine*, siglos antes de servir de molde adecuado para la reprensión de los vicios públicos o para la amonestación moral, habían sido un poderoso metro, lírico y épico a la vez, bastante para aprisionar en su triada simbólica, misteriosamente repetida y engranada en innumerables eslabones, todos los arcanos del mundo visible y todas las

> cóleras del presente. *Per Styga, per cœlos, mediique per ardua montis*. Núñez de Arce ha restaurado, mejor diríamos, ha introducido en España el terceto dantesco, de que sólo algún ejemplo, aunque muy notable, nos había dado el mejicano Pesado en su *Jerusalem*. Y la obra métrica de Núñez de Arce es tan perfecta, que, para encontrarle paralelo, hay que retroceder hasta el asombroso calco del estilo dantesco que ejecutó Monti en la *Basvilliana* y en la *Mascheroniana*, con la ventaja en favor de nuestro poeta de que en Monti se admirará siempre más que nada, el arte insuperable del versificador, única cosa que deja campear su absoluta indiferencia en cuanto al fondo de la poesía, al paso que en Núñez de Arce es la forma vestidura inseparable de su pensamiento, al través de la cual se descubren todos los contornos de la gallarda estatua.

Su rescate del terceto dantesco influyó en poetas posteriores, como Salvador Rueda, Bartrina y el mismo Rubén Darío (Peña, 1986).

Como en el resto de Europa, reconocemos así en la poesía española de la época realista diversos intentos de imitación de la métrica medieval antes del Modernismo, especialmente de Manrique y del arte mayor. Si bien es verdad que habrá que esperar al movimiento finisecular para la restauración de los metros de los poetas anteriores al XV, no será el primero en hacerlo Rueda, como afirma M. Curros Enríquez (Rueda, 1911: vi-vii) en su prólogo a las obras completas de este poeta —a quien compara con Carducci, que había introducido en la métrica italiana moderna el yámbico latino, al igual que hizo en Francia Barbier—. Rueda escribe efectivamente *La misa del alba* (*ibidem*: 139-140) con ritmo de dodecasílabo de arte mayor, y usa romances asonantes con una sola rima, pero su experimentación venía precedida de varios años de tanteos; en la recuperación de la cuaderna vía, como ya hemos mencionado, quien destaca es A. Machado, tras un fugaz intento de remedo de Darío.

Lo que sí es cierto es que los poetas modernistas se lanzan con más seguridad en el terreno de la experimentación métrica. Gómez Moreno (1990: 88) se refiere a la torpeza con que Darío remeda la lengua del Medievo, que le lleva a la fabla burlesca. Sin duda alguna, esta burla nos habla de una práctica extendida. Entre los modernistas, a veces se usan las *laisses* épicas y las series de pareados —Valle-Inclán, por ejemplo, se sirve de éstas, como buena parte de la temprana poesía narrativa romántica—, pero el romance queda bastante olvidado: Darío no recurre a él en su poema *En la última página de "El Romancero del Cid"*, de 1881. En 1882 este poeta hizo una temprana y torpe imitación del tetrástico monorrimo y de otros versos medievales en *La poesía castellana*, donde imita la irregularidad métrica del Cid, la estrofa manriqueña, la cuaderna vía, redondillas y quintillas, la copla de arte mayor de Mena..., de forma que, como comenta López Estrada (1971: 27), la Edad Media «no es una herencia transmitida por el Romanticismo, sino la experiencia de un conocimiento interior,

vivida en la ingenua aventura de la imitación sobre los mismos textos antiguos»[636]. Faltaba entonces, como sugiere Unamuno en una carta a Rubén de 1899, *refrescar* la vena de nuestro *Cancionero de Baena*.

Así, muchos de estos poemas de entre siglos conectan con las prácticas versificadoras del siglo XV de los Reyes Católicos y de comienzos del XVI, a través de la utilización de dos o tres versos monorrimos a los que se añade uno de cierre. Se echa mano entonces de términos arcaicos, algo fallidamente en algunas ocasiones. Para la recreación de estos versos, autores como Darío muestran el influjo de la filología sobre sus obras de creación: el nicaragüense en sus *Dezires, layes y canciones* (Darío, 1972: 123-131) se sirvió de la antología *Colección de poesías de un cancionero inédito del siglo XV, existente en la Biblioteca de S. M. el Rey D. Alfonso XII*, de 1884, de A. Pérez Gómez Nieva. Sin duda alguna, a Darío, como a algunos de los tempranos premodernistas, le influyó la moda arcaizante que en Francia había establecido Théodore de Banville. Este poeta, expuso en su tratado de métrica lo que podría hacerse con el aprovechamiento de la versificación medieval (López Estrada, 1971: 63); y llevó a cabo la experiencia usando géneros de forma fija inspirados en los medievales, en las *Trente-six ballades joyeuses à la manière de François Villon*, de 1873 (treinta y siete baladas alegres compuestas en los años 60, donde en la línea de Gautier muestra su rechazo de la Edad Media romántica), y en los *Rondels à la manière de Charles d'Orléans*, de 1875.

Además de centrarse en la reproducción de la métrica, la imitación de poemas medievales podía hacerlo también en el aspecto lingüístico, y no siempre ambos terrenos eran complementarios. Así, basados únicamente en la fabla, es decir, en el intento de emulación lingüística, encontramos dos interesantes poemas en la prensa ilustrada. Una es la composición de Delicado y Rendón *Cuita de amor*. El tema es propicio: se trata de una mujer toledana casada que no puede corresponder a su trovador; la pasión imposible de las cortes de amor encierra así gran atractivo para la mentalidad romántica y postromántica. El mismo interés por reproducir el lenguaje medieval lo encontramos en el otro poema, de Sanjuán, en una curiosa escena amorosa entre un tal Rodrigo, el Marqués de Monteluna, y la «fermosa castellana».

Por otro lado, hallamos también imitaciones de la poesía árabe, que se empieza a conocer por entonces, como hemos visto en el capítulo segundo —recordemos las palabras señaladas de Pedro de Madrazo—. Así, Salvador de Salvador escribe una *Kasida árabe* a la niña Mercedes en 1886. A través de las traducciones de la poesía

[636] En este sentido de *experiencia interior* de lo medieval veremos escribir a principios de siglo a Enrique de Mesa, poeta de gusto tradicional, influido por los clásicos, pero especialmente por Juan Ruiz o el Marqués de Santillana.

árabe que se realizan en estas fechas, los escritores-lectores se familiarizan con el nuego lenguaje. Carbonero y Sol realiza una versión/traducción de las composiciones de Almoténabi en 1860; son dos poemas de carácter moral, sin sensualidad, que publica en una revista sevillana: *El rico y sus herederos*, en la que el protagonista deja a su muerte contentos a esos herederos que le lloran falsamente, y *Meditación sobre la muerte*, donde se recuerda al lector que hay que abandonar la morada triste. Por otro lado, Valera (1908c, II: 233-240) realizará una interesante traducción de la *Elegía de Abul-Beka de Roca, a la pérdida de Córdoba, Sevilla y Valencia*, que le llevará a plantear su posible influencia sobre el *ubi sunt* de Manrique, como vimos en el capítulo segundo. De hecho, el autor la traduce a propósito, para resaltar su parentesco, en estrofa de pie quebrado.

Pero no sólo la poesía árabe se difunde en las revistas ilustradas: lo mismo sucede con la hebrea, aunque en menor medida: en este sentido, citaremos la composición de un poeta cordobés, el *Himno de la creación o kedusah de la Hamidah de la mañana, poema de Judá Leví, de Toledo, escritor hebraico-hispano del siglo XII*, que publica Marcelino Menéndez Pelayo[637] en *La Ilustración Española y Americana*.

De esta forma, otro tipo de vuelta a la lengua medieval es la introducción de palabras árabes, que aparecen en estas recreaciones, así como en las orientales. El auge de la lengua árabe se extendió luego a los poemas de tema contemporáneo, especialmente con la llegada del Modernismo. En un poema de Rodolfo Gil, *La mezquita-aljama*, podemos encontrarnos una impresionante abundancia de arabismos: *midzanes*, *muezzines*, *Mirahb*, *muaxajas*, *cejales*, *alfaquí*, *sura*, *minbar*, *aleyas*, *Imán*, *mizdan*, *Ajarquía*... (Gil, 1895: 3-5 y 8). Pero no sólo eso: en la misma composición, al igual que en *La mezquita de Córdoba* de Blanco Belmonte, aparecen también frases árabes. Si en la poesía de Gil, los faquíes exclaman: «*Allàh ua aqbar!*» (*ibidem*: 4), las *kásidas* que componen *La mezquita de Córdoba* de Blanco Belmonte (1895) van inciadas todas ellas por epígrafes en árabe. De hecho, el lema del poema es una exclamación en este idioma: «*¡Le galib illé Alláh!*» ("Sólo Dios es vencedor"). En este poema se aprecia también el gusto por las palabras exóticas, sin duda debido a esos sonidos extraños al castellano, fuertes, con abundancia de esdrújulos; especialmente se reproducen en árabe los nombres de lugares (*Al Dohar*, *Geb-Elvira*, *Macäel*, etc.).

Pero ya en Zorrilla encontramos ejemplos de este tipo: en el poema *Recuerdos de Granada* (Zorrilla, 1889: 53-54), asistimos al grito del poeta en diversas estrofas: «¡Aláj-u-akbar!» y, en *La siesta* (Zorrilla, 1889: 43), el vallisoletano escribe el nombre del río Guadalquivir a la manera árabe: «Guad-al-kebir» —este tipo de escritura "árabe" de nombres castellanos se hará bastante común—. Para mostrar este conocimiento, el

[637] El *Canzioneri* (Diván) de Yudah Leví, poeta hebreo-hispano del siglo XII, lo consigue Menéndez Pelayo gracias a Ernesto Monaci, profesor de filología en Roma (Morón Arroyo, 1994: 248-249), del que ya hemos hablado en el capítulo anterior.

poeta romántico había buscado familiarizarse con el árabe, del cual tenía un relativo conocimiento, cuando viaja a Francia en 1846, después de la impresión que le produjo su primera visita a Granada en 1845 (además conocía la traducción francesa del *Corán*); este primer contacto fructificará en *La Leyenda de Al-Hamar* y el proyecto siempre retomado, pero nunca culminado, de un gran poema con Granada como protagonista (Fuente Ballesteros, 1993: 44). Lo interesante es que Zorrilla intentó aprender el idioma árabe, para lo cual tenía profesor en Oviedo.

En efecto, en el poema *Al-Hamar* (Zorrilla, 1853: 15), escrito en octavas, sobre un noble monarca granadino, el poeta hará abundante uso de frases arábigas. Además, comprobamos en las notas a este libro que Zorrilla leyó a Conde y a Lafuente Alcántara (la *Historia de Granada*). En su anotación explica muchas de las palabras arábigas que intercala en la leyenda, como *albunest*, *albaycín*, *almées* y *al-imées* (*ibidem*: 192-193) y demuestra su interés por el tema de Mahoma, pues al final de esta leyenda recoge su historia (*ibidem*: 201-227[638]). En "Cuatro palabras del autor" (texto que aparece en la edición de 1852, pero no en la del año siguiente), Zorrilla (1852, I: 41) comenta que espera que su apéndice de notas sirva de estímulo para propagar la lengua árabe en el país y aclara que, con su explicación detallada, no trata de hacer ostentaciones del saber, sino justificar sus innovaciones en la escritura de algunas palabras —recordemos que aún no se habían fijado unas leyes de transcripción—, revelando así su gran conciencia lingüística[639]. Por otro lado, en *Granada, poema oriental*, Zorrilla (1852, I: 205) escribe ya directamente en su "Invocación" una frase con caracteres árabes, así como en la introducción al libro quinto u octavo (Zorrilla, 1852, II: 72 y 235[640]), dejando la traducción para el lector[641].

Otro precedente será el uso que el Duque de Rivas haga de las palabras arábigas en *El moro expósito*. El Duque suele poner notas al final de cada capítulo, muchas de ellas filológicas, explicando términos árabes como *Wacir, azalá, almimbar, etc.*, además

---

[638] Se trata de una traducción de la *Vida de Mahoma* de Sabary, de donde tomará algún episodio para su historia de Al-Hamar (Carrasco Urgoiti, 1956: 376-377); la traducción francesa del Corán que lee el vallisoletano pertenecía a este autor francés.

[639] Se nota un cierto tono de orgullo en su demostración del conocimiento del arábigo idioma: «El lector hallará alguna variedad en los nombres de los Moros: pero puede fiarse de su autenticidad. Además de que el estudio que he hecho de la lengua Árabe me permite leer estos nombres en la lengua africana, y escribirlos en la castellana con las mismas letras que en aquélla, los he consultado con personas más entendidas que yo, árabes de raza, educadas en África, y para quienes el árabe es la lengua materna: escribo sin embargo muchos en la forma incorrecta que les han dado los historiadores cristianos, para no desfigurar a la vista del lector los que ya están confirmados, por decirlo así, por la tradición» (Zorrilla, 1852, I: 41).

[640] Asimismo, copia una interesante frase de Azz-Edin Elmocaddessi en la primera parte del libro noveno.

[641] Carrasco Urgoiti (1956: 376) se referirá a estos rasgos imitativos como «alardes pueriles de erudición», pues «Zorrilla se siente en el caso de explicar el significado de palabras tan bien naturalizadas en lengua española, como *zalema*, o de la exclamación *Alah-Akbar*, transcrita por él como *Alahuakbar*, tópico romántico tan común que se hallaba hasta en el título de un libro por Fernández y González. (...) El afán de introducir epígrafes en carácteres arábigos muestra la importancia que el poeta daba a intensificar el color local de la obra y darle un matiz de erudición, de que carecían sus anteriores composiciones de tipo morisco y oriental» (*ibidem*: 376-377).

de históricas, en las que sigue sobre todo a Conde. Por otro lado, sus descripciones parecen también inspiradas en la poesía árabe, a través de comparaciones como las de Kerima con elementos de la naturaleza: se la asemeja con el jazmín, las rosas, las azucenas, el arroyo, o la «garbosa palma» (Saavedra, 1982, I: 55; 97-98).

Finalmente, mencionaremos la existencia de las falsificaciones[642], que en cierto modo son imitaciones de obras medievales, pero con la pretensión de ser consideradas originales de los siglos medios. Juaristi señala unas cuantas en su libro sobre la invención de la tradición vasca: al final de éste hay un apéndice con los cantares apócrifos vascos del siglo XIX, que son cuatro, dos de los cuales son de la segunda mitad (Juaristi, 1987: 291-195). Precisamente, de la antigua mitología vasca, que parece ponerse de moda, realiza una burla Valera (1908c, II: 56-62) en *Arcacosúa. Poema euskero, mítico y picante,* que comienza con su mirada desde el mar a «la patria esclarecida/ del indómito vasco omnipotente» (*ibidem*: 57). El cordobés escribe aquí sobre Arcacosúa, que en nota nos explica es la diosa de las pulgas según esta mitología. El mismo Valera (1908c, I: 287-290), por otro lado, publica el hermosísimo *Romance de la hermosa Catalina*, que en la primera edición de sus poemas llama «traducción del portugués», cuando es original suyo. Coincidimos con Menéndez Pelayo en que este poema «puede rivalizar con las más ingeniosas falsificaciones de la poesía popular hechas por Garret o por Durán» (Valera, 1908c, II: 300-301).

Manrique y Dante

Estos dos vates, ambos escritores prerrenacentistas, serán los más recurridos de los que conforman el universo literario medieval: la sensibilidad poética decimonónica gustó especialmente del Bajo Medievo. De Manrique se conocen únicamente las *Coplas*; el resto de su obra cancioneril parece permanecer olvidada. Pero incluso las coplas podían aparecer *censuradas*, debido a la difusión de la edición de Quintana, como ya vimos en el capítulo segundo, algo de lo que se queja Menéndez Pelayo (1944, II: 392, n. 1) con amargura: «Apenas hay centón de poesías para la enseñanza, ni tratado de Retórica y Poética, en que no salgan a relucir las famosas *Coplas*, pero mutiladas siempre. ¡Qué grande es el poder de la inercia entre nosotros!».

Huellas de esta composición encontramos en nuestra poemática en abundancia. Ya hemos mencionado la poesía de Josefa Ugarte Barrientos *La Alhambra*, eco del *ubi sunt* manriqueño y del poema medieval *¡Ay de mi Alhama!* También el Marqués de Molins recoge el mismo eco de las *Coplas*, según nos refiere Alarcón, quien comenta

[642] Sobre el tema de las falsificaciones de la balada tradicional en la Europa decimonónica véase Cid (1994). Según Cid, estas falsificaciones, entre las que llaman la atención las creativas de Th.-Hersart de la Villemarqué, *crearon un espíritu de desconfianza hacia toda balada que se salía de la norma. Por esas* prevenciones excesivas llegó a ponerse en duda la autenticidad de los cantos finlandeses que integran el

así los versos de este vate: «Habla castiza, sabor antiguo, elegancia, sencillez y grandeza encontramos en todos; pero en los *Recuerdos de Salamanca* hallamos todavía más; pues igualando como forma a los mejores romances antiguos, abunda su fondo en sana filosofía, en trascendentales pensamientos políticos y sociales». Y para ilustrar esto copia los siguientes versos: «¿En dónde están de Castilla/ los robustos infanzones?/ ¿Cuál tierra labran ahora/ Sandoval y Bracamonte?/ Do está de Haro y Maldonado/ la labor?», etc. (Alarcón, 1984: 229[643]). Más interesante es, sin embargo, la imitación que hace de las *Coplas* Morán, pues reproduce no sólo su métrica, sino también su temática: el poema trata de lo efímero de las glorias mundanas a raíz de la muerte del señor de un castillo feudal.

Pero lo más frecuente será encontrar la emulación del ritmo del tetrástico monorrimo de Manrique, independientemente del asunto que se trata. Esto se realiza ya desde el comienzo del siglo XIX: así, por ejemplo, en su poema *El recuerdo de la patria*, escrito en el año de 1811 en Londres, Martínez de la Rosa (1962: 148) usa el verso manriqueño para añorar sus tierras.

El aprecio que el XIX sintió por las *Coplas* se manifiesta también en las numerosas veces que las encontramos citadas en poemas o en artículos de revistas, bien encabezando los primeros, como es el caso del romance de Bruno Moreno a *El Río Piedra* o de las pesimistas reflexiones sobre la vida de Francisco Flores y García[644], o bien parafraseadas en los segundos, generalmente de manera ligera y burlesca[645], de

---

Kalevala y se tildó de superchería el *Cantar de las huestes de Igor* o se negó la existencia de la narrativa popular escocesa, debido a la actuación de MacPherson (*ibidem*: 509 y 519-520).

[643] Alarcón alaba en una reseña de *La Época* (22 de octubre de 1857) las octavas, romances, etc. que aparecen en las obras poéticas de Mariano de Roca Togores, Marqués de Molins, publicadas en 1857. En su época temprana, Alarcón no demuestra tener un acertado juicio crítico, como demuestra no sólo aquí. Para el escritor, el canto "El cerco de Orihuela" abona al marqués como poeta épico. Si ensayara este género en mayor escala, haría una epopeya monumental, cosa que desde antiguo procuran en balde los españoles. Copia entonces unos cuantos versos poco afortunados y habla de la seguridad, gracia y gallardía con que se describe una fortaleza. También se refiere al elevado tono de Molins en sus romances caballerescos; prefiere sus poesías a sus dramas, y de ellas los romances, de los cuales su favorito son los "Recuerdos de Salamanca" (Alarcón, 1984: 229).

[644] Ambos poemas se abren con la cita de las Coplas: «Nuestras vidas son los ríos...». El primero, escrito desde el Monasterio de Piedra, puede leerse en *La Ilustración Española y Americana* (1879), pág. 11; el segundo, titulado "La vida", en *La Ilustración de Madrid*, 44 (30 de octubre de 1871), págs. 314-315.

[645] Véase cómo los emplea con gracia Carlos Frígola en una crítica a la ópera bufa, en el capítulo quinto. En la misma línea se encuentran las alusiones a las *Coplas* de Nulema en su "Revista". En *La Ilustración Católica*, 32 (28 de febrero de 1879), págs. 249-250, para hablar de cómo la miseria humana todo lo iguala en el tribunal de la muerte, copia los versos de J. Manrique «Nuestras vidas son los ríos...», pág. 250. Y cuando se refiere al final del Carnaval con el Miércoles de Ceniza comenta: «¿Qué se ha hecho de las armonías embriagadoras, de los bailes babilónicos, de los banquetes espléndidos, de las bromas y jaranas, de las orgías de Carnaval?». En *La Ilustración Católica*, 25 (7 de enero de 1881), pág. 194, vemos que hablando de la marcha de *la Patti*, que ha dado seis funciones regias, vuelve al mismo motivo: «¿Qué se hicieron las damas...? (...) Los males vienen corriendo/ y después de ya venidos/ duran más». Aunque vuelva la Patti, lo que no volverá es el dinero que ha costado. «Desque vemos el engaño/ y queremos dar la vuelta/ no hay lugar». Por otro lado, Tomás Camacho comenta que lo malo de los amores con viudas es que se acuerdan de su primer marido siempre. «Creo que fue Jorge Manrique el que dijo:/ *que siempre el tiempo pasado/ fue mejor.*/ Donde dice 'tiempo pasado' pongan 'marido muerto' y sabrán lo que piensan las viudas reincidentes», véase "La viuda", *La Ilustración Ibérica*, 160 (23 de

modo que en seguida nos hacemos una idea de hasta qué punto el público estaba familiarizado con ellas. En el artículo "Edad Media" del catedrático Manuel de Assàs, precisamente algunos de sus versos serán el elemento introductor[646], mientras que en el poema *La duda* de Núñez de Arce podemos ver una huella del motivo del *ubi sunt*, según Romo Arregui (1946: 91) en estos versos: «Ruedan los tronos, ruedan los altares:/ reyes, naciones, genios y colosos/ pasan como las ondas de los mares». A Manrique parafrasea también Fernández Shaw (1966: 332-334: 333) en *La santa paz*, dentro del libro *La vida loca*, de 1909. «Diga su historia, publique/ dónde van los poderíos.../ Aquí de Jorge Manrique:/ *Nuestras vidas son los ríos...*». Y, en la misma obra, el prefacio de la sección "Vida y muerte" está constituido por otros versos manriqueños: «No gastemos tiempo ya/ en esta vida mezquina (...) es locura» (*ibidem*: 371). Manrique era, pues, un punto de referencia también para la generación de los realistas, y en el apartado de los premodernistas señalaremos una composición sobre este vate prerrenacentista de Manuel Reina.

Chateaubriand será el que revele las grandes epopeyas de Dante, Tasso y sobre todo de Milton en el *Génie du Christianisme*, de 1802, libro extensamente leído en nuestra Península. De este modo, de la obra de Dante la preferida será la *Divina Comedia*, cuyos personajes y situaciones son recreados desde el universo de las letras y el de las artes plásticas. Precisamente se publicó en 1879 una muy famosa traducción en verso de este texto hecha por el Conde de Cheste o capitán general Juan de la Pezuela, entonces presidente de la RAE, y a quien Cejador y Frauca (1918, VIII: 28) califica como uno de los autores *clásicos*. *La Comedia de Dante Alighieri* salió a la luz junto con la traducción de *Os Lusiadas*, ambas versiones en tercetos (el Marqués de Molins defiende en el prólogo la versión no matemática en prosa)[647]. Antes de esta traducción, la más famosa edición de la *Comedia* era la ilustrada por Doré[648], cuyos dibujos recogerá otra versión de la obra de Dante: la de Cayetano Rosell, de 1884[649].

---

enero de 1886), págs. 59 y 62: 62. Vemos, pues, el empleo frívolo que en este caso se da a los versos de Manrique.

[646] Los versos son «Dejemos a los troyanos...». Manuel de Assas, "Edad Media", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 829 (1868), págs. 362-364.

[647] Esta traducción de la *Divina Comedia* del Conde de Cheste se vende ahora en la editorial Edaf (Madrid, 1998).

[648] Interesantes observaciones sobre esta edición encontramos en "Revista de París", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* (1861), pág. 198. Para el comentarista, los cuadros espantosos del italiano son interpretados de tal modo que quizá superan en horror a las descripciones de Dante. Si Doré descuella en lo fantástico, en lo natural es refrenado (esto será considerado como un defecto en más de una ocasión por *La Ilustración Católica*, en 1879, que se queja de que Doré tenía demasiada imaginación). La parte tipográfica era lo más lujoso que se había visto hasta entonces, y en cuanto a la traducción, corrió a cargo de M. Fiorentino. Doré, antes de viajar a España para ilustrar el Quijote, fue condecorado con la Cruz de la Legión de Honor por la ilustración de la obra de Dante.

[649] Rosell es el autor de la continuación de la *Historia de España* de Juan de Mariana y Miñana, y de la traducción del *Paraíso Perdido* de Milton. También fue colector ilustrado de tomos de la Biblioteca de Autores Españoles, según nos informa *La Ilustración Española y Americana* de 1879, donde se reproduce

Sobre la traducción de Dante del Conde de Cheste, quien también había versionado el *Orlando furioso*, Valera (1912c, II: 65) nos comenta los reparos que se pusieron a la misma: «No poco se ha censurado su traducción de *La Divina Comedia*, y no por la ignorancia o mala comprensión del texto, sino por la libertad que Pezuela se toma al expresarle en nuestra lengua, de inventar vocablos y hasta de adoptar formas o desinencias en las conjugaciones, que no están ni tal vez estuvieron nunca en uso». Se trata del viejo problema de la reproducción fiel de la lengua del pasado. No obstante, Valera encuentra una motivación más profunda y sugerente para el escaso aprecio a finales de siglo de su versión de la obra dantesca. «Hay, por último, que aducir en favor de las traducciones épicas del Conde de Cheste que el gran público no gusta ya de las epopeyas, sino que le aburren. De aquí que muchas personas, cuando no son audaces en extremo, no se atreven a decir que Homero, Virgilio, Dante, Ariosto, Camoens y el Tasso les parecen inaguantables y descargan su enojo o su furia contra los traductores, como quien piensa y dice *aquí no peco*» (*ibidem*: 68)[650].

En Inglaterra, también Dante consiguió gran éxito, pero esta vez tuvo mejores traductores, como demuestra la magnífica adaptación al inglés que hizo Longfellow en enero de 1864 de los tres cantos del *Paradiso*, publicados en la revista *The Atlantic Monthly*, así como los otros tres sonetos que, basados en su labor de traducción, compuso meses más tarde para la misma publicación[651].

Sea como sea, tanto interés despierta esta obra que no sólo interesa su lectura sino incluso el conocimiento que de ella se tenía en la Edad Media, y así, en una revista ilustrada encontramos publicados extractos de la traducción que hizo de la *Divina Comedia* Villegas, en el siglo XV[652].

Manuel del Palacio (1916: 49) escribe sobre la amada de Dante en el soneto "Beatriz", de 1894, donde duda, desde un planteamiento muy neoplatónico, sobre si esta dama es un ser humano o un ensueño del poeta; se trata de una recreación de los versos de Dante:

---

un grabado suyo. Su edición de la *Divina Comedia* (traducida directamente del italiano) cuenta con un prólogo biográfico-crítico de Juan Eugenio Hartzenbusch y se editó en Barcelona, por Montaner y Simón.

[650] Sobre otras traducciones de la *Divina Comedia* (también en catalán) véase Arce (1988: 757-758). Es, pues, en el período final del Ochocientos cuando aparece la traducción completa de esta obra. «El hecho que importa señalar es que, incluidas las reimpresiones, más de 20 ediciones traducidas de la *Comedia* fueron publicadas en España entre 1868 y 1900» (*ibidem*: 758).

Por otro lado, diferente actitud a la de Valera es la de Cayetano Fernández en su discurso de 1871 ante la RAE donde alaba sin reparos la traducción de Cheste. «Traducida está en magníficos tercetos, en muy castizo lenguaje y con sapientísimas notas, que llenan de claridad los más intrincados lugares del poema: las gracias al escritor insigne que, con gallarda y erudita pluma, ha añadido, en tal feliz manera, nuevos timbres a su nombre, mucha gloria a esta Academia, y una joya más a nuestros literarios tesoros» (RAE, 1871-1872, III: 390).

[651] En diciembre de 1864, y julio, septiembre y noviembre de 1866.

[652] En "Estudios históricos y literarios. Güelfos y jibelinos", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* (1874), 1104, pág. 183; 1105, págs. 194-195; 1106, págs. 210-211; 1108, págs. 242-243; 1109, págs. 258-259.

Bello fantasma de las horas tristes,
Dudara la razón si has existido;
El alma, que te ve, sabe que existes.

Y también Vicente Colorado, en el poema *Beatriz descrita por Dante*, en quintetos, se hace pasar por el vate florentino en su monólogo sobre la amada. El vocabulario es, sin embargo, todavía romántico.

Por otro lado, dentro de la literatura regional, habría que señalar el poema gallego, de género comprometido, *O Divino Sainete*, publicado por M. Curros Enríquez en 1880, recreación personalísima y con carácter de parodia del tema dantesco[653].

Si lo que más se versifica es la *Divina Comedia*, la parte dedicada a la descripción del reino subterráneo es la más atractiva para los escritores, especialmente el episodio de Paolo y Francesca (Alighieri, 1988: 105-109). Efectivamente, este relato de la obra de Dante gustará muchísimo en Europa, y sobre él se harán variadas versiones[654] (desde la presencia del tema en los grabados al título de la famosa obra de Echegaray, *El gran galeoto*[655], pasando por los bajorrelieves de Susillo[656]), que no se limitan así a recreaciones literarias. En el soneto de Julio Monreal *Francisca de Rímini*, encontramos una reelaboración de este final del Canto V. Cuando Francesca va a besar a su amado, la sombra de la muerte se cierne sobre ellos. De este relato amoroso hará una traducción directa del italiano Salvador de Salvador en 1885. Por último, es muy llamativa la mezcla que hace Ezequiel Solana de este episodio con la famosa rima de Bécquer (1972: 26) «Poesía eres tú», que nos da una idea de hasta dónde podía llegar la mezcla de

[653] Véase Arce (1988: 758-759). En este trabajo no nos ocupamos de la poesía regional, pero sobre los poetas gallegos contemporáneos de Rosalía puede leerse el interesante artículo de Pardo Bazán en la *Revista de España*, CXXI (mayo y junio de 1888).

[654] En 1855 se representa la *Francesca de Rimini* de George Henry Boker; en 1901 la de Gabriele D'Annunzio; en 1902 los dramas de Phillips y Crawford, etc. Valera, en su "Revista dramática" (Valera, 1909b: 183-281), en el año 1861, comenta la *Francesca de Rimini* representada en el teatro del Príncipe por la Sra Santoni (*ibidem*: 197). Los cuadros sobre el tema son numerosos; entre ellos destacan los de Ingres, Ary Scheffer, Cabanel y D. G. Rossetti.

[655] Echegaray (1957: 652): «Brote mi drama, que hasta el título tiene, porque allá, bajo la luz del quinqué, veo la obra inmortal del inmortal poeta florentino, y dióme en italiano lo que en buen español fuera buena imprudencia y mala osadía escribir en un libro y pronunciar en la escena. Francesca y Paolo, ¡válganme vuestros amores!». En varios momentos de este drama, se encuentra abierto el libro de Dante por el pasaje de Francesca, y en un determinado momento le explica Ernesto a Pepito, el hijo de Severo (personaje simbólico, terrible hermano de don Julián que le hace concebir celos del hijo de su amigo y de su mujer), lo qué significa el galeoto o el medianero, que es aquí el mundo que provoca amor en los protagonistas, emparejándoles. Así *todo el mundo*, la masa total, entra a formar parte del drama, sin pasión y sin maldad, como anunció al comienzo. El autor recoge entonces un particular sentido de las palabras de Francesca en los versos de Dante. Como dicen Goenaga y Maguna (1972: 394): «Echegaray, pues, adivinó el sentido del término usado por Francesca, sin especificar el libro que ella y Paolo leían, y el papel que libro y autor desempeñaron en la instigación de unos amores ilícitos».

[656] "Paolo y Francesca, bajo relieve de Susillo", *La Ilustración Artística*, 253 (1 de noviembre de 1886), pág. 290. De nuevo en la misma revista fue reproducido en 1887. En Francia, también recreará este episodio en su escultura Rodin, y numerosos pintores y poetas volverán a este tema: Alfred de Musset recurre a él, por ejemplo, en "Souvenir".

influencias y el eclecticismo de la época[657]. El mismo Bécquer (1972: 30), por otro lado, aborda el asunto de Francesca adaptándolo al presente en su rima XXIX. Pero la literatura modernista y simbolista será la que muestre un tratamiento más privilegiado del motivo.

A veces las apariciones de Dante en las composiciones de la época tienen una motivación más arbitraria, por su condición de personaje prestigioso, como en el poema escrito en un abanico de Jiménez Campaña[658], o en *La página eterna* de Manuel del Palacio (1916; 115), escrito en 1884 y casi un preludio del poema de Darío (1972: 91) de parecido título, donde ocupa el florentino el primer lugar de una serie junto a Milton, con quien se le suele emparejar, quizás porque ambos establecieron la representación del infierno.

En todo caso, las citas de Dante se multiplicarán en cualquier ocasión propicia, como sucede con las *Coplas*: especialmente, la inscripción de las puertas del infierno, tanto en su versión latina como castellana[659], será muy recurrida. Y es que el siglo XIX, como revela el título de un poema de Miguel Sánchez Pesquera, parece estar constantemente *Leyendo a Dante*.

Ecos de la Edad Media

Abordamos ahora una serie de poemas publicados en la prensa ilustrada que, aunque no tienen una temática medieval específica, muestran algún tipo de relación con los siglos medios, relación cuya evidencia e intencionalidad, desde el aspecto formal y temático, varía. Su interés radica en que nos demuestran hasta qué punto existía una familiarización con el mundo literario del Medievo durante estos años.

Temáticamente, nos podemos encontrar poemas dedicados a figuras de gran tradición medieval como la Fortuna (aunque de raigambre clásica), que pueden afectar a un contexto contemporáneo: así, en el satírico poema en serventesios *A la Fortuna*, de Victoriano Martínez Muller, se le pide a esta «diosa inconstante» y «notable dama» que retenga su alegórica rueda, que ya poetizó Juan de Mena. También Campoamor (1972: 1385-1386) escribe un poema a *El carro de la Fortuna*, incluido en su libro *Ayes del alma*. En otras ocasiones, el eco es de la *Danza de la Muerte*, que había sido editada en

---

[657] «Leíamos un trozo/ de *Paolo y de Francesca*,/ cuando cayó copiosa/ su lágrima en las letras./ Clavé en su faz mis ojos/ me alcé y dije: '¡Mi prenda!/ tú eres... la poesía;/ ve aquí el mayor poema.'»

[658] «Como el alma del Dante, soñadora,/ Eloísa es tu alma». Estos poemas de álbum o abanico forman un subgrupo que estudia Marta Palenque (1990b) como "poesía ecléctica y de salón", muy de circunstancias.

[659] Así, véase el uso que le da el Marqués de Valle-Alegre en "Revista general", *La Ilustración Española y Americana* (1874), pág. 722, quien comenta que los amigos de Sagasta han gritado a los oposicionistas: *¡Lasciate ogni speranza!* En 1877, en esa misma revista, se utiliza la misma cita para indicar que los compositores españoles de ópera viven en el estado que indica la frase. También en la revista *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* de 1861 aparece un artículo titulado como la frase de Dante castellana: «Dejad toda esperanza».

París en 1856 por Florencio Janer[660]. Este tema ejercerá gran atracción no sólo sobre nuestras letras, sino también sobre las francesas, como veremos más adelante. Fernández Grilo publica en 1890 *La canción de la muerte (en el cementerio)*, donde la Muerte ante la Humanidad presume de que todo lo extermina: mujeres, músicas, etc... Otro tanto comenta la Muerte en primera persona en *La cansó de la mort* de Franquesa y Gomis, que se abre con una cita de Ausias March. Pero si se escoge la personificación medieval de esta igualadora guadaña en las composiciones, los finales de ambas están lejos del espíritu de los siglos medios: en la de Grilo, es derrotada al pie de la cruz, y en la de Franquesa, vence el espíritu humano en el final de los tiempos por su inmortalidad (dentro de la vertiente optimista del siglo XIX que cree en el Progreso). El poema de "A.", en cambio, se limita a describir el poder destructor de la muerte, del que no hay escapatoria; como en el resto de las composiciones, su principal mensaje es la vanidad de las cosas efímeras. Por último, la poesía de Llombart, *Tanto monta*, que habla de la muerte *airada*, tiene también reminiscencias de la *danza* medieval (además de llevar como título el lema de los Reyes Católicos).

Otra huella del Medievo es la figura recurrente del trovador/poeta en estas composiciones decimonónicas, que tienen mucho de influencia zorrillesca[661]. A veces, este *trovador* del siglo XIX viene equipado de un grupo de atributos "característicos", tales el plectro y el gótico castillo, como se ve en *A la luna* o en *Al pie de tu reja*, donde el protagonista canta a su *hurí* con una *guzla*, o bien en *Ofrenda del poeta*, en la que el trovador entona leyendas dedicadas a su doncella, para hacerla dormir o soñar, de acuerdo con el uso ya señalado de lo legendario. En este tipo de representaciones se mezcla también el orientalismo característico de estos años. Así, en *A Celia* de Carlos Pérez Toresano se alaba la belleza de una mujer comparándola con una sultana o una morisca[662]. Esta imagen del trovador se mezcla a veces con la del guerrero medieval que se dirige a su doncella con una trova de amor: tal es el poema de J. M. de la Torre, en el que en versos sonoros (anticipadores del Modernismo) el autor anuncia a su amada Ethelvina su amor, que ya ha demostrado en torneos, en su peregrinación a Palestina y cambiando el acero por el laúd. Precisamente esta excesiva mitificación de la figura trovadoresca es lo que ataca Manuel del Palacio (1916: 36) en 1883: «Si acaso un trovador habéis soñado/ blondo, sentimental y zalamero,/ la capa recogida en el acero/ y

[660] Florencio Janer publica «*La Danza de la Muerte*, el poema castellano del siglo XIV, enriquecido con un preámbulo, facsímile y explicación de las voces más anticuadas, publicado enteramente conforme al códice original»: Janer, "Creencias populares de la Edad Media./ La Danza de la Muerte", *Museo de las Familias*, 24 (1860), págs. 180-181: 180. En este artículo, se nos reproducen coplas de este poema en su lenguaje antiguo, y se postula, frente a la creencia general en la autoría de Sem Tob, que el autor es un monje, ya que es el personaje que sale mejor parado en el "baile".

[661] Zorrilla gustaba presentarse así caracterizado; no hay más que ver que tiene un libro titulado *Cantos del trovador* (publicado entre 1840 y 1841, en tres tomos).

[662] Copio por la recurrente imagen que nos ofrece de la imagen de una bella mujer, todo un estereotipo decimonónico: «¡Oh! Yo me la figuro/ En gótica ventana,/ Cual árabe sultana/ Del Darro y del Genil;/ O en la morisca zambra,/ Envuelta entre grandeza,/ Luciendo su belleza/ Cual reina del pensil» (pág. 107).

a la cintura el bandolín dorado./ Ese tal no soy yo (...) canto ya con permiso del casero/ y dejo estar las flores en el prado». Tal vez la dama que espera a ese caballero de la mandolina ha nacido «demasiado tarde».

Fernández Shaw (1966: 426-433) se sigue dirigiendo como trovador a su amada en 1910 en la sección "Trovas" de *El amor y mis amores*, donde en verso corto se multiplican los requiebros, que ya nada añaden, excepto un evidente tinte modernista, pleno de sensualidad. En estos versos, el autor describe cada una de las partes del cuerpo de la mujer amada: cuello, boca, manos, ojos, etc., e incluye un envío a la doncella «gentilísima».

De esta forma, guerreros, trovadores, moras o huríes orientales crean una mitología coherente y orgánica, que, en un deliberado estereotipo romántico, usan Manuel del Palacio y Manuel Reina en sendos poemas: *Sueños* y *Baile de máscaras*. Se trata de toda una codificación del Medievo que tiene su proceso de formación en el Romanticismo y se encuentra en nuestros años perfectamente consolidada. Este elenco de figuras se hace presente en un baile de máscaras al que asiste Reina en el segundo poema, con un tratamiento desenfadado propio del Modernismo[663], ejemplo del rico panorama que provoca el entrecruzamiento de las corrientes literarias en el fin de siglo.

Por otro lado, el personaje de la serrana, de ascendencia medieval, es también protagonista de alguno de nuestros versos, como en el poema *Amor*, donde esta figura deambula por la vega florida en una "fresca mañana" y se acaba convirtiendo en una muchacha romántica y nada analfabeta que en lugar de esperar a ser solicitada por un hombre, le declara su pasión. Por otro lado, en la composición *Tenacidad* de Zorrilla (1917: 163-164), el poeta canta a una serrana a quien requiebra con un cierto eco de poesía popular medieval.

En la segunda mitad de siglo, la Edad Media y sus leyendas, identificadas con el movimiento romántico, pasarán a considerarse una primera etapa de una más larga progresión espiritual, dentro del desencantado espíritu de la segunda mitad del XIX, o bien se harán progresivamente tema de cuentos para mujeres o niños[664] (en el último tercio de siglo proliferan en las revistas los cuentos de hadas). En cuanto a lo primero, en *¡Alas!*, de Alcalá Galiano (de métrica romántica en agudos), el alma se eleva con las leyendas y los mitos, aunque luego nunca alcance esos castillos y osados infantes

[663] En cierto sentido, nos recuerda el desfile del paisaje simbolista de Albert Samain "Mon âme est une infante..". En este poema, se intenta representar el paisaje del alma, pero también se recrea una codificación aprendida. Esta composición inspiró "Intimités" de *Les Récits et les Élégies*, libro donde Coppée muestra también una pintura de colores *éclatant* (Coppée, 1878: 27).

[664] Eso parece también expresar el "Canto a Zorrilla" de Pardo Bazán (1996: 134-140), cuando dice: «¿De qué cantó Zorrilla?/ Las místicas consejas/ que en la niñez solemos temblantes escuchar;/ las glorias ya perdidas, las tradiciones viejas/ que el polvo de los siglos comienza a sepultar» (*ibidem*: 135).

(desilusión realista). En cuanto a lo segundo, el mismo Zorrilla (1889: 27) en su *Coronación* sabe que su medievalismo romántico es ahora objeto de cuentos.

> Y el son de los remos, el único germen
> del cuento en que hacían tan lindo papel
> la barca que hendía las aguas que duermen,
> la trova, el castillo, la dama, el doncel...

La ilustración que inicia este texto, por otro lado, es bastante reveladora de este Romanticismo relegado a la mujer: Zorrilla es representado, ya anciano, junto a una dama que lee sus versos (ilustración 1 del *Apéndice 3*). Si el poeta canta leyendas a la mujer que ama en *Esencia de rosa. La siesta* (*ibidem*: 39-45), lo mismo hace la madre que cuida a *El niño enfermo* de Manuel Reina. En este sentido, los poetas realistas se crían leyendo a Zorrilla, del que son grandes admiradores, como demuestran los muchos poemas que se escriben en su homenaje —ya vimos el de Fernández Shaw y también podemos mencionar el de Ferrari (1908: 59-62) o los de Pardo Bazán (1996)[665]—. Por otro lado, en el poema de 1882 *El tesoro de Orosmán*, de Fernández Shaw (1966: 56-63), escrito en versos breves, vemos a una joven contarle a su amado Juan, joven del siglo materialista, la historia de Orosmán, un joven granadino cuya amada es asesinada por su tirano progenitor, ladrón del tesoro de sus padres. Lo interesante es que esta leyenda, que puede ser medieval, se encuadre en un discurso de la dama sobre el siglo materialista, la duda y la falta de idealismo. Estos versos son una muestra más de cómo la materia medieval en el Realismo se empapa de didactismo: ella le cuenta la historia para que crea en el amor.

En el soneto *A media noche* de Manuel del Palacio se conjura a las amadas de escritores famosos para que salgan de sus sepulcros; de las mujeres convocadas, es interesante que cuatro sean medievales. En la lista de damas, cómo no, se encuentran Margarita y Francesca, quizás los personajes femeninos de la historia literaria europea más famosos en España, por la asiduidad con que se las representa. De un modo u otro se hace así la Edad Media presente en distintos poemas. La excusa puede ser también la alabanza de la nobleza a través del recuerdo de los blasones conquistados, como en el poema que ya hemos mencionado *A la insigne dama española...*, de Francisco Díaz de Carmona, en el que Guzmán el Bueno le dice a su descendiente que es digna nieta de su raza. Por lo demás, se trata de una composición que maneja todos los tópicos comentados: el orgullo nacional, la heroica raza española, etc. En la misma línea está el

---

[665] En *Otras poesías* escribe unos poemas a Zorrilla, que se va en exilio a México; ya hemos señalado su "Canto a Zorrilla". Pero a pesar de la deuda que con él reconoce, la autora piensa que su poesía está pasada: en "Reflexiones sobre el agonizante año de 1866", dice sobre la vuelta del vallisoletano: «Bien haya el vate, y no obstante/ de su ingenio peregrino,/ mira atrás... cuando el camino/ está delante... ¡adelante!» (Pardo Bazán, 1996: 99).

poema *La toma del hábito de Calatrava* del Marqués de Molins. Los nobles recuerdan interesadamente un pasado lleno de privilegios. El poeta aquí pide al Comendador de Calatrava que le haga caballero de esa orden, no por honrarse con ellos —que a Dios gracias no necesita honores quien se llama como él (y aquí canta brillantemente los timbres de su casa)— sino porque una señora le encargó que tomara esa cruz de grana, llamándole *Buen caballero*, según nos refiere el comentarista de estos versos, Alarcón (1984: 230).

También los siglos medios pueden aparecer en esta poesía a través de las obras dramáticas que se ambientan en ellos y que nos muestran su relevancia social. Por ejemplo, el soneto de Carlos Coello sobre la representación de Guzmán el Bueno de Antonio Vico, o el de Eduardo Sánchez Castilla dedicado a Tomás Bretón con motivo del estreno de su ópera *Los amantes de Teruel*, y, ya en años posteriores, el poema de Jackson Veyán en torno a Vico y el drama *Cid Rodrigo Díaz de Vivar*.

Hay muchos otros poemas con breves referencias al Medievo que aquí no hemos incluido, para no ser demasiado prolijos y porque realmente no aportan nada nuevo. En escritores como Josefa Ugarte Barrientos, por ejemplo, es usual ver alusiones a los siglos medios porque es la oficial "cantora de Granada"[666]. Pero se trata de rasgos irrelevantes: reminiscencias que llegan al poeta a través de un marco ambiental.

Aparte de los poemas comentados en el apartado anterior, en los que se imitaba el ritmo del verso y la métrica medievales, formalmente, en la poética de algunas composiciones de nuestras décadas hubo también un influjo menos consciente del Medievo. Sin duda, el conocimiento cada vez mayor —aunque no demasiado extendido— del corpus de versos de los siglos medios (que incluye no sólo los populares sino a los poetas mayores y de cancionero) ayudó a este fenómeno. Así, *Despedida del cuerpo y del alma* de A. Hurtado recuerda en su composición a los debates de la Edad Media. Pero la estructura dialogal pudo conocerla el autor no sólo a través de nuestras disputas medievales, sino también por las versiones de Petrarca que encontramos en revistas ilustradas como *La Ilustración Española y Americana* (de Fermín Caballero se publica póstumamente en 1878 la traducción de un diálogo del italiano)[667]. En su ligereza, la composición de Hurtado demuestra bastante acierto. En esta misma línea, pero en prosa, Segade Campoamor había publicado en 1876 unos diálogos entre el *Yo* y *El corazón* que incluyen versos de Dante y un concepto de gloria

[666] Como «la bella e inspirada cantora de nuestra tradicional ciudad», se la califica en la introducción a un poema suyo en *La Alhambra*, 27 (30 de septiembre de 1884), pág. 6. (Este poema, sin título, canta a una margarita que nace de las grietas de un ruinoso castillo morisco). En la misma línea, encontramos la cancioncilla popular de Miguel Gutiérrez a la Fuente del Avellano, *La Ilustración Española y Americana*, XXX (15 agosto de 1876), págs. 99 y 102, donde la Alhambra y el Albaicín se nos presentan rodeados de golondrinas que buscan sombras pasadas y de una enamorada guitarra mora.

[667] Esta traducción está dedicada a una joven, a la que quiere enseñar que Petrarca no contó los hoyos de las viruelas entre las adversidades de la vida.

muy trecentista[668]. Otro eco formal del Medievo podemos buscarlo en ciertos juegos poemáticos, como los acrósticos; por ejemplo, el que encontramos en *A la Srta. D^a^. ...* De todos modos, el juego de palabras será una práctica común en los poemas festivos (Urrutia, 1995: 134) y ejercicios como éste o las charadas entraron si acaso por tradición indirecta, más que por herencia cancioneril.

Los poetas realistas

En la segunda mitad del siglo XIX, la lírica jugó un papel muy importante: proliferan los poetas y la lectura de salón, aunque a finales de la centuria el público se interesa más por la novela y el teatro, y se pone en cuestionamiento la vigencia del género, algo de lo que se quejan los poetas. Palenque (1990b) y Urrutia (1995) se refieren durante nuestras décadas a una generación *realista*[669] —el segundo incluye en ella a Bécquer—. En general, hay que tener cuidado con este término, ya que no conviene extenderlo a todos los poetas de la época: hemos visto cómo una gran parte de ellos sigue por los derroteros del Romanticismo. Por otro lado, Palenque (1990b) y Peña (1986) coinciden en que ésta es una lírica de baja calidad, algo que, por supuesto, sería prolijo discutir, y que nos permitimos poner aquí simplemente entre paréntesis: no es ésta, en principio, la tesis que nos interesa.

Palenque (1990b) habla de diversas tendencias en estos años, entre las que incluye la "Poesía civil y de expresión grandilocuente" de Núñez de Arce. El historicismo, será, según Palenque, una de las recurrencias más comunes de los poetas de esta tendencia, por la necesidad de una recuperación que implica la esencia del pasado. Efectivamente, Ferrari y Núñez de Arce tendrán poemas históricos, que aportarán, por cierto, rasgos novedosos al medievalismo, pero sin embargo hay que reconocer que su principal preocupación será el presente: son herederos de Quintana. En este sentido, discrepamos de Palenque en que se busque la *esencia* del *pasado*: éste sólo interesará en alas de alumbrar mejor la problemática coetánea.

En general, encontramos poca comprensión entre la crítica historicista hacia la poesía del Realismo. Como dice Gaos (1969: 12), es ésta «una de nuestras épocas peor conocidas: el 'realismo' de la segunda mitad del siglo pasado. Salvo alguna excepción, la crítica actual sigue apoyándose, en inerte prolongación, sobre los juicios formulados por los autores de la 'generación del 98' y sus seguidores; juicios apasionados y adversos que no tienen razón de ser y que continúan impidiendo la recta comprensión

[668] R. Segade Campoamor, "Diálogos íntimos", *La Ilustración Española y Americana*, XXVI (25 julio de 1876), pág. 30.
[669] Sobre la consideración de la poesía de la segunda mitad de siglo véase el artículo de Naval (1992), donde explica las diferentes posturas críticas sobre el tema.

de esa época»[670]. La misma situación que, como veremos en el capítulo quinto, hallamos en la visión de Echegaray.

Antes de pasar a hablar de estos poetas y de las aportaciones que hacen al medievalismo poético de la segunda mitad del XIX, vamos a hacer un breve paréntesis, necesario para situar la literatura del momento en Francia, que dejará su impronta en los poetas realistas y modernistas, incluso en la prosa de ficción. Un poeta fundamental por su innovador tratamiento del Medievo es el «elegantísimo e inspirado poeta» (Valera, 1910c: xxi) Leconte de Lisle. Ferviente admirador de las *Orientales*, este poeta francés no trata de hacer volver el pasado, revivirlo o evocarlo con la imaginación y el color local, como querían los románticos, sino presentarlo a través de la documentación, con la voz inteligente de la época, la ayuda de la ciencia y la filosofía positivista. Así, en sus poemas encontramos siempre gran solidez de información. Como sus discípulos, compartía con Taine la preocupación por reproducir el pensamiento y el modo de vida del pasado. Para Lisle, Hugo había fallado en su intento de hacerse contemporáneo de una época histórica: *La Légende des Siècles* era más el eco soberbio de los sentimientos modernos atribuidos a los hombres de ayer que una resurrección del pasado, cuando ahora que se sabía más sobre éste era el momento de que los poetas lo contaran intelectualmente (Fairlie, 1947: 382-384). Antes que nada, era necesario, según Lisle, documentarse en las creencias y costumbres de las razas de las que se ocupa el poeta, y tras esa reconstrucción arqueológica y pintoresca vendría la intuición, relegada ahora a un papel secundario, debido a lo cual no era de su gusto el subjetivismo y la falta de erudición de Hugo (Lisle, 1985: 9). Esto conduce, para Fairlie, a unas composiciones donde el esfuerzo o el conocimiento requerido del lector no es siempre suficientemente compensado por una respuesta emocional.

Lisle cree en el Progreso, y por ello la Edad Media será una época fundamentalmente negativa, y muestra una visión siniestra de esa humanidad llena de supersticiones. Según Dakyns (1973), para muchos críticos, las menos logradas de las incursiones en el pasado de Lisle son las medievales, salpicadas de anticlericalismo y de un estéril y monótono odio hacia el mundo que evocan. Los hombres medievales eran para Leconte los brutos sanguinarios y bestias feroces de Taine. Este poeta usa entonces

[670] Sin embargo, Gaos se equivoca cuando dice que Campoamor fue singular en su época y poco representativo de su momento, por ser idealista en la época del Realismo, espiritualista y afirmador de la realidad sobrenatural en el apogeo de Naturalismo, despreciador de los hechos con el empirismo, anheloso de metafísica cuando la proscribe el positivismo, adicto de la supremacía y autonomía del arte en la época la superioridad de la ciencia, aristócrata en arte cuando se democratiza éste, y defensor de la poesía contra la prosa, en el momento en que la novela era el género dominante (Gaos, 1969: 25-26). Las décadas en que escribe el poeta constituyen una época llena de contradicciones —como iremos constatando—, y él pertenece a su época en este sentido. No se da cuenta Gaos de que todas las características señaladas no le hacen singular sino uno más de un momento complejo, que no se puede simplificar. Habría que achacar las contradicciones que encuentra en Campoamor a todo el universo cultural de nuestras décadas.

todos los recursos a su disposición (el trabajo de Taine, Michelet y de historiadores menores, incluso la novela gótica) para evocar en su horror pleno el infierno del que los republicanos decían a menudo a los lectores que eran afortunados de haber escapado, por haber nacido en un mundo mejor. Por ejemplo, en *Un Acte de charité*, de 1860, Lisle (1985: 237-238) plantea la historia de una mujer noble que, por compasión de su miseria, quema vivos a un grupo de hambrientos siervos que buscan refugio en una cabaña, ofreciendo a Dios este sacrificio. Hay aquí un rechazo explícito de la Edad Media: «En ce siècle, - que Dieu du pareil nous préserve!» (*ibidem*: 238). Como Michelet, opone a la Edad Media ideal del Romanticismo otra siniestra, mucho más poderosa. La piedad y la ferocidad —en gente que asesina en nombre de Dios— se mezclan para crear un efecto negativo en medio de una visión de hambre, carnicería y peste. Es la misma línea de pensamiento que presenta el *Torquemada* de Hugo —drama escrito en 1869 pero publicado en 1882, que se comenta bastante en España y que impresionó a Leconte—, inspirado en esa atroz compasión del verdugo por la víctima de la poesía mencionada, y en la misma ceguera piadosa, bajo la influencia de la novela gótica.

En otro poema, *L'Agonie d'un saint* (*ibidem*: 263-267), Leconte nos presenta los últimos momentos de un abad que recuerda la masacre de los albigenses y duda sobre su actuación —en estos momentos, se imprimen grabados en Francia sobre los sucesos en torno a esta secta y los papas que gozaban exterminando albigenses—. La descripción de la matanza de niños con hachas y piedras, de la que el monje se muestra orgulloso, es sin lugar a dudas terrible (*ibidem*: 265). Y en *Les siècles maudits*, de 1883, Leconte habla de unos siglos que empiezan y acaban con una maldición. En su terrible pintura coexisten las brujas, los lobos, las llamas (*Ivanhoe* era la novela favorita del poeta). Además, los bárbaros de la Edad Media actuaban para él más impelidos por fuertes emociones que por prosaicas necesidades económicas.

> Other figures in Leconte de Lisle's medieval world are his perfidious and cruel Cid, appearing with bloodstained hands, in each of the three poems devoted to him in striking contrast with Hugo's model of honour and probity; and his Pedro the Cruel, to whom Merimée, in his *Histoire de Don Pèdre Ier* (one of his sources) always give 'the benefit of the doubt', but whom the poet, with a selection of horrific detail from several sources, embellished with his own imagination, portrays a sanguinary monster. (Dakyns, 1973: 159-160).

Fairlie (1947: 286-314) comentará detenidamente los poemas del Cid, publicados en la edición de *Poèmes barbares* de 1872. En ellos vemos que Leconte ha manejado muchas fuentes[671] —como hace generalmente; trata de recoger siempre las

[671] Para escribir sus poemas sobre el Cid, seguramente Leconte leería la adaptación conocida de Deschamps del *Romancero* de "Le Poème de Rodrigue", de 1828, del cual en cualquier caso conocería la estrofa citada con admiración por Hugo (1968: 424-425) en las notas a las *Orientales*, por las que Leconte de Lisle sintió temprano entusiasmo. Pero es posible también que Heredia condujera la atención

mayores autoridades—. Pero aunque ya en los romances que se traducen al francés el Cid aparecía orgulloso y atrevido, Lisle subraya su crueldad, como cuando enseña la cabeza cortada del conde Lozano a su padre, actuación que lleva a Jimena a pedir venganza al rey Alfonso[672]. En cuanto a los poemas sobre don Pedro, publicados en los *Poèmes tragiques*, de 1884, Fairlie (*ibidem*: 315-341) señala cómo Leconte se complace en los actos crueles del monarca, haciendo de él una pintura más negativa que la de Merimée, que había buscado, como sabemos, ser "imparcial". Seguramente Leconte leyó a éste y no a Ayala —aunque era su fuente indirecta, no tuvo por qué consultar el original, pues ya numerosos historiadores franceses del XIX habían escrito sobre el reinado de este monarca donde comparaban y exponían los romances y la crónica de Ayala—, pero mientras Merimée duda del asesinato de doña Blanca y sugiere que fue muerte natural (pues nada de interés podía de sacar don Pedro de matarla si ésta ya estaba encerrada), Leconte da por sentado que el crimen fue obra del monarca. Además, el poeta francés debió de leer alguno de los romances que circulaban sobre este personaje y la novela de Dumas *Le Bâtard de Mauléon*, mencionada en el capítulo primero. Lisle se recrea en la escena en que don Pedro come con la Padilla: cuando

---

de Lisle hacia los romances como material para su poesía. Heredia, hacia 1871, ya había escrito "Le Serrement des Mains" (Heredia, 1981: 183-185), fundado en los mismos materiales que "La Tête du Comte" de Leconte, publicado primero en 1872. Leconte pudo por otro lado beber de la traducción de Damas Hinard: *Romancero Général ou Recueil des Chants Populaires de l'Espagne*, publicado en 1844 o de la traducción de Antony Rénal en 1844 (*Le Romancero du Cid. Traduction nouvelle avec le texte en regard*), y de la obra de Emmanuel de Saint-Albin de 1866: *La Légende du Cid*, con traducciones de romances, el *Cantar* y la *Crónica rimada* y resúmenes de las crónicas en prosa que tratan sobre el Cid; o tal vez incluso consultó el texto español (Fairlie, 1947: 291). Sea como sea, Leconte se ciñe bastante a su modelo, el Romancero del Cid: no se inventa, por ejemplo, que Jimena proteste por la matanza de palomas. Como para comprender la interpretación que da a las leyendas del Romancero es esencial saber algo de los traductores, críticos e historiadores del XIX, Fairlie realiza un interesante recorrido sobre el tema del Cid en España y el estado de opinión en el momento (*ibidem*: 299-307).

[672] Los poemas sobre el Cid de Leconte son: "La Tête du Comte", "L'Accident de Don Iñigo" y "La Ximena" (Lisle, 1985: 239-247). En el primero, cuando llora Diego Laínez sentado a la mesa el insulto a su nombre, viene Rodrigo con la cabeza, y entonces se ponen a cenar ante ella. Se puede contrastar la presentación de este asesinato, en la que el Cid es un personaje de impulsos primarios, y la que hace Manuel Fernández y González en su drama sobre el Campeador (del que hablaremos en el capítulo quinto), donde el héroe se debate atormentado entre el deber y el amor. La oración de don Diego antes de la comida, inventada por Leconte, asocia los sentimientos religiosos con la ferocidad de los caracteres. Su pintura de don Diego agobiado sentado a la mesa, rumiando la pérdida de su honor, nos recuerda la que de la misma escena realiza Zorrilla en *La leyenda del Cid*; por otro lado, le compara Leconte con un *cheval* (*ibidem*: 239), en una animalización de las que veremos abundan en el medievalismo de Núñez de Arce. En el segundo poema, intenta hacer Leconte descripciones precisas y pintorescas del vestido, las costumbres, etc., basándose seguramente en la obra de Viardot mencionada en el capítulo primero. En general, Leconte busca una reconstrucción del escenario donde sucede el asunto poetizado al comienzo de sus poemas. El francés trata de reproducir algo del espíritu de estos tempranos fragmentos recogidos en las ediciones mencionadas en la nota superior, y utiliza términos antiguos como *fidalgos*, *estoc*, *Alferez-Mayor*, *dextre*, etc. (*ibidem*: 241-242). Y para dar verdadero carácter de realidad a la ya creada atmósfera añade los sonoros nombres españoles que recomendaba usar Heredia. También utiliza un deliberado arcaísmo del lenguaje y de la sintaxis (Fairlie, 1947: 311). Se trata de recuperar la rudeza de viejas construcciones en frases como *sus au loup*, *je vous happe à la jambe* (Lisle, 1985: 243). Hay que decir que tanto Chateaubriand en su versión de Milton como Lamennais en la suya de Dante, como Hinard en su traducción del Cid intentaron reproducir igualmente esa ingenua rudeza y fueron criticados por el peligro de incorrección y oscuridad.

aparece el perro con la cabeza de Fadrique, el monarca se reirá. En este énfasis en el gusto por cortar cabezas muestra sin duda el autor la barbarie de la época[673].

Como reconoce Rubén Darío en el boceto que de él hace en *Los raros* (Darío, 1973: 30-45), Leconte de Lisle, el más griego de los artistas, había suprimido todo anhelo por un ideal de fe, por lo que «la inmensa alma medieval no tenía para él ningún fulgor; y calificaba la Edad Media como una edad de abominable barbarie» (*ibidem*: 31). Sin embargo, en opinión de este vate, después de Hugo no ha habido ningún poeta que pusiera ante los ojos modernos como Leconte «la vida de los caballeros de hierro, las costumbres de aquellas épocas, los hechos y aventuras trágicas de aquellos combatientes y de aquellos tiranos; los sombríos cuadros monacales, los interiores de los claustros, los cismas, la supremacía de Roma, las musulmanas barbaries fastuosas, el ascetismo católico, y el temblor extranatural que pasó por el mundo en la edad que otro gran poeta ha llamado con razón, en una estrofa célebre, 'enorme y delicada'» (*ibidem*: 31-32). Se refiere, claro está, a Verlaine.

Por otro lado, los parnasianos *menores* tratan el Medievo tan duramente como Leconte, aunque su pintura resultará menos terrible. Sus discípulos serán Bernard, Renaud, Lefèvre, Coppée y Mendès, y estos últimos, además, lo serán de Hugo. En ellos la barbarie universal es suavizada por los magnánimos gestos y la presencia de santos vengadores, pero no se consiguen los grandiosos efectos de Hugo y el poder de Leconte. En general, heredan la idea de que cuanto mayores son las fuerzas de tiranía y destrucción (que resisten y sobre las que triunfan las razas *bárbaras*), más grande es el espíritu humano.

Pero su mejor *alumno* será José María Heredia, cuya poesía se da a conocer en España ya muy a finales de siglo: Heredia mostrará gran erudición y sus imágenes del Medievo serán pequeños cuadros o miniaturas, en la misma línea que en seguida contemplaremos en Reina[674]; ahora bien, frente a éste, concede gran importancia a la

---

[673] Estos poemas, que incluyen "Le Romance de Don Fadrique", "Le Romance de Doña Blanca" y "Les Inquiétudes de Don Simuel" son importantes por la fecha tardía en que son publicados. Lisle sitúa el episodio de don Simuel antes del de don Fadrique, dejando el de doña Blanca para el final, tal vez con el objeto de presentar un *crescendo* de terror, aunque no fue ése el orden de composición. Leconte muestra las supersticiones que se consideran característica de la literatura española medieval, resaltando los aspectos más negativos, como la falsedad y la hipocresía, "cualidades" típicas del Medievo —en el poema de *Simuel el Levi* vemos a don Pedro matando con la mayor sangre fría al rey moro— (Fairlie, 1947).

[674] Dakyns (1973) comenta que de los sonetos góticos parnasianos, el más importante será el de Heredia, "Vitrail", con su célebre verso: «La rose du vitrail toujours épanouie». Los parnasianos se ocuparán también así de la Edad Media ideal, preservada en vidrieras, esculturas y manuscritos iluminados, al intentar representar una perspectiva o un cuadro simbólico de esta época. Se trata de recoger su espíritu como una fotografía del tiempo pasado. En "Vitrail", de 1867, Heredia (1981: 115) restaura a la Edad Media su resplandor romántico. Los altos barones, que una vez estuvieron «éticelants d'azur, d'or, de flamme et de nacre», ahora yacen hechos piedra. La Edad Media aquí se recoge en unos pocos gestos efectistas, para producir un resultado puramente decorativo y melancólico. Este poema está incluido en *Les Trophées*, de 1874, donde se nos muestra un Medievo exterior, y la vidriera produce una mirada nostálgica. Otro poema parnasiano sobre el mismo elemento será el de Coppée (1869: 73-73), "Vitrail",

formación histórica, en la que se muestra muy ducho (Heredia, 1981: 229) y que aplica a ese intento de recreación del pasado que encuentra su apoyo en el credo realista. Heredia acentúa la impersonalidad que ya había tratado de lograr Leconte y consigue a través de ella el *encanto* artístico. Así, en los poemas del *Romancero* (*ibidem*: 183-193), donde también aborda el tema del Cid, el asunto está tratado con mayor distanciamiento y frialdad, al tiempo que la métrica es más regular: los tres poemas aparecen en tercetos encadenados. Su impresionante relato del apretón de la mano de *Laynez* a cada uno de sus hijos (*ibidem*: 183-185) es muy diferente del que hacía Zorrilla en su leyenda del Cid. Por otro lado, el detallismo es mayor que en Leconte, al tiempo que su narración es más sutil y deja más paso a la sugerencia.

Finalmente, a través de las interpretaciones del *Romancero* de los tres poetas franceses que hemos comentado, podemos observar la evolución de la poesía en el país vecino, evolución de movimientos que influirá en la española, que no dejará de leerla. El *Romancero du Cid* probablemente estimuló a Leconte a ceñirse a las fuentes para diferenciar su método del de Hugo. Los poemas de Hugo sobre el Cid se leen mejor sin referencia al Romancero, mientras que los de Leconte es necesario conectarlos con el original. Los tres poemas del *Romancero* de Heredia muestran casi los mismos episodios que los de Leconte: el de la cabeza del padre de Jimena y la queja de ésta al rey por la muerte de su progenitor. Pero en Heredia los detalles que añade están escogidos aún más obviamente que los de Leconte por sus cualidades de color y sonido: igualmente, las impresiones físicas son reforzadas. Por otro lado, acepta Heredia la ficción que no está contenida en los romances cuando ésta incrementa la sorpresa y la fuerza de la emoción evocada, y así no duda en mostrar a Jimena rota de amor por Rodrigo. Al tiempo, su preocupación por el arcaísmo de estilo o la erudición es menor que en Leconte: color, música, y sobre todo sentimientos pasionales son claramente el principal objetivo, más que cualquier fidelidad imparcial a las fuentes (Fairlie, 1947), y en esto se sitúa ya en la línea de lo que será el Modernismo español.

En la segunda mitad de siglo, posiblemente bajo la influencia de la visión de los parnasianos y, en general, de los republicanos franceses —que rechazaban con ella el sistema imperialista—, para algunos autores españoles la Edad Media vuelve a ser brutal y negativa, volviendo al mito dieciochesco. Éste había desaparecido cuando el Romanticismo trajo consigo la abolición de los prejuicios existentes sobre la Edad Media, a la vez que se recupera el pasado nacional (Fuente Ballesteros, 1993: 23), pero ahora los escritores se enfrentan además a las evidencias científicas de una época bastante dura en cuanto a las condiciones de vida. No obstante, ya en el Romanticismo, si bien por un lado se retrataba la Edad Media como una época ideal, símbolo de la

dedicado a Verlaine. Como vemos, el tema de las vidrieras será una especie de obsesión para los poetas

victoria del espíritu sobre la materia, se comenzó a delinear, por otro, una actitud contraria, que señala las cargas del feudalismo, dentro de una ideología burguesa liberal que busca el progreso moderno —aunque no encontramos el interés por los parias del pasado que se da en la literatura francesa—, y en parte también por puros motivos estéticos de búsqueda de horror efectista, como en la novela gótica[675].

Una obra romántica en este sentido es *La Légende des Siècles*, que hemos tratado anteriormente (sin duda alguna, dejó una huella en la poesía española), donde la Edad Media se transforma en un mundo de opresión y de crimen, aunque en modo alguno existirá en Hugo el propósito de realismo que encontraremos en las obras de algunos de nuestros autores. No obstante, si bien Hugo aceptaba la ficción para recrear una época, no quería una falsificación; su escritura de la Edad Media será escuchar la historia a las puertas de leyenda.

Dakyns (1973) comenta la manía antimedieval que se dio a mediados de siglo en Francia: los barones feudales, cuya desaparición fue lamentada por De Vigny en su *Journal d'un poète*, son ahora personajes sanguinarios para republicanos como Eugène Bonnemère, que los pinta degenerados, entregados a la bebida, con alteraciones de sangre, y extremedamente crueles, en *Histoire des paysans*. Mejor consideración les tiene Barbey d'Aurevilly, a quien gusta la mentalidad del barón feudal, imbuido de orgullo y de conciencia sobre su libertad, que se enfrenta a todo, si quiere incluso a Dios. También, según Harrison (1988), en Swinburne, a diferencia de lo que mostraban los primeros pasajes de los *Idylls of the King* de Tennyson, la imagen de la realidad medieval es, en el plano moral, oscura y siniestra, llena de vicio y crueldad. En *The Tale of Balen* el poeta confronta y desafía la idealización típicamente victoriana de la Edad Media, particularmente de la edad de oro artúrica, en medio de su visión fatalista. La sensualidad y la pasión sexual manifestada en otros de sus escritos no está aquí presente. Él se declara contra el mundo victoriano y contra la idealización que hace de la Edad Media, que considera más socialmente caótica que armónica, más primitiva —pero también más próxima a la naturaleza— que la era industrial.

En nuestras décadas, los escritores españoles se dejan tocar, pues, por esta visión negativa del Medievo, que influirá también, cómo no, en la poesía. Este tipo de poemas solían tener una longitud larga y trataban de recrear con fidelidad una atmósfera de época. Así se nos presenta *La locura del bardo* de Blanco Asenjo, quien en esta ocasión retrata una Edad Media "atemporal", con yermos paisajes en torno a un castillo feudal. Es un lugar en ninguna parte en algún momento de los siglos medios, porque en esos tiempos rudos de ignorancia, dice el poeta, no importa la concreción del siglo. Se trata del mismo «en ce temps-là» del inicio de *Un acte de charité* (Lisle, 1985: 238). La

---

finiseculares, y en el capítulo sexto apreciaremos que también en el arte harán furor a finales de siglo.

[675] No hay que olvidar que ya existe barbarie en *El moro expósito*, por ejemplo. Barbarie mezclada con fatalidad, que suele ser considerada siempre como «resto de la influencia arábiga» (Cañete, 1881: 16).

visión acrónica que presenta parece alejada de la realidad, pero curiosamente hay un extremado realismo en la descripción del interior del castillo, y la escena de los vasallos temblando ante su señor no tiene nada de idealista. En algunos momentos la crudeza de la escena primera nos hace percibir una influencia —directa o no— de la escuela de Leconte de Lisle, aunque la más inmediata huella que se aprecia es la de *Hernán el Lobo* y *El vértigo* de Núñez de Arce, de los que hablaremos en seguida, donde también se nos pinta a sanguinarios señores feudales.

Es precisamente esta barbarie la que rechaza de esta edad Vicente Colorado en su composición *Edad Media*, a la que califica de «Edad cruel y bárbara que ha sido/ Y es hoy únicamente celebrada/ Por ingenios anémicos que en nada/ Con sentido común han discurrido». Su pintura tremendamente negativa se encuentra en la línea que señalamos: desde un pensamiento progresista se rechazan los tiempos del feudalismo.

Por otro lado, Valera escoge un poema de François Coppée que reúne todas las características del Medievo tétrico de los parnasianos, para realizar una versión impresionante. Se trata de *Confiteor Deo* (Valera, 1908c, II: 241-249), ambientado en el año 1400, en el que se nos cuenta la "resucitación" del margrave de Gomer, señor de horca y cuchillo odiado por todos sus vasallos, que celebran su muerte. Cuando el fraile que le reza advierte que está vivo, le avisa de que se arrepienta de sus pecados y aproveche esta oportunidad para enmendarse, pero el margrave amenaza con matarle y promete no abandonar sus antiguos hábitos. Entonces el fraile le estrangula y sigue rezando como si no hubiera pasado nada. Se trata de una escena impresionante que no desmerece de las de Lisle. La *segunda* muerte del margrave está descrita de un modo terrible[676].

Otra veta de la corriente del medievalismo realista en poesía son los poemas en los que se desliza la comicidad. La historia fábula *Un cuento de Alfonso Nuño* de Pérez Echevarría, por ejemplo, recuerda un poco el tono de la ópera bufa, que cumple el importante papel de desmitificación de un Medievo demasiado idealizado por los románticos —que sólo vivió de cuando en cuando algunas burlas de autores como Mesonero Romanos—. En estas redondillas se nos presenta un caballo salvando la vida del exaltado y ridículo jinete enamorado que lo monta. Sin duda, en el tono ligero, la métrica más bien asonante, la moraleja y la comicidad de la historia sentimos la influencia de la fábula, género revalorizado con el Realismo.

[676] El fraile, lleno de cólera, mete sus dedos enjutos entre la gola y la carne del margrave y aprieta. «Con aquel dogal no puede/ Llamar a su gente el viejo,/ Y lucha sin esperanza/ En horroroso silencio./ Cárdeno el rostro, la boca/ Y los ojos muy abiertos,/ Enseñando la blasfema/ Lengua, y erizado el pelo,/ Al fin sin bullir reposa,/ Y ya para siempre muerto./ El fraile entonces le alisa/ Las canas; le empuja dentro/ La lengua y cierra la boca;/ (...) Recata el rostro de nuevo,/ Calándose la capucha;/ (...) Y reza: *Confiteor Deo*» (Valera, 1908c: 248-249).

También desmitificador es el poema de Alarcón (1943: 309) en el que dibuja al último almohade dentro del grupo de sus "Poesías humorísticas". Se trata de un soneto en el que se presenta al personaje en cuestión como un morisco insomne y soñoliento, que lleva bufanda en recuerdo del turbante en el estío, es adversario pasivo del que manda, y señor de su albedrío. El gran héroe del pasado ha devenido en fin en un personaje mediocre. «¿Qué quiere? Nada quiere. Sólo añade/ tinieblas a una crónica perdida,/ oculto bajo un nombre castellano». En la misma línea escribe su *Carta morisca* (*ibidem*: 326), de 1878, donde, en forma de romance, Alarcón contesta a otra carta en verso que le dirigen una serie de amigos (entre los que se encuentran Campoamor, Selgas o Fernández Grilo), felicitándole por su cumpleaños. «Quiera Alá, nobles poetas,/ quiera Alá propicio daros/ (ya que no cien odaliscas/ de pechos muy apretados/ y lascivos ojos verdes/ y gruesos lúbricos labios)...». La firma de los dos últimos versos es «*Al-Arcón-Bel-Al-Arcón.../* (PERICO entre los cristianos.)».

Otra vertiente del Realismo es la que nos muestra la balada del poeta realista Carlos Fernández Shaw (1966: 44-46) *Dos historias en una,* de 1881, parcialmente recogida en un estudio de *La Ilustración Artística*, la cual plantea, acrónicamente, el tema de un conde insano que asesina a su amada y a su madre y luego muere totalmente loco. Es interesante en este poema la descripción de su locura, llena de sueños extraños, en la que Benot curiosamente parece encontrar un eco naturalista: «¿Puede darse una pintura más realista de la insanidad conocida con el nombre de 'delirio emotivo'?»[677]. Por otro lado, el distanciamiento del narrador y el tono didáctico lo aproximan mucho a la poemática campoamorina[678].

El poema tiene estructura de leyenda: en una triste tarde el poeta se hace viajero y se propone llegar a un castillo, pero en el camino se encuentra con una mujer y un niño, que es su hermano, a quien ella conmina a ir rápido para alejarse del castillo de la *historia*; cuando pregunta por ésta el narrador, la muchacha le cuenta la tradición. Tras los murallones, vivía un conde malvado que amaba a una hermosa e idolatraba a su madre; pero le alcanzan los celos: cree que su amada está con otro y que su madre fomenta ese volcán. Hace entonces matar a las dos, pero luego se arrepiente y ve los rojos espectros flotar en el crepúsculo. Las dos cabezas se le acercan, y mientras la de la madre le perdona, la otra le besa en la frente, y luego, llorando, se dirigen al cielo. A la mañana siguiente de sufrir esa visión, verá dos gotas de sangre en su frente, y lo mismo sucederá cada día. Este martirio mata su alma *ruin*. El poema acaba con una nota muy

---

[677] E. Benot, "Carlos Fernández-Shaw. Poesías", *La Ilustración Artística*, 86 (20 de agosto de 1883), págs. 270-271: 271.

[678] Sobre este autor, comenta Herrero que en la segunda parte de su obra poemática está ya libre «del yugo del romanticismo, que toca con su mano de fuego a todas las imaginaciones fogosas». Para el crítico, la mejor de las narraciones/leyendas del autor es *La Loca del Castillo*; en general, se da una cierta delectación en el tema de la locura en este poeta, que se acabó suicidando. Véase José J. Herrero, "*Poesías* por Carlos Fernández Shaw", *La Diana*, 10 (22 de junio de 1883), pág. 14.

de cabeza al mar, desesperado. Allí encuentra un cáliz en el fondo, piensa en Dios, sube y decide vivir. El cáliz es de oro, y tiene un letrero: *Copa del rey de Thulé*. Sobre la roca, él le dice a ella que es rico y pregunta si le quiere, pero cuando ella responde que sí y que le dará muchos besos, él se da cuenta de su codicia y la echa al mar.

En *Humoradas* los personajes de la historia medieval se reducen de nuevo a ejemplos comparativos[684]. Y lo mismo sucede con *Pequeños poemas* o *El licenciado Torralba*, donde encontramos cierto simbolismo a lo *Fausto*[685]. Los *Ayes del alma* incluyen, por razón de método, algunas composiciones escritas después de los 20 años, y allí encontraremos también ecos medievales, en medio de algunas alusiones políticas[686]. Hay que destacar por ejemplo el *Romance (del Romancero de la Guerra de África)*, del que ya hemos hablado anteriormente.

Pero los dos poemas que más nos interesan son *Colón* y *El drama universal*, largas composiciones, como las de Núñez de Arce, que veremos en seguida, llenas también de simbolismo, aunque planteadas de manera muy diferente: el tema medievalista sigue siendo tangencial.

Colón, publicado en 1853 y escrito en octavas reales, en el que Campoamor inserta su consideración sobre algunos personajes del Medievo español, es en nuestra opinión una composición fallida. La alabanza del protagonista en este poema es continua: se le ensalza como «varón tan valiente y tan cristiano» (Campoamor, 1853: 5) y se le presenta de manera idealizada, aun cuando su único objetivo sea la fama: no le importa si le hieren si dice su nombre algún pecho (*ibidem*: 141), pues prefiere la gloria al amor. Campoamor introduce en medio de su narración el triángulo amoroso de Zaida, Nuño y Rodrigo para amenizar un relato que sin él resultaría demasiado áspero. Colón, como padre, les aconseja en el conflicto, aunque él también sufra de amores: su amada

---

[684] «Lleva el bien del palacio a la cabaña/ cual la inmortal *santa Isabel de Hungría*;/ y, puesta en los altares, algún día/ la llamarán *Santa Isabel de España*.» (Campoamor, 1972: 331). «A ti, ducha en amor, ya te da risa/ una loca de atar como Eloísa» (*ibidem*: 340). «Renuncio a hablar de ti, porque no creo/ que podría imitar, aunque quisiera,/ a Petrarca y a Herrera,/ que cantan el amor sin el deseo» (*ibidem*: 361).

[685] En "Los amoríos de Juana/ Poema en dos cantos", se nos dice que desde que el rey la inflamó con su mirada, muestra aires de reina fastidiada doña Juana, «aunque tiene un reinado todavía/ más chico que el Rey Chico de Granada» (Campoamor, 1972: 698-699). «¡Tan cierto es que lo real es lo fingido,/ que a veces duda el mundo/ si César y Colón han existido:/ los verdaderos nombres que han nacido son Fausto, Dos [*sic*] Quijote y Segismundo!» (*ibidem*: 708). En *El licenciado Torralba*, el protagonista quiere cruzar deprisa la senda del placer «y así como Abelardo/ enseñó metafísica a Eloísa,/ obligó a Catalina a que aprendiese/ que el amor es el cielo hasta en el cielo...» (*ibidem*: 1238).

[686] Por ejemplo, en "A la reina Cristina/ restauradora de las libertades patrias,/ al partir para su destierro", donde el poeta dirige su poema a la reina que se va a Italia —nunca el Imperio godo debió ver *por el lodo* la dignidad de la mujer ajada—: «¡gloria al león de España,/ que el pecho hirió de una infeliz cordera! (...) ¡Ya abandonó a Castilla!/ Cantad, hijos del Cid, la alta victoria;/ en mí fuera mancilla./ magüer que, cual Padilla,/ me agito en sed de libertad y gloria» (Campoamor, 1972: 1383-1382). Por otro lado, en este mismo libro encontramos el soneto "Los egoístas" encabezado por un terceto de *La Divina Comedia* procedente del Canto III del *Infierno*, traducción del Marqués de la Pezuela (*ibidem*: 1479). Los egoístas son en el Cielo y en el Infierno rechazados —como ya insinuó Dante—. También escribe el romance "A Blanca" (*ibidem*: 1368-1372), donde se trata el manido tema de la «niña» que se rinde a su amante y después es abandonada ingratamente. Él la requería de amores a la manera trovadresca, cantando sus «direzas» y acabará derribando «el alcázar de su pureza».

Beatriz es encerrada por su hermano y no puede ver ni a él ni a su hijo. El comportamiento de esta dama es el estereotipado del elemento femenino romántico, siempre tan pasivo: quejarse de su malhadada suerte y amar mucho. El tono del relato contiene un melodramatismo algo gratuito, por ejemplo cuando presenta el espectáculo de las madres llorando en la partida de las naves. El final es trágico: Nuño, tras descubrir que es el hermano de Zaida, muere; pero permite así los amores entre ésta y Rodrigo.

Campoamor hace gala de la alegoría en abundantes ocasiones: las virtudes teologales ayudan a Colón (acuden a su llamada y se marchan volando) y las fuerzas del Infierno, donde vive Satanás en el Teide, le persiguen, en un eco de la *Eneida*. No falta entonces el elemento sobrenatural: el Cielo se describe como un recinto de pureza, paz y amor; por su parte, el demonio interviene en la aparición de los volcanes, que se constituyen en un mal augurio, y la Envidia, la Idolatría y la Ignorancia dirigen su ataque contra Colón. Esta última, por supuesto, se manifestó ya con los sabios de Salamanca. Se nos cuenta entonces la historia de este navegante nacido en Liguria, basada en parte en la biografía de Irving, y la *peregrinación* con su hijo al monasterio de la Rábida, donde le recibe Marchena (esta visita será recreada en numerosas ocasiones, por ejemplo, por Pardo Bazán). Conocerá allí al tutor del príncipe don Juan, Fray Diego Deza, y viajará a Granada, donde es recibido por una casta e idealizada Isabel I, presentada como una mujer perfecta. El rey Fernando, por el contrario, no sale tan bien parado. A éste, según Colón le llaman con razón el pérfido en Inglaterra, el pío en Italia, en Francia el avaro, y el prudente en España. «Calculador, sagaz, taimado y frío,/ será mucha su fe, grande su maña;/ pero, aunque algunos me apelliden loco,/ su alteza nuestro rey me gusta poco» (*ibidem*: 44). El rey juzga exorbitante la pretensión de Colón de ser rico y virrey, así como su uso del *don*, y Colón se enfada por esto. Finalmente, tras contraer matrimonio secreto con Beatriz —necesario para la moralidad del asunto—, se marcha a América.

El capítulo IX (*ibidem*: 71-96) está dedicado a la historia de España, que cuenta Colón, leyéndola en un libro, al ver el desánimo de los navegantes. Ahora bien, no indica sus fuentes o de dónde proviene la frase en árabe que cita. Frente a la historia romana, en la que no se detiene, escribe la historia de los godos, muchos de cuyos reyes presenta como miserables, y luego la del Medievo, donde critica, por ejemplo, a don Pedro —no hay quien de ira no se inflame viendo sus obras desnudas de piedad (*ibidem*: 93)—, vitupera a don Rodrigo y dedica gran espacio a las virtudes de Guzmán el Bueno. Los marinos escuchan esta lección en su calidad de iletrados —en esto y en su manera de hablar de la *chusma* demuestra Campoamor cierta conciencia aristocrática—. De los Reyes Católicos no se habla ahora, pero no falta el tópico del último suspiro del moro.

Por otro lado, en un determinado momento los personajes interpretan las formas de las nubes en un erudito y gratuito alarde de sabiduría, reconociendo a La Cava, los

del sentimentalismo de la época: el niño pregunta por el amor y el poeta le dice que se lo contará mañana y observa que su hermana está llorando. Después de que ella muere también de amores, el niño le vuelve a preguntar qué es el amor con inocencia (encontramos aquí ese sentimentalismo casi *cursi* de la época), de modo que al final la historia —medieval, tal vez— sirve para enmarcar la cuestión. Recordemos que el Medievo se hace ahora tema de cuento infantil, elemento didáctico, fábula[679] (para Urrutia [1995], las tres clases de poesía postromántica son las fábulas, las baladas y los cantares). El poema es así circular, y acaba en una melancólica mañana.

Sin embargo, este mismo poeta realista, Fernández Shaw, presenta a comienzos del siglo XX una Edad Media simbolista con su *Romance morisco. Poema dramático*, de 1910 (1966: 435-446), dentro del libro *El amor y mis amores*. El ambiente es misterioso, y el diálogo teatral, del estilo de algunas piezas de Gautier. Vindaraja habla con vaguedad, quiere ver el sol porque sabe que no lo verá más, y al tiempo que los árboles pierden sus hojas, ella la existencia. «Abénamar» mata a Celinda, quien le había sido infiel con Mohacén dándole por muerto. La voz de Abénamar suena lejana y misteriosa (*ibidem*: 444); la luna ilumina el cuadro, y el joven se suicida en el barranco. Entonces, Vindaraja muere de amor por Abénamar. Todo sucede en torno a los ruidos que se escuchan; la acción ocurre en Alminares, ciudad que se parece a Granada, en los últimos tiempos de la dominación árabe en Andalucía.

De menos originalidad son los poemas de Cánovas, la mayoría situados dentro de la línea romántica. En el folleto literario "Cánovas traseúnte" (Clarín, 1966: 1280-1317), el novelista critica los poemas de este autor dentro de la sección "Cánovas, poeta" (*ibidem*: 1284): «Aquí es donde yo, si tuviera mala intención, podría cargar la mano». Ataca entonces su alambicamiento y poca originalidad, aunque no hace referencia al tema medieval; y es que aunque escogiese los siglos medios para ambientar muchos de sus escritos, Cánovas prefirió optar por la imitación del tono renacentista en su estilo poético[680].

---

[679] Trueba escribe, por ejemplo, unas *Fábulas de la educación*, aunque el marco es atemporal, sin menciones al Medievo. *La elección de un rey* es un cuento infantil (Trueba, 1980, IV: 316-320) y sucede en «la isla de Nosédónde» (*ibidem*: 316), el año de *no sé cuántos*. Júpiter debe elegir un rey entre el Zorro y el León y el primero gana el reino de «Nosédónde», mientras que el segundo, por ser «valiente como el Cid» (*ibidem*: 320), es nombrado rey de los animales. Este tipo de relatos infantiles versificados aparecerán también en Coppée (1880), pero en verso más largo —no en romance como aquí— y con una presentación parnasiana mucho más atrayente.

[680] Juan Antonio Cánovas del Castillo nos informa en el estudio preliminar a la obra del político de que en esta edición faltan tres obras (citadas en la *Necrología de Cánovas* de Cos-Gayón) que no han sido encontradas, entre las que se encuentra *Tres poemas en torno a Lord Byron*, que confirma «el aspecto romántico» del Cánovas juvenil (Cánovas del Castillo, 1981: 30). El político publica en 1862 el poema "Cantigas", pero su contenido no es el que el título promete, pues nada tiene que ver con las cantigas de la poesía galaico-portuguesa. Por el contrario, estos versos poseen aire renacentista, con ecos de Garcilaso y Fray Luis. Antonio Cánovas del Castillo, "Cantigas", *La América*, 23 (8 de febrero de 1862), pág. 23. Agradezco las referencias de los poemas de Cánovas del Castillo a Mª del Pilar García Pinacho.

En la línea de utilización frívola del Medievo que hemos señalado anteriormente, se encuentra el poema *Los dos cetros* de Campoamor, incluido en sus *Doloras* (1972: 194-198), que plantea una hipotética misiva de don Pelayo en la que narra su encuentro con don Rodrigo. Entre el cetro de caña y el de oro que le ofrece el último monarca godo, Pelayo escogió este último, pero Campoamor prefiere el cayado: con él será más feliz que el futuro rey de España, a quien va destinado el poema. En su final percibimos el tono bonachón tan propio de nuestro autor, que plantea una autorreferencia nada usual en esos poemas solemnes en los que el medievalismo se mezcla con la política: el poeta tiene un cetro de caña frente al de oro del Príncipe, pero él no cambiaría por nada su suerte[681].

Campoamor tiene otras composiciones donde también nos muestra su medievalismo: sus largos poemas simbólicos. En general, en sus *Doloras* la aparición de la Edad Media es circunstancial y se ve reducida a una serie de alusiones frívolas; nunca abandona además ese tono didáctico que le caracteriza. Por ejemplo, en *¿Qué es amor?* (Campoamor, 1972: 118-120), contestan al poeta un corro de famosas mujeres, entre ellas algunas medievales, como Eloísa, La Cava..., que se presentan locas y dementes y no se ponen de acuerdo sobre si este sentimiento es alegría o dolor[682]. El uso alegórico, que puede tener eco medievalizante, es, por otro lado, bastante frecuente: la *Religión* o la *Virtud* son subdivisiones de *Las creencias*. En este libro encontramos también la interesante composición *La copa del rey de Thule* (*ibidem*: 244-245), de cariz fantástico y sabor medieval, sacada del *Fausto* de Goethe (1973: 95-96), de la que había varias traducciones, entre ellas la de Valera (1908c, II: 219-220) y la de Milá y Fontanals, que despierta la aprobación de Menéndez Pelayo (*ibidem*: 304)[683]. Como un precedente de lo que harán luego los premodernistas y en la línea de los recreadores de baladas, Campoamor recoge una historia anecdótica, de origen germánico. Un galán le pregunta a una doncella si le quiere, pero él es pobre y ella responde que no. Entonces él se echa

---

[681] Éste es uno de los pocos poemas dedicados por el poeta a recordar la Edad Media, y se escribe, como sucede con su poema del *Romancero de la Guerra de África* (Campoamor, 1972: 1502-1508), con un cierto uso ideologizado del Medievo; en este caso, se trata de una composición dirigida al Príncipe de Asturias, a quien aconseja que imite a su madre. En general, como diría Gaos (1969: 51), basándose en la *Poética* de Campoamor, nuestro autor rechaza «una poesía que, de espaldas a los problemas contemporáneos, se entretenga ociosamente en la contemplación melancólica del pasado, o se pierda en sueños del porvenir».

[682] Hay muchos otros ejemplos de este empleo anecdótico como el de "Amores de ultratumba" (Campoamor, 1972: 213-214). «(I) Que le enterrasen mandó/ Almanzor el aguerrido/ entre el polvo recogido/ en las batallas que dio.// (II) De una muerta que adoré/ y a la que nunca he olvidado/ cuando me muera, enterrado/ entre sus restos seré.// (III) ¡Yo, más feliz que Almanzor,/ en mortaja diferente,/ gozaré perpetuamente,/ si él la *gloria*, yo el *amor*!». En numerosas ocasiones, por otro lado, usa este poeta personajes famosos de la historia como ejemplificaciones de sus lecciones de moral.

[683] De este poema hizo también su versión Villaespesa, que en el año 1900 publica *La copa del rey Thule*, atraído, más que por la lejanía de los espacios, por la novedad de los ambientes (Peña, 1986). En el poema de Goethe, el rey conserva como un tesoro, la copa de oro que le dio a su amada antes de morir, de la que bebe llenándose de júbilo, hasta que en el momento de su fin la arroja al mar. Véase "La copa del rey de Thule (de Goethe)", *La Diana*, 24 (16 de enero de 1883), págs. 8-9, en traducción de Teodoro Llorente.

Amantes de Teruel, Abelardo y Eloísa, Macías, el Cid, Juana de Arco, Saladino, Alvaro de Luna, Torquemada, e incluso a personajes clásicos. En medio de este desfile, Campoamor da por sentadas muchas cosas, como la relación de Beltrán de la Cueva con la mujer de Enrique IV. Se califica así a cada uno de ellos desde un punto de vista didáctico y moralista, dependiendo de su actuación en la historia: el erotismo de Eloísa «fue un adorable escándalo del orbe» (*ibidem*: 123); sobre don Álvaro de Luna discrepan las opiniones; de Torquemada se cree que irá al infierno; en torno a don Pedro hay dos bandos, pero gana su consideración de inhumano; y a la Coronel no la favorecen unas exclamaciones algo pueriles. Este uso exhibicionista de los protagonistas de la historia es emblemático en toda la obra de Campoamor, donde los personajes medievales sirven como referentes de buen o mal comportamiento, de lecciones de vida.

Por otra parte, en este poema se defiende una filosofía o política liberal moderada, en la línea de Lafuente: no resultan bien parados la Inquisición y una serie de personajes; así, se rechaza la actuación de los sabios de Salamanca, incomprensión que se equipara a la de la Iglesia con Galileo. Del mismo modo, como en las historias de España vigentes, hay un extremo castellanocentrismo: en el juicio del mundo, España aparece representada por Castilla.

En general, resulta un poema de escasa calidad, con demasiado alarde de retoricismo —que se percibe ya desde el principio de los cantos, cada uno con un título que anuncia su contenido—, y que se pierde en farragosas consideraciones, con abundancia de disposiciones bimembres.

En el prólogo de *El drama universal*, de 1869, Ezequiel Ordóñez compara su obra con las de Ariosto, Dante, Tasso, Camoens y Milton, y defiende la complejidad filosófica de este poema[687]. Pero lo cierto es que el autor no logra llegar a la altura de sus modelos y la obra se limita al planteamiento de una serie de cuadros, más o menos originales, pero deslavazados. Sin duda, lo más valioso de esta producción es la novedad, no de su intento (años antes Espronceda muestra el precedente de *El diablo mundo*), sino de su escritura poética.

Sea como sea, por esta obra, dividida en escenas —al comienzo de cada cual se hace un resumen de la misma, como en *Colón*—, desfilarán una serie de personajes medievales y renacentistas, desde Dante a Lucrecia Borgia. En la escena XV asistimos a la confesión que hace La Cava (Florinda) a su padre de la seducción de Rodrigo, porque Honorio, el protagonista, está en la región de la atmósfera donde se oye la verdad de todo lo que se dice (Campoamor, 1873: 89-90). Aunque aporte poco al tema, es

[687] El prologuista habla de las escuelas filosóficas que *en la actualidad* preocupan las inteligencias e incluye el *espiritismo* y los sistemas de la fuerza y la materia, las armonías pitagóricas y el panteísmo armónico de Krause. Los personajes principales, Honorio, Soledad y Jesús el Mago son considerados «símbolos perfectos del amor sensual, del amor ideal y del amor divino» (Campoamor, 1972: xiv).

sugerente la sensualidad de este cuadro, muy campoamorina (un día el rey dejó de besarla en los ojos para besarla en la boca). En la escena XVII, "La verdad de lo que se piensa", se presenta ahora el sueño de Dante poco antes de morir, en el que contempla desde la Torre del Hambre donde le encierran sus enemigos, los güelfos, cómo éstos ejecutan a Beatriz en un cadalso. Dante muere desesperado y se encuentra en el Cielo con Beatriz, quien, a diferencia de la presentación que se hace de ella posteriormente, nada tiene en su descripción de eco prerrafaelista. Campoamor justifica el castigo de Dante por los tormentos que hace sufrir en la *ciudad doliente*, por ser alguien que sembró odios y dejó agotados de venganza y terror el Infierno y La Tierra, y por señalar las frentes de los güelfos con la luz de infamia (*ibidem*: 97-103) —cuando menos, es interesante esta visión negativa del poeta—.

La escena XVIII se desarrolla en una catedral (*ibidem*: 106-111). El águila, que es Honorio transmigrado, está presa, y entonces el poeta recurre al recuerdo de un suceso medieval en una de las acotaciones a este poema-drama: «...se repite la misma escena que ocurrió en la catedral de Valencia el 21 de Mayo de 1469, pues al bajar, como entonces se acostumbraba, desde el cimborio, un águila echando fuego, saltó una chispa que hizo arder el altar, fundiéndose la plata que contenía, la cual corrió hasta la reja del presbiterio» (*ibidem*: 106). Pero este tipo de informaciones parecen más bien gratuitas, arbitrarias, un ansia de originalidad o un alarde de erudición del poeta. En la escena XXII, vemos que Palaciano quiere entregar al rigor del Santo Oficio a su hermano por escribir libros *malos* como *El Rosal del Paracleto*, donde se nos dice que Eloísa sembró un rosal en la tumba de Abelardo, y desde entonces se unen el rosal de ella y la savia de él: las almas se mezclan porque un mismo ser puede estar en el hombre, la planta o el árbol. Se trata de la doctrina filosófica de la transmigración, en la que Honorio creía, siguiendo a Pitágoras, y por la que pidió a Jesús el Mago convertirse en mármol. Como vemos, Campoamor gusta de introducir la filosofía en estas largas composiciones, aunque el resultado resultará más enfarragoso y difícil de digerir que en Núñez de Arce. Palaciano condena, pues, a la hoguera del Santo Oficio a Honorio (*ibidem*: 131-136) y éste y su madre Paz llegan a la región de los envidiosos, tras pasar por varios pecados, en la escena XXXVII, donde Leonor de Navarra cuenta cómo envenenó a su hermana Blanca, hecho del que se arrepiente. En esta narración, sin embargo, nada vemos de descripción medieval: la historia se convierte en puro interés "metafísico" (*ibidem*: 234-237). En la escena XXXIX, se nos presenta a la Marquesa de Astorga, que hizo comer a su marido el corazón de su amante; y al desgraciado Fernando Ruiz de Castro, gobernador de Toledo, que hallando al conde don Vela en su jardín, pensó que estaba con su mujer, Estefanía —hija de Alfonso VII— y asesina a ésta, cuando no era verdad, pues la amante era la criada. En general, en todas estas escenas lo medieval no adquiere relevancia, simplemente sirve de ejemplo y

demostración, como sucede en toda su poesía, de una tesis; en este último caso, la escena se encuadra dentro del pecado de la ira (*ibidem*: 248-251).

Gaos (1969: 204), que en general muestra una opinión positiva de Campoamor, menciona en su apéndice el «abstruso simbolismo» de *El drama universal, Colón* y *El Licenciado Torralba*. Aventura, por otro lado, el crítico que «Por el posible 'simbolismo metafórico' de los largos *Poemas* podría haber resultado Campoamor aceptable para los modernistas. Pero no era éste su verdadero camino» (*ibidem*: 204, n. 28). En realidad, el simbolismo de los modernistas tendrá poco que ver con el de Campoamor o Núñez de Arce, como veremos. El rasgo simbolista es común a todo el siglo XIX (ahí están las tempranas obras de Galdós), pero es el cariz que toma a finales de siglo el que va a definir al último movimiento poético.

Por su parte, Peers (1973, II: 433) opina que la pasión por el simbolismo que encontramos en Campoamor resulta irritante por ser menos *tangible* que la que tiene por la antítesis. Este escritor realista recibió innumerables críticas por el carácter informe de su *Drama universal*.

Finalmente, Clarín, que no admite más pequeños poemas que los de Campoamor y rechaza los de sus discípulos, relacionará, por otro motivo que por sus cantos largos, la Edad Media con este poeta. Opina, por ejemplo, que el *amor al minuto* de Campoamor en *Tren expreso* es la misma expresión que transmite el beso de Paolo y Francesca, es lo *pequeño moral* (Clarín, 1971: 255). Y lo mismo hace Valera, en otro tipo de comparación: «Los versos amorosos de Campoamor poseen cierto parecido con el rosal que había junto al sepulcro de Tristán e Iseo; los prestes le exorcizaban y quemaban, pero el rosal retoñaba con mayor lozanía, volviendo a cubrirse de verde follaje y de púrpureas y adorantes rosas» (cit. en Campoamor, 1972: 13).

En cuanto a este último escritor, acabamos este apartado refiriéndonos a su intento de poema epopéyico, en la línea de los últimos señalados de Campoamor: la leyenda *Las aventuras de Cide Yahye* (Valera, 1908c, I: 193-243), inconclusa, a la que dedica una especial atención en la edición de sus poemas, pues, como obra épica escrita en 1846, contradecía su posterior rechazo a la escritura de una epopeya. Este poema está basado en un cuento de Boccaccio, *La figlioula del Soldano*, donde el italiano muestra su inclinación a mezclar lo jocoso y lo serio[688]. La historia es la de un rey moro, cuya

[688] «En mi edad madura he declamado yo bastante, como crítico, contra la pretensión de escribir epopeyas en nuestros días, en el más alto sentido, esto es, algo narrativo que contenga cuanto hay de divino y de humano, y que abarque y refleje, por medio de mitos simbólicos, toda nuestra complicada civilización» (Valera, 1908c, I: 17-18). A pesar de Espronceda y Goethe, le resulta ahora un empeño irrealizable. «Pero yo no había formulado tal opinión en mi mocedad, y también aspiré entonces, aunque sólo hasta cierto grado y con modestia, a escribir algo que propendiera a ser epopeya trascendente. Lo singular y lo más original fue que tomé asunto, o mejor dicho, base de asunto en un cuento bastante cómico, ligero y aun verde, de Boccaccio, poniendo de mi cosecha lo trascendente, lo patético, lo elevado y lo maravilloso, que en epopeya había de convertirle» (*ibidem*: 18).

linda novia es seducida, robada y gozada por unos cuantos, pero ella lo oculta, lo calla y todavía se casa con el rey y lo hace dichoso. Valera eleva esto a semiepopeya trascendente. Al rey moro lo coloca en las Alpujarras y hace que se enamore de la propia belleza ideal que concibe en su alma; en esto hay mucho de influencia del verso dantesco, una muestra del cual encabeza la primera parte. El rey aspira a revestir esta belleza de forma sensible, pero, como es empresa sobrehumana, se desespera. Sin embargo, las hadas traen de su tierra a la que tiene enamorado al rey, le dan un cuerpo y se la entregan por esposa, a lo que sigue una escena de cargada sensualidad (*ibidem*: 215 y 223-224). Como *idea* nadie se la hubiera quitado, pero como mujer con cuerpo los percances lastimosos se suceden: la Fama extiende la hermosura de Fátena y el rey de Granada se la roba a su esposo. En el plan del poema (el rey matará a la amada y se suicidará)[689], irrealizado, se ve cierto afán didáctico, compartido por tantos escritores realistas. En el fondo, a veces da la impresión de ser este poema una vez más una excusa para lo que realmente entusiasmaba al cordobés: el culto a lo bello (*ibidem*: 21). Durante toda la composición se oye la voz personalísima del autor, que realiza multitud de reflexiones sobre la escena narrada, refiriéndose en un momento concreto a Espronceda, su gran modelo en estos versos (*ibidem*: 222). De este poema, Menéndez Pelayo resaltará su filosofía neoplatónica o alejandrina, acorde con el pensamiento de «los filósofos mahometanos y judíos de nuestra raza, tales como Avempace, Tofail y Ben-Gabirol» (Valera, 1908c, II: 309), y que no era el poeta cordobés el único que veía el sentido profundo de la historia de Boccaccio, pues también lo hacía Emilio Montégut (*ibidem*: 311).

El medievalismo de Núñez de Arce y Ferrari

Vamos a pasar a hablar ahora del segundo de los «líricos del presente» o poetas del libre examen, en palabras de Clarín (1971: 76-77), es decir, del otro importante representante del Realismo además de Campoamor, de Núñez de Arce[690].

---

[689] «Mi rey, entre tanto, no es como el del alegre novelista: mi rey lo sabe todo, lucha contra su adversa suerte, y sigue enamorado en pos de su ideal belleza, aunque manchada en lo material. De aquí guerras, hazañas y casos estupendos por mar y tierra, en que había tela cortada para vencer a Ariosto. Al fin, mi rey, convertido en pirata, entra al abordaje en el navío de un gran príncipe, el último de los amantes de su mujer, y se la arrebata; pero cuando ya la tiene acuden más guerreros de otros barcos de la escuadra del príncipe, y el rey, cercado, ve que no puede vencer aquella multitud de enemigos, y da de puñaladas a la hermosa, se hiere él también, y, abrazado con ella, se arroja al fondo del mar. De aquí nacen la lección moral y la final apoteosis. La belleza pura, libre ya de la manchada terrenal vestimenta, toda refulgente y limpia de culpa, toma a mi rey y se la lleva consigo al mundo de las ideas, de donde ella ha venido: a un ultra-cielo, de donde todo lo bello y todo lo verdadero, artes, metafísicas, religiones y amores proceden, antes de impurificarse con la realidad y de combinarse con elementos caducos y corruptibles, por excelentes que sean» (Valera, 1908c, I: 19). Según Carrasco Urgoiti (1956: 414), se nos conservan dos versiones del poema. En la segunda que estudiamos, el autor introdujo el personaje de Alhamar, fundador de la dinastía nazarita, como raptor de la prometida del pacífico rey alpujarreño, que sólo tiene en común con el príncipe grandino Cid Hiaya, vencido en Baza, el nombre.

[690] Clarín señala cómo ambos son librepensadores, aunque son católicos (uno con dudas y el otro creyente a pies juntillas). Pero Campoamor es para él el literato más revolucionario de España, a pesar de que milita en las filas de un partido conservador, y muchas doloras parecen inspirads en los escritos del

Gaspar Núñez de Arce escribe unos poemas largos ambientados en el Medievo que, en nuestra opinión, aportan elementos más novedosos y tienen mayor calidad que los de Campoamor. Son cuatro: *Raimundo Lulio* (Núñez de Arce, 1982: 81-95); *El vértigo* (*ibidem*: 133-144); *La selva oscura* (*ibidem*: 145-159) y *Hernán el Lobo* (*ibidem*: 159-170), todos ellos de larga extensión. Sobre ellos y la valoración que la crítica les ha dado se va a centrar nuestro inmediato interés.

En una sociedad donde el recitado cumplía un papel importante en la difusión de la lírica, hay que tener en cuenta sus posibilidades entonativas. Romo Arregui (1946: 54) se refiere en su monografía sobre el poeta a la lectura que el actor Rafael Calvo hacía de los poemas de Núñez de Arce en casas de la aristocracia.

> En aquellas veladas, Rafael Calvo, vestido de frac, de pie al lado de una mesa de rico copete, tras la que estaba acomodado Núñez de Arce, leía, como aquel actor sabía hacerlo, los poemas, que recibía con delirio la concurrencia.
>
> Aún más; el famoso *Vértigo* no fue leído, sino declamado con aparato y ostentación en el teatro Español. El propio Rafael Calvo fue escenificador de la obra, haciéndola teatral.
>
> He aquí el modo de que Rafael Calvo se valió para realizar el *Vértigo*, y que contribuyó casi de modo total al extraordinario éxito que esta obra alcanzó.
>
> La escena representaba la sala gótica de un castillo de la Edad Media durante una noche de invierno; escasa iluminación de una lámpara pendiente del techo. Un mueble de talla a un lado, y al otro, una blasonada y enorme chimenea de campana. Al levantarse el telón, aparecían el castellano y la castellana, rodeados de servidores y damas; la señora sostenía en sus rodillas la cabeza de un pajecillo que dormía a sus pies. Un poco más lejos, un fraile dormitaba y una devota pasaba las cuentas del rosario; en un rincón algunos escuderos limpiaban sus armas. Otros grupos había en escena, y, en medio de ellos, un trovador relataba la historia.

Los poemas medievalistas de Núñez de Arce o de Ferrari se leían así en voz alta. Este tipo de «poesía tribunicia» es criticada por Menéndez Pelayo (1883: 309), pues cree que no ha influido favorablemente en las últimas obras de Núñez de Arce «la novedad de la lectura o de la declamación teatral». Estamos en un momento en que la literatura pide para muchos cada vez más sobriedad, alejada de la sensibilidad romántica primera, en la línea de las obras de Bécquer. El santanderino era partidario de la lectura silenciosa, pues la declamación tiene artificios y golpes de efecto que la musa lírica en su opinión rechaza; los clamores ahuyentan el numen o lo empequeñecen en vergonzosa servidumbre: «no conozco medio más eficaz para acabar con un verdadero ingenio lírico, que entregar sus versos a la recitación histriónica. Aun en el caso más favorable, aun tratándose del Sr. Núñez de Arce, podrá escribirse como fruto de tales lecturas, *el Vértigo*: no se escribirán jamás *Las Tristezas*» (*ibidem*: 309). Pero pese a esta hueca

---

pesimista Schopenhauer (es curiosa esta relación). El numen de Núñez de Arce es, en cambio, más vigoroso y espiritualista; él es un poeta de la libertad, más altruista, pero menos personal que Campoamor. En este discurso crítico, escrito hacia 1881, Clarín tiene una buena consideración de la literatura nacional pues recibe la influencia del libre examen. Pero presentan batalla la hipocresía, la ignorancia, la preocupación, la envidia y el falso clasicismo.

ampulosidad del lirismo español, que se enreda parasitariamente al diálogo del teatro, haciendo hablar a personajes como *energúmenos*, Núñez de Arce es un buen y sobrio dramaturgo para Menéndez Pelayo (*ibidem*: 310).

Según Urrutia (1995: 19), la difusión del poema decimonónico sólo puede hacerse a través de la imprenta, de las copias manuscritas o del recitado, por lo que era normal que cundiese ese tono y sentido declamatorio. En este sentido, era una costumbre extendida la recitación en público en el salón burgués. «Y en el recitado se entremezclan textos antiguos y modernos. El gusto y la moda crean, de esa manera, una intemporalidad de los textos que explica bien la presencia de determinados conocimientos literarios, hoy tachados de sabios, en la poesía decimonónica». Todo esto hemos de tenerlo en cuenta a la hora de enfrentarnos a los siguientes poemas.

Raimundo Lulio, publicado dentro de su primer libro *Gritos del combate*, de 1875, es una composición que, aunque situada en la Edad Media, poco tiene de ella su ambientación, excepto el corcel árabe en el que se monta Lulio para perseguir a su amada, Blanca de Castelo. Muchos más detalles nos invitan a llevarlo al presente: cuando ella le invita finalmente a su casa, descubrimos que no tiene *dueña*, y, aunque aparece un sitial, también nos encontamos con una lámpara de oro. La Edad Media se nos presenta sobre todo a través del personaje, que se dirige en primera persona a Blanca, a la que desea; cuando finalmente se cita con ella, y Blanca está a punto de ceder a su requerimiento amoroso, tras un intercambio de besos, la dama le para, pues reconoce que va a morir, y le enseña la llaga cancerosa de su seno —que fue anunciada ya en su misteriosa carta de aceptación de la cita—. Se trata de la vieja leyenda de Lulio, que provoca el retiro del mundo de este personaje[691]. Nada hay más chocante que el paso de las descripciones idealizantes de ella (se nos la presentaba con cabellos rubios, hermosísima, virginal y modesta) a su aparición final, en la que el autor se recrea en su aspecto desagradable, cuando Blanca muestra a Lulio un pecho «carcomido/ Por repugnante llaga cancerosa» (*ibidem*: 93). Entonces el protagonista muestra su horror y la dama se muere del disgusto.

Ya en el segundo canto, Raimundo había tenido una noche de insomnio en la que Blanca se le mostraba apetecible, pero cuando la abraza se encuentra con un cadáver: esto, junto con la aparición de esos «Híbridos monstruos, fieras alimañas,/ Trasgos y espectros espantosos» (*ibidem*: 86), tiene un claro eco romántico y un antecedente en

[691] Cossío, uno de los únicos críticos que parece apreciar este poema, considera esta primera obra narrativa como acaso la mejor que compuso. «Utiliza la leyenda forjada por hagiógrafos y poetas en la que Lulio persiguiendo a una dama de la que se encontraba perdidamente enamorado entró con gran escándalo en el templo montado en su alazán; y sólo después que la dama le mostró un horrible cáncer en su pecho pensó Lulio en su conversión. Núñez de Arce supone la muerte de la dama en brazos de Raimundo en la cita en que le muestra su gangrena. (...) Precede al poema una dedicatoria (...) en la que el poeta explica el simbolismo del poema» (Cossío, 1960, I: 514). Blanca es la atrevida ciencia que huye de Dios, y Raimundo la razón que la persigue.

Espronceda (1972: 145-147), cuando la calavera de la dama de *El estudiante de Salamanca* se rodea de espectros monstruosos y besa al protagonista. Al tiempo, el beso necrófilo del canto final, cuando Lulio estrecha el cadáver y besa la boca «lívida, aún caliente» de Blanca de Castelo, parece antecedente de la escena de la muerte de Concha en la *Sonata de otoño* de Valle-Inclán (1969: 79).

Desde el comienzo, se nos revela que esta historia es simbólica: Blanca es la ciencia que no satisface al hombre, el cual se lanza en pos de ella con ilusión, hasta que al final ve que no le llena su engañosa promesa de felicidad. Ahora bien, si Núñez de Arce dice que la ciencia no basta, prefiere enfrentarse con la duda en libertad y que no le convenzan por la fuerza o la *brutalidad del vulgo* —este poeta rechazó siempre la Inquisición—. Pero lo cierto es que sin esta lectura alegórica el poema se hace mucho más interesante.

La composición, dividida en tres cantos escritos en primera persona, se presenta en tercetos —excepto al comienzo y en algunos versos intercalados—, pero Núñez de Arce no recurre al lenguaje medieval o a la fabla: los rasgos de antigüedad se perciben solamente en el *vos*. No tiene, en este sentido, deseo de recreación arqueológica. El personaje de Lulio guarda también poco de histórico: parece más bien la voz del poeta, y durante su relato, las palabras del narrador, donde hay ecos de Lope de Vega y de Góngora[692], se tiñen de moralización.

Este poema se puede comparar con el que escribió Valera (1908c, I: 340-348) sobre el mismo personaje: *Raimundo Lulio*. En esta composición, una hermosísima mujer casada habla al cura con el que se confiesa de su amor por Raimundo, de quien dice Valera que le tentó el demonio para templarlo. El poema, escrito en romance tradicional, no acaba, pero parece que el poeta iba a contar la *milagrosa leyenda*. Sea como sea, el planteamiento de Valera nos hace percibir la diferente idiosincrasia de estos dos poetas. Aquí no hay moralización, y quien cobra protagonismo es ella, no el santo ni el narrador: como siempre, el cordobés se recrea en el protagonismo de la mujer, de fuerte carácter y apasionada, como todas sus heroínas, que se destacan por su valor. La Edad Media parece una excusa para la presentación de esta mujer que, después de varios años, sigue amando a Lulio.

El segundo poema medievalista de Núñez de Arce, *El vértigo*, de 1879, resulta más fallido, aunque, como todos las composiciones medievalistas de este autor, tiene momentos bastante logrados. Comienza con la descripción de un peñón y de una gigante torre secular. Juan de Tabares tiene un feudo que cuenta con seis villas y lugares. «Y en los reinos de Castilla/ No hay señor de horca y cuchilla/ Que no le tenga repeto»

[692] Así, la estrofa «¡Cuántas veces al pie de tu ventana...!» (Núñez de Arce, 1982: 83) recuerda los versos de Lope (Vega, 1978: 77-78) «¡Cuántas veces el ángel me decía...!»; y los versos «Vi deshacerse en polvo, en humo, en nada...» (Núñez de Arce, 1982: 94), a los de Góngora (1981: 148): «en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada».

(*ibidem*: 134). Se trata de un hombre cruel que roba, asola lugares, incendia y mata injustamente. Un hombre rubio y de rostro bello que encubre «Los instintos de una hiena» (*ibidem*), del que la gente huye medrosa. Desde su escarpada roca baja al llano, donde se presenta empuñando el acero y destruye todo cuanto le estorba: la súplica le exaspera; es comparado con un hambriento lobo que roba y vuelve a su *infame* madriguera (*ibidem*: 135). Pero Juan de Tabares es un ser loco, más que un malvado sin escrúpulos, pues él mismo reconoce a su hermano, encerrado por él en un calabozo, que algo le incita a hacer el mal, una pasión que lo devora y que le hace rodearse de torpes carcajadas, cantares impuros de rameras y bandidos y de gemidos que provienen de los calabozos. Aparece aquí la misma obsesión de la poesía romántica (aunque se aplicara más al elemento femenino) y de la narrativa naturalista por la locura[693], que también veremos en el protagonista masculino del drama medievalista de Galdós. «Desde el día en que nací/ (...) Obedezco a extraño impulso,/ Y no soy dueño de mí» (*ibidem*: 142).

El poema servirá al autor para presentar así un problema psicológico, planteado de manera más profunda que en otros medievalistas románticos. La Edad Media se hace entonces una excusa que se trasciende (de fondo, se proyecta la sombra de Caín y Abel), lo mismo que la presentación de don Juan como señor de horca y cuchillo, en la línea tremendista de los parnasianos y del último Hugo, aunque, en esta ocasión, Núñez de Arce prodiga los rasgos descriptivos, por ejemplo en su presentación de la sala gótica con su chimenea, y apela en su final al eco de muchas leyendas medievalistas. Una noche, don Juan atraviesa esta sala, atormentado por los pensamientos que también rondan la mente del autor del poema, quien mezcla su voz con el soliloquio de su protagonista: «En tan solemne momento/ Lucha Tabares a solas/ Con las encontradas olas/ De su propio pensamiento./ ¿Qué busca? ¿Cuál es su intento?/ ¿Triunfará Dios o Satán?/ Nunca los hombres sabrán/ Por qué en el cerebro humano,/ Como en el hondo oceano,/ Las olas vienen y van» (*ibidem*: 136). Tabares visita a su hermano Luis, personaje bueno que le ama: aunque don Juan vaya a matarle, vencido por su pasión destructora, no quiere defenderse. Esto provoca el odio del señor feudal, cuyo rencor hacia su más generoso hermano le carcome[694]. Se siente desventurado en su odio e incluso envidia las penas del calabozo de Luis. El exceso de su angustia le hace gemir, cosa que no extraña al poeta, pues a veces pesa más un pensamiento que un mundo (*ibidem*: 138). Al final, el protagonista acaba metido en un carrera vertiginosa en la que es acosado por el cadáver de su hermano, como en *El monte de las ánimas* de Bécquer o en *El conde Arnau*. El perro, que acompaña siempre al dueño, morirá fiel con él, introduciendo un elemento de ternura en el relato (*ibidem*: 145).

[693] En Botrel (1988) podemos constatar cómo en los años de auge del Naturalismo se publicaron muchos libros sobre la locura.

Esta vez la alegoría y la enseñanza, que en el poema anterior se aunciaban al comienzo, vienen en su fin: la conciencia, creada por Dios, dice el poeta, no deja sin castigo ningún crimen. Ahora bien, don Juan intenta echar la culpa a Dios: Él es el que le ha dado ese alma, y cuando los dos hermanos se dirigen a su muerte, el poeta comenta que van abandonados de Dios (*ibidem*: 139). Tabares no asume su responsabilidad (*ibidem*: 141): «Cuando suelto el huracán/ Rompe, arrolla y desbarata,/ Sólo alguna alma insensata,/ En momento tan aciago,/ Culpa al viento del estrago,/ Y no a Dios, que lo desata»; y su pensamiento muestra un cierto matiz determinista, al tiempo que es reflejo de las inquietudes religiosas del autor. En general, es un *malvado* muy diferente de los románticos, con una complejidad psicológica muy distinta del orgulloso Montemar espronceciano, aunque el sentido de la fatalidad o la indiferencia de la naturaleza[695] (*ibidem*: 139-140) sean herencia directa del movimiento anterior. Por otro lado, como en los poemas siguientes, el protagonista se define en comparación con animales: ya con la hiena, con el lobo, con el corcel impaciente, con una fiera (*ibidem*: 134; 135; 136; 138), metaforización animalizadora de la que pronto hablaremos.

La composición está escrita en décimas, que en algunos momentos aciertan en la representación de un ambiente lúgubre (*ibidem*: 135), bastante pictórico:

> Arde el tronco de una encina
> En la enorme chimenea;
> El fuego chisporrotea
> Y el casto hogar ilumina.
> Sobre las manos reclina
> Su ancha cabeza un lebrel,
> En cuya lustrosa piel
> Vivos destellos derrama
> La roja y trémula llama
> Que oscila delante de él.

Pero la recreación medieval se reduce al plano más externo: en la lengua, Núñez de Arce no se molesta siquiera en recurrir a la fabla; el lenguaje podría pertenecer también a otras épocas y viene salpicado de imprecaciones como en Zorrilla: «¡Por Cristo...!» (*ibidem*: 141) y de manidas frases de comedia áurea, como «¡Suerte menguada!», «brava idea» o «¡Infeliz de mí!» (*ibidem*: 138; 141; 145).

En *La selva oscura*, de 1879, el poeta se identifica con el vate italiano Dante, por quien siente fervor, como Tassara. La composición está escrita en tercetos dantescos, como la de Lulio. Plantea aquí también Núñez de Arce el simbolismo de la duda: el autor cae en una selva oscura, pero en su rescate no viene Virgilio, sino el escritor

---

[694] «¿Por qué Dios me ha dado un alma/ Tan distinta de la tuya?/ Pues no hay fuerza que destruya/ El odio mortal que abrigo./ ¿A qué, di, cuando te hostigo,/ Con tu cariño me hieres?/ ¡Aborréceme si quieres/ Ser generoso conmigo!» (Núñez de Arce, 1982: 137).

[695] «Cuando a desatrarse empieza/ La tempestad en el alma, ¡Qué insoportable es tu calma,/ Oh madre naturaleza!» (Núñez de Arce, 1982: 140).

florentino. En la "Advertencia" que precede al poema en su edición de 1879, el autor declara su propósito moral, la necesidad de los ideales en medio del desengaño y de la duda. El simbolismo es más continuado que el de *Raimundo Lulio*, y se extiende a la caminata del poeta con los pies ensangrentados antes de encontrarse con Dante. El «Maestro» le explica a Núñez de Arce que camina por la selva mortal del desengaño, por donde todo el mundo debe ir alguna vez, pero lo fundamental para salvarse es conservar la luz, pues es más difícil la salida cuando la razón se exime de su freno. Las imágenes que presentan este pensamiento son bellas: el que pierde la luz arrastra el alma muerta, y es como el asesino que lleva cargando a su inocente víctima. Si en el anterior poema, señalamos ecos de Lope o de Góngora, ahora el garcilasiano es el manifiesto, cuando al pie de un tronco Dante deje correr sus lágrimas, antes de que le cuente sus andanzas por los círculos celestes (*ibidem*: 151)[696]. En este sentido, vemos influencias del Renacimiento en Núñez de Arce, aunque en momentos de su discurso esta época fuera rechazada por él.

La narración de Dante de su amor por Beatriz deja paso a otras influencias. Reproduciendo el pensamiento de la *Divina Comedia*, en estos versos el florentino dice amarla en cuerpo y alma, fango y cielo, haciendo gala de ideas platónicas: Beatriz y él fueron tal vez almas gemelas a las que les fue posible recordar, y se comunicaban a través del mudo lenguaje de los ojos[697]. Para Romo Arregui (1946: 103), la visión y descripción de Beatriz en este poema «es, mucho más que dantesca, prerrafaelista (...). Está más cerca de la *Beata Beatrix* pintada por Rossetti o descrita en su soneto *In vita nuova of Dante*, donde aparece con calidades, más que de visión celeste, de tierno e inocente candor, de extrema juventud, como era vista por Dante en sus encuentros de la *Vita nuova*». Esto, según la estudiosa, se puede ver en versos como los siguientes (Núñez de Arce, 1982: 152-153):

> Fue cuando Beatriz, que también era
> Niña inocente, en noble hogar nacida,
> Rindió mi voluntad por vez primera.
> (...)
> Jamás oyó la cándida doncella
> Concepto alguno que asomar los rojos
> Matices el pudor hiciese en ella.

[696] Véase Garcilaso de la Vega (1976: 187-188). También vemos un eco de *El Estudiante de Salamanca* cuando el poeta comenta: «No sé por qué creía/ Que con las mustias y amarillas hojas/ Llevaba el viento la esperanza mía» (Núñez de Arce, 1982: 145), lo que nos recuerda los célebres versos de Espronceda (1972: 104): «Hojas del árbol caídas/ juguetes del viento son:/ las ilusiones perdidas/ ¡ay!, son hojas desprendidas/ del árbol del corazón».

[697] La *Eneida* (Virgilio, 1967: 159) es la fuente última del momento en que al poeta se le aparece la imagen de Beatriz tras su muerte, a la que intenta abrazar tres veces y que se desvanece en el aire (Núñez de Arce, 1882: 156).

La diferencia entre Núñez de Arce y Rossetti radica, para la investigadora, en que estos escritores emplean fórmulas diferentes para dar una visión infantil de la amada de Dante: Rossetti, frente al poeta español, utiliza de una manera particular el símbolo y la imagen, preparando el camino de Mallarmé. De todas formas, aunque Núñez de Arce conociera los versos del inglés, cosa que podemos deducir del discurso del que hablaremos en seguida, lo cierto es que la descripción de la dama es bastante tópica: Beatriz será rubia, de rojos labios y voz angélica[698], y no sabríamos si achacar esta presentación a influjo prerrafaelista o a los versos de Dante. Eso sí, su imagen cuando muerta, con la frente ornada de flores, tiene una semejanza con Ofelia. Por otro lado, las cadencias de la voz del poeta muestran en muchas ocasiones herencias de la mística (por ejemplo de San Juan de la Cruz: «¡Oh, cielo que alumbraste», etc. [*ibidem*: 146]).

Al final de la composición, el poeta, que durante el segundo y último canto ha asumido la voz de Dante para narrarnos su viaje de ultratumba y su historia de amor, logra la paz: tras el repentino ataque de una pantera (su aguda zarpa le destroza el pecho, en una descripción muy simbólica), se despierta y reclama la ilusión consoladora que entra a través de la ventana.

En *Hernán el Lobo*, de 1881, lleva el autor a su extremo la tendencia hacia la animalización que manifiesta a lo largo de su poesía medievalista, y que en esta ocasión se presenta desde el mismo título. En este poema encontraremos también una torre feudal sobre riscos y la acción sucederá de noche, como en *El vértigo*, pero el ambiente muestra más terror gótico si cabe y la descripción es abundante: hay un mayor esfuerzo de recreación ambiental. Desde el comienzo, hacen su aparición los animales: la oveja y el águila campan por aquellos dominios sombríos (*ibidem*: 160).

Aurora se nos presenta como una mujer débil, rubia y hermosa; no obstante, pese a su fragilidad, difiere de la mujer romántica en que su personalidad es más compleja: no puede dejar de amar a su marido aunque conozca su maldad. Vive rodeada de un ambiente hostil, con cuervos, centinelas, y la cañada del Valle de las Víboras, por donde pasan mercaderes y mujeres a los que su marido asalta y mata por el botín (*ibidem*: 165). Cual si de una escena dramática se tratara, se nos presenta al protagonista sentado junto a la brasa, en un sillón de cuero, como un borracho de mirada vidriosa, mientras la esposa hila (*ibidem*: 161). Hernán, al que el poeta califica de *monstruo* (*ibidem*: 161), desprecia, cegado por el vino, a su mujer, aunque tiempo atrás la cortejara románticamente. La bestialización de Hernán es progresiva: en un momento se alza del asiento con indómita energía, «Parecido al león, que se espereza/ Sacudiendo su crin desordenada,/ Cuando siente, al través de la maleza,/ El resoplido de la presa aislada»

[698] «Aquella faz purísima y hermosa/ Que formaron en hora afortunada/ La nieve en competencia con la rosa;/ Aquella casta frente, urna sagrada/ De virtud y de amor; aquellos ojos/ Claros como la luz de la alborada;/ Aquel seno gentil, aquellos rojos/ Labios, que con su púdica sonrisa/ Temblaron al rigor de mis

(*ibidem*: 165). Hernán es calificado en diversos momentos de «malsín»; «bestia indómita y dañina»; «*reptil inmundo/ Que se revuelca en pestilente cieno,/ Abrumado* de crímenes, beodo»; «del infierno aborto», etc. (*ibidem*: 161; 162; 164; 167). Estos epítetos contrastan con su pasado de galán «gentil, apasionado y tierno» (*ibidem*: 163). Por otra parte, también el pastor cómplice, Nuño, es asemejado a un «rapaz gavilán» (*ibidem*: 164) o a un «cobarde reptil» (*ibidem*: 167), y ante las amenazas de Hernán gira sus ojos «Como acosados tigres entre abrojos» (*ibidem*: 167). A veces, es el personaje el que establece este tipo de denigradoras comparaciones: Nuño le dice a Hernán que cuando el lobo asalta el redil, no cuenta las reses (*ibidem*: 165), refiriéndose a que no le importe el número de mercaderes atrapados. Para Hernán, los mercaderes son miserables corzos (*ibidem*: 167).

La crudeza de este Medievo (acrónico) conserva elementos idealistas, como el exceso de maldad del protagonista (que en alcohol olvida sus crímenes) y la belleza y el amor de ella. Sin duda alguna, el poeta se recrea en el contraste entre estos dos comportamientos: Hernán arroja a la mujer brutalmente al suelo y le dice que se muera, y ella, sangrando, no es capaz de odiarle. Cuando la violencia se hace extrema, se percibe la mirada del autor cercana a los personajes, tan diferente de la indiferencia parnasiana, y hacia el mundo que describe: en el momento en que Hernán se suelta con *ímpetu y coraje* de su mujer, que ríe y llora medio loca y trata de retenerle agarrándole y con súplicas[699], «Aurora vino a tierra trastornada,/ Y más que el golpe le dolió el ultraje,/ Aunque bien advirtió la desgraciada/ Que por su rostro pálido corría/ La sangre con las lágrimas mezclada» (*ibidem*: 169)[700]. En otro pasaje, el autor la califica de «asustado pájaro del nido» (*ibidem*: 166) y la compara con el mundo vegetal, el de flor. Frente a la insensibilidad de él, ella es una mujer *inocente y desolada*. El único punto débil de Hernán será el miedo, y el poeta se pregunta si engendran sus blasfemias la impiedad o el espanto (*ibidem*: 164).

Por lo demás, la recreación del Medievo es escasa: a Núñez de Arce le interesa sobre todo mostrar los caracteres. No hay recreación lingüística sino alguna imprecación del tipo «¡El Cuerpo de Dios!» (*ibidem*: 165). El poema, en el que también encontramos ecos de Lope o de Dante[701], no está acabado, de todas formas.

Por otro lado, en la misma línea simbolista que *La selva oscura* o *Raimundo Lulio* (y en menor medida *El vértigo*, donde la simbolización es más gratuita), escribe

---

enojos;/ Aquella voz que trémula, indecisa,/ Llegaba mí, como lejano canto/ De la noche, en las alas de la brisa» (Núñez de Arce, 1982: 154-155).

[699] «—¡Ay, vida mía!/ No me condenes al suplicio eterno,/ Que donde tú no estás, está mi infierno,/ Y a la gloria sin ti renunciaría.—», dirá la amante Aurora (Núñez de Arce, 1982: 168).

[700] Aurora intenta de nuevo odiarle, pero no puede. Caída en tierra, un rayo de luz que pasa por los vidrios de colores (las vidrieras) la besa, por mandato de Dios (Núñez de Arce, 1882: 169).

[701] Vemos el mismo eco del soneto citado de Lope de Vega (1978: 77-78) en Núñez de Arce (1882: 163); y de Dante (Alighieri, 1988: 108), cuando comenta el español que las gratas memorias de otros días agravan la pena (Núñez de Arce, 1882: 162).

Núñez de Arce *La visión de Fray Martín* sobre el personaje de Martín Lutero, a quien se le aparece la Duda, anunciándole que tendrá muchos seguidores si le sigue, frente a la oposición del coro de los frailes.

Es interesar señalar cómo en el boceto literario sobre Núñez de Arce que realiza el crítico Revilla (1883: 101-108), éste no menciona estos poemas, lo cual nos revela que no los consideraba de especial valor. Qué duda cabe de que en muchos sentidos divergían del credo realista por excelencia: en absoluto se proponían una recreación arqueológica sino la exposición de una tesis o la presentación de unos años *bárbaros* en el caso de *Hernán el Lobo*.

Como vemos, en los poemas medievalistas de Núñez de Arce podemos encontrar el mismo tono moralizante y el recurso al simbolismo que observábamos en Campoamor, pero la profundidad psicológica con la que se afrontan los personajes está a años luz de los acartonados protagonistas de las largas composiciones campoamorinas. Por otro lado, observamos que utiliza a menudo la animalización, tanto en *El vértigo* como en *Hernán el lobo*, los poemas donde se nos presenta una Edad Media más cruda y menos ideal y abstracta. González Herrán (1988: 504) señala que la metaforización animalizadora es un recurso darwinista[702], pero ésta se daba ya en el Romanticismo, aunque con menor profusión, y será también un elemento común de los poemas parnasianos, por lo que, en medio de la amalgama de corrientes que se cruzan en el XIX, puede tener diferentes estímulos.

En este sentido, se ha discutido sobre la posible influencia parnasiana en la obra de Núñez de Arce. Nosotros pensamos que, tal vez indirectamente, como acerbo común de una época, comparten estos escritores franceses y nuestro poeta una serie de rasgos, como esa visión terrible de la barbarie medieval (en este sentido, obras como *Hernán el lobo* están más cerca de la corriente parnasiana de lo que se piensa, aunque, efectivamente, Núñez de Arce no fuera especialmente ducho en Lisle), o el cuidado exquisito por la forma, especialmente el ritmo y la cuestión métrica. Además, el mismo Rubén Darío (1953: 38), por ejemplo, señaló que Núñez de Arce debió de leer el poema sobre el abad Jerónimo de Lisle antes de escribir una composición como *La visión de Fray Martín*. Pero en muchos otros elementos se diferencian: en Núñez de Arce no encontramos el distanciamiento de los discípulos de Leconte de la materia narrada, esa *indiferencia* del autor que luego se da en los premodernistas. Al igual que en las novelas de tesis de los años 60, Núñez de Arce comenta el asunto que trata, lanza juicios. De todas formas, Lisle se mantendrá también más implicado que Heredia en su narración.

---

[702] Pone de ejemplo a Chinto, en *La Tribuna*, que reúne todos los rasgos de la *bête humaine*: se le compara con un moscardón, un perro, una alimaña montesa, un mulo, un buey, un mono, un asno, etc. También para Bravo-Villasante (Pardo Bazán, 1970: 12) la metáfora animalizadora es un rasgo del Naturalismo, bajo la influencia de Darwin. Ahora bien, no se puede dejar de reconocer que tenía un largo precedente romántico.

Por otro lado, la descripción cruda de los señores feudales de *El vértigo* y *Hernán el Lobo*, además de mostrar ecos del tratamiento parnasiano del Medievo, que conecta con la desmitificada y negativa visión de republicanos como Michelet, se puede poner en relación con algunas palabras de la escritora naturalista Pardo Bazán (1882, I: xxiv-xxv) en su *San Francisco*.

> El señor es el bárbaro victorioso de ayer, que ya no emigra, y forzosamente estacionario, habita la porción de tierra ganada a punta de lanzas. Cuando no caza ni guerrea, consúmele el tedio, y solitario por efecto de su mismo poder, lo ejerce de inhumana y desapiadada manera. Ignora las delicadezas y primores exquisitos de la opulenta vida romana: un humeante cuarto de jabalí en la ancha mesa de roble, un mediano monte de leña en la chimenea, la luz caliginosa de las antorchas de resina son su lujo; por lo demás, suele dormir y vestir con no mayor arreglo que el siervo; tiene el cuerpo curtido por su dura resistencia, y el entendimiento velado por la ignorancia; rapiñas y crueldades le sirven de pasatiempo, y ayudan a engañar la instintiva nostalgia de sus libres bosques. La fantasía del germano, ayer sobreexcitada por la perspectiva de la emigración, hoy ociosa en la tétrica soledad del castillo, pide alimento (...).

Como ya hemos dicho, esta visión negativa de la Edad Media de mediados de siglo enlaza con el pensamiento del siglo XVIII que considera el Medievo como una época bárbara. Incluso Jovellanos, en sus *Memorias del castillo de Bellver*, pinta a los hombres medievales cubiertos de polvo y de sangre, sin desistir «de su horrendo ministerio de dar y de recibir la muerte» (Allegra, 1980: 74). Ya hemos visto el poema de Blanco Asenjo, donde se compara al señor feudal con un buitre: Naturalismo y Modernismo seguirán explotando esta imagen cruel del feudalismo. No hay más que recordar *Los pazos de Ulloa*, donde Colahan y Rodríguez (1986) ven mucho de terror gótico, o las *comedias bárbaras* de Valle-Inclán, en las que la postura explotadora del señor feudal tiene ya un hálito esteticista, al estilo de Barbey d'Aurevilly.

Un asunto interesante para tratar, en medio de esta amalgama de influencias, es el tema de los discursos sobre el estado de la poesía. Mansberger Amorós (1998) señala cómo los académicos Ferrari y Núñez de Arce, en diferentes momentos, alzan su voz de protesta ante el panorama estético-moral que se ofrece a su mirada *severa*[703]. El articulista comenta que ambos poetas rechazan las nuevas tendencias por consideraciones estéticas y morales, como repulsa ante las nuevas maneras y estilos literarios. Pese a reconocer su apertura a lo nuevo, Mansberger Amorós considera a Núñez de Arce representante de la ideología oficial del momento, que manifiesta su oposición a los movimientos innovadores y revolucionarios que buscan otros cauces de

[703] Se trata para este crítico de la Crisis de Fin de Siglo, que sitúa entre las fechas de 1885 y 1908, inicios repectivos del Decadentismo y de los movimientos de Vanguardia.

expresión[704]. Núñez de Arce defiende la influencia de la poesía sobre la sociedad —rechaza el Arte por el Arte— frente a quienes desde posiciones positivistas auguran el fin de la misma, y arremete contra el Naturalismo, aunque Clarín le considere relativo adepto de éste.

En nuestra opinión, la "oficialidad" de Núñez de Arce es un concepto que ha provocado demasiadas veces la devaluación de su obra literaria, y algún que otro malentendido. En su discurso sobre la poesía leído en 1887 en el Ateneo, que es el que comenta Mansberger Amorós, nuestro poeta expone sus conocimientos sobre la obra poética inglesa del momento, sobre Rossetti y Swinburne, por ejemplo, aunque este último, comprensiblemente desde el punto de vista moral, como antítesis de Tennyson, fuera menos de su agrado. En cuanto a los parnasianos, el poeta demuestra haber manejado algunas obras, a través de su referencia a Leconte, del que sobre todo conoce los poemas helénicos y los *antiques* (donde se encuentran las composiciones sobre don Pedro), sin hacer alusión a los bárbaros. Considera a Leconte como una reacción radical a las exageraciones románticas: su indiferencia es la misma que caracteriza en la historia al primer Renacimiento. Finalmente, considera alambicada la escuela del Decadentismo[705], que muestra un simbolismo tan diferente del suyo. Para Mansberger Amorós, es éste un inexacto y superficial conocimiento de lo que se hacía en el extranjero, pero lo cierto es que, si tenemos en cuenta el que demuestran los artículos de las revistas ilustradas, a nosotros no nos resulta tan escaso; por otro lado, hay que recordar que, según Darío (1953: 43), a principios de siglo en lengua castellana apenas era conocido Lisle[706].

Por ello es significativo que, además de haber leído a Tennyson —como se deduce de su monólogo dramático, que ahora veremos, o del uso del simbolismo—, Núñez de Arce conozca más de lo que se piensa la producción de los parnasianos, que influyeron en su poesía medievalista (lo que resulta en una producción original con mezcla de influencias inglesas y francesas). Parte de su conocimiento podría provenir de las traducciones de un compañero suyo poeta, Fernández Shaw, quien habla de los miembros del Parnaso en el prólogo a sus versiones de Coppée. Allí realiza juicios sobre

---

[704] Pero no se debe olvidar que Echegaray replica a las tendencias literarias del momento que presenta Núñez de Arce mostrándose lejos de la amplitud de miras del poeta realista y, aunque defiende el arte por el arte, también rechaza las corrientes decadendistas.

[705] «De 'culteranos del día' los tilda a renglón seguido, mostrándose absolutamente impermeable a las conquistas estéticas del simbolismo: las correspondencias entre sonidos, colores y formas, las innovaciones métricas y sintácticas, etcétera, que se limita a ridiculizar» (Mansberger Amorós, 1998: 286). Según el articulista, las actitudes conservadoras no son sólo ya de quienes representaban las tendencias más ultramontanas, como Alarcón, Pidal o Selgas, sino de otros intelectuales más liberales y de más finura crítica como Núñez de Arce, Campoamor, Valera, Echegaray, y opositores como Revilla y Clarín.

[706] «En lengua castellana apenas es conocido Lisle. Yo no sé de ninún poeta que le haya traducido, exceptuando al argentino Leopoldo Díaz, quien ha puesto en en versos castellanos el *Cuervo* (...), *El suelo del cóndor*, *El desierto*, *La tristeza del Diablo* y *La espada de Angantir*, todo de los *Poemas bárbaros*, como también *Los Elfos*...» (Darío, 1953: 43).

Gautier y Lisle, de quien dice que es «el severo autor de *Poëms antiques* y *Kaïn*, el traductor de la *Ilíada* y la *Odisea*» y que «se distingue por el culto ferviente con que ama glorias y civilizaciones que pasaron con el correr de los tiempos»[707] (Fernández Shaw, 1966: 101).

Poco se valora el hecho de que el discurso de Núñez de Arce demuestre la penetración evidente de las corrientes estéticas europeas, que también podemos constatar a través de su poesía. Para Peña (1986: 63), por ejemplo, la miopía poética de Núñez de Arce en su *Discurso sobre la Poesía* leído en el Ateneo, radica en que para él no significaban nada poetas como Rimbaud, Baudelaire o Mallarmé y, sin embargo, señala como poetas de su preferencia a los hoy olvidados Coppée y Prudhomme, o que Bécquer le merezca desprecio (esto no es del todo exacto, su referencia a los 'suspirillos germánicos' se aplica a sus seguidores solamente) pero a Quintana le coloque en un pedestal. Ahora bien, estas opiniones revelan que su sensibilidad no era acorde con la de los decadentistas, pero si hubiéramos de descalificar a todos los críticos que en su momento rechazaron la irrupción poética de estos poetas, pocos quedarían sin *reprimenda*. Además, autores como Coppée dejaron su huella, tan válida como otras, a través de traducciones como las mencionadas de Fernández Shaw; en 1887 todavía no había llegado el momento de la recepción plena de Verlaine o Rimbaud, que se producirá en la década siguiente.

También Gaos lanza una opinión despectiva de nuestro poeta, a quien compara con Campoamor y sale perdiendo, por supuesto[708]. En su opinión, el discurso fue «más declamatorio y polémico que doctrinal, acerca: 'Del lugar que corresponde a la poesía lírica en la literatura moderna, y juicio acerca de algunos de sus más preclaros cultivadores'. Como se desprende de este enunciado, el discurso consta de dos partes, la segunda de las cuales no es propiamente un 'juicio' sino una retahíla onomástica de poetas europeos sobre los que Núñez de Arce, que a muchos de ellos debía conocerlos sólo de referencia o poco más, emite pomposos lugares comunes o vaguedades, cuando no aventura opiniones sin fundamento» (Gaos, 1969: 140-142).

---

[707] «De éste y de Th. Gautier, como dijo Sainte-Beuve, procede en línea recta Théodore de Banville, más brillante, más inspirado aún que Leconte de Lisle, según mi pobre entender» (Fernández Shaw, 1966: 101). Coppée y Catulle Mendès formaban parte de los parnasianos. Al principio, éstos fueron menos valorados y les llamaban estilistas, formalistas, fantasistas, impasibles (*ibidem*: 103). Tuvieron su periódico (*La Revue Fantaisiste*) y sus libros, que presentaron con el rótulo al frente de *Parnasse contemporain, recueil de vers nouveaux*. El editor de sus obras es sobre todo Alphonse Lemerre (*ibidem*: 104). Los parnasianos fueron Glatigny, Cladel, Villiers de l'Isle Adam, admirable autor de *Historias extraordinarias*, Prudhomme, Merat, Valade (que tradujo el *Intermezzo* de Heine), Mendès, Diers, d'Hervilly, Silvestre, Heredia y Coppée.

[708] En su defensa a ultranza de Campoamor, Gaos llega a decir que: «Núñez de Arce es un *laudator temporis acti* que se cuenta a sí mismo entre los 'devotos del tiempo viejo'; mientras que Campoamor por el contrario mira al futuro: '¿Qué he de decir del noble compañero/ que adoró lo pasado con vehemencia,/ mientras yo amé con fe lo venidero?' (Epístola necrológica al marqués de Molins)» (Gaos, 1969: 166). Sin embargo, como veremos, Núñez de Arce también defenderá la escritura de una poesía referida al presente.

Urrutia (1995: 163) destaca que Núñez de Arce, en su discurso sobre la poesía contemporánea, critica a la romántica historicista y las *arcaicas* reproducciones de los tiempos gloriosos y caballerescos; sin embargo, animará a encontrar la inspiración en la poesía popular, como vimos en el capítulo anterior. En la literatura inglesa victoriana quiso, por otra parte, buscar Núñez de Arce los mejores poetas de la época, entre los que encontró probablemente su modelo: se siente maravillado por las mujeres de Rossetti y defiende a Tennyson, con quien guarda parecido en el cuidado del verso de léxico sencillo y la dramatización, según Urrutia (*ibidem*: 170-171), que también subraya su negativa concepción de los poetas franceses, en la que, no lo negamos, Núñez de Arce pudo andar poco acertado, pero por una diferencia de sensibilidad coherente con su estética. Por otro lado, Urrutia (1998: 288) muestra poco interés por sus poemas medievalistas, que despacha rápidamente: considera a *Raimundo Lulio* y *La selva oscura* como textos narrativos "postrománticos" y *El vértigo* y *Hernán el Lobo* son para él, simplemente, narraciones de origen romántico legendarias, es decir, poesía «anticuada». No ve, pues, aportaciones nuevas.

Y es que, repasando lo que sobre él dice la crítica moderna, podemos apreciar que a Núñez de Arce le ha faltado a veces un crítico que, como Gaos con Campoamor, le sitúe adecuadamente, sin dejar de reconocer sus valores y desaciertos. La autora de una monografía sobre el poeta, Romo Arregui, no se muestra tampoco excesivamente partidaria de quien considera discípulo de Quintana, aunque rebelde como los románticos. Según esta investigadora, el momento coetáneo de las letras francesas es juzgado por nuestro poeta con cierta incomprensión y desconocimiento, pues no le gustaba el acre sabor de la novedad, como al público francés; por otro lado, Núñez de Arce conoce a Swinburne de segunda mano (Romo Arregui, 1946: 104). En su "Discurso sobre la Poesía", el autor se define netamente por el Romanticismo en la elección de temas (a través de los tópicos del antibucolismo, la duda, el progreso y el siglo[709]) y en la parte ideológica que asigna a la poesía; en cuanto a la forma de defender metros, ritmos y rima, está más cerca de los neoclásicos (*ibidem*: 84) —o de los parnasianos, tan cuidadosos de la forma, diríamos nosotros—. Por otro lado, el poeta se muestra antirrenacentista: el Romanticismo significó para él el compromiso social, participar y tomar partido en las revoluciones y en el orden social y político, frente al bucolismo, que era estéril y que predominó a partir del Renacimiento.

En cuanto a los poemas medievalistas, Romo Arregui expresa juicios más ambiguos y, en nuestra opinión, no demasiado acertados: *El vértigo* es considerado como una composición de tipo legendario, «a la manera romántica», escrito en décimas de fácil sonoridad y de lo más flojo del autor, aunque con aciertos descriptivos (*ibidem*:

[709] La autora se refiere también al «filohelenismo» como otro de los tópicos románticos que utiliza. No estoy de acuerdo con esta interpretación que hace Romo Aguirre, pues la duda o el progreso son temas tan realistas como románticos.

132). A esto podríamos replicar que distan mucho del Romanticismo las reflexiones filosóficas que se deslizan en torno a la maldad del protagonista: no hay personajes acartonados porque la racionalidad cobra demasiado peso. En cuanto a la *La selva oscura*, Romo Arregui piensa que, como le sucede con Byron (en *La última lamentación de Lord Byron*), no se asimila el poeta al estilo de Dante sino que refleja su personalidad de político desengañado y escéptico; ahora bien, no se vislumbra en el poema en ningún momento su faceta política, y Núñez de Arce, quien para nosotros sí se acerca al lenguaje de Dante en el canto dedicado a Beatriz, no se propuso recrear al personaje sino simplemente recoger de él lo que ayudaba a la expresión de su pensamiento filosófico. Sobre *La visión de Fray Martín*, la investigadora opina que el símbolo y la alegoría no son siempre claros, y aunque estén dentro del estilo dantesco, «entra la ficción dentro de lo racional, apartándose de lo imaginativo» (*ibidem*: 133), lo que ella considera un desacierto. Sin embargo, en *Raimundo Lulio*, que «aprovecha la conocida leyenda —tan lejana de la realidad—, dándole un sentido simbólico, personificando a la razón y a la ciencia» (*ibidem*), el poeta consigue sus mejores logros en la forma.

Valbuena Prat (1960: 284) critica el «confuso simbolismo» de Núñez de Arce y afirma que a la forma cuidada de sus poemas se le ha dado el nombre de Parnasianismo. Aunque este poeta no mantenga relación con los franceses de este movimiento, sí hay en su opinión un sentido objetivo en su lírica. «'Parnasiano' puede llamarse así al Núñez de los poemas históricos en torno a los problemas de la duda, y sobre todo al cuidadoso cincelador de estrofas en un medio en que la forma era descuidada desde opuestos puntos de vista». Pero este crítico se suma a los que manifiestan incomprensión hacia el poeta cuando dice que *La selva oscura* o *Raimundo Lulio* muestran que, como cantor de la duda, era más retórico que sincero. Destaca únicamente el trabajo de las décimas «novelescas y pintorescas» de *El vértigo* y de los tercetos de *La selva oscura* (*ibidem*: 284).

Shaw (1986: 116-117) llama la atención sobre el hecho de que Núñez de Arce no escriba casi ningún auténtico poema de amor y, al igual que Campoamor, reaccionara contra la influencia vigente de la musicalidad de Zorrilla, tan vacía a menudo, desechando sus poemas como «'arcaicas reproducciones, frías como el retrato de un muerto, de nuestros tiempos gloriosos y caballerescos, con sus galanes pendencieros, sus damas devotas y libidinosas y su ferviente misticismo, entreverado de citas y cuchilladas'» (*ibidem*: 117). Efectivamente, la vuelta al pasado de Núñez de Arce será muy distinta —y aconsejará a Ferrari no quedarse en los recuerdos, como veremos—, pero no canta sólo el presente, como dice Shaw, y lo cierto es que en sus poemas medievalistas, aunque no es el tema principal, el amor ocupa un lugar importante. Por otro lado, según Shaw, su ideal de monumentalidad estatuaria (que nos hace pensar de nuevo en el Parnasianismo) se ve en su preferencia por la octava real; recordando las palabras de Menéndez Pelayo, Shaw también señala que las décimas de *El vértigo*

produjeron gran cantidad de imitaciones serviles (*ibidem*: 120), pero, como tantos otros críticos, se olvida de comentar su aportación al medievalismo.

Sin embargo, algunos críticos, como Cossío (1860, I: 514-518), han sabido ver el valor de algunos de nuestros poemas. Este investigador señala cómo la crítica, entre otros Palacio Valdés, ha considerado ociosa la explicación que hace Núñez de Arce de su simbolismo al comienzo del *Raimundo Lulio*; ciertamente coincidimos en que el drama tiene más interés que la simbología que el autor le atribuye. De hecho, Cossío piensa que el poema salió del cerebro de Núñez de Arce sin complicaciones simbólicas: el afán de que su poesía reflejara las preocupaciones de su siglo debió sugerirle como frivolidad hacer un sencillo poema narrativo, sin clave ni trastienda, y le buscó moralidad. Es una posibilidad, pero no tuvo por qué ser así. El investigador comenta que Menéndez Pelayo se entusiasma con esta obra justificadamente: Cossío admira el plan y la seguridad del poema, así como su destreza técnica. Pero si para él Núñez de Arce refleja la voz verdadera de Lulio, nosotros creemos que ni siquiera se propuso el poeta meterse en su piel sino todo lo contrario: llevó al sabio medieval a su terreno. Lo principal, no obstante, es que Cossío acierta en apreciar la lejanía de este texto del Romanticismo.

> Con ser tema que podría haber servido para una leyenda romántica, su tratamiento por nuestro poeta no puede ser más ajeno a tal estilo. No es ya el metro, es el acento total literario, el tono de la pasión del gran mallorquín. Desgarradamente carnal, parece inspirada por sus mismas palabras: 'la hermosura de las hembras fue pestilencia de sus ojos' [*Libre de contemplació en Deu*]. El poema tiene carácter autobiográfico, como los libros esenciales del gran mallorquín. (*Ibidem*: 516).

En cuanto a *La selva oscura*, está escrita en tercetos de no menos perfección que en *Raimundo Lulio*, y de intención más compleja y justificadamente simbólica. En este poema apenas hay argumento, según Cossío, por lo que el símbolo surge del carácter de valores previamente fijados, sin que lo argumental sea suficiente para una narración desinteresada. Lo más importante es la perfección de los tercetos dantescos, que para este investigador tuvieron por estímulo los espléndidos que Tassara dedicara a Dante, que habían aparecido nuevamente con la colección de sus poesías en 1872.

En lo que no anduvo acertado Cossío, en nuestra opinión, es en calificar de poemas neorrománticos a *El vértigo* y *Hernán el Lobo*. Para este investigador, estas composiciones son un retroceso en el desarrollo de las intenciones religiosas, políticas o simbólicas, pues el autor habla de sentimientos primarios. Cossío sabe ver, sin embargo, la diferencia entre la Edad Media romántica y la de Núñez de Arce, que coloca en paralelo con la de Echegaray, pero olvida mirar hacia Francia y de ahí viene su desconcierto, al no poder situarla dentro de la corriente parnasiana crítica con el Medievo (*ibidem*: 531).

> El carácter medieval que resucita Núñez de Arce muestra menor simpatía en el poeta por la época legendaria de la Edad Media que la que mostraron los poetas románticos. Núñez de Arce en estos poemas ennegrece las tintas, recarga de crueldades las costumbres, los impulsos primitivos exhiben toda su crudeza sin que un halo de poesía atraiga el interés del lector con un amago de benevolencia. Pudiera decirse, y ello es así en el fondo, que hace naturalismo de la Edad Media. Recuérdese que estos poemas son contemporáneos del triunfo de Echegaray que pretendían también resucitar este ambiente medieval con análogos procedimientos. El tópico liberal del feudalismo tuvo en el muchas veces truculento dramático intérprete fidelísimo, y Núñez de Arce próximo a él en entusiasmos progresistas se contagia de tal intención, y sus personajes y sus escenarios podrían haber servido para los dramas medievales del famoso dramaturgo.

Pero Cossío considera que llega a excesivos primores descriptivos y a una arbitrariedad brutal de los caracteres. Por otro lado, califica de excesivamente artificiosa la décima. En cuanto a *Hernán el Lobo*, también rechaza «los sobresaltos y malos tragos» que depara por lo que, pese a los primores de la forma, celebra su inconclusión (*ibidem*: 533). Finalmente, considera que la influencia de las ideas sociales del poeta es lo que produjo estos poemas, que no acaban de entusiasmarle.

Pérez García (1998) se refiere a los monólogos de Núñez de Arce en estas largas composiciones; en algunos de ellos, podía haber encontrado nuestra modernidad poética un modelo hispánico que sirviera de raíz y base para el monólogo dramático, una de las tendencias poéticas más desarrolladas en el XX. Se trata del procedimiento por el que el poeta cede su voz a un personaje histórico o legendario (cuando no a un ser anónimo) para que comunique en primera persona un estado de conciencia o para que relate alguna de sus experiencias personales. Tradicionalmente se ha defendido que este tipo de composiciones, y su alternancia de ingredientes narrativos, dramáticos y líricos, es hallazgo del Romanticismo y propuesta original de la poesía inglesa, aunque no sería difícil descubrir antecedentes clásicos. En España se considera iniciador de esta corriente a Luis Cernuda, que aprende la técnica de la lírica inglesa. Pero años antes, en la poesía española, como señala acertadamente Pérez García, Núñez de Arce intenta reproducir las técnicas temáticas que había admirado en algunos autores ingleses del XIX. Al lado de sus poesías circunstanciales, costumbristas o filosóficas, practica una poesía culturalista cuya mejor representación es el monólogo dramático. Recordemos que en su discurso de 1887 alaba sobre todo la lírica inglesa y habla entre otros de Browning y Tennyson, mostrándose admirador de éste. En esta mezcla de objetividad y subjetividad, se encontrará el lado más moderno del poeta. Y el primero de los monólogos dramáticos en *Gritos del combate*, de 1875, se encuentra en *Raimundo Lulio*, donde el poeta cede la palabra al mallorquín para que cuente su enamoramiento de Blanca. Aun así, en el poema abunda más la narración que la meditación del soliloquio, aunque aquélla a menudo es interrumpida por variadas sentencias. Pérez García destaca el análisis psicológico y el valor introspectivo de estos versos, con su

alusión a la importancia de la memoria en la vejez y su análisis sentimental de los vaivenes de la pasión, del dolor amoroso. La segunda parte de *La selva oscura* es también un monólogo dramático puesto en boca de Dante, escrito en tercetos encadenados para hacer más explícito el homenaje al poeta florentino. La narración es a menudo interrumpida por reflexiones y sentencias, como sabemos, y en ocasiones no narra Dante, sino que interpreta su relación con Beatriz en sentido idealista, como cuando sugiere la unión eterna de las almas. Pero la elección de Tenyson antes que Browning como modelo indica una concepción del monólogo distinta a la del XX, y por esto quizás los autores modernos menospreciaron esta semilla. Esta valoración de Pérez García nos resulta interesante y necesaria: descubre en estos poemas, que muchos consideran mera repetición romántica, su modernidad.

Finalmente, Ávila Arellano (1997: 273), en la línea de su análisis de la literatura como exponente de la realidad sociopolítica, señala que el autor sintió con gran hondura el fracaso democrático de la Restauración y *El vértigo* es una muestra de ello. «*Gritos del combate* (1875), *Una elegía* (1878), *El vértigo* (1879) son, entre otros, exponentes de su posición en el ambiente exaltadamente polémico que se produjo durante la segunda mitad de la década de 1870».

En cuanto a la valoración de los críticos de su tiempo, Menéndez Pelayo expresa una opinión más bien positiva, aunque con matices. Considera que en *La selva oscura* Núñez de Arce «hace» filosofía (Menéndez Pelayo, 1883: 302), y que el pensamiento mismo de *Raimundo Lulio*, ya se considere el asunto real o la interpretación simbólica que el poeta ha querido darle y que nada tiene de artificioso ni de forzado, es de una belleza extraordinaria, «debida en parte a los datos de la leyenda del beato mallorquín, discretamente aprovechados por el autor» (*ibidem*: 304). A pesar de ello, el santanderino, como Cossío, prefiere al poema simbólico de la razón y de la ciencia, personificados en Raimundo y su dama, «el poema de pasión que allí se desarrolla, tan ardiente, tan terrible y tan humano, que apenas deja ojos para descifrar el misterio escondido bajo estas figuras» (*ibidem*: 305). *El vértigo* o *La selva oscura*, escritos más tarde, demuestran un progreso en el autor. «Los tercetos de *La selva oscura*, 'saben a Dante' todavía más que los de *Raimundo Lulio*; las décimas de *El Vértigo*, están tan artísticamente cinceladas como las del *Miserere*, y para mí no tienen otro defecto que haber formado escuela, dando ocasión o pretexto a una verdadera inundación de décimas descriptivas y de narraciones insulsas, que nos han vuelto al peor y más anacrónico romanticismo, cuando más lejanos parecíamos de él» (*ibidem*: 305). Para Menéndez Pelayo no es bueno que inunde entonces a la lírica «algo de la tiesura y entono, de la solemnidad y el énfasis, propios de la escuela de Quintana» (*ibidem*: 306). El santanderino cree que en sus últimas obras Núñez de Arce busca con indecisión su camino, tal vez «por huir de los que vanamente le han acusado de tañer sólo una lira de

bronce» (*ibidem*: 308), y hace una interesante comparación con la poesía inglesa, en la que deja entrever que, a pesar de todo, no considera moderno volver a la Edad Media:

> Y así en unas ocasiones retrocede hasta el romanticismo leyendario[710], como en *El Vértigo* y en *Hernán el Lobo,* obedeciendo a la misma tendencia que mueve a Tennyson a reproducir los cuentos de la *Tabla redonda*, poesía feudal que constituye hoy un convencionalismo semejante al convencionalismo bucólico de otras edades, y que no sienta bien a la índole enteramente moderna de la poesía de Núñez de Arce. Y otras veces, como en *La Selva oscura* y en *La Visión de Fr. Martín*, se lanza desaforadamente al símbolo y a la alegoría, no siempre claros y traslúcidos, como pide el arte, hasta el punto de tener que explicarlos el poeta en advertencias y comentos que la fuerza plástica de la concepción debiera hacer inútiles. Esto acontece con la abrupta roca adonde la Duda conduce a Lutero, y con otras ficciones del mismo poema, más ingeniosas que fantásticas, más racionales que imaginativas, aunque tengan analogía con otras de la *Divina Comedia*, y no se separen del sentido estético dominante en la poesía de los siglos medios. (*Ibidem*).

No aplaude Menéndez Pelayo que el poeta, cediendo a una tendencia natural en épocas de crítica como la presente, haya preferido, en vez de volar con alas propias, rehacer la inspiración ajena, y añadir un canto a Dante y otro a Lord Byron, empresa ya tentada esta última sin fruto por Lamartine (en el *Último canto de Childe Harold*). Tanto Dante como Byron sólo se asemejan a Núñez de Arce en su condición de poetas, y éste los ha entendido de modo algo estrecho, asimilándolos a su propia índole, y prestándoles su fisonomía de tribuno escéptico y desengañado. Debajo de las obras de Byron, como bajo las armas de Roldán, se debe escribir un *Nadie las toque* (*ibidem*: 308). Sin embargo, el santanderino no parece plantearse que Núñez de Arce no se preocupó tanto de recrear la voz de otros sino de aprovecharla intencionadamente para llevarla a sus propios fines.

Si Revilla, como hemos señalado, no aborda estos poemas en su boceto del autor, Valera, por el contrario, sí dejará su opinión sobre nuestro poeta y algunos de estos versos. En su discurso elogioso de Núñez de Arce, leído en 1903 (Valera, 1905, II: 215-254), el cordobés comenta que *La selva oscura* es un poema de pensamiento tétrico y pesimista. Pero si se atina con la interpretación de lo simbólico, no hay protesta que valga[711]. Considera que la composición está escrita en admirables tercetos, «hechos con tan enérgica y concisa firmeza y con tan fácil maestría, que el lector o el oyente casi se atreve a imaginar que Dante no los haría mejor si reapareciese entre los vivos y versificase de nuevo» (*ibidem*: 234), y especialmente alaba los de Beatriz. Al poema le

[710] Durante todo el texto, escribe así esta palabra Menéndez Pelayo.

[711] «El poeta vaga perdido por una selva obscura en cuyo enmarañado laberinto no hay marcada senda, donde todo es horror, donde las hojas secas caídas de los árboles y arrebatadas por el viento se diría que se llevan consigo toda esperanza, donde los pies desnudos se ensagrientan pisando espinas y las ramas torcidas que estorban el paso lastiman y hieren las manos y el rostro. Tremendas visiones acrecientan la angustia y el susto. Profunda melancolía, recuerdos tristes y remordimientos amargos se apoderan allí del alma y la torturan» (Valera, 1905, II: 233). Explica en la páginas siguiente Valera cómo el poeta se refiere a la selva del desengaño.

busca su sentido racional y moral, pero al tiempo critica esa *funesta manía de pensar* que transpira: ese castigo de Dios al que emplea la razón, con el que Valera no está de acuerdo. Finalmente, para él, «el estilo de la poesía es el de la pasión y sus raptos, y se concierta mal con la dialéctica mesurada y fría llena de distingos y salvedades» (*ibidem*: 237).

Por otro lado, en *El vértigo* despliega Núñez de Arce una poderosa fantasía, talento descriptivo y fluida versificación que hacen que las décimas de esta composición sean un dechado de perfección. De hecho, cree que superan en mérito a los tercetos de *Raimundo Lulio*[712], poema en el que observa cierto prosaísmo en la dedicatoria y critica la especificación de los símbolos: la casta y hermosa docella que enamora a Lulio no puede remitir a la ciencia profana y orgullosa que aparta de Dios, pues muestra la buena senda al sabio mallorquín. Sin duda, le gustan más las composiciones breves, que considera más *realistas*[713]. De todos modos, se opone a la obsesión de los filósofos de la edad presente y de Núñez de Arce. «¿Por qué dividir la historia en períodos arbitrarios y suponer que hubo la edad de la fe y que ahora estamos en la edad de la razón, con la fe irremisiblemente perdida?» (*ibidem*: 251). En otro discurso de 1905, el cordobés reconoce como tendencia común al presente racional el recurso al simbolismo, al que se refiere con cierto carácter despectivo. Con el Renacimiento las figuras de la mitología pasan a ser entes retóricas y abstracciones sin vida. «Así la *Reina de las hadas*, de Spencer, con todos los seres amigos y enemigos que la circundan, no vienen a ser, a pesar del ingenio poderoso del poeta, sino disfrazadas personificaciones del catolicismo y del protestantismo y de otras ideas, opiniones y conceptos políticos o religiosos» (*ibidem*: 329)[714]. Ésta era, claro está, la línea de escritura del poeta realista. Y también será la de Flaubert en una obra que parecen olvidar muchos críticos y que por entonces se reconocía, en vista de las veces que se la cita (véase el próximo capítulo): *La tentation de Saint Antoine*, donde el Diablo, al final del capítulo V, se presentará como la Ciencia (Flaubert, 1967: 214)[715]. Es decir, que el pensamiento de Núñez de Arce es

[712] Aunque en otro momento dirá que en sus enérgicos tercetos dantescos este poema contiene trozos bellísimos (Valera, 1910a: 70).

[713] «Ningún ser sobrenatural suele intervenir en estos poemas. La pintura de las pasiones y actos humanos, del teatro del mundo, de la sociedad contemporánea y del medio ambiente en que aparecen, basta a realzarlas y a hacerlas interesantes» (Valera, 1905, II: 244).

[714] El mismo recurso al simbolismo encuentra en V. Hugo. «El bufón de *El Rey se divierte* y la *Lucrecia de Borgia* son el símbolo del vicio, purificado por un solo, virtuoso y grande sentimiento. Marión de Lorme viene a ser lo propio; la redención por el amor. Claudio Frollo, al contrario, es la virtud misma, a quien pierde un amor violento, sensual y extraviado. Quasimodo es la monstruosa estupidez a quien el amor ilumina, hermosea y circula con una refulgente aureola de inteligencia. Y así de casi todas las criaturas de Víctor Hugo. Son pensamientos más o menos atinados y filosóficos que se personifican; pero no son, o rara vez son personas» (Valera, 1909c: 145).

[715] Esta obra, llena de alegoría y simbolismo, no se ambienta en la Edad Media, sino en la Antigüedad. Pero Flaubert quiere, según el prologuista Sufffel, rivalizar a su manera con las pinturas de la Edad Media y del Renacimiento, que evocan al santo en lucha contra los pecados capitales (Flaubert, 1967: 16). Así, desarrolla en estas páginas una gran imaginación. El escritor francés hace, por ejemplo, dialogar al anacoreta con el diablo y con creaciones simbólicas como la Lógica, la Ciencia, etc.

más europeo y menos conservador de lo que pudiera pensarse, aunque, indudablemente, no escogiera los cauces modernos del francés para expresarlo.

En cuanto a Clarín (1866: 1265-1266), este crítico comenta que a Núñez de Arce la cuestión del Naturalismo le ha preocupado mucho y le ha llevado al extremo de leer algunas obras de Zola: caso extraño entre los enemigos españoles de éste, pues Cánovas —una de las *bestias negras* de Alas— no ha hecho lo mismo. El autor de *La Regenta* muestra así cierta ironía al hablar de nuestro poeta, pero también mucho respeto. Observa que se interesa por lo sentimental, pero sus diálogos en verso fatigan, como sucede en los tres actos del drama de *Maruja*. Tiene el defecto de que la maldad de los seres viles es recargada, como le pasaba a los personajes de *El gran galeoto* (*ibidem*: 1274; es interesante esta nueva comparación con Echegaray). Desgraciadamente, nada opina sobre nuestros poemas. Sí lo hace, en cambio, Vicente Colorado, que ya vimos rechazaba en un soneto la pintura de la barbarie medieval; para este escritor, Núñez de Arce, de haber vivido en la Edad Media, hubiera superado a Dante, pues es muy dado a entonaciones épicas, pero en la época actual, «el autor de *El vértigo* y *La selva oscura*, penetrado por las ideas novísimas», produce *El Idilio*, *La pesca*, *Maruja*. Colorado señala que tanto Núñez de Arce como Cánovas señalan el fin de la metafísica en 1886, cuando ya hay un reconocimiento tácito de las tendencias positivistas en la crítica y la ciencia, con el Naturalismo, por ejemplo[716].

En su *Nuevo viaje al Parnaso*, Palacio Valdés rechaza la obra de Núñez de Arce, que, por supuesto, no comulga con su credo estético naturalista, aunque, eso sí, reconoce el lado progresista de su pensamiento[717]. Alborg, que recoge las ideas del novelista, se muestra en consonancia con él: «De la semblanza de Núñez de Arce podría decirse lo mismo que de la dedicada a Campoamor: no creo que sea posible corregir hoy lo que, en sustancia, escribe Palacio sobre él. Palacio ha visto la obra de Núñez de Arce con gran lucidez, y a pesar de que en aquellas fechas gozaba de gran renombre, rechaza su difundida estimación como poeta lírico, haciendo notar el carácter cerebral, retórico y prosaico de sus poemas» (Alborg, 1999: 417). Alborg reúne así los tópicos sobre Núñez de Arce que se vertieron por los mismos críticos que acusaban a Zorrilla de *hueco* y *vacío* (entre ellos nuestro poeta), sin reconocer la calidad estética de parte de su poesía. En este sentido, Clarín demuestra más agudeza. Curiosamente, sin embargo, Palacio encarece los no muy numerosos pero «excelentes» escritos en prosa de Núñez de Arce, y, en este sentido, reconoce el valor de su línea medievalista, de la que resalta su

[716] Vicente Colorado, "La literatura española en 1886", *Revista de España*, CXIV (enero y febrero de 1887), págs. 283-296: 291. Habla aquí de la división entre zolaístas y naturalistas y comenta que algunos sacan las cosas de quicio.

[717] Palacio Valdés, que critica a Valera por entonar loas a la Inquisición y al fanatismo religioso del siglo XVI en plena Academia, exclama en un determinado momento: «¡Imagínese usted la rabieta que habré tenido al ver la dureza con que atacaba usted al señor Núñez de Arce, que es tan buena persona, para defender al bribón de Torquemada! ¡Es mucho afán de llevar la contraria!» (cit. en Alborg, 1999: 408).

recreación realista «y sostiene que si Núñez de Arce se hubiera dedicado a la Historia, hubiera llegado a ser uno de nuestros mejores historiadores, como el portugués Alejandro Herculano, con quien lo compara. Como poeta, entiende Palacio que su vena era épica y no lírica, y señala las excelencias de los poemas pertenecientes, según él, a este género, como *Raimundo Lulio*, 'y el que por un extraño capricho titula *Idilio*'» (*ibidem*).

También *Raimundo Lulio* será el poema preferido del P. Blanco García (1891, II: 334). Incluso dirá que en momentos rivaliza en invención o en poesía con la *Divina Comedia*, pues «ha sabido hacer de una leyenda que tantas veces recordaron nuestros ascéticos un poema inmortal». Pero la advertencia de la simbología del poema se olvida a las pocas líneas; como todos, prefiere el agustino la historia en sí a su significado alegórico. También es de su agrado *La selva oscura*, aunque echa en falta que Beatriz es un ideal infecundo y deficiente, «como no influido por la savia de la fe cristiana» (*ibidem*: 340), es decir, juzga al personaje desde el punto de vista moral. De *El vértigo* resalta especialmente la fuerza del protagonista y el primor de la forma, y en cambio *Hernán el Lobo* «No significa mucho entre estas joyas».

Finalmente, nos resta comentar una interesante crítica aparecida en *La Diana*. Según el articulista, *La visión de Fray Martín*, *La selva oscura* y *Raimundo Lulio* «son tres fases de esa batalla dada en las sombras. La idea de pintar este drama psicológico era para tentar al genio». Así pues, destaca de estos poemas el psicologismo. *Raimundo Lulio* se recibió como «el drama de la fe y de la duda» y se recogió sobre todo, como demuestra esta crítica, su mensaje simbólico[718].

Sea cual sea nuestra valoración de los versos de este poeta —a quien, no olvidemos, admiraba Reina—, no se debe perder nunca de vista estas palabras de Romo Arregui (1946: 66): «Pocos, por no decir ningún poeta, habrán sido tan leídos como Núñez de Arce antes de su muerte. Hasta el año de su fallecimiento, las ediciones de sus libros de versos pasaban, en España y América, de cuatrocientas, unas de dos mil quinientos ejemplares, otras de mil y las menores de quinientos. Las fraudulentas eran más de dos centenares»[719]. Como veremos, sus poemas medievalistas, que en nuestra opinión tienen más calidad que la señalada comúnmente por los críticos, tuvieron bastante difusión y dejarán sus huellas en poetas como Ferrari.

Los dos discípulos más importantes de Núñez de Arce son José Velarde y Emilio Ferrari. El primero, con su *Fray Juan* (escrito en décimas, en imitación de *El vértigo*[720]),

[718] "Siluetas contemporáneas/ Núñez de Arce", *La Diana*, 5 (1 de abril de 1882), págs. 5-8: 7.
[719] Efectivamente, en la biblioteca Widener de Harvard encontré muchas ediciones de Núñez de Arce de los años 80. *La visión de Fray Martín*, por ejemplo, en 1882, iba por la octava edición.
[720] Sobre este poema, véase Cossío (1960, I: 559-560).

La venganza y *A orillas del mar*, que muestran un afán descriptivo que, para Romo Arregui (1946), llega a la exageración, donde se notan mucho los ecos de obras como *Maruja*. El segundo, con *Pedro Abelardo*, que sigue de cerca a *Raimundo Lulio*.

Junto con Velarde y Fernández Grilo, Ferrari fue objeto de despiadados comentarios de algunos críticos; al igual que sucedió con Echegaray, escritores como Clarín aceptarán al maestro, pero no a sus discípulos, que en su opinión exagerarán los vicios del primero. Ferrari (1908) se muestra en muchos puntos acorde con su maestro. Como él, criticará en sus poemas la cultura de análisis, la ciencia, y, también como él, escribirá teatro[721]. Pero además sigue a otros escritores como Coppée —por ejemplo en sus poemas/cuentos[722]— y alaba a autores como Ricardo Gil, a pesar de rechazar el Decadentismo. Al igual que Núñez de Arce, también se plantea la crisis de la literatura[723]. El discurso que lee en la RAE en 1905 tiene resonancia positiva entre los conservadores círculos academicistas y negativa entre los grupos que con violencia replican al golpe. Allí habla de manera negativa de las escuelas que surgen entre 1891 y 1897 y de personajes como Moréas, así como ataca a los innovadores del wagnerismo y su "Associació wagneriana", que, fundada en 1901, reúne a los admiradores del músico y será otra de las vías de entrada de la Edad Media. En el ataque contra el arte nuevo, Modernismo y Prerrafaelismo se reúnen en un mismo frente (López Estrada, 1971: 80).

Pero antes de asumir esta postura *intolerante*, Ferrari supo acomodarse a los nuevos tiempos a través de lo que la crítica ha llamado "poema arqueológico". *Pedro Abelardo. Poema* fue escrito en 1884 (Ferrari, 1910: 11-87), y se inicia con un prólogo dedicado «Al Sr. D. Gaspar Núñez de Arce» (*ibidem*: 11-20), que resulta sumamente interesante. Ferrari *confirma* aquí la tesis de Peers cuando asegura que la larga lucha entre romanticismo y clasicismo se resuelve en una literatura amplia y armónica de eclecticismo, donde el espíritu generoso del romanticismo se vacía en los moldes excelsos del clasicismo (*ibidem*: 11). Explica así la nueva manera de los versos que va a presentar, en los que el medievalismo se configura de una manera original. La supremacía de la lírica

---

[721] José Fernández Bremón, en una "Crónica" de *La Ilustración Española y Americana* de 1884 (reproducida en Ferrari [1910: 288-291]) nos describe a Ferrari como un licenciado vallisoletano en Leyes y en Filosofía y Letras, autor de un drama en verso, *La Justicia del acaso*, a quien su modestia había oscurecido, y que ahora se revela con su exitosa lectura en el Ateneo de ese año.

[722] Coppée escribió cuentos en verso: así los *Contes en Vers et Poésies diverses* (Coppée, 1880). Pero Ferrari imitará los de carácter más alegórico o cotidiano, y no otros fantásticos que estaban incluidos en este libro, y que no dejaron legado hasta el Modernismo (atemporales, con eco de cuento de hadas).

[723] Para Ferrari, la crisis de la literatura es resultado del anarquismo intelectual de la sociedad, y fruto de las contradicciones entre industrialismo positivista y la filosofía del dolor absoluto de los patologistas de la nada, y se refiere a Hartmann, el humanitarismo de Tolstoy, la teoría anglosajona de la lucha por la vida, el cosmopolitismo y el particularismo, y la revolución realista de Zola y el misticismo de Maeterlinck. Esto da nacimiento al *dilettantismo* en las ciencias y al Modernismo en las artes. Ferrari se manifiesta contra los cultivadores del yo: contra Südermann, Ibsen, y Nietzsche. Todo esto lleva para él al ultraindividualismo anárquico, que es el formalismo, la impotencia que toma el nombre de simbolista, las escuelas místicas, el esteticismo, el Prerrafaelismo y el instrumentismo.

ha transformado la antigua epopeya en el poema individual, donde, estrechando el marco, pero engrandeciendo el asunto, sustituye al héroe por el hombre y reemplaza el cuadro transitorio de la civilización de una época con el eterno cuadro de la conciencia y de la vida.

A este género, cultivado desde hace algún tiempo con preferencia por los más insignes poetas de todas las naciones, y a esta escuela, que usted en España ha fundado y personifica, pertenece el humilde libro con que hoy me atrevo a presentarme ante el público. El asunto que en él se desarrolla tentóme, no tan sólo por su interés y grandeza, sino también por la rica variedad de su fondo, que abriendo a la inspiración vasto campo, ofrecía ocasión favorable para probarse en muy distintos terrenos y ensayar muy diversas formas a quien, como yo, enemigo de estrechos exclusivismos, tiene el arte por superior cuanto más completo. (*Ibidem*: 11-12).

Explica entonces cómo al principio del siglo XII hubo un período de sorda fermentación en que por primera vez la sociedad fue sacudida por todos los problemas que más tarde se plantearán. El estado del mundo cristiano entonces se podría resumir como el del feudalismo sobre la sociedad, la Iglesia sobre el feudalismo y San Bernardo sobre la Iglesia. Su protagonista, Abelardo, «Haciéndose eco del espíritu de independencia que a la sazón agitaba a la multitud, llama a juicio a las verdades religiosas para fundar la fe sobre el raciocinio, quebranta el yugo de la autoridad, abre el camino a la investigación, ilumina el misterio, explica, allana, vulgariza; desde aquel instante está abierto de par en par el Tabernáculo» (*ibidem*: 15). Estas palabras nos hacen comprender por qué elige relatar la historia de este personaje: como Núñez de Arce, escoge una figura del Medievo que represente las inquietudes del presente[724]. También resultará de gran atractivo para la mentalidad decimonónica la figura de Eloísa —una mezcla de Safo y de Santa Teresa, en sus palabras—, pues ama a Abelardo hasta la abnegación más sublime y el más absoluto rendimiento, como «una noble criatura que reunió las seducciones de la belleza, los encantos de la sabiduría, las gracias de la inocencia» (*ibidem*: 18). Una vez más, se repiten las palabras que impresionarán hondamente en este siglo: Eloísa declara que prefiere ser mil veces manceba si con ello ayuda a Abelardo, cuya fama se perdería si se casara con ella.

En el "Canto primero. Fugitivo", vemos cómo Abelardo se dirige a los Alpes quejándose de su suerte. En estas primeras estrofas el poema resulta poco novedoso, los tópicos son frecuentes, y la mezcla de romanticismo y clasicismo es patente. El narrador alaba las horas del amor y canta a la naturaleza y el paisaje, mientras Abelardo cuenta y lamenta su suerte. Recuerda el monje cómo le obligaron a quemar sus libros y que se le acusa de haber amado con pasión la verdad. Bernardo se posiciona contra él. Decide entrar entonces en un monasterio, que se nos explica en nota es el de Pedro el Venerable. En el "Canto segundo. El drama", se nos narra la boda en secreto de los dos

[724] Hace entonces una exposición de las oposiciones, bastante exageradas, entre Abelardo y San Bernardo: el primero es más vividor, busca la gloria y habla con fluidez elegante; el segundo es ascético, no gusta de los sentidos y parece más bien un espectro vivo.

amantes (*ibidem*: 47), pues Eloísa no quiere casarse en público para no perjudicar la fama de Abelardo. Este segundo canto es la confesión de Abelardo a un monje de sus amores con Eloísa y de cómo sufrió cuando tuvo que cortar su cabello y asistir a sus votos.

En el "Canto tercero. Tránsito" se nos refiere la muerte de Abelardo. Es interesante aquí la reivindicación que en la pluma de Ferrari hace el monje del cuerpo, cuando afirma que éste es la herramienta de trabajo del alma y no un miserable andrajo, como defendía la tendencia ascética (*ibidem*: 68). Muy bella y acertada es la carta de Eloísa, donde el autor llega a una gran altura poética: escrita en verso breve de gran fluidez, es de lo mejor de Ferrari. Abelardo la trata como madre del hijo que no verá más —en la sección de las notas, nos explica cómo conociendo Abelardo que su amada iba a ser madre quiso casarse con ella (*ibidem*: 83)—. Al final del canto tercero se nos refiere el milagroso abrazo de las plantas que crecen en sus tumbas, muy en la línea de algunas poesías de romancero.

En el poema de Ferrari no se habla de la castración, tal vez por censura moral —sólo se nos refiere que Fulberto se venga de los amantes—. Por otro lado, el simbolismo no está tan claro como en Núñez de Arce, donde todo se hacía declaradamente explícito. Ferrari deja más espacio al lector en este sentido: la historia es válida por sí sola, independientemente de su simbolismo. La Edad Media se hace aquí presente a través de descripciones y de la pintura del ambiente de la época, pero más importante que su recreación es el pensamiento abstracto, las consideraciones morales que el autor desea plantear por medio de sus personajes.

El apartado de las "Notas", ausente en el caso de su maestro, nos enfrenta a uno de los problemas que rodearán las obras literarias medievalistas: el de la conjugación de la erudición y la presentación realista con la ficción literaria, heredado ya de los románticos. Por otro lado, en este apartado, Ferrari, hablando de cómo Abelardo desde su caída recuerda sus tiempos de gloria en el canto segundo (recoge este texto de la *Historia calamitatum*, autobiografía que Abelardo escribió bajo la ficción de una carta para un amigo), comenta (*ibidem*: 82):

> El corazón humano es siempre el mismo, y eterna verdad la conocida sentencia del poeta florentino, cuyo concepto trasladó a nuestra lengua el marqués de Santillana en estos versos:
>
> "La mayor coita que haber
> puede ningún amador,
> es membrarse del placer
> en el tiempo del dolor."

La cita de estos versos de Santillana (López de Mendoza, 1998: 153), pertenecientes a *El infierno de los enamorados*, y que se basaban en unas palabras de

Francesca en el Canto V de la *Divina Comedia* (Aligheri, 1988: 108[725]), demuestra el conocimiento del poeta realista de los versos cancioneriles.

La lectura del pasado en esta obra, como vemos, está muy lejos de esa utilización patriótico-política que nos mostró Ferrari en *Dos cetros y dos almas*. Hay que decir que su maestro Núñez de Arce indicó a Ferrari la importancia de hablar del porvenir en una carta escrita en 1879 (Ferrari, 1910: 121-122), que en las ediciones de las obras de éste precede a la composición *Un día glorioso* (poema que obtuvo el premio del Capitán General Marqués de la Vega-Inclán en el certamen literario celebrado en Valladolid en ese año) y que trataba sobre la batalla de Lepanto (*ibidem*: 122):

> En este breve poema ha demostrado usted todo lo que vale, aunque no todo lo que puede hacer y lo que hará seguramente cuando, separándose, para pulsar la lira, del sepulcro de los tiempos antiguos, que encierra el polvo gloriosísimo, es verdad, pero polvo al fin, de nuestra muerta grandeza, tienda la vista y las alas por más amplios horizontes y cante lo que debe cantar la joven poesía para volver a las almas la perdida fe; es a saber: las alegrías y las tristezas, las esperanzas y los desengaños, las aspiraciones y las realidades de la época en que vivimos. No olvide usted que sólo los ancianos y las naciones decaídas se alimentan de recuerdos.

Cuando Ferrari retome el pasado medieval, en 1884, lo hará a través del relato de Pedro Abelardo —aunque a raíz de un concurso presente la conocida composición sobre las bodas de los Reyes Católicos—, donde no pretende resucitar aquellos tiempos o recordar su gloria sino que, como en el caso de *La selva oscura* o *Raimundo Lulio* de su maestro, intenta presentar los problemas morales contemporáneos a través de hombres que vivieron en la realidad de otros siglos[726].

Eso sí, elige un tema muy célebre, que era conocido hasta por las clases bajas de la sociedad, pues los amores de Abelardo y Eloísa se publicaban en la literatura de cordel, como vemos en García de Diego (1971: 399-400) y Romero Tobar (1974: 530)[727].

---

[725] Francesca contesta así a las preguntas de Dante sobre su pasado comportamiento: «Ningún dolor más grande/ que el de acordarse del tiempo dichoso/ en la desgracia; y tu guía lo sabe».

[726] Por otro lado, desde un punto de vista progresista, Ferrari (1908: 237-240) rechazará la Edad Media en "Cervantes (con motivo de la erección de un movimiento a su memoria en París)", donde comenta que esta época se *hundió* y que cuando cayó el feudalismo sonó la campana de la libertad comunera. El Medievo es un tiempo de ignorancia; pero el hombre siente miedo ante lo nuevo pues deja el edén atrás. Finalmente, «Roto de la ignorancia el férreo anillo» (*ibidem*: 237), viene la luz del Renacimiento, cuyo remate final es Cervantes. Curiosamente, valora aquí el siglo XVI, al contrario que su maestro.

[727] Pilar García Diego realiza un interesantísimo catálogo de los pliegos de cordel que se encuentran en el CSIC, donde encontramos numerosos de tema medieval (especialmente se reproducen romances). Entre ellos, se encuentran dos pliegos de cordel, editados por los "Sucesores de Hernando" con la historia y las cartas de estos amantes (curiosamente, en la portada llevan trajes contemporáneos) y una *canción nueva de Abelardo y Eloísa*. Es una lástima que la investigadora no haya podido fechar estos pliegos. Por otra parte, este catálogo se completa con el trabajo de Romero Tobar, que cita textos no reseñados por esta

Un ejemplo de recepción de los versos medievalistas es la lectura ideologizada que se hizo de los de Ferrari, que se recogen en sus obras completas bajo el epígrafe "Algo de lo que se escribió acerca de los poemas *Pedro Abelardo* y *Dos cetros y dos almas* con ocasión de la lectura que de ellos dio el autor en el Ateneo de Madrid, la noche del 22 de marzo de 1884" (Ferrari, 1910: 235-303). Las críticas, recogidas de revistas y diarios, comentan esa lectura oral, mostrándonos que Ferrari no estaba por entonces en el *bando* de los conservadores, como habitualmente se cree a raíz del dicurso que hará quince años después, y, por otro lado, son un magnífico ejemplo de las pasiones que podían suscitar estas veladas de poesía.

La primera crítica que citamos es la de Emilio Castelar, publicada en *La Ilustración Española y Americana*, que nos informa de que en el extranjero comentan más las obras de Ferrari que aquí, donde la gente habla de sus discursos y poco de sus producciones poéticas (*ibidem*: 235). Ferrari, individuo «inteligente» del Cuerpo de Archiveros y Bibliotecarios, es descrito como una persona humilde, que se vio desbordada por su gran éxito en esta velada pública del Ateneo, donde se le hizo repetir fragmentos del Abelardo. Para Castelar, en este poeta domina la nota épica, aunque es bueno en la poesía popular, y parece referirse a Núñez de Arce cuando dice: «No abrevia el Universo en la abreviatura de sus personales íntimas sensaciones exclusivas, ni presta su sentir o su pensar a los seres, como suelen otros cantores de la complexión suya, muy admirados y queridos con verdadero fundamento» (*ibidem*: 239). Castelar reconoce así que Abelardo no es un trasunto de Ferrari, como lo era Dante o Lulio de su maestro. Pero por otro lado relaciona esta obra con *La visión de Fray Martín* de Núñez de Arce, de donde pudo beber Ferrari: «Tragedia épica ésta de Abelardo, alejada en los horizontes del tiempo y próxima en los horizontes de la idea, porque inicia en siglo feudal y bárbaro la emancipación del espíritu desde las alas del martirio. Siempre que veo a Pedro Abelardo, parecéme ver a Martín Lutero, bien que sea el uno asomo indeciso, y el otro plenitud completa de la herejía moderna» (*ibidem*: 241). Estos personajes rebeldes atraen, cómo no, al espíritu contestatario de Castelar[728]; en general, la crítica percibe que *Pedro Abelardo* plantea un tema liberal que no es del gusto del bando conservador. Castelar defiende en Abelardo una serie de rasgos que a él le interesa destacar, como es su esfuerzo por llevar la ciencia, la dialéctica y el raciocinio a la Teología —en este sentido, es curioso que Ferrari, que critica como Núñez de Arce a la ciencia, reivindique esta figura— y que sacuda la losa sobre la que pesaba el

investigadora. Aquí encontramos también esta *canción nueva*, publicada ahora por la casa editorial Juanelo.

[728] Es interesante cómo describe, sin ningún tipo de prejuicios y con gran comprensión, a Martín Lutero, de quien parece que leyó sus *Memorias*. Según Castelar, su espíritu se rompió en dos, uno llamado por la educación a ser frío cadáver y el otro llamado por el raciocinio a volar como un ave profética (recordemos que habla nada menos que del fundador del protestantismo; Núñez de Arce muestra, en este sentido, una postura más ambigua respecto al personaje).

feudalismo. «Y a este combate, ¡cuán suave luz había de prestar la mirada sublime de Eloísa, que significa y encarna, junto al holocausto de la ciencia por la verdad, el holocausto de la vida por el amor! Estas contradicciones de la razón y la fe, de la Naturaleza y la libertad, de la fuerza y el pensamiento, de la pasión amorosa y la ley monástica, urden la trama de un poema que honra indudablemente a nuestro tiempo, y pone a su autor en el coro inmortal de nuestros grandes poetas» (*ibidem*: 244). Castelar extrae así el simbolismo del poema, su vigencia, aunque no fuera tan explícito como los de Núñez de Arce. «No hay nada tan humano, porque ayer todavía chisporroteaban los holocaustos de la Inquisición y morían los mártires del pensamiento en sus llamas voraces» (*ibidem*: 245).

Por otro lado, el político destaca su realismo descriptivo, utilizando el término *naturalista* en un sentido diferente al de la escuela literaria. «Estudiado el poema, desde luego advertimos cómo prevalece y campea en él, más que la subjetividad lírica, la objetividad épica y dramática, según diría Hegel. Verdad que predomina la parte descriptiva, como apuntó algún crítico; más bien puede asegurarse que describe con tanta fidelidad los objetos en la Naturaleza como los afectos en la sensibilidad. Exuberante Ferrari, de naturalista estro al describirnos los amores de los seres animados e inanimados en la universal atracción, es conciso y sobrio al contarnos los monólogos sublimes del pensador absorto en sobrenaturales ensueños y recluido por su abstracción filosófica en sí» (*ibidem*: 246). Desde la concepción de la Edad Media como época de barbarie vigente en muchos sectores el pensamiento progresista (según veremos en el capítulo séptimo), el político considera meritorio que en aquellos momentos Eloísa se rinda a todos los imperios del amor y Abelardo a los de la libertad (a éste le seguían los pueblos y le adoraban las mujeres), cuando había terrores milenarios, cruzadas, etc. Frente a estas alabanzas que se lleva *Pedro Abelardo*, Castelar considera de asunto forzado su leyenda *Dos cetros...*, que sin embargo contentó a los conservadores frente al poema anterior, y obtuvo todavía más éxito.

La reseña de *El Imparcial* (*ibidem*: 252-255) también destaca la presentación realista del poema: «Las descripciones del poema son cuadros acabados, llenos de sabor de época y con toda la admirable riqueza de detalles y colorido y los contrastes de sombras y de luz que han valido más legítimos triunfos a esa exuberante poesía de la escuela sevillana» (*ibidem*: 253). Como periódico liberal, resalta su lectura ideológica progresista, frente a la del segundo poema. En su obra

> muestra Ferrari su entusiasmo por la era de progreso y libertad que inicia en la historia el nombre de Abelardo, y canta con grandes alientos la lucha, el martirio y los triunfos del reformador, y condena a sus verdugos, pero lo hace siempre en tono elevado y épico, sin apelar ni un momento a la sátira ni mostrar en su fe por las ideas reformadoras una duda. (...) Terminada su lectura del poema *Pedro Abelardo*, leyó Ferrari fragmentos de un poema consagrado a describir las bodas de Isabel I y de Fernando de Aragón con el título *Dos cetros y dos almas*. De un carácter puramente

> descriptivo, escrito en correcto y movido romance, con un conocimiento profundo de los trajes, costumbres e historia de aquella época, no tuvo inconveniente en aplaudirle parte del público de la derecha, que había sufrido con respetuoso silencio las teorías atrevidas del *Pedro Abelardo*. Así que la ovación fue mucho mayor y más prolongados los aplausos. (*Ibidem*: 254).

Es curioso, de todas formas, que se considerara atrevido un poema como *Pedro Abelardo*. Por otro lado, Ferrari no tuvo nunca inconveniente en declararse discípulo de Núñez de Arce, y a Fernanflor, en *El Liberal*, le recuerda efectivamente bastante al autor de *Raimundo Lulio*. En *La Correspondencia de España*, se nos subraya el éxito de Ferrari tras el recitado del poema sobre los Reyes Católicos. «Las bellas damas que ocupaban las tribunas agitaban sus pañuelos; los socios que llenaban los escaños, puestos en pie, aclamaban al poeta; en todos el entusiasmo llegó al delirio escuchando sus hermosos versos» (*ibidem*: 257). Se resalta además la valentía del poeta en haber dado una lectura poética tras Campoamor y Núñez de Arce, y el hecho de que lograra entusiasmar a un público descontentadizo —la complacencia del público se podría cuestionar, claro está—. J. G. Abascal, en la "Hoja literaria" de *El Día*, compara a Ferrari con un autor romántico, tal vez en parte por el pasado al que se refieren sus versos: «Pálido y nervioso el expresivo semblante, negros el bigote y la perilla, cortados como los de un caballero de la corte de Felipe IV, sólo le falta al Sr. Ferrari la melena romántica, que ha sacrificado a la moda, para tener el tipo clásico del poeta, como tiene de poeta el alma» (*ibidem*: 259).

En *La Época*, Luis Alfonso escribe "Las poesías de Emilio Ferrari" (*ibidem*: 260-263), destacando su labor erudita: «Haber estudiado en archivos y bibliotecas nutre el entendimiento de erudición reposada y segura, no lo hincha del humo de la literatura al día». Lo que de historia, indumentaria y otros estudios ha reflejado Ferrari en el poema lo ha aprendido con acierto en bibliotecas y archivos. «No ahogan tales trabajos ni investigaciones la inspiración, de ningún modo; evocando recuerdos de otras edades, la historia engendra la leyenda; del consorcio intelectual que celebran, al encontrarse, la ciencia de los libros y la fantasía del lector, nace la poesía; en lo antiguo, Palas Atenea, la deidad del Saber, protegía y daba su nombre a Atenas, la ciudad del arte». Como vemos, además de reconocer indirectamente el problema de conjugar realismo e inspiración, Luis Alfonso defiende el arte historicista del Realismo. Considera así el poema (cuyo tema Lamartine había abordado ya en prosa) como parte de la ciencia, frente a la leyenda de la boda de los reyes. «En la leyenda Ferrari se transformó; ya no era el cantor moderno, caldeado por los hálitos ardientes de Byron, de Musset, de Núñez de Arce; ya no se trataba de un Abelardo, deudo más o menos cercano de Fray Martín Lutero y de Raimundo Lulio; el poeta apartaba de sí la lámpara de luz intensa y penetrante con que la ciencia alumbra, e íbase a inspirar en el sol de las historias y en la

luna que ampara y engendra las tradiciones» (*ibidem*: 262). Su romance recuerda los del Romancero y los del Duque de Rivas.

A. Pérez G. Nieva, autor de una edición de las poesías del siglo XV en este mismo año, señalada anteriormente, también alaba el *Pedro Abelardo* de Ferrari y opina en el "Madrid impolítico" del *Diario de la tarde* que escribir versos buenos hoy que abundan los malos es de suyo un mérito (*ibidem*: 268). Más interesante es la reseña de Antonio Cortón, en la que vemos una vez más asociado el Romanticismo a la Edad Media[729]. En *El Liberal*, escribe "Pedro Abelardo. (Poema de Emilio Ferrari)" (*ibidem*: 272-277), donde opina, como muchos autores del momento, que no son estos años para la lírica: «Los días son en prosa. El poeta en nuestra sociedad y en nuestro tiempo debe retirarse a la vida privada» (*ibidem*: 272). Hoy los funcionarios públicos no entretienen el ocio leyendo a los poetas viejos o a soñadores bobalicones. Esto le produjo en principio cierto prejuicio a la hora de escuchar los versos de Ferrari. Esta confesión es muy interesante porque nos muestra cómo en la recepción de los poemas medievalistas, como todavía ocurre ahora, los prejuicios estéticos e ideológicos pesaban sobre la verdadera calidad de la composición. «Por eso cuando me hablaron por primera vez del *Pedro Abelardo* de Ferrari, poema lírico que me pareció, al juzgarle por su título, narración de los malogrados amores del infeliz benedictino de la Edad Media, sin más datos ni premisas gradué a Ferrari de romántico o desconocedor, al menos, del secreto de las fáciles victorias contemporáneas» (*ibidem*: 272-273), pero luego cambia de opinión, pues se da cuenta de que estas estrofas tienen una clara referencia al presente. «Y puesto ya a convencerme, convencíme también de la tercera cosa: de que Ferrari conoce su época y ha seguido sus corrientes alborotadas y nutrido su espíritu con el ideal moderno, como el niño que mama la leche de su nodriza» (*ibidem*: 273). Vencer las asperezas del asunto es una victoria, porque el amor sensual y divino de Eloísa requería para pintarlo con exactitud la poética decoración de un idilio, algo que por supuesto rechazaría el realista Cortón: «Pero los idilios embelesan un solo instante, y la poesía de nuestro siglo debe ser, como dice Lamartine, la *razón cantada*» (*ibidem*: 273). Por otro lado, se planteaba el problema de cómo enlazar la figura seductora, melancólica y poética de Eloísa con la del filósofo altivo y pagado de su ciencia, ante la cual él, egoísta, sacrificaba el imposible amor de la pobre loca. Ferrari vence esta dificultad con acierto pues Eloísa no aparece en escena. A Cortón lo que le gusta es que sea una historia de actualidad: «la idea que Pedro Abelardo personificara en el siglo duodécimo, no era el patrimonio exclusivo de aquella centuria ni de ninguna otra, sino la aspiración universal de todos los tiempos y de todas las almas; porque no era el héroe de la antigua epopeya convencional, sino el *hombre*, el ser humano, el combatiente, el mártir, el rebelde» (*ibidem*: 274); reconoce así el simbolismo de la obra. Por otro lado, frente a

otros críticos, Cortón repara en la belleza de la forma, que ciertamente es mucha: «Escrito este segundo canto en tercetos esculturales, con cláusulas de fuego, trae a la memoria los mejores pasajes de *Raimundo Lulio*. La musa de Ferrari se muestra en este canto con una universalidad de aptitudes que envidiaría el mismo Cánovas» (*ibidem*: 275). De esta forma declama contra el fanatismo religioso o narra la vergonzosa castración humana (debe referirse al sentido figurado, pues no se hace referencia explícita en el poema al físico). Ferrari prueba así que sabe ser de consuno Zorrilla, Quintana, Bécquer y Echegaray. El tercer canto lo considera Cortón de aterrador realismo, como el del pincel de Ribera. Se refiere entonces a la muerte de Abelardo, que, tras leer la carta de su amada, se sumerge en un sueño de paz. Cortón deja ver entonces la interpretación ideológica del poema, que en este sentido se hace moderno.

> ¡Ah! ¡En el seno de ella duerme tranquilo, tú, que al nacer, te equivocaste en el tiempo, y al morir inauguraste tu reinado en la historia, y rescatado para el ideal divino por el afán humano, amado de la mujer y temido del hombre, fuiste acá abajo glorioso compendio de la grandeza absoluta! ¡Duerme tranquilo, y no despiertes en estos tiempos de Pidal; duerme, que no han de faltar, aunque la intolerancia gallee y el fanatismo gruña, a la razón un amoroso acento para bendecirte, ni a la libertad, mientras Ferrari viva, una robusta lira para cantarte! (*Ibidem*: 277).

También "P. B." en "Las lecturas del Ateneo" (*ibidem*: 277-280), de *El Globo*, considera este poema como un canto en honor del monje de San Dionisio que conmovió los cimientos de la Edad Media, «predicando en la montaña de Santa Genoveva la independencia de espíritu y la eficacia de raciocinio de las verdades religiosas» (*ibidem*: 278).

Al igual que Cortón, Antonio Aguilar pensó que Ferrari sería una repetición del Romanticismo o uno de los nuevos bohemios. En *La América*, en su artículo "Pedro Abelardo. Poema por Emilio Ferrari" (*ibidem*: 280-286), confiesa: «y debo aclarar que, cuando del poema se me hablaba, me acometió fácilmente la sospecha de si, tratándose de un capricho poco feliz, se querría dar vida a cualquier resto fósil del trasnochado romanticismo, y aun quizá aquel Ferrari que se me citaba, sería un bohemio de mal género y de peor gusto, melenudo, asendereado, maltrecho y lleno de estudiadas excentricidades. Pero a tal punto, y con tan subido entusiasmo se me elogió la obra y se me pintó su autor, que comprendí pronto cuál podía ser el carácter del *Abelardo* de Ferrari, y hasta me fingí su verdadero atavío» (*ibidem*: 280-281). Le considera, pues, moderno y alaba su forma gallarda y sincera. Resalta de él su calidad realista y filosófica: «Es, sobre todo esto, escultor inspirado, alzando hermosas figuras llenas de verdad; es pintor atrevido y felicísimo, componiendo cuadros de gran estudio, matizando paisajes que atraen de modo irresistible a los sentidos y al alma; es

[729] Antonio Cortón y Clarín se enfrentarán cuando el primero impugne la desfavorable crítica de Alas a la poesía de Emilio Ferrari (Clarín, 1973: 250, n. 89).

constantemente pensador, hablando a las inteligencias con esa voz que les lleva como el Verbo de las nuevas ideas y de la verdad probada; es siempre artista, dando vida a sus creaciones con el soplo del genio, y envolviéndola en efluvios de gloria» (*ibidem*: 281-282). Y destaca la figura del fanatismo que se alza contra los amantes.

En "Habana", del *Diario de la Marina* (*ibidem*: 292-294), nos dice el anónimo redactor que en una tertulia oyó leer a Ferrari, y a todos los miembros del grupo les parecían bonitos sus versos, llenos de tinte sombrío y casi trágico, pero poco más; sin embargo, su consagración le ha venido a raíz de *Pedro Abelardo*. Parece, pues, que ésta será su obra más apreciada. Es importante, por otro lado, tener en cuenta para su éxito que sabía leer sus versos, según nos dice este redactor, dándoles vida, calor y claroscuro (*ibidem*: 293). Nace así a la gloria el poeta la noche del 22 de marzo de 1884. El articulista augura el éxito teatral de su composición; como en los poemas de Núñez de Arce, es interesante considerar la posibilidad de dramatización de estos poemas. «De seguro Vico leerá, como él sabe hacerlo, el poema *Pedro Abelardo*; Calvo ordenará que se lo envíen para darlo a conocer en las orillas del Plata; se harán de él numerosas ediciones, y este triunfo será la palanca que levante los obstáculos que en las empresas teatrales han encontrado los dramas de Ferrari; uno de los mayores era lo desconocido del nombre, como si el escritor tuviera la obligación de nacer ya con nombre glorioso» (*ibidem*: 294).

L. de Kauria, en "Un nuevo poeta", del periódico conservador *La Patria* (*ibidem*: 296-298), nos da una visión interesante de las veladas del Ateneo. Comenta cómo, para ganar el diploma de orador en esta institución, era necesario terciar en discusiones de la casa y contender con los mantenedores constantes de todas las polémicas, con el Padre Sánchez, representante de la derecha, y con los soldados de la izquierda. El redactor se muestra partidario del primero, que defiende tranquilo sus ideas, pues tiene argumentos irrebatibles que dan al traste con los sofismas de entusiastas partidarios de la libertad a su capricho entendida. La importancia del Ateneo para la consagración de un poeta era, pues, fundamental. «Llamarse poeta sin haber recibido el título del público ateneísta es una intrusión en el campo literario» (*ibidem*: 297). Algunos no se atreven a sufrir reválida y se contentan con parecer poetas merced a citas de amigos. Por lo que respecta a Ferrari, para el redactor, el Ateneo estimó en cuanto pudo estimar el poema de este autor, que sólo ha mostrado algo de lo que podría hacer. Como vemos, el partido conservador se muestra menos entusiasta con la obra de Ferrari. De él se dice que leyó bien y escribe lo que siente, pero en absoluto se refiere a su denuncia del fanatismo. El redactor acaba diciendo que le rinde tributo, pero deja para otros el análisis minucioso y analítico de las obras de Ferrari (*ibidem*: 298).

El éxito de Ferrari con este poema fue, pues, grande, tanto en su presentación oral como escrita. En la reseña de *El Adalid* (*ibidem*: 298-297), se nos dice que «El Ateneo lo aplaudió con arrebato, y al día siguiente que el Poema se puso a la venta, el

público de Madrid lo leyó con avidez» (*ibidem*: 297). Además, en una nota final a la edición de estas obras completas de Ferrari (1910) que utilizamos, leemos que también fueron extensamente reseñados los banquetes y demás homenajes con que fue honrado el poeta con motivo de la lectura en el Ateneo.

Finalmente, en 1891, Blanco García (1891, II: 353) hace una lectura mediatizada también por la ideología y la elección estética. En *Pedro Abelardo* se dibuja, según el agustino, «mutilada en sus contornos y falseada en su representación fundamental por las simpatías revolucionarias del autor», la silueta del dialéctico *tempestuoso* del siglo XII. Y continúa: «Sería superfluo discutir las enormidades históricas y señalar los anacronismos ideológicos en que ha incurrido el poeta vallisoletano transfundiendo su alma propia en la del héroe, y haciéndole hablar y producirse, no como un hereje más o menos resuelto de la Edad Media, sino como un demócrata librepensador y de club».

Hemos recogido aquí estas referencias a la lectura de *Pedro Abelardo* porque muestran cómo la recepción de los versos medievalistas estaba mediatizada por su lectura ideológica y por los prejuicios estéticos del comentarista.

Los poetas premodernistas

Vamos a estudiar ahora una serie de poemas que anuncian lo que va a ser el tratamiento modernista del Medievo —pasando de la prensa ilustrada a las ediciones de libros de poemas—, en los que se percibe un cierto cambio de sensibilidad a la hora de abordar los siglos medios. No dejamos de tener presente, sin embargo, lo difusos que en ocasiones se presentan los distintos movimientos que en nuestros años sufren intersección: es interesante constatar cómo a Zorrilla y Arolas, Jorge Urrutia (1995: 192-199) y Donald Shaw (1986: 61-62) los consideran precursores del Modernismo respectivamente, ya sea en el aspecto formal o temático[730]. Por otro lado, si bien los poemas de Ferrari o Núñez de Arce introducen nuevos elementos en el medievalismo poético, no se pueden definir de por sí como *realistas*, mientras que las composiciones que aquí vamos a tratar se caracterizarán por las características del nuevo movimiento estético finisecular.

Hacia mediados de la década de los 70, surge una nueva generación de autores, los *premodernistas*, que empieza a mostrar una preferencia por los temas medievales más librescos y dirige su mirada hacia la poesía extranjera, tanto a los románticos

[730] También Cossío (1960, I: 22) considera a Zorrilla «entre los precursores de la gran revolución poética que llamamos *modernismo*. En poetas de este último período, como Rueda, por ejemplo, como todos los que pretendieron la renovación de la métrica, el ejemplo de Zorrilla es eficaz, y no puede considerársele ajeno a la imposición de nuevos ritmos y nuevos metros que al fin habían de renovar las formas de nuetra poesía. Su desinterés por toda cuestión filosófica o social (...) le favorecía para enlazar con el puro juego del arte por el arte, que habían de proclamar como dogma los modernistas».

alemanes como a la última vanguardia del país vecino. La Edad Media se va a conocer ahora desde las nuevas corrientes europeas, en un proceso que desembocará en poemas como el de Darío *Cosas del Cid*[731], donde se nos presenta un héroe burgalés procedente de la contemporaneidad francesa.

Manuel del Palacio, que suele ser considerado por la crítica ejemplo de poeta satírico, escribe algunos poemas interesantes en la dirección modernista. Su poema *Edad Media*, imitación de L. Stechetti, que ya hemos comentado, es importante por lo que supone de cambio de perspectiva hacia una mayor teatralidad[732]. Y cuando hablamos aquí de teatralidad, no queremos decir que en el Romanticismo no la hubiera: al contrario, mucha poesía de aquella época contiene diálogos y escenas cuasiteatrales; a lo que nos referimos aquí es a un mayor distanciamiento y menor "seriedad" con respecto al tema que se representa, con un propósito intencionado de *defamiliarizarlo* (para expresarnos en los términos del Formalismo ruso). En un género distinto, Echegaray estaba haciendo algo parecido, con un abuso consciente de la teatralidad romántica. En poesía, ahora habrá un fragmentarismo anecdótico que antes no existía, y se juega con la ironía en la sorpresa final. La separación emotiva de Palacio de la historia poética también se da en su composición *Oriental*, que ya hemos estudiado, junto con un exotismo más sensual. Como el del poema de Pérez Toresano que hemos tratado, donde la virgen del harén se parece a un cierto tipo de mujer modernista que muestra sus deseos de placer.

Hay toda una gestualidad reivindicada en poemas como *La última trova* de Pérez Echevarría; en éste, se nos presenta el tema del juglar (un personaje muy romántico en su faceta maldita) que se enamora de una dama que no le corresponde, lo que le hace morir de amor. En la tragedia de la narración, más que buscarse la emotividad, como en el Romanticismo, se busca el impacto estético. En todos estos poemas hay una mayor atención hacia los aspectos formales, que son los encargados de transmitir las diversas sensaciones. Así, rasgos como la sonoridad y la exuberancia son evidentes en el poema de Rueda *El sultán*, en el inicio de *Amor de artista* de Rocaberti o en el *Soneto* de Reina donde muestra su aspiración hacia un entorno musulmán medievalizante conscientemente estereotipado en su esteticismo.

> Y al blando arrullo de la brisa leda
> Sueño con la feliz reja moruna;
> El dulce beso en la floresta umbrosa;

[731] Este poema fue publicado en *La Ilustración Española y Americana*, XII (30 de marzo de 1900), pág. 194.

[732] Palacio (1916), en su libro de poemas, divide sus sonetos en serios, cómicos, políticos y «traducidos o imitados» —la labor de traducción es importante, pues, dentro de la creación literaria—. En esta última sección imita a Stechetti más de una vez, así como a Catulo Mèndes. Fernández Almagro (1966: 11) habla de la rehabilitación que se da por entonces de viejos temas del macabro Romanticismo (para referirse a un poema de Manuel Paso), con clara influencia de Stechetti, poeta italiano que gustaba mucho en España hacia 1900.

La Alhambra; las escalas de oro y seda,
Y el callado jardín lleno de luna,
Donde suspira una mujer hermosa.

La oriental de Rueda mencionada, *El sultán*, tiene concomitancias con el orientalismo de Darío en la descripción que el sultán hace de sus tesoros a su "reina": «De Venecia y Castalia, Persia y Hungría,/ Guardo en conchas de nácar flores de perlas,/ Y soberbias guirnaldas de pedrería/ Que las turcas y egipcias lloran por verlas». La atmósfera, no declaradamente medieval, cuenta con un cosmopolitismo novedoso.

Por su parte, el sensual poema de Rocaberti se inicia con un profuso desfile de objetos de decoración medievales y exóticos, que nos muestra hasta qué punto fue el fetichismo fundamental en la postura decadentista de los artistas, sean pintores o escritores, y cómo, al igual que en la decoración de interiores francesa de finales de siglo, en las casas de ciertos españoles la estética medieval y orientalizante era la última moda.

En *Sueños* de Reina (1928: 75-77), también citado, veíamos una corte de personajes medievales que viven en el cerebro del poeta. Es éste un poema tan recargado de sugerencias sensitivas que no desmerece en nada de los de Darío. El autor se nos presenta en su comienzo rodeado de los aromas de su oriental pebetero, en una postura claramente decadentista y bohemia[733]. En su discurso, mezcla toda una mitología clásica y cristiana medieval, algo que es muy común en los poetas modernistas; así, observa (*ibidem*: 76):

Esas huríes de excitantes formas
en brazos de sultanes y guerreros;
esas vírgenes de ojos de esmeralda,
de túnica impalpable y níveo seno;
esos nobles, al cinto al tizona,
y la pluma flotante en el chambergo;
esas náyades de alas diamantinas,
en cuya frente se refleja el cielo;
aquellos combatientes que en las sombras
cruzan desesperados los aceros;
esas diosas de lujo y los placeres,
con vestidos de raso y terciopelo,
la copa de licor llevando al labio,
mientras un trovador les da mil besos...

Y el poema continúa en un largo etcétera. Se trata de «cuadros/ que en mis profundas abstracciones veo»; algo muy propio del Modernismo: el sentido de la

[733] Lo cual no quiere decir que el pebetero no existiese ya como elemento integrante del mito romántico orientalista. En un poema de 1837, "La noche de invierno", por ejemplo, Zorrilla dice que Jenaro Pérez Villaamil pinta el humo de los pebeteros y las bellas del harén, lo cual, aunque no sea cierto, nos muestra la presencia del tópico (Arias Anglés, 1998: 15).

pintura. El poeta además viaja al mundo de las hadas, los gnomos y los genios, revelando, desde luego, una sensibilidad diferente a la de sus predecesores.

La misma que encontramos en el poema *La Alhambra*, donde la imagen se somete a un proceso de idealización constante. El edificio no es descrito con realismo por estos autores sino como una visión fantástica que invita al sueño, con connotaciones de riqueza y alusiones a materiales frágiles y preciosos. Se trata de la idealización que conlleva el recuerdo de una leyenda, de una ensoñación que despoja de materialidad a los objetos. En el poema se combinan la fantasía, la idealidad, la magia y la iluminación de los cuentos de hadas (Litvak, 1985).

Evidentemente, Reina conoce el nuevo movimiento literario francés, como nos lo confirma *Una historia de amores*, que trata una venganza amorosa de manera distanciada, llena de complaciencias estéticas, con un cierto malditismo. Es una Edad Media atemporal, acartonada, más internacional, sin las tópicas escenas de épica española de la Reconquista. El poema nos muestra la historia de un infanzón enamorado de su dama seductora de negros ojos rasgados y cabellos dorados, «con resplandores de aurora», a la que encierra en un castillo, celoso de su amor. El protagonista no sólo adorna con oro y raso sus curvas deslumbrantes, sino que labra una copa de oro con las formas del nacarado busto de su amada, que saca en molde, en un hermoso ejemplo de sensualismo premodernista[734].

En esta copa escanciaba
áureos y ricos licores
cuando gozoso brindaba
por la beldad que adoraba
y sus ardientes amores.

Después de conquistar fama y brillo en la guerra, parte hacia el castillo que arrulla el sonoro mar.

Es una noche estrellada:
mar sereno, brisa alada,
cánticos y ruiseñores,
la atmósfera azul bañada
de aromas y de fulgores.

Ve una escala de oro y seda en el muro «como una sonrisa leda/ en rostro lúgubre y fiero», y cuando sube por ella al balcón cincelado se queda «yerto y helado».

Su adorada, su tesoro,
bebe en la copa de oro,
y a su lado, un trovador,
ebrio de vino y de amor,
pulsa un bandolín sonoro.

[734] Este gesto nos recuerda a la famosa composición sobre la copa del rey de Thule de Goethe.

Ardiendo en ira y despecho,
como un huracán deshecho
va el noble hacia su rival,
y un florentino puñal
le hunde y revuelve en el pecho.
Luego empuñando la espada,
rugiendo como un león,
se arroja sobre su amada,
y de una fiera estocada
le atraviesa el corazón.

El Modernismo se encuentra en esa forma anecdótica de presentar el texto, con mucha sonoridad y ritmos fáciles, con la que se busca no el rasgo temático (que sigue la línea romántica), sino el formal. Es decir, se cuenta lo mismo, pero de una manera diferente, rebajando el tono trascendental y emocional. En el romance en agudos de Alejandro Arango y Escandon, *El paje*, el uso de diminutivos es revelador de esta nueva concepción, y la anécdota del paje y la reina nos recuerda cierta imaginería valle-inclanesca.

La literaturización de la literatura es otra característica del movimiento modernista, y este rasgo podemos apreciarlo en *Núñez de Arce y la visión de Fray Martín* de Manuel Reina, texto escrito sobre otro que se refiere en serventesios asonantes al monje Lutero del poema simbólico de Núñez de Arce. Su subtítulo, *Impresión*, nos resulta bastante revelador del movimiento del que estamos hablando (relacionado con el Impresionismo). Otra muestra de esta búsqueda temática en lo literario es *Dante (pensamiento de A. Barbier)* o *El rey Arturo*, ambos de Manuel Reina[735].

Por otro lado, la moda de Wagner, muy ligada al movimiento modernista, aparece en el poema *Parsifal* de Artur Masriera. En estos versos se nos dibuja a un joven cuya máxima aspiración es ir a Bayreuth a escuchar *Parsifal*. Pero su economía se lo impide y decide tocar la gran partitura de Wagner que le hace soñar con castillos, Loreley, Bayreuth, etc. Su madre lo encuentra al día siguiente muerto de la emoción en un final que mezcla la tragedia y la ironía.

Hasta hora venimos hablando de poemas publicados en la prensa ilustrada, pero ahora vamos a ocuparnos también de los libros de versos. A finales de los 70 y en la década de los 80, los poetas premodernistas empiezan a publicar. Salvador Rueda, *Noventa estrofas* en 1883, la *Sinfonía del año* en 1888 y *Estrellas errantes* en 1889; Ricardo Gil, *De los quince a los treinta* en 1885, y Manuel Reina, *Andantes y Allegros* en 1877, *Cromos y acuarelas* en 1878 y *La vida inquieta* en 1894. Peña (1986), que da

[735] Encontramos también varios poemas de Reina sobre Byron: en torno el inglés en Venecia (Reina, 1928: 42) o en una bacanal, escrito en 1885 (Reina, 1978: 8-11); además, Reina se presenta leyendo con su amada *Manfredo*, en "Leyendo a Byron" (*ibidem*: 34), composición de 1884 con ecos de Bécquer.

como fecha de inicio del Modernismo el año 1885[736] —a partir del rechazo del Naturalismo— señala acertadamente cómo Campoamor y Núñez de Arce tuvieron una función de limpieza y preparación ambiental de estos autores al apoyarse en conceptos de filosofía moral o de ideologías coetáneas que se servían del poema con un sentido realista de la técnica de ocultación (subjetividad falsamente objetivada) del punto de vista. La poesía andaluza hereda este procedimiento y anticipa el carácter del Modernismo, pero para este investigador no logró prescindir de la subjetividad: los libros de Rueda atienden a temas y ritmos contemporáneos e incluso son preludio de acentos modernistas, pero su vinculación con los postulados subjetivos y emocionales del Romanticismo es mayor que con la impasibilidad o impersonalidad propugnadas por el Naturalismo. Mientras en la novela hacen mella las influencias científicas y filosóficas, en la poesía española parece ignorarse la existencia de Spencer y su evolucionismo o las teorías deterministas de Taine sobre el pueblo anglosajón, que Zola aplicó a los franceses, el materialismo de Renan, los descubrimientos de Darwin y el método inductivo de Saint-Beuve. Pero Peña parece olvidar que en Francia estos temas tampoco los encontramos en el verso y que es natural que la influencia científica no llegara con igual fuerza a la lírica que a la prosa. Por otro lado, hemos señalado una serie de poemas tempranos en los que se pone de manifiesto que el autor no tiene la implicación de las composiciones románticas; al contrario, se recrea en una anécdota desde la distancia. En este sentido, Reina y los suyos son herederos directos del Parnasianismo[737]. Esto no quiere decir que no hubiera poemas subjetivos en autores como Rueda, pero desde el punto de vista del medievalismo el planteamiento se renovó. En este sentido coincidimos con Peña cuando dice que «la poesía se renueva más fácilmente desde un "revival" del pasado que desde una homologación sincrónica a la prosa de su momento» (*ibidem*: 100).

Por otro lado, y a raíz de los diferentes poemas que hemos visto, no estamos de acuerdo con este investigador en que la primera revista donde hacen su aparición textos modernistas sea *La Diana* (los versos señalados no provienen todos de esta revista). Lo que sí es cierto es que el gran momento del Modernismo está ligado al cambio de siglo y que el campo cronológico de este movimiento queda especificado como un período cuyas raíces lejanas se asientan en el Romanticismo y las más próximas en los movimientos de la transformación cultural (espiritualismo, Decadentismo y Simbolismo) posteriores al Realismo-Naturalismo. El Modernismo significa la

[736] Otra fecha tradicional es la de publicación del libro *Azul* de Darío. No vamos a entrar en problemas de fechas en este trabajo, pero demostraremos que en la década de los 80 no sólo asomaba su cabeza el Modernismo catalán.

[737] El alejamiento del autor respecto de la obra era algo preconizado en el Realismo, y Flaubert será consciente de ello, cuando busque la ausencia de comentario o análisis; también Baudelaire pide objetividad e impersonalidad al comentar *Madame Bovary* (Rosen y Zerner, 1998: 140; 165). Este alejamiento es un rasgo fundamental del Modernismo o del Parnasianismo, pero no del Simbolismo. Reina y los suyos se encuentran en esta *primera* fase, si es que se puede hablar en estos términos.

recuperación de la mentira como soporte de lo literario. Aparecen con él los afeites decadentistas, la huella de prerrafaelistas y parnasianos —con antecedentes que vimos en los poetas realistas—, la admiración por el Simbolismo francés. El sensualismo se pone de manifiesto en el importante papel que cumplen los perfumes, los colores, las flores, etc. El Modernismo se hace entonces una filosofía de la vida o una concepción artística del mundo a través de la poesía, donde reina la trivialidad y la autocomplacencia narcisista y domina lo objetual, de anécdotas o particularidades embellecidas. Hay todo un anhelo de espiritualidad, decorativismo e hiperestesia, y domina la festividad imaginativa frente al funcionalismo. El exotismo, que entronca con el mundo del orientalismo —cuya tradición en España va desde el Conde de Noroña a Bécquer, pasando por Zorrilla, Rivas y Arolas—, se configura desde los planos de la sensualidad que se elaboran en el mundo mental, y frente al lujo sensitivo de las poesías del P. Arolas, opone los paraísos perdidos de lo ensoñado, lo inexistente y lo ficticio[738]. Lo más interesante es que desaparecerá ese frecuente didactismo que hemos encontrado en los poemas realistas: el medievalismo no se abordará ya desde preceptos morales o filosóficos.

Como se podrá imaginar, nosotros nos situamos en la línea iniciada por Luis Cernuda (1957: 73-74) en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*, donde sostiene que, por los años inmediatamente anteriores a la publicación de los libros de Darío, ya hubo en España unos cuantos poetas cuyos temas, ritmos y acentos anuncian el Modernismo. Cernuda cita a Reina, Ricardo Gil y Salvador Rueda. Es decir, no fue Darío quien trajo el Modernismo como se pensaba hasta entonces[739]. Sobre estos poetas, según Cernuda, influirán principalmente Hugo, Musset, Leconte, Heredia, Banville y Lamartine —es decir, al menos tres románticos—, pues, aunque admiren a Verlaine, la poesía de Nerval, Baudelaire, Mallarmé o Rimbaud no interesó a los modernistas, que la dejan a un lado, quedándose únicamente en los parnasianos (*ibidem*: 80-81). Esta idea de Cernuda la matizaremos más adelante.

Los autores premodernistas se ocuparán del Medievo, al igual que las generaciones anteriores: como dice Fernández Almagro (1966: 11), no se puede pensar en que se inventen o descubran temas poéticos en «el paso del sentimentalismo pos-romántico, lastrado de realismo, cuando no de ideología, al esteticismo y escenografías de la poesía modernista. Por lo pronto, los poetas ya citados [los premodernistas], y Carlos Fernández Shaw en muy señalado lugar, iban acabando con el énfasis oratorio, la sentenciosa definición, las evocaciones históricas o legendarias».

[738] Además, hay una pluralidad en este exotismo: ya no se trata sólo del oriente árabe o chinesco, sino de cuanto sea raro o inexistente. Atrae el mundo de las drogas y se busca lo gótico e inusual.

Como defendemos un medievalismo renovado a través de estos poetas, tenemos que hacer una cala en el libro de Niemeyer (1992) sobre el Premodernismo, hacia el que Carnero (1998)[740] o Mainer (1998) dirigen miradas más o menos complacientes, pero con el que nosotros discrepamos en el punto que nos atañe. Este estudio sitúa a los premodernistas más en la línea *decimonónica* que en la modernista. Según su autora, el orientalismo y el medievalismo que observamos en los poetas Reina, Paso, Gil, Rueda y Fernández Shaw son continuación de los que existían en el Romanticismo, y no aportan nada nuevo; así como el orientalismo finisecular llegó pronto a otras artes, su entrada fue tardía en la literatura. Pero nosotros sí hemos podido constatar la presencia de la mujer fatal en los poemas mencionados, así como la de una morbosa virginidad. No comprendemos en qué se basa la investigadora cuando afirma que la nota de muelle sensualismo/erotismo de Arolas o Zorrilla es apenas aludida y que la visión del Oriente es pintoresca, inofensiva y preciosista (Niemeyer, 1992: 152); parece perder de vista los versos que se deleitan en la crueldad del harén, llenos de mórbida complacencia, escritos en estos momentos. Ya hay sinestesia y delectación en muchas de las estrofas que ahora se publican, y si bien pueden pesar aún el realismo y su didactismo, encontramos un distanciamiento nueva, más estética que emotiva: recordemos al decadente caballero de Reina que bebe en la copa cincelada con los senos de la amada. Otra cosa es que este orientalismo y medievalismo no sean iguales a los de las generaciones modernistas de comienzos de siglo, pues no cabe duda de que el Parnasianismo era la influencia más fuerte.

Tampoco estamos de acuerdo con Niemeyer en que la intención narrativa historizante esté subordinada a la didáctica-moralizante o a la patriótica: creemos que más bien se supeditan las tres a un propósito de exclusiva funcionalidad estética. Por otra parte, que aún se escriban poemas con crímenes o esqueletos, como en el Romanticismo, no quiere decir que *solamente* se compongan entonces leyendas (más breves que las de la primera mitad de siglo), tras las huellas del Duque de Rivas y de Zorrilla, como afirma la investigadora. Además, la idealización de los hombres medievales, que Niemeyer considera opuesta a lo que era la sociedad de su tiempo, es un rasgo que comparten con los futuros modernistas y con los escritores finiseculares franceses. Si no se atacó, entonces, el código estético de los premodernistas, como sucedió luego con los adalides del Modernismo —si bien Valera mostrará incomprensión hacia Rueda y su *Himno a la carne*[741]—, es porque no hicieron

[739] La crítica historicista defendió hasta hace poco que el Modernismo tomó raíces en Latinoamérica al comienzo de los 80: bajo la influencia de los modelos franceses y cosmopolitas reaccionó contra las tradiciones y los cánones nativos y cristalizó en 1888 con *Azul*, de Darío.

[740] Nno obstante, Carnero considera en este artículo a Rueda modernista.

[741] En "Disonancias y armonías de la moral y de la estética" (1911b: 139-171), de 1891, Valera hace una crítica al "Himno de la carne" de Salvador Rueda. «No hay en el himno esta contraposición entre el placer ruin e incompleto de la tierra y la infinita aspiración del alma: pero hay algo más tétrico; algo que se deplora en todos los naturalistas, ya escriban en prosa, ya en verso: lo mismo en Zola que en Rollinat./

ostentación de la vida especialmente desordenada de sus sucesores y, además, es natural que el comienzo de un movimiento pase desapercibido hasta que se hace notorio.

Si encontramos menos símbolo y misterio que en Darío, es debido a que aún no ha entrado la influencia del Simbolismo, pero el nicaragüense reconoció su deuda con Rueda. Por otro lado, los premodernistas no tuvieron un interés únicamente *somero* en el mundo oriental, como un ejercicio *obligatorio* para entrar en la corriente poética del momento, tal como postula Niemeyer: por el contrario, hemos observado delectación en la recreación de ese mundo, tan importante en la conformación del universo de Reina, quien, por cierto, no muestra un erotismo de acuerdo con el código moral vigente, como asegura la investigadora, pues sus mujeres anticipan la mujer fatal modernista.

Niemeyer ve, pues, muchas diferencias entre el Premodernismo y el Modernismo, corrientes que sólo hace coincidir en el preciosismo. En el movimiento modernista encuentra el binomio sexualidad-muerte, la lascividad, el amor universal relacionado con la naturaleza, la mujer fatal o la virgen...; pero estos mismos elementos se encuentran en los poetas que abordamos. El erotismo ambiguo típicamente finisecular se ve también en las figuras de orientales como las de Pérez Toresano. No es cierto, en este sentido, que los premodernistas sólo se propongan una narración mimética, pintoresca, entretenida y verosímil; recuérdese *Una historia de amores* y su énfasis en lo gestual. Por otro lado, en estos autores hallamos huellas impresionistas y abundantes referencias a la pintura, y el hecho de que los modernistas tengan más ritmos, asonancias o aliteraciones o presenten una naturaleza más cargada de sexualidad que estos poetas es fruto de una evolución natural —de todas formas, el erotismo de Rueda es prodigioso—. Visto lo cual, tampoco podemos estar de acuerdo con la afirmación de que los premodernistas adoptan el código estético establecido y no denotan influencias extranjeras, cuando sabemos que se separan del didactismo realista

---

La pintura minuciosa, vehemente y sobrado material de la pasión, convierte su fisiología en patología; hace pensar, no en robustez y energía, sino en desequilibrio de facultades, en el hospital o en el manicomio./ No ya en el amor de un hombre y de una mujer, ambos de carne y hueso, sino el amor de un santo o de una santa hacia Dios, resulta enfermedad; caso de neurosis, hiperestesia, ninfomanía o satiriasis más o menos alambicada» (*ibidem*: 154-155). No hay en el himno el sentimiento terrible de Catulo y otros que piensan en la muerte cuando están en la cama, sino pura fisiología sin elevación. Valera dice comprender y admirar a Baudelaire, aunque también le disgusta; ve un poco de farsa en él en su intento de ser original. Toda una filosofía de Valera se encierra en sus consejos: «En resolución, y para terminar, en las poesías amorosas mezcle usted algo del cielo con la tierra, a fin de no hallar *tétrica la vida* cuando está en lo más florido de sus años, y en lo demás procure usted no caer en el pesimismo, y si cae en él, témplele y endúlcele con la risa resignada y con la burla sin acíbar de Cervantes y del antiguo amigo de Espronceda» (*ibidem*: 170-171). Como vemos, tal y como interpreta este poema Valera, Peña no tiene razón en decir que estos poetas no reflejan la *nueva* filosofía; y Niemeyer olvida que algunos premodernistas tuvieron tantos problemas de aceptación como sus sucesores: Valera (1905, II: 153), que se refirió despectivamente en 1900 a «estos que llaman ahora los *estetas*, que no acierto yo a explicarme en qué consisten, a no ser con vagas y algo confusas nociones», no sólo tiene reservas hacia Darío, sino que también las muestra hacia otros poetas de entonces (Cardwell, 1972: v). Ya el hecho de que se relacione a Rueda con Baudelaire, por otra parte, nos indica que se consideraba al poeta español como parte del nuevo movimiento estético.

o de la omnipresente inteferencia del narrador y que sufren una gran influencia del Parnasianismo.

Para Niemeyer, además, —y en esto se suscribe a la opinión de López Estrada (1977: 33)— un poema como *Jorge Manrique* de Reina no resiste a la comparación con *Castilla* de Manuel Machado. Pero estamos hablando de momentos tan diferentes que la relación carece de sentido, además de que los premodernistas no pueden ser modernistas todavía, ni preferir lo crepuscular y lo otoñal, cuando aún no se lee a Verlaine. Finalmente, Niemeyer señala que: «Respecto al Prerrafaelismo (...) en España sólo bastante tarde se empezaron a difundir noticias sobre la 'Brotherhood' y sus obras. En los años anteriores al cambio de siglo únicamente unos pocos iniciados —Clarín y Núñez de Arce, que fue buen conocedor de la literatura inglesa contemporánea, cosa poco frecuente en la España de la época— dieron muestras de conocer este movimiento estético» (*ibidem*: 371). La investigadora parece obviar los artículos que sobre este movimiento se publican en la prensa ilustrada catalana en la década de los 80, así como los grabados de estos cuadros o de los de Alma Tadema.

Frente a las opiniones, pues, de esta investigadora, nosotros postulamos que hay más elementos modernistas que realistas o románticos en la poesía de estos autores, y, como Correa Ramón (1996: 125), insistimos en la novedad de poetas como Reina:

> el poeta cordobés Manuel Reina había publicado ya su primer libro, *Andantes y Allegros*, en la temprana fecha de 1877, y aunque demuestran todavía una clarísima influencia de Bécquer, Zorrilla, Víctor Hugo e, incluso, de Campoamor, lo cierto es que comienzan a apreciarse algunas de las características que serán determinantes en el modernismo: valoración de la luz y del color, exaltación de la sensorialidad, exotismo, interrelación con las artes plásticas y la música, innovaciones métricas, sentimiento del vacío de la vida, consideración del arte por el arte...

Estos poetas no sólo adoptan la manera descriptiva de Zorrilla, sino que la superan. Una notable maestría en la versificación, imágenes nuevas sensoriales y una dicción atinada y selecta caracterizan su obra, de calidad mayor que la de los imitadores inmediatos de Zorrilla. Además, «apunta ya la tendencia a captar no tanto los rasgos permanentes de un lugar, como el matiz mudable que adquiere a ciertas luces, o bien contemplado desde un particular estado de ánimo» (Carrasco Urgoiti, 1956: 446).

Shaw (1986: 183) señala que Reina es el primero en introducir en España la figura del *poète maudit*, en el poema *La lira triste* publicado en 1885. También fue Reina quien «inició con sus cortesanas y hetairas, su cultivo deliberado de lo artificioso y su concepto de la belleza fatal, la tímida corriente decadentista que iba a revelarse tan importante». Sin embargo, este investigador comenta que el Parnasianismo no le atrae,

algo con lo que evidentemente no podemos estar de acuerdo[742]. Lo que sí es cierto es que en Reina se da ya el paso de la expresión de emociones a sensaciones, y el paganismo, el exotismo, el sensualismo y la exaltación del arte se hacen presentes junto con otros signos clave del Modernismo temprano; pero el simbolismo está ausente, especialmente la esfinge, emblema del enigma de la vida.

En su "Carta-prólogo" a los poemas de Gil (1895) y Blanco Belmonte (1895), Reina comenta algo muy significativo: que en el momento presente se busca volver *a las peregrinas edades, más felices cuanto más lejanas*. Y eso es lo que hará en un libro ya de 1899, *El jardín de los poetas*, donde encontramos el poema *Jorge Manrique* (Aguilar Piñal, 1968: 143-145). Para Aguilar Piñal, es éste el poeta que sale más aventajado de la galería lírica por el acierto del autor de usar la propia estrofa manriqueña, que coloca a esta composición en ventaja sobre las demás (*ibidem*: 46). Sin embargo, esta estrofa fue ya imitada por otros poetas del XIX, según hemos tenido ocasión de comprobar. El valor o el interés de este poema radica más bien en el estatismo que gana el tratamiento del Medievo al final de siglo. Contemplamos al poeta trovador como en un cuadro bello. El autor le pide a su «nave azul» que le conduzca al vergel de la Historia (a la ribera donde está el laurel de la gloria) para evocar al poeta (*ibidem*: 143-144):

> Allí, de torres feudales
> al pie de los cincelados
> miradores,
> cantan hazañas triunfales
> y el amor, los afamados
> trovadores.
> Entre todos allí brilla
> el vate Jorge Manrique,
> gran guerrero,
> luz y espada de Castilla
> que venciera al cuarto Enrique
> con su acero.

Le dibuja entonces como mozo gallardo y arrogante defensor de Isabel I, espejo de bravura que consagra a una hermosura sus endechas. Jorge llora al morir su padre y gime como un ruiseñor que se queja ante las hojas de un ciprés. Se trata de expresiones alejadas de la poesía medieval, que ya no se busca recrear más que en la métrica (*ibidem*: 145):

---

[742] Shaw distingue dos momentos en la poesía de Reina: durante la época posterior a la clausura de *La Diana*, este poeta no publicó más colecciones de poesía y vivió una crisis personal que provocó un cambio en su obra posterior. En sus dos primeros libros, ve Shaw dotes de musicalidad, mucho efecto visual y un atractivo sensorial que son reminiscencia de Arolas, aunque no muy significativos; el arte y el placer sensual cobran importancia como refugio y consuelo del poeta. En su poesía posterior, se hace presente el descreimiento y la espiritualidad que constituyen los elementos del Modernismo. Desaparecen las preocupaciones político-sociales y hay una dependencia cada vez más exclusiva de la inspiración puramente literaria.

Y canta en bella elegía
la inconstancia y los rigores
de la suerte:
¡profunda, excelsa poesía,
que ornan las pálidas flores
de la muerte!

Al final, Reina reitera su petición a la nave *azul* de que le lleve a la Historia, donde en la noche estival, a la luz de la luna, vibra en el arpa el canto del dolor[743]. De este poemario, Cossío (1960, II: 1299) resalta la impasibilidad lírica del poeta, que sigue a Lisle o a Heredia en su verso marmóreo. Cardwell (1978: viii) señala un cambio de tono entre la poesía juvenil de Reina y la que escribe a partir de 1894, aunque nosotros consideramos que en sus primeros poemas se encuentran las semillas de lo que luego escribirá el andaluz.

En los *Robles de la selva sagrada* de 1906, sus poesías póstumas, Reina retoma un personaje medieval: en este caso vemos una visión del Cid como guerrero inflexible, que no se doblega ante el amor que le ofrece una dama fascinadora y se va a luchar por la patria desechando el descanso (Aguilar Piñal, 1968: 49). Se trata de una herencia del Campeador indómito de Zorrilla. Por otro lado, el mundo de Shakespeare se hace presente en dos poesías de este mismo libro: *El entierro de Ofelia* y *El Rey Lear*.

Los premodernistas, como hemos tenido ocasión de comprobar, continúan con el legado orientalista; hay numerosas composiciones de Reina sobre el tema. En *A un poeta* (Reina, 1978: 3-6), publicada en 1894, pero escrita una década antes, el autor recomienda cantar «el lujo oriental», tomando el bandolín sonoro (*ibidem*: 4). Los vates que destaca entonces como modelos son Dante, Shakespeare, Garcilaso, Milton, Byron, Leopardi, Pouchkine, Heine, Musset, Espronceda y Baudelaire (*ibidem*: 5). Y Aguilar Piñal (1968: 12) señala cómo, en unos versos de 1890, Reina reconoce que tuvo de lecturas de juventud a Hugo, Heine, Bécquer y Espronceda. En este sentido, todavía nos encontramos en la estela del Romanticismo; sin embargo, ya en 1886, uno de sus *Poemas paganos* sigue de cerca al Vizconde de Villiers de l'Isle-Adam (Cossío, 1960, II, 1298).

Todavía en 1893, exclama este poeta, en *A un amigo*, que si uno no tiene «amantes como huríes» no puede ser feliz (Reina, 1978: 32-33). Pero ahora cunde el gusto por una sensualidad árabe cruel. Así, encontramos la oriental de Pérez Toresano o el poema de Reina (1928: 45-46) *El pañuelo (Oriental)*, en el que la sultana Amina llora al ver la cabeza de su amado en una pica, y cuando el sultán Mahomet le muestra el

[743] El libro de poemas donde Reina incluye esta poesía, *El jardín de los poetas*, publicado en 1899, recibe una reseña de Valera en 1900 en el artículo "El regionalismo literario en Andalucía" (Valera, 1912a: 191-216). De él dice el cordobés que: «Celebra en este libro y retrata con rasgos, a menudo felices, a varios poetas eminentes de todas las edades y naciones: desde Homero, Anacreonte, Esquilo y Catulo, hasta Goethe entre los extraños, y desde Jorge Manrique hasta Espronceda entre los propios» (*ibidem*: 206).

pañuelo manchado de su sangre, ella «con una damasquina/ daga, su garganta hiere», e inclinando su hermosa cabeza, expira. El distanciamiento del poema, escrito en tercera persona, nos recuerda el parnasianismo mórbido de Lisle y la sensualidad bárbara es la misma que podemos apreciar en algún cuadro de Regnault (que veremos en el capítulo sexto). Reina se pudo inspirar además en composiciones francesas como la traducida por Fernández Shaw (1966: 150-154) del libro de poemas de Coppée (1878) *Les Récits et les Élégies*, donde el francés se muestra, siguiendo a Lisle, como un visionario brutal y voluptuoso. En *La cabeza de la sultana*, el sultán Mahomet tiene un motín entre sus filas pues los soldados se quejan de que está aprisionado en los brazos de una mujer impura y se olvida de su fama. Mahomet recibe al visir, tendido muellemente entre pebeteros llenos de vagos perfumes y tocando indolente las cuerdas de la guzla. La hermosa que manda en sus caprichos se reclina a sus pies casi desnuda en la piel de un león, y sus cabellos dan a sus formas un delicado velo. Él está encantado con la hermosura de ella, pero al oír las protestas de su tropa la hace matar sin que la sultana, temerosa, sepa su destino: cuando ella llora abrazada a él al enterarse de la sedición, Mahomet simplemente sonríe, le dice que no se asuste y que les amansará. Luego llama a Djem, el eunuco nubiano, y fríamente pronuncia unas palabras: ordena el asesinato de su amada para demostrar que los besos de una infeliz esclava no doblegan su noble orgullo. La imagen en que Mahomet enseña a las tropas la cabeza cortada arrojándosela, mientras la turba inquieta mira con horror gotear la sangre hirviendo, es un prodigio de patetismo y ferocidad[744], y, como dijimos, nos recuerda la del poema de Reina.

Poco a poco, en los versos de los premodernistas, lo gótico se irá reduciendo a mero adorno: los amantes se sientan junto a una «gótica ventana» cuando descubren el amor sensual en *La gota de sangre* de Reina (1928: 23), de 1894. Se trata de ese medievalismo situacional del que nos habla Litvak (1980), en el que elementos como la rueca, el arco, etc. cobran gran protagonismo.

> Sentados en la gótica ventana
> estábamos tú y yo, mi antigua amante;
> tú, de hermosura y de placer, radiante;
> yo, absorto en tu belleza soberana.

En el concierto de *El sueño de una noche de verano*, escrito en 1885 (Reina, 1928: 31-35; 1978: 45-50), y que pertenece a *La vida inquieta*, de 1894, Reina se pone a soñar, mientras la orquesta toca a Mendelssohn, con un mancebo triste y doncellas

[744] «Partida ferozmente, descubriendo/ desde la nuca a la garganta el tajo;/ envuelta en el desorden espantable/ de los rojos cabellos desatados,/ por donde, con salvaje complacencia,/ la sostiene Mahomet en el espacio;/ con los dientes al aire, contraídos,/ y los ojos que aún miran con espanto,/ se mueve la cabeza, se columpia,/ su sangre generosa derramando/ con fúnebre insistencia, poco a poco,/ sobre las losas de pulido mármol» (Fernández Shaw, 1966: 154).

rientes junto al río, y con un negro catafalco, una huerta, las ondinas y un gótico templo encendido. La Edad Media se traslada entonces al lugar de esta fantasía ensoñadora (1928: 34-35; 1978: 49-50).

> Desvanecida esta visión de amores,
> surgió un gótico templo iluminado,
> todo vestido de tisú de oro,
> con su altar de azucenas adornado
> y su esculpido coro,
> donde cantaba el órgano sonoro.
> Al pie del ara, una gentil doncella,
> de rubia cabellera reluciente,
> como el fleco dorado de una estrella,
> ceñida de azahar la casta frente,
> y la figura bella
> envuelta en blanco velo transparente,
> daba su mano fina y delicada
> a un gallardo mancebo, de mirada
> placentera y airoso continente.

Pero cuando acaba la música, el alcázar de su fantasía se desploma y vuelve a la «espantosa realidad sombría» (Reina, 1928: 35); compara entonces llorando la alborotada serenidad de su juventud con los tiempos presentes de *cansancio y pena*, versos en los que podemos percibir un signo de su crisis espiritual. Cardwell (1978: xxi) comenta la precaria naturaleza del nuevo ideal del Arte en esta composición, pues el alcázar se derrumba. Por otro lado, podemos observar que busca Reina la musicalidad de su verso por la perfección rítmica y la precisión acentual, siguiendo el camino de Núñez de Arce en esta primera época (Cossío, 1960, II: 1293).

Asimismo, Reina (1928: 28-29) demuestra aceptar los gustos de la época cuando muestra su admiración por este poeta realista, a quien dedica un poema *En su coronación*, así como otro a Quintana (*ibidem*: 68-70). Pero al tiempo, los premodernistas continúan con gran parte de la herencia temática romántica. *La canción de las estrellas* (Reina, 1895), aunque situada en un ambiente contemporáneo, nos muestra a una hermosa doncella virginal a la que pretende un joven con promesas de amor eterno y que luego es abandonada y se vuelve loca. Lo nuevo es que en estas poesías se recoge un aliento pictórico: se trata de situaciones estáticas entre colores y sensaciones. Recordemos el consejo de Baudelaire (1993: 270): «Que la poésie se rattache aux arts de la peinture»[745]. Al mismo tiempo, como en el Modernismo, en esta

[745] Blanca se encuentra sentada sobre un tosco banco y a la sombra de un dosel, cuando se le acerca Adelardo y la contempla como un cuadro (Reina, 1895: 13-14). En este poema, como en muchos otros de esta época, se mezcla la reminiscencia medieval con la clásica; se pasea el alma de Virgilio y hay resplandores de égloga latina, así como ecos de la musa popular: ella le entrega a él una rosa que corta. Más tarde hará su entrada «un hada fatal, pálida y bella» (*ibidem*: 22), que arranca con un beso todo el juicio que le quedaba a Adelardo, quien lleva una disipada vida alegre en Madrid. Modernista es también la delectación sensual en la descripción de la mujer, que parece una Venus Citerea (*ibidem*: 32), así como la aparición del cisne y de la linfa.

poemática lo sacro se convierte en profano y lo religioso en estético; así, si el poeta sigue siendo católico es porque la Virgen tiene el mismo rostro de la mujer que ama (*En un álbum* [Reina, 1928: 44]).

Pero aunque de Reina destaquemos sus raíces modernistas, no olvidamos situarle en el contexto de la Restauración, como hace Niemeyer. En este sentido, es cierto lo que dice Cardwell (1978: vi): «Reina's generation did not 'react' against their age, rather it took up and developed many of the major literari topoi and themes that had found favour over the preceding decades», *topos* que serán reelaborados de formas nuevas. Igualmente, se continúa la búsqueda iniciada por los románticos de un modo de vida satisfactorio en un mundo que parece cada vez más amenazado por el utilitarismo, el mercantilismo y las ciencias positivistas, por un lado, y, por otro, por una sensación creciente de colapso de las ideas nacionales y espirituales. Reina (1978: 37-38) retoma el tema espronceciano de la felicidad pasada, que contrasta con un presente sin ilusiones ni fe en *Hamlet*, escrito en 1879 o 1880 —argumento shakesperiano que ya había abordado Baudelaire (1993: 115)—; aunque la poesía en los premodernistas se basará más en la sensación que en la emoción, Reina no deja así su fuerte filiación romántica, como se ve en los poetas que admira (Cardwell, 1978: xi[746]), que ya hemos comentado. En *Andalucía*, de 1881, o *La diosa de la Alhambra*, escrita para la coronación de Zorrilla en junio de 1889, hay toda una riqueza de color, sensualidad y orientalismo de la España arábiga que pertenece a una tradición establecida fuera y dentro de España, continuada tras Reina por Paso, Rueda y Villaespesa.

[746] Para Cardwell, en su primera fase el Modernismo es un Romanticismo rezagado. Dibuja entonces el estudioso todo un panorama del momento y realiza un magnífico resumen de las aportacioens de Reina. El ideal y el *spleen* son hermanos gemelos: el poeta es un mártir, que vive el contraste entre la felicidad pasada y la desesperación presente; al tiempo, tiene un compromiso burgués en su vida. En Reina observamos colorido, brillo y exotismo y que la adoración y la creencia pasan de categorías espirituales a estéticas: hay una inocencia virgen de sueños infantiles y deseos vagos idealistas que no van unidos a la religión; sus sentimientos son laicos. Pero los ricos efectos verbales y el colorido de Reina no son nuevos: pertenecen a la tradición postromántica que encontramos en las leyendas de Rivas y Zorrilla (Cardwell, 1978: xi). Ahora bien, Reina es artificial cuando elige describir la naturaleza en términos de metales preciosos u objetos de lujo o en la ambientación de sus poemas en Grecia, Roma o en lugares maravillosos. Este cultivo de lo artificial es otro paso más en la transición del Postromanticismo al Modernismo. Con él ya la figura femenina se transforma en reina hetaira, en *femme fatale*. Además, combina la angustia con la sensualidad voluptuosa, el placer estético se asocia con pensamientos tristes, y la Belleza y el Arte con el placer y el dolor. En los poemas de los 80 y 90 vemos pinturas de vicio y depravación: el encanto femenino se encierra en el marco de la prostitución. Eso sí, encontramos restricción en el tratamiento del sexo, pero la melancolía parece la misma de los cuadros de los artistas victorianos y prerrafaelistas. No obstante, según Cardwell, la decadencia española no florece del todo hasta mediados de los 90 en el trabajo de Villaespesa, Gómez Carrillo y Valle-Inclán (*ibidem*: xxxi). Por otro lado, abunda la necrofilia, así como la asociación de la muerte y el cementerio con la primavera. En los poemas de Reina la sombría atmósfera del cementerio se convierte en aprehensión sensual de luz, sonido y color. Reina aparta las restricciones antirrománticas de los años 40 y 50 y el legado espiritual negativo de los románticos, como se ve en el uso frecuente de las palabras *armonía*, *bálsamo*, *consuelo* o *sosiego* (*ibidem*: xxxiv), si bien su amor por los colores brillantes, las sensuales formas plásticas y las sensaciones táctiles será enemigo de las preferencias simbolistas de la segunda fase del Modernismo tras 1901.

Reina idolatra el Arte: en él no encontramos el didactismo realista. La exaltación de la Belleza como un supremo absoluto está asociada con el cultivo deliberado de la artificialidad, a través de la relación entre Belleza y consuelo: ésta será la respuesta de los escritores a la continua crisis de ideales y creencias mostrada por los románticos y ésta será la conexión entre Reina y sus predecesores. La iglesia de la infancia de estos poetas se reemplaza ahora por la catedral excelsa del arte en una atmósfera de cultivo excesivo de los efectos románticos, una marcada artificialidad que puede provenir también de Gautier, quien posiblemente le influenció más como exoticista estético que como autor parnasiano (*ibidem*: xxv). Nuestro poeta se enfrenta a la sensualidad y a la muerte, centrales a la estética modernista, y denota el cada vez mayor materialismo de una época que ya no está preocupada por las últimas cuestiones sino por el *aquí* y el *ahora*. Cuando aparece la Edad Media o la Antigüedad, según Cardwell (*ibidem*: xxiv), más que un tema moral, «in reality it is merely a convenient décor for the real preoccupations of the age». Nosotros más bien diríamos que es un vehículo de expresión de su propia sensibilidad.

Por otro lado, es importante recordar que la elección de Edgar Allan Poe como el símbolo de la desesperación del hombre y del artista une a Reina con el desarrollo postromántico en Francia, donde emerge el concepto de *poète maudit* asociado a Baudelaire[747] y Verlaine. Así, el poema *Última noche de Edgardo Poe* (Reina, 1978: 42-45) nos presenta al vate bohemio y cantor de Eleanora abismado en sueños, borracho y medio loco, con una risa que parece un lamento. Escrito en 1883, muestra la atracción que ejercía este escritor americano, del que hablaremos en el capítulo cuarto. En este sentido, Cernuda (1957) se equivoca cuando afirma que los premodernistas siguen a Hugo, pues es precisamente a ellos a los que se debe el paso del concepto huguiano de poeta como ser elegido al de decadente versificador maldito.

En Reina nos encontramos, más que con los efectos esculturales fríos y puramente estéticos del Parnasianismo, con la mórbida preocupación por la sensualidad y la mujer desnuda que aparece en Europa al final del siglo[748]. Cardwell (1978: xxv) destaca, en este sentido, el contacto de Reina con la vanguardia, si se puede llamar así, simbolista y prerrafaelista: «The literary magazines of the last deacdes of the century, and specially *La Ilustración Ibérica*, had extensive articles, reviews and reproductions of the writings and paintings of the great Victorian painters, the annual Paris Salon, the

[747] Recordemos que en 1846 Baudelaire descubrió la obra de Poe, autor incomprendido con el que se sentía identificado, y al cual durante 16 años va a traducir y a revelar (Baudelaire, 1993: 8). Por otro lado, Cardwell (1978: xi) destaca que los temas e imágenes de la locura, el abismo de la desesperación, la búsqueda de escape de una realidad aborrecible a través del alcohol y las drogas, y la imagen del cuervo, muestran a un Reina que empieza a emanciparse de la herencia romántica, que ya estaba desfasada hacia la década de los 70.

[748] Se trata de ese deseo de glorificar los encantos del cuerpo que empieza en los años 40 con la pintura de Gérome y Couture y que se ve estimulada por la extendida popularidad de la novela de Bulwer-Lytton *Los últimos días de Pompeya*, de 1834.

Pre-Raphaelites and French Decadent-Symbolist artists. Reina was a discerning collector of paintings and something of an art critic. *La Diana* testifies to his acquaintance with the work of Baudelaire (he translated *La Fanfarlo* and subtitled 'D. Juan en los infiernos' [Pensamiento de Baudelaire]), with Gautier and with Poe as early as 1882»; de hecho, su concepción de Poe adelanta la de Darío en trece años.

Lo que queremos decir, en suma, es que a Reina hay que situarle en la antesala del Modernismo y que su medievalismo es un elemento más que denota este cambio de rumbo en la poesía de entonces. Precisamente, Darío, en un poema panegírico de 1884 dedicado a este poeta, destaca su uso de los siglos medios[749].

Díez-Canedo (1975) habla de los gérmenes del Modernismo en Rueda, Reina o Gil, y señala como nuevo elemento la libertad técnica que, para Rueda, se cifraba en la inspiración de los metros populares o formas menos espontáneas, y, para los otros, en una orientación aproximada a los rumbos de la poesía francesa reciente, en temas y actitudes poéticas (encuentra ecos parnasianos en Reina, y de los disidentes del Parnaso, en Eusebio Blasco y Rodolfo Gil). Fernández Almagro (1966: 10) recuerda que Fernández Shaw sigue en pocos años a Rueda y a Reina, emparejándose con poca distancia en el tiempo con Ricardo Gil y Manuel Paso; son todos ellos poetas nacidos entre 1857 y 1865, en transición, que tienen una actitud de apertura característica de esta promoción intermedia que se establece en el puente entre dos siglos. Pero a Fernández Shaw nosotros lo consideramos más bien poeta realista, pues se alinea con Coppée en el tratamiento de la vida cotidiana, aunque es cierto que tras sus primeros libros se empapa de la nueva corriente estética (véase Cossío, 1960, II: 1306-1310)[750].

Para Shaw (1986), Ricardo Gil, que publica su primer libro en 1885, es uno de los pocos que se acercan a la literatura francesa, por ejemplo, a Catulle Mendès. Muy importante para el futuro fue su actitud estetizante hacia la religión y la fe en el consuelo del ideal artístico, que sabemos comparte con Reina. Pero Gil se sitúa más en la corriente semimística o espiritualista que recoge la herencia de Bécquer, aunque escribirá el breve poema *Aben-Taher, Caudillo de Mursiet. Tradición (1097)*, leyenda en endecasílabos romanceados, en la que hay una evidente influencia del *Granada* de Zorrilla (*ibidem*: 1284).

---

[749] «La Edad Media/ tiene para él encantos y atractivos/ que sabe aprovechar en sus canciones;/ y ya os pinta embozado caballero/ que al cinto lleva la tajante espada/ y alta la pluma del chambergo, o linda/ joven de un trovador enamorada. / ¡Y esto, con qué colores! ¡Y esto, lleno/ de una expresión y gracia que cautivan!» (cit. en Gómez Moreno [1990: 86]).

[750] De hecho, según Fernández Almagro, algo de modernista se ve en Fernández Shaw cuando presenta al poeta *caminante en hora crepuscular, atravesando la vía férrea; ahora bien, quedan atrás los parques* solitarios, las avenidas de árboles desnudados por el otoño, las fuentes musgosas del Simbolismo, sin que el poeta, lector de Verlaine y de Samain, como lo había sido asiduamente de Coppée, se deje ganar del todo por el hechizo (Fernández Almagro, 1966: 13).

Según Cardwell (1972), las colecciones *De los quince a los treinta*, de 1885, y *La caja de música*, de 1898, de Ricardo Gil, ahora rarezas bibliográficas, fueron bien recibidas en su momento, pues Gil era un innovador sin ser radical (*ibidem*: viii). En el ambiente de pesimismo de entonces, Gil defiende que el mundo que interesa es el interior, lo que le llevará a él y a sus contemporáneos a volver a los motivos románticos más persistentes, como son el Arte y el *mal du siècle*. Musset, por ejemplo, estuvo en boga entre los espíritus soñadores. En consonancia con los más jóvenes entusiastas, Gil tradujo *La Confession d'un enfant du siècle* en 1880, cuando tenía 25 años, seguido un año después de *Contes y nouvelles* (los dos en *El Cosmos*). Musset se refería allí a la convulsión terrible que había dejado a los jóvenes pensadores en el abismo de la duda universal; la fuerza inactiva, dice el francés, se emplea en afectar la desesperación. Pero la reticencia y la sugestividad que encontramos en Gil tiene también mucho que ver con Bécquer y con los poetas de la decadencia simbolista. La alquimia en *Aguafuerte* (*ibidem*: 6-9) simboliza la búsqueda satánica del hombre del conocimiento; no deja de ser revelador que su título aluda a la pintura. Y su poema *Vidriera* (Gil, 1972: 30-34) nos muestra una mezcla de sentimientos de religión, belleza y amor, el amor espiritual trascendiendo la muerte. La desesperación de Gil encuentra alivio en el pensamiento de que la catedral puede ofrecer confort y valor perdurable; pero si la vidriera proporciona una lección moral, la atracción central no es llegar a la divinidad o a la creencia religiosa sino a la respuesta estética y a las emociones del amor. La gracia se transforma en belleza y la unión mística en una visión de sublimidad estética. La vidriera habla a Gil de la hermosura más que de la religión, dentro de la nueva mirada hacia el templo que también encontrabámos en Reina (*ibidem*: 31).

> Es Jesús, el Dios-hombre; su hermosura
> majestuosa y dulce lo delata
> más que el delgado círculo de plata
> que en el aire fulgura
> girando sin cesar sobre su frente;
> el manto azul, la túnica escarlata, una piedad sencilla y reverente
> decoró con estrofa reluciente.

En los años 90, la pintura se va introduciendo cada vez más en los poemas. El poeta se fija en el morbo de la Magdalena suplicante. De esta forma, la vidriera de la catedral, sumida en el crepúsculo, ya no habla tampoco de la fe y de la patria.

Por otro lado, el interés de Ricardo Gil por las situaciones humildes, levemente prosaicas, muy sentimentales y algo vulgares tiene reminiscencias de Coppée, Prudhomme, y Mendès. Cardwell (1972: xx) señala que «Indeed Gil had collaborated with Carlos Fernández-Shaw in translating French poetry; his friend Catarineu translated Coppée, Eusebio Blasco sent regular features on French poetry to leading newspapers, and by the mid 1890's Gómez Carrillo had popularised Coppée, Mendès

and Verlaine». La delicadeza íntima y frágil de los versos pertenece, entonces, tanto a Bécquer y a Balart como a la poesía francesa, que también inspira a estos poetas.

Los poemas de cuentos de hadas miran hacia el nuevo movimiento, en el mismo sentido que lo harán los relatos que comentaremos en el próximo capítulo. Aunque, eso sí, esto no quiere decir que antes no hicieran su aparición: podemos recordar los ejemplos de Valera. Reminiscencia de la famosa *Sonatina* de Darío es *Va de cuento* (Gil, 1972: 35-38), donde la heroína es ya «la princesa rubia de los rancios cuentos» (*ibidem*: 35), a quien cercan un príncipe negro y un guerrero altivo. El trovador que la pretende, como el poeta, no tiene nada, pero quiere conseguir el amor de la joven. Este poema es considerado por Shaw (1986: 182) como más evidentemente premodernista que los de Reina. Otra composición parecida es *El secreto* (Gil, 1972: 47-48), sobre la muerte de un príncipe que quiere conseguir una estrella. Son unos versos que evocan ensueños, donde el protagonista se muere en una lujosa cámara con lunas de Venecia y múltiples objetos. La insistencia en que los sueños son preferibles a la vida y las memorias a los pensamientos amargos, así como la presencia de los cuentos *azules*, son temas que aparecen en *De los quince a los treinta*, tres años antes de *Azul* (Cardwell, 1972: xx) y que demuestran una profunda familiaridad con el *Parnaso contemporáneo* y las *Fantaisistes*.

Así, por un lado, los poemas de Gil muestran que todavía pertenecía a una tradición que había empezado en los años 20; por otro, la sensibilidad de la melodía y el ritmo marcan una separación de la manera sonora declamatoria romántica y postromántica. En Gil, las rimas delicadas, la dicción, las imágenes y los símbolos alusivos, junto con los efectos melódicos de los esquemas rítmicos, nos indican su anticipación en la búsqueda de musicalidad. El temperamento de Gil está más en consonancia con el Modernismo espiritual y místico que el enfático colorido de Rueda, según Cardwell. Si *La caja de música* retiene algo del vigor poético de Zorrilla, también aparece el anhelo místicamente indefinido de *Va de cuento*. Sin embargo, no estamos de acuerdo con Cardwell (1972: xxiii) en que estos poemas preparen el camino para el éxito de Bécquer. El sevillano triunfó desde el principio, como demuestran las sucesivas ediciones de sus *Rimas*.

Allegra (1986) señala que los primeros brotes del Modernismo se dan en la década de los 80 en los círculos catalanes. El autor se opone, como Cernuda, a la visión de que fue Darío quien introdujo el Modernismo en España, y contempla las raíces de este movimiento en Reina, Ricardo Gil, Eusebio Blasco, Maragall, Rueda o Rusiñol, aunque se refiere únicamente a libros de la última década del XIX, y no de la década de los 80, como nosotros. Para Allegra, en los versos de estos poetas no hay democracia, sino aristocracia, y del Romanticismo se toma el sentido de lo maravilloso y del sueño. Decadentes y simbolistas muestran un común rechazo hacia el positivismo y un mismo

apego a ciertas épocas del pasado. La cofradía de los prerrafaelistas difundió la revalorización de la Edad Media y el entusiasmo por lo artesanal, así como una pintura de inspiración literaria; con ellos aparece la interpretación iniciático-rossetiana de Dante y del *stil nuovo*, que tiene su consagración en el libro de poemas de Rossetti (1996) *La casa de la vida*, publicado en 1881 y que seguramente autores como Núñez de Arce conocieron. La *belle dame sans merci* está en los orígenes de la mujer fatal del Modernismo, y por influencia wagneriana se concibe a la música como la suma de las artes y vuelve a circular la palabra *mito*. La ópera comienza a estar presente en diferentes poemas, como en *El alma en música* (Rueda, 1911: 103-104), donde el autor se refiere a *Hernani*, *La Traviata*, *Ofelia*, *El Trovador*, *Lohengrin*, etc.

Las fiestas modernistas del Cau Ferrat serán el vehículo que más contribuya a la difusión de la estética simbolista en Cataluña, donde Rusiñol aglutina en Sitges a muchos intelectuales en torno a esta corriente. Pero estamos ya en la década de los 90. «La representación de *La Intrusa* de Maurice Maeterlinck, en el marco de la segunda fiesta modernista (1893), y sobre todo el certamen literario celebrado con motivo de la tercera, al año siguiente, marcan la introducción de una nueva estética en el ámbito literario. Se presentan dos textos decisivos, *Estrofes decadentistes* de Joan Maragall, con un título suficientemente sugerente y una narración inspirada en la narrativa de Dante Gabriel Rossetti, y *La damisel.la santa* de Raimon Casellas, junto con otros títulos tan explícitos como *El poble mort* de Josep Mª Jordà, *Macabra vital* de Pompeu Gener o *Amor macabre* de Frederic Rahola» (Reyero y Freixa, 1995: 365). En estas obras se nota más la influencia prerrafaelista que en la de los premodernistas estudiados, que no hacen suya la voz de Dante en igual medida que Rossetti. También hay que destacar *El Comte Arnau* de Maragall, composición en el que se percibe la fuerte presencia de Nietzsche[751].

Estos poemas, con su aire novedoso, motivaron el rechazo de autores como Valera, quien en "La irresponsabilidad de los poetas y la purificación de la poesía/ Sobre las «Odas» de D. Eduardo Marquina" (Valera, 1912a: 51-71), escrito en 1900, se distancia de la estética decadentista. «Aprobemos, pues, las *Odas* de D. Eduardo Marquina. El poeta es irresponsable, porque sus teorías se realizan, no en el mundo real, sino en los espacios imaginarios y en un tiempo fantástico también. Mis escrúpulos de conciencia renacen a pesar de todo. ¿No podrá ocurrir que el poeta haga daño sin querer, que sea contagioso su delirio, y que la gente adopte su programa como realizable en la

[751] En *El comte Arnau* (Maragall, 1993: 83-116), el poeta plantea como en gran parte de su obra —en la que se dejan aprecian influjos de Dante— la relación entre la vida temporal y la eterna, según nos dice Joaquim Molas (*ibidem*: xv). La composición, un conjunto de fragmentos autónomos, consta de tres partes compuestas en 1895-1898, 1901-1906 y 1909, en las que se resume toda su experiencia moral, desde los años de fervor nietzscheano hasta los últimos de inspiración novaliana (*ibidem*: xxiii-xxiv).

práctica? Las *Odas*, en este caso, serían espantosamente revolucionarias, subversivas de todo el orden social vigente en el día» (*ibidem*: 62)[752].

Los premodernistas son una generación puente entre dos movimientos, y algunos de ellos serán protegidos por poetas realistas: Salvador Rueda, por ejemplo, por Núñez de Arce, que le llevó de Madrid a su Málaga nativa, le dio un empleo en *La Gaceta* y prologa su primer libro de poesías, *Noventa Estrofas*, de 1883 (Sánchez Reyes, 1957b: 189). Con respecto a este autor, Shaw (1986: 184) mantiene que, aunque Rueda experimentó con los efectos plásticos, su ideología es opuesta al Premodernismo, pues denota una actitud optimista y cristiana, enraizada en el pensamiento del siglo XVIII. Pero no hay por qué atribuir esta disposición únicamente a esta centuria, pues podemos encontrar una filosofía parecida en Rubén Darío. Además, en composiciones como *Las vidrieras góticas* (Rueda, 1911: 513-515), el poeta se coloca en plena tradición simbolista. Aquí la vidriera y la ojiva no hablan de fe o del pasado, sino de sueños: la vidriera meláncolica es cogida por un *sueño suave* (*ibidem*: 513), con *dormidos cristales* y sus «colores son sentimientos» (*ibidem*: 514); especialmente resalta su belleza (*ibidem*: 515):

> En narcotizados sueños de ventura,
> meditan los vidrios sublimes poemas,
> preces y palabras de eterna hermosura,
> versos de áurea lumbre y estrofas supremas.

Paganismo, exotismo y sensualismo marcan el trabajo de Reina y Rueda. Más tarde se rechazará su crudo simbolismo, la infatuación del arte y el artista, el movimiento hacia lo etéreo que caracteriza a esta generación. Otro rasgo que, finalmente, encontramos en todos los poetas premodernistas es la ausencia en sus primeros años productivos del uso político del medievalismo; y cuando éste, finalmente, se dé, será en la dirección del castellanocentrismo del 98, como veremos en el epílogo a nuestro trabajo.

Muchas de las composiciones que estamos comentando se escribieron en décadas posteriores a las estudiadas, pero nos interesan por pertenecer sus autores a la generación premodernista. En resumen, vemos que presentan todos estos poetas una Edad Media mitificada, la misma del prólogo de los poemas saturninos de Verlaine. «Dans ce temps fabuleux, les limbes de l'histoire,/ Où les fils de Raghû, beaux de fard et de gloire» (Verlaine, 1993: 189); también es «le Moyen Age énorme et délicat» de

[752] Del mismo modo, Valera (1912a: 63-64) no se muestra muy de acuerdo con el "Naturalismo" en los versos: «Ha de entenderse además que los crímenes y horrores representados en una obra poética no deben tomar la apariencia o semejanza completa de los sucesos reales, como pretende hoy lo que llaman *naturalismo*. El deleite estético no se daría entonces».

Sagesse (*ibidem*: 101). Una Edad Media estética como la religión, lejana, en brumas, que hace exclamar a Verlaine: «Quel temps!» (*ibidem*), donde está presente el ensueño y la melancolía, la indefinición propia del espíritu modernista y la atemporalidad. En Blanco Belmonte (1895: 12), en el recinto de la mezquita cordobesa encontramos un triste suspiro que «brota, se agita.../ vaga... se aleja.../ flota... palpita...». Cómo no, se resaltan del edificio los mármoles preciados, los pebeteros de aroma embriagador, los muros de silfos cincelados (*ibidem*: 13).

Todos estos poemas tienen un ritmo marcado, obedeciendo los dictados de Baudelaire en su prefacio a *Les Fleurs du Mal*, en el que expone cuál es el fin de la poesía, que, entre otras cosas (como la distinción del Bien de la Belleza y de la Belleza en el Mal), se resume en «le rythme et la rime» (Baudelaire, 1993: 269), dos elementos fundamentales en la versificación finisecular, tan cercana a veces a lo musical, y que satisfacen las necesidades del hombre de simetría, así como de sorpresa y monotonía. Se trata del culto al Arte por el Arte, que tiene un precedente en *Les Orientales* huguianas de 1826.

Además, estos poemas heredan el Medievo cruel de los parnasianos, al que suman las escenas estáticas de las mujeres cosiendo bajo los arcos góticos del nuevo clima simbolista. Pero hay que distinguir entre una escuela simbolista y un simbolismo que se prolonga durante todo el siglo XIX, corriente de idealismo poético. El medievalismo simbolista que se da en los poetas que escriben durante nuestras décadas, especialmente los realistas, como Núñez de Arce, podríamos situarlo en paralelo con el de Tennyson en Inglaterra[753], o el de Hugo en *La Légende des Siécles*, pues se trata más de una representación universalista y alegórica, para referirse a los grandes temas de la humanidad, que de la languidez finisecular francesa. Precisamente, Menéndez Pelayo señalará cómo los poemas de Tennyson estaban en boga en la década de los 80[754]. Habrá que esperar entonces al Modernismo de los 90 para que Verlaine y sus discípulos tengan

[753] En los *Idylls of the King*, por ejemplo, el rey Arturo es el prototipo del héroe de Carlyle que salva a la sociedad. Durante el proceso de escritura de esta obra, entre los años 50 y 70, «he worked out symbolisms which he may not have fully envisaged in the 1850s: Arthur, for instance, represents 'the Ideal Soul of Man coming into contact with the warning elements of the flesh'» (Girouard, 1981: 182). Esta obra presenta una poderosa y triste descripción de la caída de un ideal, el de Arturo, para el que la única consolación es la posibilidad de su vuelta.

[754] Marcelino Menéndez Pelayo, "De las ideas estéticas durante el siglo XIX en Inglaterra", *Revista de España*, CXXIV (noviembre y diciembre de 1888), págs. 82-121. Critica aquí el santanderino que los poemas de Scott estén olvidados cuando están en boga obras del mismo género «sin duda inferiores» como los *Idilios del Rey* de Tennyson (pág. 107). Menéndez Pelayo nunca se manifestó un entusiasta de este poeta y sí reconoció, en cambio, la poesía de Scott, tan poco conocida en España. «Pero toda esta poesía no era romántica más que a medias, al paso que el *Canto del último Minstrel*, que precedido del niño portador del arpa llama al castillo de sus antiguos señores, iba a ser, contradiciendo su título, el primero de una nueva y larguísima serie de cantos de bardos, trovadores y ministriles errantes de castillo en castillo» (*ibidem*). Señala también el éxito de Scott con *Marmión* (1808) y la *Dama del Lago* (1810), «donde por primera vez poetizó las costumbres de la raza céltica, habitadora de las tierras altas de Escocia» (*ibidem*). Estas ideas también vienen expresadas en Menéndez Pelayo (1974, II: 359), aunque en en esta edición el autor quitó el adjetivo *inferiores* referido a la obra de Tennyson y sólo dice que pertenece a la misma especie que la de Scott.

plena influencia en nuestras letras, a través de los nuevos autores que acogen los ecos que vienen de París que seguidamente trataremos.

Vamos a realizar aquí una última parada en el panorama poético francés, en concreto, en el Medievo de los simbolistas franceses, para entender de dónde provienen muchos de los rasgos del medievalismo que hemos abordado aquí. En 1886, estos poetas ya eran conocidos, como nos demuestran las palabras de Fernández Shaw (1966: 104) en la introducción a su traducción de Coppée:

> El naturalismo, hoy tan en boga, pretende cortar casi por completo las alas de la fantasía. Es una exageración capaz de producir fatales consecuencias. He aquí la inmediata. El grupo de los *décadents* responde a la exageración opuesta. Su musa es la de la tristeza artificial y las afectadas perversidades. Alientan a la fantasía, y la fantasía toma vuelos desatinados. Les une el bizantinismo en sus gustos, las mismas divagaciones y excesos en el pensar, y extravagancias semejantes en el decir. El vulgo les inspira profunda aversión.

Para estos poetas, continúa diciendo el español, las selvas son azules, y el poeta debe aislarse en busca de lo raro, preferir las flores más extrañas, las mujeres más nerviosas, los vicios más precoces, padecer de neurosis, etc. Verlaine y Mallarmé, dos parnasianos de gran mérito, seducidos por la novedad, según Fernández Shaw, dieron origen al grupo de los *décadents*, cuyos discípulos son Jean Moréas, autor de *Syrtes*, Tailhade, el poeta de *Jardin des Rêves*, Vignier y Morice (*ibidem*: 104-105). Si los poetas del país vecino son, en su opinión, *sinceros*, este grupo de los *decadentes* será la excepción, y a él no pertenece ninguno de los que alaba, desde unos marcados prejuicios (*ibidem*: 100). Los decadentes tendrán que esperar al movimiento modernista para ser plenamente comprendidos[755].

Dakyns (1973) comenta que Barbey d'Aurevilly y Baudelaire encontrarán delectación en una feroz y macabra Edad Media católica, a la que dedican una cierta mirada nostálgica. Ellos se atreverán a defender lo que otros deploran, como delata el gusto de Barbey por un Medievo sangriento. Frente a Verlaine, más que la delicada Edad Media, buscan un mundo de abrumadora tensión, con la que intentan escandalizar la complacencia burguesa que desprecian: nada puede estar más lejos de su universo gris que las enormidades magníficas de la vida y el arte medieval. Baudelaire escribe así su *Danse macabre*, de donde salen las *charmes de l'horreur*, y Barbey sostiene que en esta época la *vida* (esa cosa inferior para Guizot) al menos existía, y contempla encandilado el viejo orden, que nada tiene que ver con la moderna sociedad. En

[755] Fernández Shaw nos informa de que igual que entre 1830 y 1835 se reúne el grupo de Hugo, Gautier, Borel, Nerval, Nauteil, Seigneur y otros, también bajo el Imperio se agrupan los *parnassiens*, entre los que destaca a Coppée, y en los días presentes los *décadents*. En general, como vemos, el poeta español demuestra estar bien informado. Por otro lado, a Hugo se refiere como al «cantor de *La leyenda de los siglos*» (Fernández Shaw, 1966: 101), lo cual nos habla de la difusión de esta obra.

momentos, se encuentra tentado a glorificar la Edad Media, como se ve en su poema sobre el Cid[756].

Frente a los que afirmaron, como los Goncourt, que Baudelaire era totalmente indiferente a la Edad Media, podemos mostrar el poema *Châtiment de l'Orgueil*, donde este poeta, movido por el mismo asombro que los hombres medievales y sus colosales pasiones inspiraban a Barbey, deja el mundo moderno de *Les Fleurs du Mal* para regalar a sus lectores con un episodio del Medievo inspirado en unas pocas líneas de la *Histoire de France* de Michelet. Para Dakyns, Baudelaire habla aquí de la Edad Media con la mayor reverencia, aunque nosotros vemos más bien en este tema una excusa para escandalizar: «ces temps merveilleux où la Théologie/ Fleurit avec le plus de sève et d'énergie» (Baudelaire, 1993: 34). Nos cuenta el francés el duro castigo de Dios —le hace perder la razón— a un orgulloso doctor o sabio que llama a Jesús *petit* y proclama que a él le debe su gloria. Frente a la historia de Michelet, Baudelaire aumenta la blasfemia de la soberbia satánica del teólogo y describe el estado idiota en el que quedó. Se trata de esa atracción por lo terrible y lo cruel que en los poemas bárbaros de Lisle apreciábamos también; al tiempo, sentimos la tensión de un siglo XIX desilusionado y escéptico. Otro poema suyo es *Le mauvais moine* (*ibidem*: 29-30), donde un monje de los tiempos «où de Christ florissaient les semailles» (*ibidem*: 29) se queja de su triste suerte, desesperado, y glorifica la muerte con simplicidad, porque su alma es una tumba y el claustro se le hace odioso: es una rebelión contra el Medievo cenobita. Este tipo de medievalismo anticlerical no dejó gran herencia entre los poetas españoles, ni tampoco su intento de imitación de la lengua de la decadencia del Imperio Romano (último suspiro de una persona robusta que está preparada para la vida espiritual, dice en una nota [*ibidem*: 259]), época que considera paralela al mundo poético moderno; si bien sí se propagará aquí el sentido de esos versos: el uso de la mística religiosa aplicada a la pasión carnal (*ibidem*: 73-74). Pero la principal herencia de Baudelaire será ese amor por la pasión sin reglas, la atracción por lo salvaje de la infancia, el misticismo unido a la brutalidad de Catulo (*ibidem*: 260).

Cuando los parnasianos se dediquen al arte medieval, generalmente elegirán como fuente de inspiración las estatuas de las tumbas o la Danza de la Muerte (que también vimos atraía a los poetas españoles, desde los ecos de Espronceda o Pardo Bazán a las alusiones conscientes de Llombart, Franquesa y Gomis o Fernández Grilo). Esta imaginería será explotada por Gautier, incapaz de esconder un rechazo hacia la

[756] «This retelling of the legend in which the Cid gives a leprous beggar his hand to kiss was inspired by the *Légende des siècles*, and depicts a Campéador more splendid even than Hugo's —a 'radieux passant' illumined by the rays of the setting sun: *Il n'était qu'or partout du cimier aux talons*» (Dakyns, 1973: 166). El poema que más gustaba a Barbey era sin embargo uno del siglo X, en el que los feroces piratas normandos, cuya sangre le placía imaginar corriendo por sus venas y preservándole de la decrepitud burguesa, eran vistos en acción. Barbey se quejaba de que faltaba fuerza, energía y color en los *Récits des temps mérovingiens* de Thierry.

Edad Media que siente cada vez más fuerte. Pero el tratamiento de los más jovenes poetas muestra el cambio de la desaprobación republicana hacia el Medievo a la nostalgia simbolista por el mismo. Los republicanos veían la Danza de la Muerte como un invento de la Iglesia para aterrorizar a los creyentes y obligarlos a la sumisión, por lo que muchos prefieren la calma pagana. Pero poco después de la aparición del poema de Gautier sobre el tema, su amigo Baudelaire centra su atención en ella con entusiasmo (*ibidem*: 195): se trata de otra forma de danza macabra, la de los ahorcados, para la que se basa en Villon y que será también recreada por Banville o Rimbaud; aquí el francés encuentra encanto en los cadáveres que oscilan, los ojos profundos y los cráneos floreados; de hecho, más de una vez recogerá este motivo en su *Salon* de 1859. Su *Danse macabre* dio al tema cierta popularidad entre los parnasianos, que realizaron pobres imitaciones, y sabemos que entre los españoles también hay ejemplos de ésta, como veremos en el capítulo siguiente. De todas formas, la Muerte en los poemas de Baudelaire aparecerá personificada como mujer (*ibidem*: 112-113), y no siempre se tratará de la terrible del Medievo. En general, este poeta siente un gusto extremo por la alegoría (*ibidem*: 114).

Si la Edad Media terrible de los parnasianos, de Barbey o de Baudelaire dejará una huella temprana en nuestros poetas, que ya hemos mencionado, habrá que esperar a las postrimerías del siglo para encontrar la de Verlaine. Dakyns (1973) comenta su poema *Effet de nuit* (Verlaine, 1993: 213), original variante del tema del ahorcado. Si bien es cierto que la Edad Media no fue un terreno donde el genio de Verlaine se explayara, aunque fuese admirador de Villon, como tantos de sus contemporáneos[757], hay que tener en cuenta que él inició un uso fresco del Medievo (Dakyns, 1973: 221) —distinto de la explotada reconstrucción de época—, en *Sagesse,* obra de 1881. No es verdad tampoco que la Edad Media fuera una referencia tardía debida a la influencia de simbolistas o prerrafaelistas, sino que, más que una decoración, se trató de una forma de

[757] Dakyns (1973) señala cómo Villon se convierte en héroe republicano, aunque la primera generación de románticos (exceptuando a Gautier y Nerval) mostró poco interés hacia él. Su popularidad la adquiere a partir de 1850. Se hacen ediciones y estudios de su vida entonces, y se le opone a Charles d'Orléans para alabar al poeta a expensas del trovador. La "Ballade des pendus" de Villon inspiró una importante representación de la Edad Media: las descripciones de ahorcados con los cuerpos descomponiéndose movidos por el viento (así en los poemas de Hugo "Mont faucon" y de Lisle "Les Siècles maudits"). Muchos escritores del Segundo Imperio se identifican con el Villon de la obra de Gautier *Les Grotesques*, subversivo pintorescamente, rebelde contra la burguesía, sentimentalizado, con buen corazón en el fondo. Esta imagen de Villon fue aclamada por los parnasianos y persistió hasta la década de los 70. Banville, a quien Baudelaire dedica un poema en 1842, escribe la obra de teatro *Gringoire*, en 1866, dedicada a Hugo, donde también aborda esta figura, y escribe una "Ballade des pendus". Para Barbey, la atrocidad del suplicio del ahorcamiento daba a los criminales medievales dignidad, según comenta en un artículo sobre Villon. También a Schwob le fascinaban los criminales de finales del siglo XV, en particular la vida de Villon, misteriosamente complicada; y Huysmans veía belleza en la criminalidad medieval, aunque de muy diferente tipo. Por su parte, Richepin, escritor de deslumbrante forma, escribe *Le chanson des gueux*, de 1876, donde aborda las figuras de mendigos de todas las edades, entre ellas la de Villon, y, como «barón bárbaro», «canta la canalla» (Darío, 1953: 77). Finalmente, Harrison (1988) señala que a Swinburne le gustaba también mucho Villon (cuyos poemas a menudo traduce) por su terrenal y rebelde vigor.

sentir, enteramente original, que anticipaba por una década la poesía de los simbolistas y ocupaba un lugar central en la poesía de Verlaine. Éste, lleno de ultramontano fervor en *Sagesse*, se dirige a la Edad Media *énorme et délicat*, y la imaginería medieval, digna de un primitivo, será un vehículo para la emoción personal. Es lo que vemos en el poema *Bon chevalier masqué...* (Verlaine, 1993: 83-84), donde utiliza el fervor y la lengua mística con cierto desenfado. Al poeta le sale un corazón puro y fiero al contacto con el dedo de hierro del caballero *Malheur* que le atraviesa su herida. Esta representación es una fuente fresca de inspiración católica, en la que los reversos de la fortuna, el tumulto interior y la lucha con la tentación se expresan en términos de guerra feudal. El clima moral en el que poeta vive durante su prisión se traslada al paisaje artúrico, donde los seres alegóricos luchan unos contra otros. Las principales fuentes serán Tennyson, Bunyan y los cuadros de caballeros errantes, y el resultado es original. Sea como sea, en Verlaine hubo siempre un aura medieval a lo largo de su carrera y mostró un gran interés por las actividades medievalizantes de los simbolistas. De hecho, fue aclamado por muchos como la reencarnación de un poeta medieval, generalmente de Villon.

Como Verlaine, Rimbaud escribió un temprano poema sobre el tema parnasiano del ahorcado en su *Bal des pendus*, un ejercicio sin importancia, según Dakyns (1973). Pero se nota la influencia de Michelet en su trabajo (de *La Sorcière*, con esa imagen de la catedral disolviéndose en un mar de lágrimas), en sus vislumbres de Edad Media republicana, tan distinta de la de Verlaine. No obstante, Rimbaud buscará otros mundos nuevos en su intento de ser moderno. En su *Alchimie du verbe*, mirará hacia el ser que ya ha repudiado impacientemente, en un claro rechazo hacia todo lo que le preocupó por un largo tiempo. Entre otras cosas, deja atrás la Edad Media ideal, que aparece sólo una vez en su trabajo[758].

Mallarmé, otro precursor de los simbolistas y ferviente admirador de Poe, Wagner, y Tennyson (y de *Gaspard de la nuit* de Bertrand), ayudará a que sus contemporáneos conozcan estas importantes fuentes medievalistas. En sus más tempranos poemas, publicados en el *Parnasse Contemporain* de 1866, y en otros de los años 60 y 80 posteriores, encontramos ecos de languideces prerrafaelistas. Mallarmé, que ya en los 60 presentó así algunos aspectos del Medievo simbolista, influirá poderosamente en las generaciones siguientes.

Finalmente, con los 90 llegará la experiencia simbolista, que se puede decir es impresión de extrañeza, una Edad Media *vit tard magnifiquement par le regret*: los simbolistas amaron el pasado precisamente porque estaba muerto (Dakyns, 1973: 230-231). Si Taine proponía tratarlo como si se contemplara con los propios ojos, pero lo consideraba algo ajeno y enterrado, los simbolistas vuelven a él conscientemente con la

[758] En este sentido, para Dakyns (1973) hay un mismo sabor de experiencia personal en el trabajo de Rimbaud y en el de Flaubert, con algo más sugestivo que recreaciones personales convencionales; y así se anticipa y sobrepasa el trabajo de los simbolistas.

sensibilidad contemporánea, reconociendo su necesidad como una enfermedad moderna; el retorno de los simbolistas a la Edad Media difiere del de los románticos en que son incapaces de habitar el pasado olvidando el presente, pues, aunque miran con nostalgia hacia atrás, permanecen instalados en la vida moderna. Con el Decadentismo, la pasión profana se expresará en efusiones litúrgicas (que derivan del poema de Baudelaire [1993: 73-74] *Franciscae meae laudes*) y en identificaciones de su objeto amoroso con *madonnas* medievales y santos (como en *A une Madonne* [*ibidem*: 170-172]), lugares comunes del verso de fin de siglo. Este movimiento afectó a poetas como Reina, que buscan en el medievalismo religioso una belleza estética. También se dará en estos escritores franceses finiseculares una fuerte influencia de la literatura medieval: para Moréas, hacía falta que el verbo recobrara todo su antiguo esplendor[759]. No obstante, a pesar de todas las «Chrestomathies» publicadas durante los años 80, los simbolistas fueron generalmente tan ignorantes de la literatura medieval como sus predecesores, aunque hubiera algunas adaptaciones (Dakyns, 1973: 270-271). Cuatro rasgos arcaicos en sus poemas no significaban que estuvieran familiarizados con las letras de los siglos medios, lo mismo que sucede con los escritores españoles. Muchos poemas simbolistas sufrirán, eso sí, la influencia de la canción popular —de donde tomarán su languidez—, una fuente de inspiración más fácilmente accesible que la literatura medieval.

Concluyendo. Zorrilla y el legado romántico

En su boceto de Zorrilla, al que considera «el más insigne representante de la poesía decorativa» (Revilla, 1883: 77), y que fue escrito en 1879, Revilla (*ibidem*: 83) describe como época acabada la de los poemas románticos y su resurrección del Medievo. En la primera mitad de siglo

> Pudo creerse por un instante que otra vez retemblaban las salas de los arruinados castillos bajo los pasos de los hombres de armas; chocaban las lanzas de los paladines en justas y torneos; centelleaban los aceros de moros y cristianos; silbaban las flechas y rechinaban las ballestas en los campos de batalla; vibraba el laúd del trovador bajo las rejas del castillo, y resonaba la morisca guzla en los jardines del Generalife; escuchábanse de nuevo los religiosos cantos en las bóvedas del derruido santuario, y recorrían los monjes los claustros solitarios del viejo monasterio; buscaba aventuras el andante caballero; acudía a la cita amorosa la recatada dama cubierta bajo el manto protector; el honor, la gentileza, la caballería, las galantes intrigas, las medrosas aventuras, llenaban otra vez la poética y agitada vida de los españoles; y las

[759] Jean Moréas, inventor en 1886 del término *symbolisme* y fundador en 1891 de la École Romane, querrá renovar el lenguaje poético y retornar a las tradiciones, un estilo vuelto a las fuentes del *roman* medieval, como buen conocedor de la *Old French literature*. Pero el rival simbolista y medievalista Marcel Schwob ataca a Moréas, diciendo que los verdaderos poetas no son ni teóricos ni gramáticos. De todos modos, su contribución fue refrescante y original, como se ve en las palabras antiguas que usa en sus versos.

> sobrenaturales potencias que en tiempos de fe trastornaban a su placer el mundo físico, llenando de prodigios y milagros, de espantos y temores de la naturaleza, volvían a recobrar su perdido imperio. Era aquel un renacimiento de lo pasado (...).
>
> Aquello pasó, sin embargo. Ninguna reacción es permanente. La sociedad comprendió que su papel no es el de la mujer de Lot; que era preciso mirar adelante y no hacia atrás. Reconocióse bien pronto que la poesía retrospectiva no satisface las aspiraciones de la época, y que el himno del porvenir y del progreso vale e interesa más que la elegía de lo pasado. Había llegado la hora de que los trovadores enmudecieran (...).

Deja Zorrilla lugar entonces, en opinión de Revilla, a una «terrible plaga de imitadores que con torpe paso pretendieron seguir sus huellas» (*ibidem*). Esto, como hemos visto, es cierto en parte: muchos de los poemas estudiados aportan pocas cosas nuevas — la influencia del vallisoletano en los que cultivan el género legendario es evidente, pero es la del bardo de *Los cäntos del trovador* y de las leyendas contemporáneas de esos cantos—; sin embargo, no lo es que dejara de interesar el pasado. Éste se sigue abordando por motivos políticos, filosóficos o de pura recreación en la forma, a medida que avanzamos hacia finales de siglo. Las materias legendarias pervivieron ampliamente a través de una incansable continuación del romancero, si bien ahora señaladamente dirigidas por criterios organizativos e incluso de sesgo didáctico, y hasta acceden en su desarrollo a tratamientos líricos o psicológicos próximos a los de Núñez de Arce, o a temas de actualidad, como en el *Romancero de la guerra de África*, del Marqués de Molins (Aullón de Haro, 1988: 83-84). En este sentido, Cossío (1960, I: 117-185) señala los romanceros que se escriben en estos momentos, entre los cuales se encuentra *El Romancero de los once Alfonsos*, de 1863, dedicado al futuro Alfonso XII, en el que Ricardo Velasco Ayllón y Eduardo Fuentes consignan los hechos de los reyes medievales de Asturias, León y Castilla en «unas pedestres lecciones de historia» (*ibidem*: 119). Sea como sea, este juicio del crítico realista Revilla es el que heredamos en la más reciente historia literaria, la cual considera de manera casi unánime que con el Realismo el Medievo desapareció de los versos.

Eso sí, Revilla valora *La leyenda del Cid*, que trae Zorrilla tras su segundo retraimiento, después del silencio que prosigue al fracaso vivido a la vuelta de América, pero lo valora como un signo del canto del cisne. «Aquel poema ofrecía lo mejor de la musa romántica, sin sus exageraciones. Era el canto de la patria que nunca envejece, porque la patria no muere jamás. Era el recuerdo de nuestras glorias más puras y legítimas, representadas en aquel legendario caudillo que personificaba los tres grandes sentimientos del pueblo español: el religioso, el patriótico y democrático. El público, que no sólo no es ya romántico, sino que se va haciendo positivista y realista, aplaudió con entusiasmo la obra del poeta. Había en aquel aplauso, no sólo el tributo debido al genio, sino la expresión inconsciente de aquel sentimiento natural que hace al viejo recordar con júbilo las generosas ilusiones y los felices días de su juventud» (*ibidem*: 85).

Sin embargo, frente a las opiniones de Revilla de que estos versos están desfasados, Luis Alfonso comentará en su crítica a la leyenda de Ferrari *Dos cetros y dos almas*: «¿Quiénes pretenden que la leyenda está en desuso, que aquellos moldes que fundió Zorrilla se han roto, que el gusto moderno rechaza invenciones y hasta proscribe los versos? ¿Quién pretende que la verdad es la única diosa del culto literario de hoy?» (Ferrari, 1910: 263). Para Luis Alfonso, Ferrari muestra la musa eterna, que es la de la belleza, por encima de escuelas de uno u otro tipo. «Y esta musa no se nombra *Verdad*, mal que les pese a los que sólo a lo real y tangible adoran; esa musa lleva un nombre, no menos alto y majestuoso, pero más resplandeciente todavía, y es: *Belleza*» (*ibidem*).

Por otro lado, en su *Nuevo viaje al Parnaso*, Palacio Valdés, al que no le gusta Campoamor —pese a la admiración que le profesaban Clarín o Pardo Bazán, «que aseguraba venerarlo en especial capilla» (Alborg, 1999: 415)[760]—, dedica a Zorrilla unas páginas que son un elogio emocionado y nostálgico al gran bardo romántico español, cuya poesía valora con equidad y sitúa en su época, frente a una crítica cultivada que rechaza un arte pretérito desde el criterio de su propio presente. Además, Zorrilla también es apreciado por Alarcón (1943: 1828-1830), que saluda su vuelta a España en 1866 con alegría y considera un acto de justicia los homenajes que se le dispensan.

Qué duda cabe de que este regreso a la Península produjo variadas reacciones. En general, aunque se reconoce la deuda que se tiene con él, se considera que sus versos no poseen ya igual vigencia. Pardo Bazán (1996: 139-140) escribe en 1880 un poema, el "Canto a Zorrilla", en esta misma línea: «¡Trovador, tu laúd deja,/ tu guzla, rawí, no afines;/ séquense ya los jamiznes/ que enraman el ajimez!/ ¿Quién piensa en dulces cantares/ ni en serenatas de amores?/ No cisnes ni ruiseñores:/ brïosas águilas sed./ Mago o músico süave/ no queremos al poeta:/ pedimos robusto atleta/ siempre dispuesto a luchar./ ¡Ay de aquel que, oyendo el grito/ de la batalla sangrienta,/ ociosamente se sienta/ en el jardín a cantar!». Pero las alabanzas al vallisoletano con motivo de su "coronación" se suceden: en 1889, Becerro de Bengoa requiebra el ya establecido binomio de Zorrilla y Granada, «la capital de la poesía»[761].

Hay que decir que Zorrilla pasó muy duros tiempos en nuestras décadas, sobre todo en el último tercio de siglo hasta que se produjo su Coronación, y esto es revelador en cuanto a que supone un rechazo oficial del Romanticismo. Fernández Flórez (1881: 184) habla en su semblanza del poeta de los malos momentos en los que el Gobierno —*significativamente republicano— también le tenía un poco olvidado*: «En 1871 acudió al Ministro de Estado D. Cristino Martos, solicitando su protección para emprender la *Leyenda del Cid*, obra de largo aliento; el Ministro le dio una comisión de archivos y bibliotecas en Italia; pretexto para una pensión de treinta y seis mil reales al año. Pero

[760] Según Alborg, Palacio Valdés utiliza un torrente de ironías que *compiten* con las del poeta

[761] Ricardo Becerro de Bengoa, "La coronación de Zorrilla", *Revista de España*, CXXV (enero y febrero de 1889), págs. 535-557.

esta pensión fue suprimida más tarde por otro Ministro, y si bien hubo de ser restablecida, se restableció con grande merma»[762]. Curiosamente, cuando se queja este articulista de la situación que sufre Zorrilla, lo relaciona inconscientemente con el Medievo: «¡Los bardos de la Edad Media eran acogidos, alimentados, recompensados con más generosidad!» (*ibidem*: 184-185). Pero ya en 1881, cuando escribe "Fernanflor" este boceto, Zorrilla es director literario de una casa editorial de Barcelona y espera la publicación de los diecinueve mil versos de *La leyenda del Cid*, que entregó en 1873 a los conocidos editores Montaner y Simón (*ibidem*: 185).

En nuestras décadas, escribe Zorrilla *Ecos de las montañas. Leyendas históricas*, de 1868, *Recuerdos del tiempo viejo*, de 1880-1882, *La leyenda del Cid*, de 1882, el *Discurso poético*, de 1885, *Granada mía. Lamento muzárabe*, de 1885, *La última brega*, de 1888, y en el ajetreo de sus viajes, *El cantar del romero*, de 1886, y *De Murcia al cielo*, de 1888. En este Zorrilla pesan las características del nuevo movimiento literario: ya hemos comentado los aspectos novedosos de *La leyenda del Cid*, y Cossío (1960, I: 20-21) señala cómo, en *El cantar del romero*, que califica de poema con aire realista, el ambiente rural con la descripción del *bufón* de Vidiago podría traer a la memoria las primeras estrofas de *La pesca* de Núñez de Arce (aunque, apunta, la introducción del elemento fantástico la aleja de la corriente vigente).

Por otro lado, el poeta vallisoletano es el primero que reconoce las acusaciones que se lanzan contra él[763]. Zorrilla, ya viejo, se hace eco de las mismas, de las recriminaciones a sus versos sonoros, que resultan para muchos falsos y ahuecados.

> mas, aunque soy tal vez el más fecundo,
> flor sin aroma, frasco sin esencia,
> de sentido y de lógica vacía,
> ser suele un vago son mi poesía. (Zorrilla, 1889: 33).

Sin embargo, como nos demuestra López-Arza Moreno (1998) en Extremadura, la lírica regional de la segunda mitad de siglo sigue bastante fielmente el romanticismo

---

[762] Lo mismo comenta Valera años más tarde, aunque se otorga un papel en el asunto. Según el cordobés, él era admirador y amigo de Zorrilla desde su primera mocedad, siendo estudiante en Granada. Esto le llevó a ir a ver a Cristino Martos para que diera a Zorrilla tres mil duros anuales. Y Cristino le dio cuatro mil para que fuese a estudiar los archivos de la fundación piadosa Monserrat, de Roma, con el fin de reivindicar predios rústicos y urbanos a la capital italiana (Valera, 1912c, II: 199).

[763] Fernanflor, "Madrid./ El libro del año./ Zorrilla y su discurso", *La Ilustración Ibérica*, 128 (13 de junio de 1885), págs. 370-371. «Hace tiempo que Zorrilla da vueltas sobre el tema: sus libros, sus poesías, son hojarasca, sólo polvo; no tienen propósito ni trascendencia; son evocaciones de un pasado que se ha perdido como el humo; son una perpetua e inútil divagación; música que aturde las orejas sin producir una idea; y los aplausos alcanzados por él han sido ruido vano que se ha disipado con sus versos» (pág. 370). También véase Ángel R. Chaves, "La vuelta al año./ Madrid", *La Ilustración Artística*, 181 (15 de junio de 1885), pág. 186, donde se nos cuenta el humilde discurso de Zorrilla al recibir un sillón en la RAE, cuando el poeta señala que su poesía aunque es rítmica y musical, no tiene ideas. A pesar de todo, su *coronación*, descrita en las páginas 242-247 de *La Ilustración Artística* de 1889, nos muestra que el poeta seguía levantando entusiasmos.

histórico de corte zorrillesco, que tendrá una larga vigencia. Así, pese al rechazo que vivió en las décadas realistas por buena parte de la crítica el medievalismo de Zorrilla, en el fondo nunca dejó de interesar la Edad Media a los poetas, tal vez porque el XIX era un siglo que dejaba muchos huérfanos de fe y era necesario inventarse un nuevo paraíso. Recordemos aquellas palabras de Zorrilla (1908: 23) en su "Introducción" a sus últimos versos al hablar de «el siglo nuestro», el diez y nueve, que «hasta a los astros fijos a tantear se atreve;/ y todo lo corrige, lo cambia y lo remueve,/ robando sus misterios a cielo, tierra y mar», un siglo que

> lo viejo ataca y roe como polilla añosa
> y acaso de las viejas en pie no deje cosa,
> según es de lo viejo derrumbador tenaz.

De esta forma, podemos decir que, sin duda alguna, el Romanticismo tuvo más fuerza de lo que en principio se pensó en nuestras décadas, y aún hoy: el legado de Zorrilla se siente especialmente durante nuestros años, que Mainer (1998: 111) considera *románticos*:

> Porque romántico fue este periodo que, en fecha reciente, estudiosos como Jorge Urrutia y Marta Palenque han querido llamar *realista*, como si el descubrimiento del realismo no hubiera sido precisamente fruto del romanticismo y uno de sus angustiosos límites: dar testimonio del mundo tal cual era y con la íntima convicción de que no estaba dispuesto a ser de otra manera. El realismo (no es casual que el uso estético de la palabra se haya podido fechar en 1836) es un fruto de la sensibilidad romántica, y Balzac, Espronceda o Heine nos han enseñado cómo existe en oposición dialéctica a un ideal que ha desaparecido de todo otro lugar que no sea la imaginación del poeta. (...) La realidad es, en cierto modo, el turbio pero inapelable resultado de un desengaño.

Para Mainer, Bécquer, Campoamor y Núñez de Arce son la superación del Romanticismo desde el propio sentir romántico. Y, ciertamente, no hemos de olvidar que los movimientos se suceden no sólo *contra* sino también *a partir* del movimiento anterior. Curiosamente, Zorrilla, de ser considerado prototipo de poeta romántico ha pasado a ser reconocido precursor del Modernismo[764] por parte de algunos críticos actuales (Cossío, Urrutia), aunque, durante esta segunda mitad de siglo, la métrica romántica fuera desechada, y la superficialidad lírica de Zorrilla, desdeñada, por las corrientes poéticas del período[765].

---

[764] Lo cierto es que con el advenimiento de los premodernistas, Zorrilla vuelve a ser revalorizado. A él le dedicará Rueda (1911: 32-33) un poema, donde, ya a comienzos del siglo XX, alaba su mundo y considera que «Su mano fue una música» (*ibidem*: 32), identificando así al vallisoletano con el ritmo.

[765] Valera, sin embargo, muestra por él una ambigua consideración, aunque como toda la generación realista también denuncie su exceso de producción forzada y la carencia de sentimiento y de ideas. «De aquí que Zorrilla sea el poeta más del arte por el arte que jamás ha existido: el menos tendencioso, el menos docente de todos. En realidad no es impío, ni pío, ni retrógado ni progresista, ni liberal ni servil, ni cristiano ni moro» (Valera, 1912c, II: 189).

Para comenzar nuestro resumen, hay que reconocer la existencia de una serie de autores que abordan nuestra parcela temática como parte de un largo y repetitivo Postromanticismo, sin preocuparse de hallar aportaciones nuevas; las leyendas de muchos de estos poetas son el ejemplo de la persistencia de una moda, fácil de comprender si tenemos en cuenta la tesis de Peers (1973, II: 15) de que en la poesía narrativa la vena romántica arraigó más hondamente que en la lírica o en el drama porque maduró antes, logrando así conservar por más tiempo su popularidad. La principal ocupación de estos autores es, pues, la escritura de historias legendarias, que abundan en todas las revistas, ya sean de carácter fantástico o histórico. Muchas de ellas, con una llamativa falta de unidad, persisten en la titulación romántica de sus diversas secciones (por ejemplo *Una noche en el castillo de Hus* de José Mª León y Domínguez encabeza cada episodio con sintagmas como "El sueño"; "La nazarena"; "Sorpresa"; "El combate"...), y perpetúan el recargamiento de la acción de tintes tenebristas y misteriosos. La temática de las leyendas fantásticas es reducida: suele consistir en un amor desgraciado, ya sea por la guerra (la Reconquista o la Cruzada proporcionan el recurrido motivo de la despedida de la pareja) o por la oposición del padre de la novia, que guarda a ésta celosamente de su amante. Aunque a veces se producen milagros[766], no predomina el final feliz sino más bien la muerte, fundamentalmente para restablecer a través de la venganza un honor manchado, lo mismo que en el teatro histórico, con el que este tipo de composiciones guarda cierto paralelismo (varias incluyen un diálogo dramático; esta relación no nos debe sorprender si tenemos en cuenta que el drama de época se escribía en verso). Por otra parte, el embrollo de algunas situaciones y el efectismo de sus finales las emparenta con los folletines melodramáticos, divulgadísimos en la época. Del homogéneo argumento de estas leyendas se burlará Palacio Valdés en 1883, denunciando su estereotipo, al tiempo que desaconseja a los jóvenes escritores "desacatar" los «usos establecidos» desde tiempo inmemorial si su deseo es triunfar[767].

Los poemas dedicados a personajes históricos suelen tener una mayor amplitud temática y siguen abordando a los héroes de los que el Romanticismo hispánico, muy interesado por la biografía, se había ocupado. Descendientes de la poemática del Duque de Rivas, muchos de estos versos incluyen anotaciones eruditas, aunque sin llegar a

[766] Por ejemplo, la Virgen salva en "La oración de la tarde" al enamorado muerto.

[767] Véase este interesante artículo de Armando Palacio Valdés, "Los mosquitos líricos. (Conlusión)", *La Ilustración Ibérica*, 6 (10 de febrero de 1883), pág. 6. El tono de todo el texto es como el del comienzo que transcribimos: «El argumento es lo único permanente o inalterable en estas leyendas: un amor desgraciado por la enemistad tradicional de los papás de los novios, dos señores feudales de cortos alcances y que padecen de bilis: los chicos que no se resignan a ser desgraciados y continúan sus relaciones hasta que una noche los sorprenden juntos y les arman un belén...».

reflejar el avance en la investigación histórica de la manera que lo hace la novela o el arte plástico. Algunas composiciones usan sólo la Edad Media como telón de fondo (lo esencial es el conflicto amoroso), sin duda por el prestigio que los siglos medios reportaban, la misma motivación que llevó a pintores como Pérez Villaamil a introducir algún tema histórico en sus paisajes (Arias Anglés, 1986: 205-206). Esto explica los numerosos anacronismos que encontramos, debidos también a una visión del pasado mediatizada por las comedias del Siglo de Oro (con un sentido del honor más coetáneo que medieval[768]). Las notas históricas se basan fundamentalmente en los libros del P. Mariana, de Modesto Lafuente y de algunas crónicas locales, aunque predomina el conocimiento poco riguroso de los hechos medievales. Se hace uso también de las leyendas tradicionales o simplemente de la invención, pero son mayoría los relatos históricos; especialmente poetizados serán los acontecimientos de 1492: el descubrimiento de América y la conquista de Granada.

En general, estos poemas no tratan de acercarse al espíritu de la época y deslizan más bien ecos del presente; nada hay más decimonónico que los prejuicios que deja escapar Juan Miguel Arrambide en *Las hijas del Cid*. Cuando los infantes pegan a sus mujeres, el poeta narrador comenta: «Sus quejas y lamentos no escucharon/ Pasando a otras acciones desmedidas/ Que el pudor o el decoro no consiente/ Que se refieran y el honor las siente» (pág. 174).

La recreación más superficial de la Edad Media se basa en la repetición de recursos, escenarios y motivos, como son el lenguaje arcaizante, la división entre moros y cristianos, el asedio a castillos o fortalezas, la magia, el personaje del trovador, etc. Suele haber un narrador que comenta los hechos, y la métrica predominante en estas composiciones es el romance y la octava rima, esta última más apropiada para los momentos solemnes o épicos (con el modelo de *La Araucana*), mientras que el primero se utilizará más para dar un sabor tradicional al relato, junto con el recursivo uso de la fabla. En cuanto a esto, pese a los avances en el estudio de la historia de la lengua que se produjeron entonces, no hay rasgos lingüísticos verdaderos que distingan los poemas enmarcados en momentos históricos diferentes. Habrá poetas que pretendan acercarse más al lenguaje de los romances viejos, pero, como casi siempre ha sucedido con la fabla, se carece de rigor lingüístico, algo de lo que se burlará Valera en 1864[769]. La experimentación con el habla antigua se continuará dando, sin embargo, especialmente

[768] Pese a que, como afirma E. Allison Peers (1973, II: 202), el teatro de Siglo de Oro pierde relevancia a partir de 1837; pero ya había adquirido su ejemplo el nuevo teatro histórico que lo sustituye en el cartel.

[769] «La *fabla antigua* en que una de las leyendas está escrita casi toda, es tan *fabla antigua*, en mi sentir, como la que emplean hoy varios líricos y dramáticos en algunas de sus composiciones. No le falta para serlo, ni *cadira* por silla, ni *lo al* por lo contrario, ni *magüer*, ni *otrosi*, ni *vegadas*, ni otros vocablos y frases, que a tiro de cañón rayado denotan lo empapadísimo que está el autor en la filología» (Valera, 1909d: 17). Se trata del comentario a una leyenda del poeta Mesía.

en las composiciones miméticas de las cancioneriles; tras las huellas de Durán vemos a Delicado y Rendón, diciendo en su *Cuita de amor*:

> Sal yam de tanta mesura
> Ca non lo puedo sofrir
> E yo me habré de morir
> Si non sientes mi tristura.
> Mio laud non ha sonidos
> Con que falague y solace,
> Desque te vi ya non face
> Sino cuitas y gemidos.

Más llamativa es la imitación que realiza Velázquez y Sánchez, pues la extiende a la métrica, tratando de recrear hasta el ictus del arte mayor.

> Yo Nuño de Rojas, Señor de Alba-Tormes,
> Alférez de Lanzas en guarda del Rei,
> con ánima e brazo de punto conformes,
> catando la fama, de Noble por ley.

Pero que siguiera siendo la Edad Media un tema atrayente no implica desde luego que no pudiera existir un cierto cansancio respecto a la misma, especialmente en la modalidad de las leyendas; de hecho, Zorrilla se dará perfecta cuenta de que en la década de los 80 sus poemas están desfasados, como ya hemos señalado. Si en 1870, Valera (1909d: 217) tacha al género de las poesías épicas de «artificial y anacrónico»[770], en 1886, Carlos Mendoza protesta por la poesía que se ciñe «a dedicar endechas al pasado», por parte de continuadores de Espronceda que triunfan en los certámenes regionales; a éstos y a los émulos de los "suspirillos" de Bécquer o de las dudas de Núñez de Arce, les pide un poco más de originalidad.

> Si yo, por ejemplo, fuese nunca jurado, me opondría con todas mis fuerzas a señalar asuntos históricos, y mucho más asuntos tan poco interesantes como el de la Reconquista. Demasiados recuerdos, señores, demasiados recuerdos; esos entusiasmos por nuestras viejas glorias nos hacen un mal terrible para que podamos progresar; sólo nos cuidamos de meditar, aletargados, en lo pasado, y olvidamos el presente y lo porvenir, y ya es hora de que la poesía ceda esos asuntos a la crítica histórica que dirá si fue o no tan de lamentar como quiere decirse la invasión musulmana que nos libró del absolutismo godo. El pueblo no puede prestar el menor interés a esas relaciones de batallas, y en todo caso podrán recrear tal vez los ocios de algún linajudo hidalgo de lugar o de tal cual aficionado a la ciencia heráldica[771].

---

[770] Valera comenta aquí, aunque elogiosamente, "El suspiro del moro" de Alarcón.

[771] Véase Carlos Mendoza, "Bibliografía./ Libros de versos", *La Ilustración Ibérica*, 164 (20 de febrero de 1886), págs. 118-119 y 122. El escritor sugiere imitar el ejemplo de los decadentes franceses, o el de Leopardi, Hugo, Longefellow o Sully Prudhomme. Sólo ve esperanza en autores innovadores como Bartrina o Melchor Palau, incluso en la literatura regional gallega, catalana o valenciana, pues el libro que comenta, *Notas y Preludios* de Cayuela Pellizari, no puede ser de su gusto al incluir poemas como "La toma de Zaragoza (1118)". Para Mendoza, aunque la relación pueda ser animada, poco interés puede despertar hoy en día; desde un punto de vista práctico y realista, el crítico rechaza la idealización del pasado. «Fue aquel asedio de Zaragoza una de tantas glorias de que no ha quedado memoria en la

También en Francia a mediados de siglo habrá un movimiento encabezado por Taine que reclame abandonar los motivos feudales a la crítica histórica (Dakyns, 1973: 93). Para los intelectuales que buscan una poesía que se fije en los asuntos del presente, era normal entonces este rechazo hacia los poemas históricos, ya que, como explica muy llanamente Mendoza, estos versos —que identifica como *románticos*— no son de su gusto «si versan sobre los antiguos Alfonsos, pues como el personaje del *Amigo Manso,* se me traspapelan en la memoria aquellos dignos monarcas y soy capaz de llamarle el *Sabio* a Alfonso IV y el *Casto* a Alfonso XI, tanta es mi ignorancia respecto a los reyes castellanos y aragoneses de la Edad media».

En este sentido, la etiqueta de *romántico* —que no estaba teñida de prestigio—, adquirida por todo poema histórico, provoca actitudes defensivas. Comentando las leyendas feudales de Gómez de Tejada, la *Revista de España* advierte que no se trata de una «resurreción, todavía algo lejana y poco definida, del romanticismo». Y añade: «Acaso por lo mismo que carece de ese matiz, aunque no en absoluto, es por lo que más agrada el correcto lenguaje de estos romances, que no tienen el melifluo acento del enamorado ruiseñor, sino el canto seco y algo selvático del jilguero popular»[772]. En 1886, en sus *Notas* a la poesía de Valera, Menéndez Pelayo dirá que: «La poesía romántica está tan muerta y olvidada como el clasicismo del siglo pasado» (Valera, 1908c, II: 280)[773]. Esta asociación de ideas entre lo *medieval* y lo *romántico* hace que a veces se diga literatura romántica para referirse a la medieval, factores lingüísticos que confunden más que clarifican las distinciones genéricas y que se dan igualmente en países como Francia (Glencross, 1995: 57).

Ciertamente, no todas las composiciones sobre la Reconquista o el Medievo constituirán una continuación repetitiva de los alientos románticos, pues algunas se verán afectadas por el movimiento realista y su objetivo positivismo histórico, y precisamente esa introducción de cambios de perspectiva contribuirá a la longevidad del género legendario. La Edad Media fue abordada, además, en poesía por novelistas realistas reconocidos, como Pardo Bazán o Valera, aunque no fueron ellos los que introdujeron las novedades. El influjo del Realismo en la poética medieval se advierte

---

conciencia del pueblo, como que el pueblo nada ganó con ello y sí los reyes y los infanzones de Aragón» (pág. 122).

[772] "Notas bibliográficas", *Revista de España* (1887), CXV (marzo y abril), págs. 627-628: 628.

[773] Ahora no hay escuelas poéticas, en opinión de Menéndez Pelayo, ni nada que se parezca a disciplina tradicional o rigidez dogmática. La poesía lírica muestra una variedad rica y amena, y refleja todos los *matices de la idea y del sentimiento. «Los modelos más heterogéneos obran simultánea* o alternativamente en la educación de nuestros poetas. Ninguno es desdeñado, ni los del Norte ni los del Mediodía, pero ninguno alcanza tampoco perdurable y absoluto dominio. Hoy Heine o Alfredo de Musset, ayer Byron o Víctor Hugo; un día los neo-clásicos italianos, otro los parnasianistas franceses. Unos hacen gala de llevar a la lírica algo de los procedimientos del moderno *naturalismo*, y escriben con llaneza no superior a la de la prosa; otros conservan el culto del lenguaje poético, y procuran enriquecerle más y más con felices innovaciones y adaptaciones» (Valera, 1908c, II: 280). En Valera, ve el santanderino la influencia de Plotino y de Ausias March, uno de los *amadores platónicos y petrarquistas*.

en la mayor preocupación por la vida y las costumbres del pasado, y no es tan tenue como se piensa. Aunque nunca se dé una aproximación seria al modo de vida medieval (a la manera como se hace en el campo de los estudios folclóricos), sí se documentan cada vez más los poemas presentados a concursos, y, técnicamente, se observa a veces un detallismo descriptivo, unido a una vulgarización casi naturalista del universo medieval, que únicamente hemos de explicar por el peso del movimiento estético vigente. En la leyenda *La locura del bardo*, de Blanco Asenjo, la descripción de una estancia del castillo feudal se compone de versos como los que siguen:

Se dilata el vapor denso que arroja
El hervir rumoroso de la berza,
Y la humareda oliente de la grasa,
Encendida al caer, con llama roja,
Siempre que el escudero aliñe y tuerza
El medio gamo que a la lumbre se asa.

Se trata de un poema que nos introduce en una Edad Media desidealizada, en su aspecto más cruel, donde la vivienda de uno de esos señores feudales, comparados con aves de rapiña (en la línea de la animalización casi naturalista de Núñez de Arce en *Hernán el Lobo* o *El vértigo*), pues se dedican a atemorizar a sus lebreles y vasallos, es dibujada con tintes sumamente sórdidos, enmarcada en lo cotidiano pero con mezcla de terror gótico, y, cómo no, de ese mundo bárbaro que introduce Leconte de Lisle.

De todos modos, la inadecuación descriptiva con la realidad evocada es algo común en los poetas de este género (así como en dramaturgos y novelistas de folletines históricos), que, a diferencia de los pintores, suelen solucionar el dibujo de interiores muy pobremente con la simple proliferación del adjetivo *gótico*. Ello no obsta para encontrar algunas muestras de detallismo realista, notables en un género literario que por su misma naturaleza no podía dejar mucho campo a la reproducción arqueológica ni a la profundización psicológica; así, en un romance sobre Sancho Saldaña, se nos describe al personaje sentado en la tarima, con las manos en los carrillos y los codos en las rodillas...

Viendo cómo se pasea
Una mosca en la almorfia,
Y la espuma de aquel vaso,
Que contiene la botica,
Cual espira poco a poco
Y pompilla por pompilla.

Sin duda, no hallamos en el Medievo de la primera época romántica estampa tan llana, ni el psicologismo a lo Núñez de Arce que, por influjo de la prosa realista, observamos en estos poemas. Tampoco veíamos entonces el marcado enfoque didáctico que adquiere ahora lo legendario, característico de toda la poesía de la segunda mitad

del XIX, en la que el espíritu fabulista se constituye en una vertiente fundamental del Realismo poético[774]. Este didactismo se ve en la continua presencia del tema de la religión y de la patria, que participa de la corriente de conservadurismo que se impone tras la Restauración (la poesía de ambientación histórica no era comúnmente utilizada por los defensores de ideales progresistas) y que ayuda a que estas leyendas tengan una importante «función educativa (...) al popularizar el conocimiento de la historia de España» (Shaw, 1986: 102). También se percibe en el uso ejemplar que hace de los personajes del Medievo Campoamor. Como dice Bretz (1984), la asociación de tradicionalismo/arte docente y liberalismo/arte por el arte es claramente insostenible a la luz de la cambiante actitud de los progresistas hacia el final de los 70. El gradual desplazamiento del tradicional discurso autoritativo y la creencia liberal y de izquierdas en el poder transformador del arte conduce a un didactismo cada vez mayor, como un medio de disminuir la autoridad tradicional. De modo que, pese a la contradicción que puede suponer esto, no todo el didactismo será conservador: ahí están las novelas de tesis de Galdós.

En esta línea, es novedoso también el medievalismo simbolista de Núñez de Arce y de Campoamor, que con sus largos poemas introdujeron un modelo diferente de historia legendaria, como bien señala Shaw[775]. Pero el diálogo de las figuras alegóricas del *Colón* de Campoamor no tiene nada que ver con el que encontramos en *La tentation de Saint-Antoine*, de Flaubert (1967), en 1874. Campoamor las utiliza para fines pedagógicos y nacionalistas, mientras que Flaubert expresa unas inquietudes mucho más personales y filosóficas, es decir, es más moderno.

La desmitificación será otro elemento que introducirá el Realismo poético en el medievalismo: recordemos los poemas de Alarcón. Interesantes y muy de su tiempo son las composiciones en las que se hace presente la comicidad, no exenta de moraleja, como en *Un cuento de Alfonso Nuño* de Pérez Echevarría. Igualmente revelador es el poema de Carlos Fernández Shaw que nos relata la historia de un conde homicida, *Dos historias en una*. Estos versos muestran una delectación nada usual —ya resaltada por su comentarista decimonónico— en la descripción de la enfermedad mental del protagonista, muy enmarcada en los intereses de la época. Se da aquí además un

[774] Coincidimos con Aullón de Haro (1988a: 83), cuando dice que el aparato legendario adquiere sesgo didáctico en la segunda mitad de siglo, pero no en su afirmación de que perdió importancia decisoria en la poesía de estos años. Como veremos, su uso político le otorga al menos una relevancia sociológica fundamental. Sobre la fábula de esta época, véase Jorge Urrutia (1995: 84-90).

[775] «Uno de los rasgos más dignos de mención de la evolución de la leyenda en su fase final, es el cambio de tono y estilo que tiene lugar con la publicación de *El drama universal* de Campoamor en 1869 y, sobre todo, con *Raimundo Lulio* en 1875 y *El vértigo* en 1879, obras ambas de Núñez de Arce. La última alcanzó un éxito tan sorprendente que en cuarenta años se hicieron más de cincuenta ediciones. A partir de entonces la leyenda se apartó de su fácil estilo narrativo habitual y asumió matices solemnes y a veces simbólicos en combinación con una tendencia hacia formas métricas más rigurosas o infrecuentes: silvas, tercetos y otras parecidas. Sin lugar a dudas la reaparición de la leyenda de la profundidad de significado y de la calidad en la expresión poética, prolongó notablemente su vida» (Shaw, 1986: 102).

distanciamiento muy novedoso del narrador respecto de la historia, y un espíritu de fábula próximo al realismo campoamorino.

Así, con el Realismo aparecerá una objetividad o *indiferencia* del autor hacia la materia de sus versos que se acentuará con el Modernismo, cuando definitivamente el *tú* dialogante del autor hacia los protagonistas de sus versos, bastante frecuente en el Romanticismo, deje de ser un recurso habitual. En los poemas románticos de recreación histórica, el espíritu del poeta alentaba en su narración con aliento quintanesco; así, en su composición *Rodrigo*, Retes se involucra en la historia y arde de indignación contra el rey, justificando la de La Cava. Pero, tal vez bajo la influencia de la impersonalidad naturalista y la parnasiana de los versos de Lisle o Heredia, el escritor de finales de siglo reprime más ese acerbado patriotismo nacionalista (que hechos como el de Tetuán o las guerras carlistas hacen que cobre de nuevo vigencia), y prefiere la anécdota sugerente a los grandes acontecimientos, especialmente en el tránsito al Modernismo, al estilo de Barbey d'Aurevilly. De este modo, a medida que nos aproximemos al sentir modernista, es decir, a partir al menos de 1875, esta tendencia a la desvinculación del autor de la materia narrada se acentuará, y la poesía medievalista se nos presentará haciendo más hincapié en los valores estéticos que emotivos, en medio de una explotación del movimiento gestual y de la anécdota bella.

Por otro lado, hemos visto que en el cultivo del tema histórico hay un lado político que no podemos dejar de mencionar. En el siglo XIX se creó toda una política de exaltación medieval que en poesía se materializa en una recurrencia al Medievo especialmente tendenciosa. La tónica común de estas composiciones es el anuncio de un retorno a la gloriosa época de los siglos medios: «el león de España» se despertará, se repite en varias composiciones, y volverá a ponerse al nivel de las grandes naciones[776]. El triunfo frente a los moros en Tetuán, de 1860, se situará en paralelo con la hazaña de la Reconquista (no sólo en los poemas: hubo un desfile de pendones moros para recordar la toma de Granada, mientras la reina presidía la procesión de estandartes de Cisneros), y también se hará lo mismo con la guerra carlista, que ganarán «los hijos de los Guzmanes y los Cides». En esta línea, encontramos varios ejemplos de comparación entre Isabel la Católica e Isabel II. Muy en la línea de la oda quintanesca, que tiene por principal adalid a García Tassara, estos poemas se caracterizarán por la abundancia de exclamaciones y preguntas retóricas. En otro sentido se moverá un tipo de medievalismo político regional que, impulsado por concursos poéticos, auspicia los versos rememoradores del pasado de una provincia.

En una vertiente más lírica y menos narrativa, las *orientales*, herederas del movimiento romántico, se seguirán cultivando en estos años hasta el agotamiento. En este sentido, el género no estaba muerto en 1880, como Pardo Bazán (1996: 139-140),

buscando una poesía combativa, había pensado: por el contrario, en él notaremos con claridad la aparición renovadora del Modernismo, especialmente en la última década. Así, el orientalismo se hace cada vez más sensual y la mujer cobra un papel más activo; es cierto que ya en Arolas se nos presentaba este lado femenino en poemas como *La favorita del sultán*, pero es que este poeta «anuncia uno de los temas principales del modernismo: el 'Carne, celeste carne de mujer' de Darío» (Shaw, 1986: 61). En una composición de Carlos Pérez Toresano observamos que la virgen del harén se asemeja al prototipo de la mujer modernista que, sin pudor, reclama el placer físico. También en la *Oriental* de Manuel del Palacio encontramos un aire decadentista en la escena del amante de la *hurí* Zaida clavándose un yatagán en el corazón delante del celoso sultán. El poeta cuenta la historia con deleite teatral; en estos versos lo fundamental son los ritmos fónicos y la belleza de los gestos.

Con la llegada del Modernismo el orientalismo, además, deja de limitarse a su lado arábigo y se hace hindú, bíblico, bizantino, japonés y chino, más afinado y erudito que el romántico (Carnero, 1998). Mientras que en las orientales de Arolas, por otra parte, se usaba la primera y la tercera persona y el poeta hacía oír su voz comentando los sucesos, en estos poemas más tardíos la voz del narrador desaparece. Si la gestualidad procede del Romanticismo y Arolas muestra ya la soledad de las odaliscas y la proliferación de colores brillantes y calientes, no tendrán las composiciones románticas el anecdotismo de las posteriores, pues, a diferencia de éstas, solían ser auténticas narraciones, historias con un desarrollo y un final. Aunque en el Romanticismo apareciera la figura del moro con su yatagán y su carga de plasticidad, riqueza y sensualidad (un ejemplo es la descripción de Saladino o Zedina en *El cruzado* de Monforte[777] [1852: 39]), ahora las orientales se hacen menos narrativas, más cortas (por tanto hay menos tiempo de detención) y se condensan en clichés, que ya no acabarán en esos versos agudos. Por ello, debido a este cambio en el espíritu finisecular, que se da en poetas como Reina, diferimos de la opinión de Niemeyer (1992: 148-155), quien sostiene que los poemas orientales y medievalizantes son en los premodernistas una continuación del Romanticismo de la primera mitad de siglo y no aportan nada nuevo. Tampoco no estamos de acuerdo con Carrasco Urgoiti (1956: 436-438) cuando, al hablar de la poesía postromántica del período realista, afirma que disminuye la producción de orientales y que las que se componen siguen servilmente la última etapa de las de Zorrilla, con su artificiosidad métrica y profusión verbal.

---

[776] Tanto A. F. Grilo en "España", como José Peris y Pascual en "El sitio de Granada por los Reyes Católicos" utilizan este motivo del león, por subrayar dos ejemplos.

[777] Saladino se nos presenta con un corvo alfanje damasquino y con un yatagán y un tahalí ricamente bordado; es una imagen llena de plasticidad. Aire sensual encontramos también en la descripción que hace Monforte (1852: 96-97) del momento en que Rodrigo ve su prisión en Tierra Santa: «Allí en pebeteros de oro/ se queman preciosas gomas,/ que exhalan gratos aromas/ renovados sin cesar./ Y allí el cuerpo fatigado/ por interiores afanes,/ halla mullidos divanes/ convidando a reposar».

En cuanto a los romances moriscos, género también ambientado en el reino andalusí, sin duda lo más reseñable es su obsesión por el motivo del abencerraje. La historia de los famosos amores de la *mujer* de Boabdil se versiona una y otra vez. El protagonista de estos poemas, el moro, suele tener connotaciones negativas: es un personaje cruel y vengativo. En estos romances hallamos un despreocupado anacronismo, como se ve en *El encanto roto* de A. Hurtado, donde Almanzor parece más bien un romántico decimonónico. En general, en nuestras décadas estos poemas prolongan sin grandes novedades la lírica romántica más encorsetada.

Por otro lado, la poesía medieval era conocida (la BAE, los artículos de Balaguer y números como el de *La Ilustración Ibérica* de 1887 se encargan de ello[778]) y dejó numerosas huellas en estos años, que abarcan desde canciones de aire aristocrático que se fingen trovadorescas (género en el que son expertos los catalanes, así como en la recreación de los cantares populares, como se ve en el magistral uso del estribillo de Milá y Fontanals) hasta ecos directos de las *Coplas* de Manrique o de las *Danzas de la Muerte*. También hay presencia del Medievo en los abundantes poemas dedicados a celebrar monumentos, muy en la línea de los grabados de ruinas que proliferan en las revistas ilustradas, cada vez más en auge. Especialmente cantadas serán Granada y Córdoba, así como las catedrales, símbolo de una espiritualidad que parece echar de menos el hombre decimonónico.

El Medievo europeo cobró relevancia en este período. Principalmente entró por las traducciones de poetas alemanes, abundantes desde mediados de siglo, y a través de las óperas de Wagner, que presentaban una mitología nórdica hasta entonces apenas conocida. Pero, según Alarcón Sierra (1997: 9), la inclinación por Wagner estará cada vez más ligada a la *gente nueva* y el Modernismo. En las revistas catalanas de la década de los 80 se comienza a hablar del movimiento simbolista francés y en *La Ilustración Artística* de 1889 aparecen dibujos satíricos de poetas de melenas y bohemios. Al tiempo, la poesía inglesa se difunde y muestra ser bien conocida en los discursos de Ferrari o Núñez de Arce y en las páginas críticas de Menéndez Pelayo[779]. Los escritores premodernistas, que no dejan de respirar el nuevo ambiente poético europeo, se nos muestran no sólo expertos recreadores de los temas literarios foráneos (una característica del Modernismo es la literaturización del arte), sino también nacionales. Así vemos a Manuel Reina poetizando el *Fray Martín* de Núñez de Arce y a Schiller,

[778] En *La Ilustración Ibérica*, 223 (9 de abril de 1887), pág. 230, se reproduce el poema de Álvarez de Villasandino "A la Virgen".

[779] Éste habla de que «brilla a uno y otro lado del Atlántico una espléndida constelación de poetas de que ninguna otra raza sino la inglesa puede hoy gloriarse; Tennyson y Longfellow, Elisabeth y Roberto Browning, Gabriel Rossetti y Wittier, Cullen Bryan y Swinburne» y señala a otros apóstoles del ideal (Arnold, Disraeli, Elliot, Dickens, Bronte, Thackeray). Marcelino Menéndez Pelayo, "De las ideas estéticas durante el siglo XIX en Inglaterra", *Revista de España*, CXXIV (noviembre y diciembre de 1888), págs. 381-421: 419. Estas ideas sobre la literatura inglesa se pueden leer igualmente en Menéndez Pelayo (1974, II: 415).

Heine o Uhland constantemente glosados. A veces, la adaptación de composiciones extranjeras también traía su rémora de Romanticismo, como las imitaciones que se hicieron de Víctor Hugo, pero en general estas traducciones fueron un paso adelante para llegar al medievalismo cosmopolita de Darío. Se recurrirá mucho a los motivos de Schiller, como el del famoso desplante a la dama del guante, que versionará Manuel Reina haciendo sumo hincapié en la teatralidad del episodio. Muchas veces la divulgación de estos poetas alemanes llegaba a través de las obras musicales de Schubert o de Schumann, que, como dijimos, habían puesto música a sus poemas. Sin embargo, el Medievo libresco recreado no se reduce a autores contemporáneos: también se recurre mucho a Dante, a cuyo episodio de Francesca y Paolo vemos que se vuelve una y otra vez.

En los poemas premodernistas descubrimos un fragmentarismo anecdótico que antes no existía, y se juega con la ironía en la sorpresa final; todos ellos son bastante breves, aunque densos, una de las características que López Estrada (1977) señala de la poesía modernista[780], además de su hálito pictórico, en el que tuvo más que ver la influencia impresionista que la prerrafaelista. Como se puede ver por una composición como *Edad Media*, de Manuel del Palacio, o por las orientales de las que ya hemos hablado, sin duda no estamos ante la mujer esquiva e idealizada de los románticos. El largo y previo tratamiento del Medievo permite a Manuel Reina en *Sueños* contemplar el desfile de todo un grupo de personajes medievales, ya absolutamente estereotipados, rodeado de los aromas de su «oriental dorado pebetero», que le cercan con sus olas *azules*, en una postura tomada del Decadentismo francés. Es el mismo azul atmosférico de otra composición medievalista de este autor, en la que el trovador engañado por su dama mata a los adúlteros y bebe de la copa que cinceló con la forma de los pechos de la amada: «Y en la copa primorosa/ bebe sangre de la hermosa,/ las heces hasta apurar;/ después... busca eterna fosa/ en el azulado mar».

El distanciamiento y el manierismo con que se cuenta esta historia es algo absolutamente nuevo, que nos habla de la llegada del movimiento modernista. No hay ya descripción psicológica o costumbrista, ni sentimentalismo exaltado tardorromántico o detallismo realista: se trata de delectación en gestos y formas estéticas.

El Modernismo también llegará a la presentación física de los libros. Si muy bella era la edición de *Ecos de las montañas* ilustrada por Doré, de 1868 (ya vimos por el comentario de Valera que el texto de Zorrilla se "acopló" a unos dibujos que había hecho el famoso dibujante francés para una edición de Tennyson), en 1894 los editores Montaner y Simón reproducen la obra de manera más económica, reduciendo las

[780] Este investigador señala cómo en el Modernismo la leyenda poética se deshuesa: lo nuevo en la época del Prerrafaelismo son los poemas relativamente breves que pretenden condensar en una apretada exposición una densa red de vivencias históricas.

láminas de Doré y añadiendo viñetas ornamentales con motivos florales «que prestan al libro nuevos atractivos» (Zorrilla, 1894: viii). Esta hermosa combinación se puede apreciar en las ilustraciones 2 y 3 del *Apéndice 3* de nuestro trabajo, donde, al lado de las imágenes románticas de Doré, observamos la decoración floral o casi arabesca de los márgenes, fundiéndose de una manera sugerente la estética romántica con la modernista. No hay que olvidar que el desarrollo de la decoración floral es propio del Modernismo, en una imitación de las flores ornamentales que trepan por los márgenes de los códices góticos. Wagner, que influyó en la visión de los jardines modernistas y en la ambigua arquitectura vegetal que adorna los edificios (Litvak, 1991: 122-123), ayudó también a la aparición de este animismo vegetal libresco que corresponde al ideal wagneriano de expresar la voz de la naturaleza. Las ediciones de *Ecos de las montañas* y de *La leyenda del Cid* de Zorrilla, más sobria (por algo ilustra Pellicer), pero igualmente elegante, nos muestran los delicados trabajos que salían de la imprenta de Montaner y Simón. Lo mismo se puede decir de sus portadas: igualmente atractivas (ilustraciones 4 y 5) y con cierto toque alegórico. En el caso de *La leyenda del Cid*, encontramos el rasgo orientalizante, la imitación de la decoración de ataurique de tipo vegetal, donde los insólitos animales afrontados se observan, en medio de una clara reminiscencia del arco mixtilíneo de influencia árabe. En otro nivel, pero igualmente hermosa, es la portada de la *Coronación* de Zorrilla (1889), en letras góticas, realizada también con primoroso cuidado (ilustración 6). Las imágenes de este libro tenderán a un Romanticismo fantástico teñido de elementos nuevos, anunciadores del posterior manierismo (véase la ilustración 7).

Otra bellísima edición es la de las obras completas de Saavedra (1884-1885), también de Montaner y Simón, donde Apeles Mestres realiza unos dibujos medievales en transición entre los de Pellicer y el Modernismo. Aunque en algún momento se desliza el elemento clásico en la imagen de desnudos tocando la flauta, en general cunde el gusto medievalizante. La inicial gótica aparece tras el dibujo en un poema de amor (Saavedra, 1884, I: 60) o en otro dedicado a las siemprevivas (*ibidem*: 88). Pero de todas estas ilustraciones hablaremos en el capítulo sexto.

En la misma línea, la edición de prosas y versos de Núñez de Arce, de 1886, nos muestra unos dibujos con cierto toque prerrafaelista y medievalizante, que no se suele corresponder con el texto. El ilustrador catalán Fernando Xumetra, que presenta un dibujo de fina línea, enseña una estética gótica, tanto en las letras de este estilo de la portada como en la capital que encabeza cada pieza, o en el dibujo de aire medieval que inicia el texto *El primer mes de otoño*. En la producción de este libro no podemos dejar de tener en cuenta su procedencia catalana.

Este cultivo de lo preciosista se intensificará finalmente en la década de los 90, cuando triunfe de manera definitiva el nuevo movimiento. Bajo la influencia del Prerrafaelismo, poesía y pintura aparecerán estrechamente enlazadas en los libros

ilustrados. «Una corriente universal aviva el gusto por estas publicaciones en las que la armonía entre letra y dibujo recuerda la artificiosa labor de los códices medievales y de los libros incunables, unidad armónica que se había dado en forma sustancial» (López Estrada, 1971: 86). Pero sobre el tema de los grabados hablaremos más ampliamente en el capítulo sexto.

Concluyamos, pues, señalando cómo el género poético supo adaptarse a las nuevas tendencias literarias que dominaban en el momento. Pese al pesimismo que muestra Clarín en 1885 con respecto al mismo[781], éste se renovó incluso desde sus raíces románticas.

[781] Clarín, "¿Y la poesía? (Conclusión)", *La Ilustración Ibérica*, 138 (22 de agosto de 1885), págs. 538-539. Para el crítico, los poetas españoles son solamente Núñez de Arce y Campoamor. «¿Quién manda a esos ediles, y no curules, meterse donde no les llaman, y llamar poeta y Benvenuto a cualquier señorete que coge y descubre que sabe encontrar consonantes, y enjareta despropósitos que coloca en la Edad Media, o en la moderna, o en la Eternidad misma si se le antoja?» (pág. 539). En general, en estos momentos hay toda una polémica sobre el sentido de la poesía, en la que participan Campoamor, Núñez de Arce, Valera o Clarín. En 1891, Ángel Lasso de la Vega se pregunta todavía, "La poesía, ¿es impropia de los tiempos modernos?", *La Ilustración Española y Americana*, I (8 de enero de 1891), pág. 15 (cit. en Palenque, 1990a).

CAPÍTULO IV

NOVELA Y NARRATIVA BREVE

NARRATIVA BREVE

Los relatos de la prensa ilustrada[782]

Dentro del auge de la prosa de ficción que vamos a encontrar en la segunda mitad de siglo[783], un gran número de relatos breves se ambientan en el Medievo, mostrándonos una visión del mismo muy variopinta. Esta diversidad se debe a diferentes razones: la personal forma de escribir de cada autor, el momento de la Edad Media en que ambienta su historia, sus conocimientos sobre ésta, el lugar donde suceden los hechos, la ideología del escritor, etc. Nosotros trataremos de establecer una serie de rasgos que nos permitan adquirir una visión global de este tipo de narrativa, que hemos decidido dividir en dos grandes grupos: los relatos históricos y los fantásticos, como vemos en el *Apéndice 2*, donde figuran los textos recogidos de nuestra selección de revistas ilustradas. En cada una de las dos secciones, sin embargo, la tendencia no es homogénea: además de la existencia de híbridos de ambos grupos, en los relatos históricos la gama es más variada, desde lo que son apuntes de carácter arqueológico y erudito[784] (siempre que constituyan un relato, como es el caso de *Costumbres*

[782] Optamos por el término general de *relato* frente a las opciones *leyenda*, *cuento* o incluso *novela corta*, para evitar posibles confusiones genéricas. Por otro lado, aunque da la casualidad de que en las revistas consultadas no aparece ningún relato de Bécquer, no dejaremos de tratar a este genial escritor de leyendas, casi todas las cuales se publican en la prensa, especialmente en el *Semanario pintoresco español* y en *El Museo Universal*, entre 1857 y 1864. Aparte, además, hemos dejado las de los escritores realistas, aunque algunas como las de Blasco Ibáñez fueron publicadas en nuestra selección de revistas, pues de ellas nos ocuparemos en un próximo apartado.

[783] R. Blanco Asenjo en "La literatura en 1885", *La Ilustración Ibérica*, 156 (26 de diciembre de 1885), págs. 819 y 822-823, resalta el éxito de la novela en este final de siglo y el fracaso de la poesía, género en el que las nuevas generaciones habían defraudado bastante.

[784] Contra el excesivo nivel erudito de estos relatos históricos se manifiestan los miembros del jurado de un certamen periodístico que convoca *La Ilustración Española y Americana* en 1874. Éstos, para justificar que sólo entreguen accésit, se quejan de que las obras de arte o de literatura que se presentan al concurso giran por lo común en las esferas de una especulación científica o histórica, sin descender al terreno de la enseñanza popular, destinadas más a profesores que a discípulos, con un lenguaje inapropiado para el periódico o para una revista como *La Ilustración* (es decir, no se tiene en cuenta el

caballerescas, *El trovador Folquet*, *Apuntes históricos*, *Enrique Sommerset*, *La conquista de Mallorca*, *La madre rival*, *Leonor Telles*, *Cuadros y costumbres de la historia de Francia*, *La Romaiquía*, *El nacimiento de un gran monarca*, etc.) hasta la narración que, aunque imaginaria en su totalidad, incorpora una figura histórica (*Ferrán Ruiz de Castro*, *La condesa de Urgel*...).

En estos textos, la Edad Media puede ser el trasfondo que legitima la narración de unos amores o, mucho más importante, el tema que constituye el núcleo del relato, especialmente cuando se da un intento de reconstrucción arqueológica. El escenario medieval se recrea, sin embargo, muy poco; hay escasa descripción de las estancias o muebles del Medievo cristiano (que suelen ser simplemente *góticos*), seguramente por ignorancia del escritor, quien prefiere detenerse más tiempo en las cámaras exóticas u orientales, que le permiten un empleo más libre de la imaginación. Sin embargo, persiste siempre una preocupación por situar al lector en una determinada época y circunstancia histórica, por lo que, o bien se escribe un prólogo que encuadre los sucesos que se van a narrar, o bien se interrumpe la historia con este objeto (*Zaida Sobeiha*).

En segundo lugar, y en cuanto al lugar de la acción, ésta puede suceder en España o en el extranjero, aunque predominan las que se sitúan en nuestro país. Cuando ocurren fuera de él se trata de relatos entre la historia y la ficción (en una postura ambigua entre artículo erudito y prosa de invención) o bien de cuentos infantiles y fantásticos; tales son los casos, por orden cronológico, de *Entrada de la reina Isabel de Baviera*..., *Juana d'Arc*, *El trovador Folquet*, *Los hijos de Carlomagno*, *Los hijos de Enrique II*, *El artista del siglo XIV*, *Enrique Sommerset*, *Las aventuras de Maese Block*, *Ana de Bretaña*, *Ricardo Corazón de León*, *Muerte de Ricardo*..., *Establecimiento de una commune*, *La leyenda de Lohengrin*, *La brujería de Juana de Arc*, *La leyenda de Alberto el Magno*, *Historia de un rey negro referida por musulmanes*, *La catedral de Colonia*, *El caballero de Toggenbourg*, *Bruder Berthold*, *Escenas florentinas*, *El torno de oro*, *Marino Faliero*, *La donna del lago*, *Iannick y Genoveva*, *La danza de las Willis* y *El caballero de la capa roja*, por citar unos cuantos. Muchos de ellos, como vemos, suceden en Inglaterra o en Francia. Aunque también abundan las tradiciones alemanas como *Las aventuras de Maese Block*, *El torno de oro*, *Bruder Berthold*, *La danza de las Willis* y *El caballero de la capa roja*; y en Italia encontramos *Escenas florentinas*, *Instituciones de Venecia* y *Marino Faliero*; por el contrario, los cuentos infantiles suelen ambientarse en un lugar indefinido. Varios de estos relatos son traducciones, como *El caballero de Toggenbourg*, de Schiller, *Marino Faliero*, de Hoffmann o *Las aventuras de Maese Block*, de Mussoeus.

---

medio al que se manda el trabajo). Véase "Certamen de *La Ilustración*. Sección de Bellas Letras", *La Ilustración Española y Americana*, XIV (15 de abril de 1874), pág. 210.

Otros relatos, aunque se desarrollen en la Península, tienen sabor foráneo. Los mismos nombres extranjeros hacen forzada su adaptación a un escenario español. Por ejemplo, *El caballero del cisne*, centrado en el tema de las cruzadas, con sus protagonistas Roberto de Alost o Godofredo de Bullón. En España tenemos, de todas formas, la historia castellana del Caballero del Cisne en el Libro I de la *Gran Conquista de Ultramar*. Esta historia está estrechamente conectada con el *Lohengrin* de Wagner (basado en una leyenda medieval anónima del siglo XIII), aunque el tema proviene de los poemas medievales el *Chevalier au Cygne* y *The Swan Knight* de Konrad von Würzburg[785].

Los siglos medios de estos relatos suelen presentar los mismos tópicos en los personajes y en el argumento que veíamos en los poemas. Así, en cuanto al argumento, predominan los ambientados en la Reconquista, época que da pie a los amores difíciles: el del cristiano por una mora o el del moro por la cristiana, aunque en este último caso el musulmán es el antagonista de un amante bueno. Efectivamente, la herencia más común que arrastran estas narraciones es la de unos personajes de carácter plano. Un ejemplo típico de la dualidad entre buenos y malos lo vemos en la *Juana de Arco* de Pilar de Sinués, donde se nos dice: «Leonelo de Vendoma era dulce y bueno: Enrique de Hartley duro y feroz: y sólo la imperiosa ley de los contrastes podría explicar el fraternal y tiernísimo cariño que unía a los dos capitanes» (pág. 339). (Muchas veces los protagonistas masculinos se nos presentan a pares, ya sean enemigos, hermanos o amigos). Otro ejemplo es el de *Zoraida*, que reproduce los amores entre la sultana y el abencerraje, tema que vimos en el capítulo anterior interesaba grandemente a los artistas. En esta ocasión, el rey musulmán se lleva la peor parte: Boabdil aparece dibujado como una especie de monstruo cruel de malvada sonrisa que mata a Aben-Hamet y a los abencerrajes sin escrúpulos y a traición[786].

Frente a las cualidades positivas del héroe cristiano, el moro, generalmente el jeque protagonista, muestra un temperamento sanguíneo, una cólera feroz, que se compara con la del león (*Zaida Sobeiha*, *Maliba*)[787]. Como en las composiciones poemáticas, tiene un arma preferida: el yatagán, y su crueldad, arbitraria en el castigo y en la venganza, encuentra un paralelo en la pintura orientalista (Arias Anglés, 1998: 9). Generalmente, su móvil es el amor, y en este sentido se nos muestra como el protagonista de los dramas áureos, defensor de su honra, y, como un nuevo y salvaje Otelo (la comparación es explícita en *Aben-Galib*), extremadamente celoso. Suele

[785] Sobre estas fuentes de la ópera wagneriana y del relato, véase Mertens (1992: 242-244).
[786] Según Carrasco Urgoiti (1956: 341), este personaje podía ser pintado como el galán Rey Chico de Pérez de Hita, sanguinario sólo cuando sentía la furia de los celos, o como el tiránico de la tradición neoclásica u obras como *Boabdil el Chico* de Ruiz del Cerro, de 1848, es decir, con un carácter falso y suspicaz y una atroz crueldad. En lo que sí coinciden estas presentaciones es en su debilidad.
[787] A veces, como en *Maliba*, se deja la calificación de "león" para el cristiano, más acorde con la simbología de su escudo, y entonces el comportamiento del árabe es el del "tigre".

poseer un harén[788] y esclavos negros que lo guardan, y las veces que no pretende a una cristiana, tiene una hermosísima hija de la que se encarga de velar. Los personajes moros son grandes y fervientes amadores: «Amaba a la Sultana con ese amor salvaje con que los moros aman cuando entregan su corazón a la mujer que tanto les inspira» (*La sultana de Medina Ronda*, pág. 458), y, ocasionalmente, muestran una complejidad psicológica interesante: en *La Virgen de las Azucenas*, Abenjerard no se resiste a vivir sin su esposa, a la que sin embargo debe castigar por ser infiel, y se debate en una lucha "oteliana" bastante lograda. Además, en algunos relatos del último tercio de siglo, en los que vemos presente una cierta intención social (sobre esto trataremos más adelante), el talante duro del árabe está más justificado. Así, en *La peña de los enamorados*, el comportamiento cruel de Abul en una algarada se explica por las crueldades que anteriormente un noble cristiano había realizado entre los musulmanes[789]. Y es que de la misma manera que asistimos a una progresiva humanización del personaje moro en ciertos autores (y del judío, como veremos), los cristianos se desmitifican.

Por su parte, la mujer suele jugar un papel pasivo, de herencia romántica, aunque a medida que nos acerquemos al final de siglo, su capacidad de decisión e iniciativa aumenta, de acuerdo con las más modernas discusiones sobre su papel en la sociedad[790]. En exceso idealizada, su hermosura intacta no admite distingos, pero no es fácil acceder a ella: está siempre atada a un padre o a un tutor que le impide disfrutar de sus amores. Si le sobreviene un mal tamaño como perder un amor, su debilidad la llevará a la locura (*Blanca Forner*, *Las rosas azules*, *El alcázar de las perlas*, *El salto del paje*). Sin embargo, como he apuntado anteriormente, a veces cobra un papel más relevante, elevando precisamente el interés de la narración. Eso es lo que sucede en *La Virgen de las Azucenas* de Güell y Renté, donde muy originalmente la protagonista, la bella mora Zaida, es ya una mujer casada y con descendencia que, no obstante, es capaz de vivir un gran combate interior entre el amor que siente por el cristiano Teobaldo y el que debe socialmente a su marido Abenjerard. El final es tópicamente romántico (ella se suicida), pero es una mujer que sabe afrontar sus acciones sin necesidad de que la lleven a todas partes, y cuya integridad no está reñida con el atrevimiento de dar unos besos furtivos a

---

[788] A diferencia del musulmán presentado en el teatro español, donde, según Carrasco Urgoiti (1956: 341), había pocos *trasplantes* de un harén oriental a la Granada mora.

[789] Aureliano Fernández Guerra compuso, según Carrasco Urgoiti (1956: 342), un drama del mismo título, *La Peña de los Enamorados*, en 1839, que no fue impreso pero sí representado en Granada. «Castro y Orozco le dedicó una extensa crítica, de la cual se desprende que era obra muy rica en color local y en la que se introducían diversos episodios de la historia y la tradición granadina, tales como la derrota de los infantes don Pedro y don Juan en Sierra Elvira (1319) y el asesinato de Ismael II (1322). Parece ser que unos años después se proyectó una ópera sobre el mismo tema de *La Peña de los Enamorados*, de cuya parte musical se iba a encargar Cristóbal Oudrid, pero no tenemos noticia de que fuera concluida».

[790] En las revistas encontramos constantes discusiones sobre el tema. El rol activo de la mujer en nuestros relatos tiene un claro precedente en cierta literatura del siglo XVIII, por lo que en este sentido el Romanticismo, en su acentuación de las diferencias entre los sexos, supuso un paso atrás (Álvarez Barrientos, 1995: 2).

Teobaldo. Igualmente, la condesa de Urgel que pinta Joaquín Juste es una mujer de carácter e independiente, que finge amores por un caballero con el objeto de que éste la libre de su enemigo. También la protagonista de *La peña de los enamorados* es una dama con una iniciativa nada común: frente a las otras heroínas que creen en el deber de obedecer a sus padres, ella se arriesga a huir con su amante. «A Aixarah no la detenía su amor al padre./ Una mujer enamorada no tiene más padre, más madre ni aún más Dios que su amor» (pág. 63). Pero no sólo eso: el autor nos deja ver al final implícitamente que su conversión al cristianismo no es verdadera, pues lo único que la ha movido a hacerlo ha sido vivir su amor. Por otro lado, su descripción es un ejemplo de la delectación sensual que pueden llegar a alcanzar los escritores al describir sus hermosas "vírgenes". La protagonista de *La sultana de Medina Ronda* es otra muestra de esto: «un precoz desarrollo perfeccionaba sus formas, que a través de las blancas y finísimas telas que formaban sus sencillos trajes, se dejaban adivinar, excitando la pasión y el deseo» (pág. 429); y la descripción de Maliba en el relato de Jiménez Campaña parece descendiente de los requiebros de los poetas musulmanes, que en estas décadas se empiezan a descubrir (recuérdese el capítulo segundo). En la representación femenina puede haber también influencia de los poemas que aparecen en *Las Mil y una noches*[791]. Las jóvenes moras, ataviadas con ajorcas y borceguíes, están siempre plenas de exotismo, aunque, eso sí, son casi igual de *puras* que las cristianas que suspiran ocultas tras velos pudorosos. Y es que aún no hemos llegado a la mujer modernista conscientemente fatal, sin credo de castidad.

Dentro del maniqueísmo[792] abundante de los relatos históricos y fantásticos, el carácter del judío podría considerarse, aunque con connotaciones peyorativas, el sustituto del criado de las comedias áureas, es decir, el contrapunto del caballero castellano. El judío suele ser el recaudador codicioso, sin escrúpulos y sin honor, que se presta a todo con tal de aumentar sus riquezas; como el mal musulmán, en estos casos se caracteriza físicamente por una risa sardónica y cruel, aunque sus asechanzas suelen ser más ocultas. Quizá el relato en el que su pintura es más terrible es el de Manuel María González, *El fratricida*, leyenda de terror gótica donde el hermano asesino es perseguido por una visión satánica que acaba con su vida. Los móviles del crimen son, cómo no, monetarios, y al final el pueblo de Sevilla se calienta feliz junto a la hoguera en que se convierte el hogar de los dos hermanos. En otra narración, *Maliba*, la muerte entre las llamas del judío, que se caracteriza como traicionero, se presenta como una especie de justicia para el narrador.

---

[791] Por ejemplo, las descripciones de los poemas que aparecen en el relato del rey Kamaru-S-Seman (*Las Mil y una noches*, 1996: 28-138). Esta obra y los *Persian Tales* servirán también como proyección de una tierra de historias fantásticas para los escritores victorianos.

[792] Este rasgo puede ser una forma de procesar y de interpretar las diferencias políticas y sociales irreconciliables de las últimas décadas del siglo XIX, si aplicamos a los relatos históricos lo que dice Gies (1994: 302) sobre un Echegaray maniqueo.

De todas formas, la caracterización no es siempre igual de negativa. También el judío puede aparecer como un mago que sabe de las artes de curar (*La Virgen de las Azucenas*, *La yerba de fuego* o *Cuerpo sin alma*); en estos casos, suele tratarse de un personaje aliado del protagonista.

El amor surge casi siempre a primera vista, a través de los ojos, y produce efectos mortíferos sobre los personajes si no logran plenificarlo. Hay toda una codificada actitud romántica en su tratamiento y lenguaje. Sin duda, quien con más originalidad se maneja en estas cuestiones es Manuel Fernández y González, que utiliza un original estilo, con un tipo de fraseología[793] muy próxima a la de la novela sentimental del siglo XV (sobre todo en sus usos del conceptismo, la hipérbole y el hipérbaton, propios de este género prosístico)[794]. Así, en *La Reina Sibila*, podemos leer pasajes como los que siguen: «Hambre tenían los ojos del rey, que no se hartaban de tanta belleza, y contemplándola sentía que algo, que era una esencia de ella, en él penetraba y de él se apoderaba, pareciéndole que en ella y por ella vivía, y que nunca una tan deleitable y poderosa vida había gozado» (pág. 228). También en *Maliba*, de Jiménez Campaña, relato que recurre a un continuo empleo de la fabla ("fermosa", "fembra", "pardiez", "agora", "harto vengadas"), nos encontramos con un estilo parecido: «Amor no teme a la muerte ni a riesgos traidores» (pág. 372).

Aunque el uso de la fabla en el diálogo, en el que también destaca J. Varela, sea la manera más recursiva de acercarse al castellano antiguo, también habrá otros medios, como la imitación de la poemática medieval, algo en lo que es especialista Balaguer, quien obtuvo tras repetidos premios el título de *mestre en gay saber*. Hay una gran diferencia entre las baladas de aire tradicional que éste o C. Díaz incluyen en sus relatos y los poemas que incorporan *Ferrán Ruiz de Castro* o *Un juego de ajedrez*, de sesgo decimonónico (es decir, llamativamente anacrónicos). Por otra parte, vamos a encontrar en la lengua de estos relatos abundantes términos procedentes del árabe como *alarbes*, *alquería*, *ajimeces*, *almagrib*, *alquicel*, *algazar*, *muslines*, *rumíes*, *almuédanos*, *tañafiles*, *alarifes*, *adoha*, etc. A veces, la época se recrea más por este tipo de sustantivos que por la descripción detallada de los escenarios, poco frecuente en unos autores que no eran eruditos en el tema y que usaban el Medievo principalmente para dar prestigio a la historia que se deseaba componer. De todas formas, hay una conciencia lingüística creciente en el narrador de estos relatos, sobre todo en los más históricos. Así, en medio de su narración, y sin venir realmente a cuento, Saavedra nos

[793] Este autor había mostrado ya su conocimiento de otro tipo de lenguaje formulario medieval, el de las cédulas reales, en sus numerosas novelas históricas.

[794] Pudo leer *El siervo libre de amor* en la edición de Manuel Murguía de su no terminado *Diccionario de escritores gallegos* (Vigo, 1862). La segunda edición decimonónica, la de las *Obras de Juan Rodríguez de la Cámara o del Padrón* que edita Paz y Melia en Madrid, 1884 (Menéndez Pelayo, 1944, II: 210; 214, n. 1) es más tardía que estos relatos. De la *Cárcel de amor* no menciona ninguna edición Menéndez Pelayo.

puede especificar que los nombres *Mohámed ebn-Abbad* y *Mohámed ebn-Ammar* de los protagonistas los conocemos en España como Abenabet o Abenamar, respectivamente, por ser más aceptables estas formas a nuestra pronunciación. Serían numerosos los ejemplos que se pueden enseñar de explicación etimológica de palabras y nombres. No deja de ser interesante, en este sentido, observar que algunos de los autores de los relatos que estamos tratando, sobre todo en la rama árabe, eran gente dedicada a estudiar la historia o la lengua. Por esto no nos debe extrañar en ellos la arqueológica descripción de costumbres y vocabulario, de acuerdo también con la tendencia vigente de acercarse lo más posible a la realidad.

La influencia de Scott, que introdujo López Soler en la prosa de ficción con su obra *Los bandos de Castilla*[795], pesa todavía bastante en estas composiciones: su sombra alargada no terminó con el Romanticismo. Varias veces nos encontramos con el «juicio de Dios» o el duelo entre caballeros (*El del capuz colorado*), con la señal del anillo (*El conde de Barcelona*), el pasadizo secreto (*La Damisela del Castillo*) y con ceremonias descritas con la parafernalia propia de los relatos del escocés, sobre todo en Balaguer. En la utilización de estos recursos se continuaba la tendencia emuladora de la prosa de ficción de la primera mitad del XIX (Zellars, 1931). Que en 1867 sus libros seguían vigentes nos lo testimonia un artículo sobre el influjo que Scott ejerció y ejercía sobre la moralidad en la sociedad moderna, donde se le atribuye el acercamiento de las artes hacia el mejor estudio de la Edad Media. A la voz del genio feudal de Scott se produjo un movimiento en el que «no solamente hicieron la prensa una multitud de imitadores, sino que los trajes, la decoración interior de los aposentos, el estilo de arquitectura, la fabricación de los muebles, de las porcelanas y de tapices se apartaron de los tipos griegos para volver al estilo gótico, o a su remedo más o menos feliz. Muchas columnas de guarismo con miles de unidades no bastarían para dar el total de la riqueza industrial puesta en movimiento por un solo talento»[796].

Hoffmann y Poe

Otros importantes autores extranjeros que influyen en nuestra narrativa breve serán Hoffmann y Poe. Smith (1992: 15) señala cómo el cuento resurge en el Romanticismo con un marcado carácter fantástico-legendario, si bien esta clase de narración no será en España tan cultivada como en Francia, Alemania o Estados Unidos. Baquero Goyanes (1949: 236) destaca la influencia ejercida por esos otros países sobre España, cuyo cuento fantástico tiene una especial deuda con los de Hoffmann, autor

[795] López Soler lo introdujo y Mora lo tradujo. Valera (1912c, II: 79) nos comenta que «Para instruir, pues, a los hispano-americanos en las ciencias y en las artes, y de concierto con el editor Ackerman, Mora tradujo o compuso multitud de obras de todas clases», entre las que se encuentran *El Talismán* y el *Ivanhoe* de Walter Scott.

[796] ---, "Influjo que ha ejercido, y está ejerciendo Walter Scott en la riqueza, la moralidad y la dicha de la sociedad moderna", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 729 (1867), págs. 1-3: 2.

conocido en la Península desde la década de los 30, en parte gracias a Cayetano Cortés. En 1839 se imprimen en España los *Cuentos fantásticos*, en edición de Cortés, y en 1847 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 don Antonio Roce.*

Mientras que la narrativa de Hugo, que, como se podrá apreciar en el capítulo séptimo, sigue siendo muy leída, influirá más que nada en la novela histórica (aunque no en la medida de Scott), las influencias más poderosas sobre nuestros relatos son las de Hoffmann y Poe, de quienes en esta segunda mitad de siglo se traducen varios cuentos en las principales revistas. Hoffmann fue además redescubierto gracias al mejor trabajo del rey del bufo Offenbach, los *Contes d'Hoffmann*.

Pero este éxito no fue tan inmediato como pudiéramos pensar: Vega Rodríguez (1997) advierte que también se le recibió con algunas reticencias. En 1829 se publica un artículo programático de Scott sobre Hoffmann, que según esta investigadora tuvo repercusión en nuestra actitud hacia la literatura fantástica. Scott recomienda a los novelistas, y sobre todo a Hoffmann, que usen en las novelas lo maravilloso con recelo y prudencia, pues el público ya no era el ingenuo e ignorante que se dejó fascinar por la literatura en la edad primitiva. Scott incluye en este género los cuentos de hadas y los relatos folclóricos, orientales y mágicos. Bermúdez de Castro apoya la opinión de Scott acerca de Hoffmann, al que considera un escritor visionario y desestabilizador. Hoffmann no delinea los límites entre lo ideal y lo real, no trata sus argumentos como alegorías, fábulas o símbolos de lo real, sino que introduce lo maravilloso en el mismo plano existencial de lo realista. La cita de los personajes y los argumentos de Hoffmann fue así, en algunos sectores, un lugar común para el encomio de la extravagancia.

Pero en Hoffmann se daba, a un tiempo que lo maravilloso psicológico, lo maravilloso reductible por la razón, es decir, lo maravilloso podía resultar de una enrevesada trama de acontecimientos verosímiles y hasta cotidianos, a los que se atribuyen caracteres de irrealidad al darles explicaciones irracionales, aunque la presentación de la maraña de hechos y sucesos y su desenredo es originalidad de Poe (Zavala, 1982: 375).

Fuente Ballesteros (1993: 430) coincide con Vega Rodríguez en que la difusión del cuento fantástico en España está en relación con la recepción de Hoffmann, y que tal vez por el influjo del artículo de Scott, mientras en el país vecino tuvo una gran difusión, en España sólo vivió una aceptable acogida. Así, pone como ejemplo de esto las palabras de Zorrilla a su leyenda de *La Pasionaria*, en un prólogo de la edición de 1841 (Zorrilla, 1993: 243-244), que desaparece en la de 1859. Allí, el poeta vallisoletano se refiere a la recepción de Hoffmann en aquellos momentos a través de un diálogo con su mujer, que le pregunta por qué no escribe un cuento como los del alemán; Zorrilla responde que considera ese género inoportuno en España porque

> En un país como el nuestro, lleno de luz y de vida, cuyos moradores vivimos en brazos de la más íntima pereza, sin tomarnos el trabajo de pensar de procurarnos más dicha que la inapreciable de haber nacido españoles; ¿quién se lanza por esos espacios tras de los fantasmas, apariciones, enanos y gitanas de ese bienaventurado alemán? Nuestro brillante sol daría a los contornos de sus medrosos espíritus tornasolados colores que aclararían el ridículo misterio en que las nieblas de Alemania envuelven tan exageradas fantasías. (*Ibidem*: 242).

Aunque *Margarita la tornera* también es leyenda fantástica, resulta en cambio para Zorrilla «una tradición popular, y este género fantástico no lo repugna nuestro país, que ha sido siempre religioso hasta el fanatismo. Las fantasías de Hoffmann, sin embargo, no serán en España leídas ni apreciadas sino como locuras y sueños de una imaginación descarriada; tengo experiencia de ello» (*ibidem*: 244)[797].

También Montesinos (1955: 111) mencionará esa ambigua acogida a la prosa del alemán[798]. Pero esta inicial *frialdad* receptora no fue debida en nuestra opinión al artículo de Scott, que en Francia no dejó semejante *huella*, sino a que nuestra sensibilidad no estaba preparada entonces para apreciarlo. Sin embargo, en la segunda mitad de siglo debieron gozar de éxito sus ediciones pues en nuestras décadas la popularidad de Hoffmann fue grande, a juzgar por las abundantes citas que de él se encuentran en nuestras páginas. Como vemos, cuarenta años después, las obras de Hoffmann van a tener más sentido en una España abierta a aires cosmopolitas. De los años cuarenta isabelinos a la Restauración, hay mucho camino andado. Lo fantástico comienza a tener sentido por sí mismo, lo germánico entra con nuevos bríos a través de Heine o Wagner y los españoles no miran únicamente lo propio folclórico. Con el auge de los cuentos de hadas, las cosas cambian.

Por otro lado, según Turk (1959: 63), el Romanticismo alemán va a tener una vía de entrada fundamental precisamente a través de las leyendas de Bécquer y este medievalismo extranjerizante de corte germánico será un importante elemento en el complejo rompecabezas que fue la Edad Media en la narrativa postromántica[799]. Turk (*ibidem*: 26) considera que hay mucha influencia de Hoffmann en Bécquer: su «intriguing interaction of realism, metaphysics, and art» lo ve plasmado en *Los ojos verdes*, por ejemplo; no hay que olvidar que también Hoffmann había estado interesado

---

[797] Sin embargo, a instancias de su mujer decide escribir *La Pasionaria*, siguiendo la estela de Hoffmann, leyenda que, por cierto, no resulta muy lograda.

[798] «Cosa rara es que E. T. A. Hoffmann, de celebridad europea, traducido mil veces al francés —y en traducción gana mucho— llegara tan tarde a España. En periódicos y revistas es posible que haya bastantes cosas suyas, con su nombre o anónimas, pero en volumen no creo que haya nada en castellano anterior a los *Cuentos fantásticos*, escogidos y vertidos al español por don Cayetano Cortés, Madrid, Yenes, 1839, 2 vols., 8° mayor, y unas *Obras completas*, que disten [*sic*] de serlo, publicadas en Barcelona: Lloréns, 1847, 4 vols., 8° mayor».

[799] En este libro de Turk se analizan los elementos que provienen del Romanticismo alemán en la visión becqueriana del mundo, en su concepción de la naturaleza y en el tratamiento literario. Además, se indican las fuentes germánicas de asuntos y motivos.

por el tema de la ondina. Benítez (1971) señalará igualmente las influencias del alemán y de Poe sobre Bécquer.

Shaw (1986: 165-166) coincide en la misma idea y subraya la originalidad, en este sentido, del sevillano, que renueva el ala legendaria de Zorrilla con esta savia nueva a partir de su texto *El caudillo de las manos rojas*, de 1858, que significó la aparición de un escritor con un concepto nuevo de la prosa. La leyenda como narración histórica en verso al modo de Zorrilla estaba ya pasada de moda por entonces[800] y las de Bécquer, en prosa, remozan así el género; pero el poeta había aprendido la lección de los hermanos Grimm y de Hoffmann.

Al nombre del gran fabulista alemán se unirá el de Edgar Allan Poe[801], y ya a partir de los sesenta, será tópico citarlos juntos cuando del cuento fantástico y de la fantasía se habla (Smith, 1992: 15), pues estos dos escritores fueron el modelo para la confección de este género narrativo (aunque ya existía antes de su descubrimiento, no lo olvidemos), que, según Vega Rodríguez (1997: 157) no será muy divulgado en España —algo que habría que matizar—, pero en el que pueden destacarse algunos escritores y ejemplos interesantes. Poe y Hoffmann trabajaron este género desde diverso criterio. «Hoffmann partía de lo fantástico para llegar naturalmente a lo maravilloso, mientras que Poe partía de lo real y efectivo en busca de la maravilla» (*ibidem*), y el proceder del último será más peligroso, según Vega Rodríguez, porque *perturba el alma* con mayor violencia que otro resorte[802]. Sea como sea, la evolución que en el tratamiento de lo fantástico se da en la segunda mitad de siglo no viene marcada por estas diferencias, pues tanto la prosa de Hoffmann como la de Poe tendrán iguales imitadores, que se movilizan ya por la búsqueda de la verosimilitud (desde una postura racional cercana a la *realista*), ya por la de la belleza, como Bécquer.

Hasta 1858, no se traducen, sin embargo, al español las obras de Poe (Montesinos, 1955: 150, n. 310). Esto es lo que descubrimos por el artículo de Alarcón (1943: 1774-1777): "Edgar Poe. Carta a un amigo", de esta misma fecha, aunque desde el año anterior circulaban en Madrid diez o doce ejemplares de *Histoires*

---

[800] «Entre 1861 y 1863 se publicaron en varios periódicos de Madrid dieciocho de las veintidós leyendas en prosa de Bécquer. El género en cuanto tal no era nuevo: sus raíces son, en parte, populares y locales, tradiciones corrientes sobre lugares concretos, iglesias, imágenes sagradas y similares; en parte, son literarias, provenientes de la literatura religiosa oriental, de apólogos e historias de sucesos mágicos. El ala 'histórica' del romanticismo, y especialmente Zorrilla, se había entusiasmado por las primeras, cuyos fantásticos elementos produjeron un renovado interés por los segundos ingredientes, coincidiendo con un creciente dominio de la prosa sobre el verso. A finales de los años cincuenta, fortalecidas por la tendencia tradicionalista del costumbrismo, por su deseo nostálgico de salvar el encanto del pasado, las leyendas en prosa se hicieron muy populares como forma artística menor y, como el mismo cuadro de costumbres, tendían a menudo a transformarse en algo parecido al cuento» (Shaw, 1986: 165).

[801] Sobre la fama de Poe en España véase el artículo "Edgaro Poe (Boceto literario)" de José J. Herrero en *La Diana*, 7 (8 de mayo de 1883), págs. 12-14, donde el autor exclama con entusiasmo: «Hijos del gran siglo XIX, congratulémonos de haber sido coetáneos de un genio que vivirá siempre en la Historia de la Literatura y en el corazón de cuantos tengan hambre y sed de sublimidad y belleza» (pág. 13).

[802] Smith (1992) señala cómo Galdós cita a Poe (cuyas obras en traducciones de Baudelaire poseía, así como una edición francesa de Hoffmann) como contrapartida enfermiza de la otra imaginación fecunda.

extraordinaires, versión francesa de esta obra de Poe. Como los que no leían en francés, sin embargo, se desesperaban por no poder leerlo, se le ocurrió a un editor de Barcelona publicar en castellano las *Historias extraordinarias de Edgardo Poe*, idea que al poco tiempo hallará eco en otro editor de Madrid. Dentro de poco tiempo, anuncia Alarcón, el público se apoderará de una obra que hasta entonces era posesión de unos pocos iniciados. En este interesante artículo, Alarcón compara a Poe con Byron, pues ambos murieron jóvenes (cree erróneamente que nació en 1813). Destaca entonces su originalidad.

> Creo que puede calificársele entre los poetas fantásticos, dado que coloca sus creaciones lejos del mundo real y propende a exaltar y turbar la mente de sus lectores; pero hay que advertir que su fantasía busca lo imposible y lo sobrenatural fuera de las regiones ya visitadas por la fe de los místicos, por la inventiva de los impostores o por la imaginación de los poetas. (*Ibidem*: 1776).

Hasta entonces, los poetas fantásticos invadían el reino de la Muerte, o el de las imaginaciones enfermizas, poblado de cadáveres y aparecidos, almas en pena y espectros ensangrentados.

> Es hija esta poesía de la Edad Media, de la fe religiosa y de la barbarie, del ascetismo de unos y de la superstición de otros, y forma parte de la *mitología católica*, entendiéndose por esta frase todo lo puramente imaginario que las beatas de cien años refirieron a la luz del hogar, en noches de diciembre, al son del viento y de la lluvia, para dormir a los niños... Duendes, brujas, resucitados, gatos negros, tentaciones del demonio, metamorfosis de este revoltoso espíritu y otras invenciones que moralizaban por el miedo, dieron asunto a mil cuentos y consejas que todos hemos oído en nuestra niñez, y que debían asociarse luego con la mitología antigua y el filosofismo moderno en el admirable poema de los alemanes, en el *Fausto*. (*Ibidem*. 1776)[803].

Pero Poe no muestra nada de esto, según Alarcón. Ni el corazón ni la imaginación son su teatro; no es fantaseador ni místico, sino naturalista, sabio, matemático; su campo de batalla es la inteligencia (el arma de verdad que sirve para combatir todo tipo de fantasmas), la razón, en quien busca apoyo el poeta para probar lo imposible, lo extraordinario, lo extranatural e inverosímil. Triunfa Poe al ser racionalista y fantástico a la vez. Se trata de un "paralogismo refinado", de una demostración del poder de la inteligencia y de un ataque a la misma. Parte de lo vulgar y lo admitido, se apoya en las ciencias físicas y matemáticas para mostrar hechos imposibles. Con humor superior al de Heine, usa el tecnicismo de todas las ciencias y la charlatanería de todas las utopías (*ibidem*: 1777). Escribe una poesía científica, una literatura grotesca y arabesca, como él la llamó, con afán de hacer general lo excepcional. Además es un portentoso psicólogo, que sabe expresar dónde nace y dónde va a morir cada sensación.

[803] Estruch (1994: xxx) cita este párrafo para señalar las semejanzas entre la teoría aquí expuesta por Alarcón y la de Blanco White sobre los orígenes de la literatura fantástica.

Volviendo a la prensa ilustrada, allí encontraremos varias versiones de la historia de *Marino Faliero*, aunque ninguna alcance la calidad de la de Hoffmann[804], o el relato de 1871 de García Ramón, claro heredero de la cuentística de Poe. En esta historia, *Cuerpo sin alma*, se mezclan originalmente la Reconquista y el universo del autor americano. Un judío, a ruegos de un joven enamorado, devuelve a la vida por unos momentos a la amada muerta (es decir, hace que se le aparezca al protagonista), la cual desea conceder a su novio un deseo. El joven pide que su alma vaya con ella aunque su cuerpo quede en el mundo, para no hacer sufrir a su madre. Desde entonces, el joven, que continúa viviendo, es llamado *cuerpo sin alma*. Llamativamente, el autor menciona de pasada que el muchacho lleva a cabo hazañas en el cerco de Granada: la Reconquista es un telón de fondo que no interesa para la ocasión. Y no descuida la enseñanza moral: aprendemos que aunque José, el judío científico, es desagradable físicamente, es de buen corazón. De él se contaban cosas prodigiosas: «es de notar como en aquellos tiempos y aún en los que alcanzamos, tan cristianos y fervorosos, todo lo grande, incomprensible y raro, se atribuía a Satanás en lugar de atribuirlo a Dios, verdadero principio de la inteligencia» (pág. 371). También la huella clásica o germánica se deja ver en el relato: «La excitada imaginación de Edgardo le fingió ninfas de voluptuosas formas y plácidos rostros, que cruzaban por la superficie del río, mirándolo con melancólico mirar y jugueteando con guirnaldas de rosas» (pág. 371), y la tradición petrarquesca en el nombre de la amada, Laura, nada usual en la literatura medievalizante decimonónica. *El ánima de la condesa* de J. Gasser, que nos cuenta la historia contemporánea de un fantasma de un castillo gótico, es también clara heredera de Poe, con una narración que sólo tiene de española los nombres. El estilo cuentístico es sobrio y definido, en una prosa más distanciada que la romántica, sin detenerse en concesiones sentimentales.

En cuanto a los relatos históricos, existen varios personajes recurrentes, aunque serán también, como en versos y tablas, el rey don Pedro y Enrique de Villena los que despierten el mayor interés. Curiosamente, sin embargo, no hemos encontrado obras que versen sobre los Reyes Católicos, en un fenómeno semejante al de su escasa presencia teatral (Cabrales Arteaga, 1984; 1985), y tampoco sobre el Cid, exceptuando *Las tres saetas,* aunque su figura ocupa aquí más bien un segundo plano. En realidad, en la mayoría de las ficciones se prefiere que los grandes personajes de la historia lleven a cabo un papel secundario y que sean personajes inventados los protagonistas. A veces, incluso aunque el carácter principal sea histórico, se olvida su verdadera faceta política para centrarse en una ficción amorosa, como es el caso de Álvaro de Luna en *La madre rival.*

[804] También Byron escribió una obra de teatro sobre el tema.

El relato de Fernández Bremón sobre el Marqués de Villena, sumamente atractivo, aporta algunas novedades, como la riqueza psicológica, nada común en este tipo de relatos, y en él nos detendremos en el último apartado de este capítulo. En cuanto al rey don Pedro, Antonio de Trueba escribe una muy interesante historia titulada *La tragedia del infante*. Se trata de contarnos la muerte del infante don Juan, que pretendía ser señor de Vizcaya, a manos del rey don Pedro. El autor, al pretender mostrarse imparcial con la figura de éste, nos dejar entrever las grandes discusiones de la época sobre la moralidad del rey *cruel*, a quienes los más monárquicos, sin embargo, llaman *justiciero*. Trueba piensa que «no se ha escaseado medio alguno, por odioso que fuese, para pintar al desgraciado Don Pedro como un monstruo de falsía y crueldad...», ni escritores que lo traten «calumniosamente». En esto se destaca López de Ayala, pues es de los que más ha contribuido a hacer odiosa la memoria de don Pedro, empeñándose en pintarlo sanguinario en extremo; aunque en su relato, éste tampoco deja bien parado al infante, según se ve por las palabras de la crónica que Trueba copia (que el escritor se leyó bien a López de Ayala se hace también evidente en *Los amores de un rey*). Pero aclara, por si el lector pudiera tomar una impresión equivocada, que tampoco es del otro bando: «Antes de seguir adelante, permítasenos decir que no somos de los que como Gracia Dei, don Diego de Castilla, el conde de la Roca, Ledo del Pozo y nuestro insigne poeta Zorrilla, se constituyen en ciegos admiradores del rey Don Pedro I». Su opinión más bien se conforma con lo que dice el autor de la crónica de *Don Pedro Niño*: «'El rey Don Pedro, dice, fué ome que usaba vivir mucho a su voluntad: mostraba ser muy justiciero; pero tanta era la su justicia e fecha de tal manera, que tornaba en crueldad'» (pág. 67). La misma polémica refleja Vallejo en su historia *Ruzafa*, aunque el autor no trata de ocultar su parcialidad hacia el rey don Pedro. Achaca la propaganda negativa que este monarca tuvo al hermano fratricida, y en su relato anecdótico demuestra cómo a veces, por confusión, lo pudieron acusar de actos que en realidad él no cometió (como la disecación del judío). Además, según Vallejo, don Pedro es disculpable porque tuvo necesidad absoluta de matar para no ser muerto.

Otro texto sobre este personaje es el de Márquez, en el que se nos pinta la muerte de doña Blanca y de don Fadrique con un especial deleite en la descripción de la crueldad de don Pedro. Tras el asesinato de su hermano (sabemos cuál es el *cronista* del que saca el autor sus noticias), don Pedro «se hace servir de comer; era como la bestia feroz husmeando aún la sangre de sus víctimas» (pág. 206). Toda la narración se encuentra salpicada de comentarios subjetivos del autor, y su ambiente tétrico y salvaje recuerda la tradición de parnasianos o republicanos franceses como Michelet.

Relacionada también con la figura de este monarca se encuentra la narración *El bastardo*, que nos cuenta los problemáticos amores entre el hijo ilegítimo de don Enrique, el conde don Alfonso, y doña Isabel, cuyos familiares son partidarios del rey don Pedro. Ella no le ama a él (se casó a la fuerza) y trata de proteger a su hermano

herido, Manrique, que luchó al lado del rey *cruel*. Cuando el conde los encuentra, los mata a ambos, probando que desde el bando de los Trastámara también se cometen grandes crueldades. Por lo demás, este relato tiene poco interés y cuenta con una gran carga de clichés románticos (el conde, por ejemplo, es un *bastardo* de figura fea y duro aspecto).

Muy atractivo para los escritores de esta época resultará el personaje histórico de doña Sibila Forcia, sobre la que encontramos publicados dos relatos de gran calidad, tomados, dicen, de los Anales de Aragón. Curiosamente, la imagen que obtenemos de esta reina varía mucho de uno a otro. En la narración de Varela, es una pobre mujer a la que tendieron una trampa: su juicio fue injusto, pues se apoyó en la acusación de un falso judío (cómo no); a la pregunta que a éste le dirige el tribunal sobre si es nigromántico, el narrador comenta: «Una pregunta semejante hecha en nuestros días hubiera despertado carcajadas. En el tiempo de que hablamos causó una ansiedad mezclada de espanto, y todos los ojos se dirigieron hacia el testigo» (pág. 386). El autor nos demuestra en este relato que se encuentra del lado de los que piensan que la Edad Media no era una época tan maravillosa como se pretende hacer creer, algo en lo que coincidían muchos escritores liberales. Una antigua reina podía permanecer indefensa frente a las acusaciones de hechizamiento, colección de asertos absurda y mal trabada que cree la muchedumbre por obra de la nueva consorte, y que el consejo estima sin embargo de peso (Sibila se salva de la muerte por intercesión del rey de Aragón). Muy distinta es la narración de Manuel Fernández y González, que cuenta con mayor carga lírica y en la que el elemento amoroso cobra más protagonismo. La reina Sibila es aquí una figura intrigante y ambiciosa, cuyo único móvil es aumentar su poder, para lo que no duda en manejar los sentimientos de otras personas.

En cuanto a los personajes históricos extranjeros, Juana de Arco, seguida de Ricardo Corazón de León, será el más abordado. Como María Estuardo, Juana de Arco fue una de las mujeres de la historia de moda en estas décadas. La vida de la heroína se relata constantemente en una revista como *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, que, por ser compuesta en París, recoge sobre todo los acontecimientos franceses, pues sin duda había en estas narraciones una intención nacionalista implícita. Sobre la santa se compusieron además dos óperas: la *Juana de Arco* escrita por Barbier y con música de Gounod, que tuvo muchísimo éxito[805], y la de Mermet, algo menos lograda. Dedicados a la heroína, se inauguraron bajorrelieves en su monumento de Orleáns, en 1860, y se erigió una estatua en París en 1874, en la Plaza de las Pirámides, satisfaciendo así, según se dice, un deseo general del pueblo francés[806]. Nos da la

[805] Nos lo cuenta R. S. en "Juana de Arco", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1095 (1874), pág. 35. También sobre María Estuardo tenemos la ópera de Schiller.

[806] *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar* (1874), pág. 200. La imagen parisina no era tanto la de la doncella de Orleáns sino la de la historia y la leyenda, «a la cual el país ha consagrado un culto

impresión de que este último homenaje tuvo mucho que ver con los disturbios de la *Commune*, y es que no sólo en España se manipulan héroes y sucesos medievales por razones ideológicas. Así, con ocasión de la creación de la estatua de Juana en la plaza Compiegne, leemos que: «En medio de las tinieblas que en estos momentos cubren a Francia, no dejan de percibirse algunos rayos de luz, que anuncian mejores días para la patria de San Luis y Carlo-Magno»[807]. Pero Juana de Arco, como Roldán, va a recibir aclamación tanto por parte de realistas como de republicanos, quienes durante el Segundo Imperio intentan ponerla de su parte (Dakyns, 1973). En la Península, sobre este personaje nos hemos encontrado dos relatos, el de Pilar Sinués de Marco (autora dedicada a biografías de mujeres medievales, con un libro de 1878 sobre Isabel la Católica), muy convencional y moralista, con la santa nada menos que enamorada del rey francés, y el de José Montero Vidal, de carácter un poco más histórico y ameno. Pilar Sinués es ejemplo de un modelo estético, «la tendencia docente isabelina, cuya legitimidad constitucional termina con el triunfo de la Revolución Gloriosa en 1868 y la consolidación de la novela realista en la década de 1870» (Sánchez Llama, 1999: 272). Ella es también la autora de *El ángel del hogar* de 1859.

Otros personajes extranjeros que llamaron también poderosamente la atención de los escritores fueron Marino Faliero y Ricardo Corazón de León. Sin duda el interés por el primer dux se relaciona con el que se sentía por el Consejo de los Diez y la Edad Media veneciana, que fueron representados en múltiples grabados y cuadros de la época. En 1871, encontramos un artículo histórico sobre el Consejo de los Diez en Venecia[808]; en 1872, vemos publicada la traducción del cuento de Hoffmann, *Marino Faliero*, con toda su carga de poesía (Faliero es un enamorado del mar) y de orgullo alemán, representado en Antonio. En 1874, Fuensanta del Valle escribe *Instituciones de Venecia. El Consejo de los Diez*. Esta vez, el autor no muestra tanta predilección por el viejo dux. Fuensanta se propone probar a través de un examen de los papeles del Consejo (el artículo, muy erudito, se basa en un estudio de Sismondi y Daru) que el organismo no tuvo la crueldad y la saña que se le atribuye. Pero ya en 1888 nos encontramos con un relato sobre el dux enmarcado en la corriente realista: en estas páginas, el escritor Cecilio Navarro despliega toda su ironía (véase, por ejemplo, el continuo juego de palabras sobre los cuernos) para relatarnos la historia del anciano, que se inicia con un baile más decimonónico que medieval, y en la que se incluyen comentarios de moralistas como Julio Janín. El autor sabe reflexionar con gracia sobre la escena que

---

que no han debilitado los siglos, y que los últimos sucesos han reanimado en todos los corazones». M. Fremiet cuidó la sencillez y la ciencia arqueológica de los detalles, pero realizó un caballo demasiado abultado. El monumento se inaugura sin pompa, en razón a las circunstancias políticas.

[807] *La Ilustración Católica*, 16 (28 de octubre de 1880), pág. 123.

[808] X., "Historia. El tribunal de los diez en Venecia", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 953 (1871), págs. 269-270. No lo incluimos en el *Apéndice 2* porque se trata de un artículo histórico y no de prosa de ficción; además, no se menciona a Marino Faliero.

cuenta sin caer en graves moralejas; hasta en el momento de la tortura del potro, se permite comparaciones como la del dux conquistador a caballo recibiendo el homenaje de un pueblo envilecido[809].

Sobre Ricardo Corazón de León encontramos tres relatos, en los que el fuerte elemento erudito es lo que más llama la atención. Pero las narraciones son muy distintas. La de J. V. es de una extremada calidad, y nos cuenta las revueltas organizadas por este rey y sus hermanos contra su padre, poco conocidas en España, según el autor (que toma un claro partido por Enrique II). Publicada en 1871, presenta una minuciosa descripción realista del cuarto del rey y unos personajes con relieve psicológico, aunque aún conllevan lastre romántico. Muy interesante es la ironía que muestra siempre Bertrand de Born, el trovador del duque de Normandía, que resume la complicada situación en que se encuentran las cosas de esta forma: «...la cosa se complica. Aquí tenemos un padre que roba la novia a su hijo, unos hermanos casi parricidas y que están para degollarse los unos a los otros, y por conclusión una noche oscura para ocultar crímenes... Es evidente que tendré bastante materia para escribir tristísimos cantares que amedrenten a la posteridad» (pág. 194). Más desmitificador aún y desapasionado se nos muestra "X." en su relato-estudio *Ricardo Corazón de León*, donde se nos narra la vida de este rey, de sed desmedida por el oro, sin ningún tipo de concesiones. Por último, J. V. nos cuenta la muerte del rey Ricardo en el asalto que realizó a un castillo para apoderarse del oro; de nuevo aparece la figura del monarca avaricioso, que no duda en aceptar la ayuda de un maleante con el fin de lograr sus planes. En España, nos dice J. V., es el personaje extranjero más conocido, sobre todo por Scott, que habla de su insaciable apetito, pero no se conoce lo malo, como las revueltas contra su padre, el modo de su muerte o su prisión en Alemania. Lo cierto es que la impresión que nos causan estas historias es que son escritas por franceses (la revista es de allende lo Pirineos) que no pueden ocultar su poca simpatía hacia el monarca inglés.

Una gran parte de los relatos ambientados en la Reconquista suceden en Granada, a la que se apoda con largos epítetos, comparándola con una mujer, muy a la manera de las antiguas canciones medievales. El resto se centran en la parte de Castilla, aunque de vez en cuando y coincidiendo con el desarrollo de la literatura regional de la segunda mitad de siglo, hacen su aparición relatos de carácter más auctótono con respecto a su autor. Así, Antonio de Trueba escribe sobre tradiciones vascas, como en *La cruz más santa*. En muchos de los relatos que vamos comentando, se deslizan comparaciones entre el siglo XIX y la época medieval. Si para los que muestran ideología conservadora, ésta fue un momento de gran caballerosidad y heroísmo, en otros encontramos una visión mucho más escéptica y negativa del mismo, en razón del escaso progreso de entonces. De este modo, si Pidal y Mon exclama en *La leyenda de*

[809] También Amós de Escalante (1956, I: 109) evoca la famosa historia de Marino *Faliero* cuando habla

Alberto el Magno, en medio de una serie de idealizadas escenas de la época, con los discípulos oyendo de labios de sus maestros universitarios las enseñanzas: «¡Qué hermoso espectáculo el de la enseñanza en los grandes siglos de la edad cristiana! La iglesia nacida en la soledad del claustro al pie...» (pág. 11), en *La brujería de Juana de Arc*, Montero y Vidal desmitifica el Medievo francés: «No obstante ser el siglo presente a quien cupo la poco envidiable fortuna de merecer el dictado de positivista, bien claro puede verse por las ideas de los cortesanos de Carlos VII, que tampoco desconocían su conveniencia los vivientes en el décimoquinto» (pág. 206). Compárese la visión superior del pasado que nos da "P." en *La catedral de Colonia*: «La Edad Media, tan inclinada a los relatos maravillosos, admitió y difundió la leyenda que anteriormente hemos ofrecido a nuestros lectores, y la piedad de los fieles parecía empeñarse con más ahínco en desvanecer los planes del infierno (...)» mientras que en el siglo presente «más parece imperar el espíritu del infierno» (pág. 150), con la de J. Varela en *Doña Sibila Forcia*, opuesta a una mitificación que no se corresponde con la *realidad*: «Los que sólo en las modernas revoluciones ven horrores y crímenes, y a cada momento citan los tiempos antiguos, pueden leer la relación de los sucesos que acabamos de referir, acaecidos en el siglo XIV, y habrán de confesar, mal que les pese, que los hombres son siempre los mismos, y que como dice Gil Blas, las manzanas son ahora tan gordas como en tiempo de Adam» (pág. 386).

El tema religioso suele estar presente en estos relatos en la oposición cristiano/musulmán, y los protagonistas pertenecen al estamento caballeresco, frente al eclesiástico y el "plebeyo" (con alguna excepción como *Los alfayates* o *La barrera real*). El original cuento *El tallista de imágenes* está protagonizado por monjes, pero este relato, decorado con grabados de estética gótica, es una traducción del francés Lêmaitre. Los monasterios se constituyen así en un lugar de paso o de destino, pero allí no se desarrolla la narración. No obstante, alcanzan significación en historias como *Los caballeros de la Merced* de Muñoz Gaviria, un bien construido relato de mensaje humanitario y antibelicista, en el que interviene Pedro Nolasco. Precisamente de la ausencia de leyendas religiosas o milagrosas se queja Antonio de Trueba en 1884, reclamando un interés hacia éstas semejante al que se sentía por las profano-fantásticas, en medio de un positivismo cada vez más escéptico y secularizado que le obliga a adoptar una actitud defensiva en su discurso. «Paréceme que si hay razón (como yo creo que la hay, y muy grande) para recoger los cuentos y tradiciones populares de otro orden, como se están recogiendo y estudiando en todos los países cultos, no la hay menor para recoger y estudiar las tradiciones populares religiosas que a pesar del candor

---

de Venecia.

fervoroso que les ha dado vida y de lo sobrenatural que domina en ellas, son documentos muy expresivos y elocuentes para estudiar y conocer lo pasado»[810].

Por otro lado, los estudios árabes, como hemos visto, ayudaron a un acercamiento menos tópico y más riguroso hacia la cuestión musulmana, aunque ya anteriormente Chateaubriand o Irving favorecieron la visión comprensiva de lo *moro* (Benítez, 1971). Francisco Fernández y González, hermano de Manuel, «filólogo, historiador y arabista de primer orden» (Hernández-Girbal, 1931: 303) y rector de la Universidad Central, del que ya hemos hablado, aprovechará en este sentido sus relatos para mostrar el fruto de sus conocimientos. Por ejemplo, *La hija del rey de Cádiz* es la traducción de una leyenda transcrita por el biógrafo Abén-Jalicán en la *Vida de Muza Ben-Noscir* y por Yacib en su artículo topográfico sobre Cádiz, según nos informa el autor en un comienzo erudito —tal vez algo farragoso— muy alejado de la estela romántica. Así, el relato

> muestra un colorido local tan notorio, que no cabe colocarlo entre las invenciones egipcias atribuidas a Al-Guadiqui, antes parece recogida de tradiciones novelescas nacidas en nuestro suelo, cual espontáneo fruto de la imaginación de los antiguos españoles. En el cambio de producciones intelectuales entre el Oriente y el Occidente, donde se muestra el eco de la historia del Bavmecida y de Harón Arraxid en la romancesca leyenda de Bernardo del Carpio, y las leyendas de los Reyes de Hira en el libro *I Reali di Francia*, ha tocado más de una vez a España y a la docta Grecia el ofrecer el motivo de concepciones novelescas árabes, según se muestra en las sabrosas tradiciones de los mozárabes españoles, conservadas por Edrisi y en la relación extraordinaria de las maravillas de la capital de los Atlantes descritas bajo la autoridad de Solón por el discípulo de Sócrates, alteradas después por los sarracenos en la peregrina conseja de la ciudad de Latón: descubriéndose por ventura el abolengo de la leyenda de Argantonio y de los novelistas helenos de la época de Alejandro en la que vertida del arábigo al castellano, según las relaciones árabes mencionadas arriba, presentamos a nuestros lectores.

De parecido estilo es *Fátima la astrónoma*, donde a pesar de dejar volar la imaginación (como en el anterior relato), el autor no se priva de dar una pátina de erudición al final del mismo. En cuanto a *Mientras fue hermosa*, el escritor dice recogerlo de la autobiografía de un historiador árabe, que traduce al castellano, aunque se trata más de una prosa de ficción que histórica. Este relato es interesante porque el autor incluye una historia dentro de otra historia, al insertar el "Tratado del amor"[811]. Además, desde un punto de vista más realista, aparece el tema original de la debilitación de la pasión amorosa por el envejecimiento de la mujer. Los relatos de este estudioso, si no son híbridos de artículos históricos, presuponen en el lector una cierta iniciación en el tema, pues no van acompañados de notas que sitúen personajes y épocas (uso común

[810] Antonio de Trueba, "La leyenda de Begoña", *La Ilustración Artística*, 110 (4 de febrero de 1884), págs. 46-47: 47. Esta leyenda no la incluyo en el apéndice pues está situada en los primeros años del siglo XVI.

[811] El "Tratado de amor" proviene de una copia del MS. de Leiden número 927; según el autor, esta historia se halla contenida en los folios 98 r. al 102 v. del códice arábigo que dice transcribir.

desde el Romanticismo). Por el contrario, Simonet sí gusta de anotar sus historias, como demuestra en *Zahra*, donde hará también gala de sus conocimientos arábigos. En este relato, el autor se extiende morosamente en los diálogos y demuestra su extensa lectura de la literatura árabe, y en una nota hace explícito un recurso que emplearán tantos autores de relatos orientales: la comparación de la mujer con una flor, metáfora sacada de la poesía oriental. Simonet "convierte" a su protagonista (hermosísima y apasionada como todas las mujeres musulmanas de estos relatos) en árbol de incienso, comparación que, aclara en nota, era muy frecuente entre los poetas árabes.

Menos profusamente se aborda el ámbito hebreo, aunque Francisco Fernández y González, que realiza trabajos sobre los idiomas semíticos, escribe una interesante leyenda, *La hija de la viuda*, en la que demuestra un conocimiento tan auténtico de la cultura judía como el que posee de la musulmana, dentro de ese universo de erudición exhaustiva en el que se mueven siempre sus relatos.

Herederas de los procedimientos románticos, muchas de estas narraciones dicen provenir o bien de "viejas crónicas" o cronicones que ha consultado el autor (*Don Blasco de Aragón*, *La casa de Carmona*, *Las narices de Su Alteza*...), o bien de un manuscrito encontrado (*La venganza de un judío*), o, por último, son relatos de algún guía o personaje que conoce la región (*La cueva de Benidoleig*, *Una excursión a San Miguel de Fay*...). En cuanto a esto último, aunque hay un narrador que "comenta" y dirige la acción, éste, en determinados casos, cede su voz a otros. En general, predomina la tercera persona del narrador omnipotente, con una manera de manejar las acciones en ocasiones próxima a la teatral. Pero la voz personal del autor puede estar más o menos oculta: digamos que a medida que avanza el último tercio de siglo, ésta se va haciendo más silenciosa y menos ideologizada, pese al didactismo que caracterizó a un cierto tipo de literatura realista[812]: el narrador impersonal de la novela naturalista y la pretendida objetividad del positivismo dejaron, sin duda, su huella en estos relatos.

No se abandonan, sin embargo, en muchos de estos textos los recursos preferidos de los escritores de la novela histórica romántica: los anuncios de lo que va a venir después, la escena que relatan los personajes secundarios, la teatralidad de algunos momentos, el comienzo *in media res*, los saltos hacia atrás en el tiempo..., muchos de los cuales compartirán los modernos relatos de terror. En *La yerba de fuego*, el personaje de Asser explica en voz alta a los lectores lo que está haciendo, como si estuviera en un escenario; y los misterios de las narraciones no se desvelan hasta el final, de manera que el lector tiene que esperar al desenlace para hacer una lectura *correcta* de los hechos (por ejemplo, *Costumbres caballerescas* o *Blanca Forner*).

Algunos autores muestran una especial maestría en el manejo de la narración. Así, Castelar en *Escenas florentinas* o Moreno Godino en *El ciego de Bellver*, relatos en

los que seguimos los movimientos de los personajes como si se tratara del ojo de una cámara. Moreno Godino nos describe los pasos lentos de Guillermo de Fontanill acercándose a la habitación de su mujer, hasta que por fin sorprende la plática de los enamorados, en un soberbio proceso narrativo que logra mantener en vilo al lector. Pero estos son relatos de la década de los 80; los más genuinamente postrománticos adolecen de un defecto en el que caen gran parte de sus antecesores: la falta de unidad (de hecho, la mayoría de éstos vienen divididos en secciones con diferentes títulos). Incluso un magnífico escritor como Balaguer no articula bien el desarrollo de relatos demasiado largos como *La Dama del Castillo*[813]; en este sentido habrá que esperar a los efectos del Realismo para llegar a una técnica narrativa más compleja y a una narración mejor trabada[814].

Por otro lado, el culto a la erudición, cada vez más positivista, se percibe en la cantidad de notas, filológicas o históricas, que acompañan muchas de estas historias; si bien es verdad que esta anotación es ya una práctica usual en el Duque de Rivas, por ejemplo, en pleno Romanticismo, la época de adoración al dato se percibe evidente en el detallismo histórico del que ahora cuidan numerosos autores. Los relatos/artículos históricos de Reparaz son una prueba evidente de esto, especialmente su anotada leyenda de Hilperico (basada seguramente en la historia de A. Thierry), donde sale tan mal parada la mujer[815].

Las actividades principales que suelen realizar los protagonistas de estos relatos, aparte de la guerra, que casi nunca se narra, suelen ser los torneos y la caza de cetrería. Si los torneos sirven para dar solución a problemas de rivalidad por una dama (*El del capuz colorado*) o para defender creencias (*La fuente del pino*), la caza será la principal afición de la clase alta tardomedieval representada en pintura y literatura (*El ciego de Bellver, Ferrán Ruiz de Castro*), especialmente en las regiones donde en el pasado la coyuntura permitió una vida más aristocrática, como Cataluña. Muchos escritores limitan su interés por los siglos medios a su respectivo lugar de origen, distinguiéndose en esto los catalanes, con Balaguer a la cabeza. Si se nos relata *La mort de Ferrán II*, por ejemplo, es porque el viudo de Isabel I fue convencido por sus consejeros para que no diera nada a un infante con sangre catalana.

Un catalán del que aún no hemos hablado, y que será motivo de relatos, poemas y obras de teatro, es Roger de Flor. Sobre este personaje histórico encontramos dos relatos de muy distinto calibre: el de Ulpiano Verges y el de Rafael Milán, que nos

---

[812] Por ejemplo, el implícito que encontramos en "La fuente del pino" de Milán y Navarrete, donde los musulmanes se vuelven católicos por intercesión de la Virgen.

[813] Blanco García (1891, II: 268) califica de «complicadísimos» los relatos de Balaguer.

[814] Tal vez esta falta de unidad se deba en parte a la costumbre de la época de escribir prosa de ficción por entregas, que afectaba a los relatos breves. Balaguer, por ejemplo, fue socio de la Sociedad Literaria de Madrid fundada en 1843 por Ayguals de Izco, que publica novelas folletín (Carrillo, 1977).

[815] Al igual que en el otro relato que escribe el autor sobre Leonor Telles; Reparaz parece demostrar así cierta misoginia en su elección histórica.

muestran con gran claridad cómo influye la ideología en la manera de presentar un personaje. Mientras que el federalista señala la avaricia de los almogávares, que, sedientos de riquezas, exigían grandes recompensas, Milán en *La Ilustración Católica* nos pintará un héroe mucho más perfecto, que prefiere morir antes que infamar las antiguas barras de Cataluña. «Arrojado como español, Roger de Flor sólo había atendido para tan aventurada empresa a que ella le probaba ancho campo donde lucir su valor y añadir una página más a la historia de su patria» (pág. 26). El relato es bastante hiperbólico: «Roger fija su invencible planta en las playas de Bizancio, y la tierra parece que vacila bajo el peso de sus armas...», hasta el punto de que por su exagerada idealización el protagonista puede resultar sanguinario. «Mi espada, acostumbrada a tener poco roce con su vaina, perdería el filo si la privase del vapor que exhala la sangre de los que cayeron por su peso...», le dice el catalán al emperador. Y en pleno maniqueísmo desafía a los malvados griegos de esta estereotipada forma: «Los españoles mueren, pero no se rinden jamás» (pág. 27). En efecto, aunque el pueblo griego le asesine cobardemente, su prometida venganza se realiza en sus lugartenientes, que conquistan Atenas. Por el contrario, Verges nos había mostrado con toda su crudeza el desastrado final de los capitanes españoles.

El terror gótico está muy presente en algunas de estas composiciones, como en *Una venganza* o en *El dogal de piedra*; en esta última, curiosamente, el autor aprovecha la narración para denunciar el mal estado de la capilla del castillo ruinoso de Belver en Zamora, en la línea de las preocupaciones por el deterioro monumentístico que veremos en la sección de arquitectura (en el capítulo sexto). «La capilla del castillo era como una catedral en pequeño; tenía aislados el retablo mayor y el crucero; es de lamentar que la acción de los siglos y de la incuria, hayan destruído una de las glorias más preciadas del arte gótico-bizantino».

Casi todas las composiciones realizan una imitación del lenguaje antiguo bastante pobre, heredada de los Siglos de Oro, donde predominan las maldiciones, los *vos* y las frases retóricas y poco naturales: los avances en el estudio de la filología histórica no afectaron a la creación de estos autores. Muchos de los giros expresivos, arcaísmos y expresiones anticuadas que aparecen en estos relatos eran tomados de la historia del P. Mariana, de quien tantos autores de relatos, entre ellos Bécquer, beben[816]. Pero varios de ellos muestran una bellísima vena lírica. En este sentido, cinco escritores destacan por su esmerado estilo en determinados relatos: Güell y Renté, Güell y Mercader, Balaguer y Manuel Fernández y González.

[816] De Mariana espiga Bécquer arcaísmos y expresiones anticuadas que confieren dignidad castiza a su prosa; Benítez (1971: 78-80) realiza una comparación entre *Historia de los templos de España* y Mariana, y saca párrafos similares.

Manuel Fernández y González demuestra ser un mejor autor de relatos que de novelas largas[817], corroborando con la calidad de éstos las palabras que sobre él escribiera Manuel de la Revilla (1883: 129-133) en 1879, dentro de sus *Bocetos literarios*: «Condiciones tiene para ser uno de los grandes líricos, dramáticos y novelistas, muestras inequívocas ha dado de ello en numerosas ocasiones; pero por desgracia, circunstancias exteriores por una parte y defectos propios por otra, han esterilizado tan hermosas cualidades» (*ibidem*: 129); opinión que corroborará Pardo Bazán (1970: 166[818]). *La peña de los enamorados* es, por ejemplo, una composición muy interesante y bien construida, lírica en múltiples momentos, con un sugerente estilo repetitivo de breves frases entrecortadas. «Nuestros amantes corrían, corrían». El joven que enamorará a su hija, dice Abul, será: «Hermoso como el deseo./ Bravo como el león./ Altivo como el águila». El árabe consultó a los astros, a la tierra, al mar, a los muertos y todos le dieron el mismo mensaje confuso, poético, sobre Juan Diéguez y el destino de su hija. En *Doña Sibila Forcia* hemos visto su proximidad a las novelas del XV, su exquisito lenguaje trabajado. Pero la verdadera joya literaria de este escritor nos parece *El alma de Don Duarte*, uno de esos magníficos textos que pueden pasar inadvertidos de haber aceptado la sencilla etiqueta de postrománticos. Este relato muestra un gran virtuosismo en el manejo de la prosa, con un estilo que recuerda a los *roman* de la Baja Edad Media (la recreación del lenguaje antiguo se basa en sintagmas retóricos del tipo *ganoso de honra*). Sus largos párrafos y lenguaje castizo tienen mucho de eco cervantino, y es muy sugerente esta consciente recreación en la forma que busca el autor, pero lo que más llama la atención es esa especie de extrañamiento realista que lo caracteriza, esa manera de presentarnos lo sobrenatural como cotidiano. El relato trata sobre los Almeyda, familia portuguesa «no inferior a Dios», que no amaba a sus mujeres: sólo las quería para tener descendencia, tras de lo cual las repudiaba. En su rebeldía arrogante esta familia recuerda la de los Moncada, que describe Balaguer en un relato mucho más convencional, *La copa de honor*. En el relato de Fernández y González, ninguno de los varones de este clan sintió amor, pues le convenía a la estirpe el evitarlo. Pero como las madres de sus hijos necesitaban unas características muy precisas para ser elegidas, Don Duarte lanza su azor cuando va en busca de su pareja, el cual le trae tres palomas heridas y tiernas. Duarte se enamora de la que piensa que es su hermana y por ello nunca la puede poseer (Dios se lo impedía: física y moralmente no era capaz); pero, finalmente, el Cielo, que quería castigar en Duarte y María el pecado

[817] En general, la crítica periodística destaca de este autor sus dramas *El Cid* y *El Cardenal Cisneros*. Y aunque se reconoce que por afán de producir tanto, muchas de sus obras son mediocres, se distinguen siempre las novelas *Men Rodríguez de Sanabria*, *El Cocinero de Su Majestad*, *Martín Gil* y *El pastelero de Madrigal*. Véase J. Ortega Munilla, "La vuelta al año./ Madrid", *La Ilustración Artística*, 133 (14 de julio de 1884), pág. 226.

[818] «El ingenio de Fernández y González semejaba árbol frondosísimo cuya madera servía para obras de talla y escultura; por desgracia la malgastó su dueño en mesas y bancos de lo más común».

de soberbia de los Almeyda, les perdona y les deja unirse: no son hermanos sino primos. Poemas y romances de aire medieval embellecen el relato. Dentro del mundo mágico y mítico que presenta la historia, aceptamos los sucesos sobrenaturales como algo normal y verosímil. Tal el milagro de la imposibilidad del protagonista de tocar a su amada María, aunque intentara hacerlo (ella era novicia, pero no hizo votos porque tenía intuiciones); tal los presagios que continuamente se ciernen sobre los personajes. La historia se sitúa en 1476, en plena guerra entre don Alfonso de Portugal y los Reyes Católicos. El magnífico relato acaba en el presente, con la visión de las armas de Duarte que se agitan aún en la catedral de Toledo; por un castigo de Dios, ahí ha de quedar el testimonio que despoja de honra a los presuntuosos Almeydas.

El relato de Balaguer más logrado estilísticamente es, en nuestra opinión, *La cabeza del conde Urgel* —en realidad una traducción de la leyenda en verso escrita por el autor y premiada en 1861— y, en segundo lugar, *La casa de Cardona*. En ambos relatos lo que más llama la atención es la musicalidad (creada principalmente a base de repeticiones o estribillos) y la primacía de los valores estéticos. Como es común en los catalanes, no se aborda el tema de la Reconquista, sino una Edad Media más europea y aristocrática. Expresiones de corte épico como: «Ya le oiréis hablar», crean un verdadero sabor medieval y, en general, constituye un magnífico acierto su recreación de la canción trovadoresca, sobre todo si lo comparamos con sus precedentes[819]. Su conocimiento de los romances y las tradiciones le lleva a imaginar un «conde Arnaldo» enamorado de la protagonista de *La Damisela del Castillo*, y la trova que canta Rogerio es extremadamente hermosa con su estribillo popular catalán. Pero en *Una expedición a San Miguel de Fay* es donde más personalmente manifiesta Balaguer su amor por el Medievo, por «esa época de poesía y de guerra, de oro y de hierro» (pág. 203), y por sus leyendas, que tan bellamente sabe presentar. «Afortunadamente para el poeta viajero, Cataluña es rica en esos montones de piedras./ Sí, Cataluña, la Alemania del Mediodía, tiene fantásticas baladas, curiosas leyendas, sombrías y terribles historias, y cien morismas atalayas, cien feudales castillejos que con sus nombres raros y misteriosos han engendrado otras tan raras y misteriosas consejas» (pág. 219).

Güell y Renté muestra en *La Virgen de las Azucenas* un gran temperamento de poeta. El autor comenta y hasta "canta" los sucesos que narra, enhebrando exclamaciones y metáforas. Los arrebatos líricos son frecuentes, ya sea para dirigirse a la primavera o hacer reflexiones sobre la luna, desviándose de su historia. Por su parte, Güell y Mercader en su *Ciurana* muestra también un magnífico estilo, con una narración rápida y amena, que mantiene en vilo al lector, y ausencia de diálogo. La descripción de la noche en la que sucede la muerte del hijo de Castellet (aparece de mañana muerto por un puñal oculto y con un reptil bebiendo su sangre) es soberbia.

Lleno de poesía se encuentra también el párrafo que nos describe la oscuridad terrible, con el mistral huracanado agitando la verde cabellera de los salvajes pinos, mientras el lobo y la corneja se convierten en verdaderos presagios de la desgracia.

Cuentos y tradiciones. Los escritores realistas

Los relatos de los que vamos a tratar ahora se publicaron también muchos de ellos en la prensa ilustrada, pero no es de ahí de donde los vamos a tomar, sino de las colecciones publicadas en forma de libro. Se trata propiamente de *cuentos*, ya que la mayoría de nuestros autores prefieren el terreno de la imaginación o el folclórico a los relatos legendarios o históricos. Todos ellos están relacionados con el tema medieval y están escritos por autores de la generación realista, excepto los del primer apartado referido a los cuentos tradicionales o folclóricos, en el que incluiremos a autores como Trueba. Por otro lado, no aparecen aquí algunos novelistas realistas porque, sencillamente, aunque escribieron cuentos (en este momento casi todo el mundo los escribía), no versaron sobre la Edad Media; así sucede con Clarín, Pérez Galdós o Palacio Valdés[820]. Distinto es el caso de un naturalista como Eduardo López Bago, que sí compone un relato medievalista de corte romántico en su juventud, pero se trata de un hecho tan circunstancial y aislado (incluso numéricamente) en su producción novelística que nada aporta a nuestro panorama[821]. En cuanto a las leyendas de Bécquer, como ya hemos señalado antes, han sido sobradamente estudiadas, sobre todo en el aspecto de nuestra monografía, por lo que, aunque aludiremos a este autor en repetidas ocasiones, no realizaremos un examen de cada uno de sus textos en prosa de ficción, para no alargar demasiado el trabajo, ni repetir lo que con mejores palabras han expuesto ya otros[822].

Baquero Goyanes (1949: 211), en su rica monografía sobre el cuento decimonónico, señala una disminución de los cuentos legendarios a medida que avanza

---

[819] La recreación de una trova que ocupa el capítulo XIV de *Los bandos de Castilla* (López Soler, 1975: 126-135) no logra recoger los valores estéticos de la poesía provenzal de la manera que lo hace Balaguer.

[820] Alborg (1999) nos muestra cómo Palacio Valdés no escribió ninguna novela ni cuento medieval, *aunque como cuentista, según se ve por sus "Cuentos y narraciones breves", fue muy bueno.* «Baquero Goyanes coloca a Palacio Valdés, agrupándolo repetidamente con Clarín y la Pardo Bazán —y olvidándose siempre, 'por supuesto', como diría el propio Baquero, de Blasco Ibáñez—, entre los mejores cuentistas de la literatura española en el siglo XIX» (*ibidem*: 392). Alborg discute las cuestiones nominales en torno a las *narraciones breves* del escritor; término, el de *narración breve*, que escoge Alborg (como nosotros), porque es útil por su misma imprecisión y ahorra de innecesarias sutilezas (*ibidem*), con las que el propio autor no se atormentó (sus "narraciones breves" se distinguen por el hecho poco científico de ser más cortas que sus novelas). Sobre el poco aprecio de Baquero Goyanes hacia Blasco Ibáñez hablaremos seguidamente.

[821] Agradecemos a Pura Fernández la suministración de este dato.

[822] Sobre las leyendas de Bécquer y su medievalismo se ha escrito mucho y bien, y no es nuestra misión aquí repetir lo que han dicho otros. Véase Turk (1959), Benítez (1971 y 1974) o Estruch (1974). Como

el siglo[823], y un significativo ejemplo lo ofrece Blasco Ibáñez, que en su juventud (antes de los 20 años), escribió unas *Fantasías (Leyendas y tradiciones)* a la manera romántica, y fue más tarde creador de cuentos, los más naturalistas y objetivos de nuestra literatura, en opinión de este estudioso. Pero, ciertamente, no será este escritor el preferido de Baquero Goyanes, como veremos. Lo cierto es que los cuentos fantásticos del valenciano, publicados en 1887, significan, para Baquero, la despedida de un género (*ibidem*: 224).

La leyenda, originariamente poética, según este autor, al pasar a la prosa explica el indudable origen poético del cuento, género que crece hasta llegar a parecer, con el Naturalismo, que no es sino consecuencia de la novela. Las baladas en prosa, traducciones de composiciones germánicas en verso, favorecen la prosaización de la leyenda, y éstas y los breves relatos líricos muestran amaneramiento expresivo, con mezcla de prosa y verso. La balada es consecuencia del gusto por lo germánico, tras el que *sólo* había sílfides, gnomos, *delirios* de Hoffmann y castillos rhenianos; gusto que cristalizó en traducciones e imitaciones de leyendas y baladas alemanas, según Baquero[824]. Este investigador observa cómo lo que los románticos resucitan en sus leyendas no es la Edad Media sino una escenografía de época que sirve de fondo a una nueva sentimentalidad —aunque, ciertamente, el Medievo recreado será siempre un imaginario—. Así, según Baquero, los cuentos que se escriben ahora reciben una poderosa influencia de las leyendas de Bécquer, aunque lo cierto es que, como iremos viendo, cada autor mostrará una originalísima voz..

La voz *cuento* está cercada por muy apretados límites[825]: lo popular, lo infantil, lo fantástico, y apenas puede escaparse hacia lo real para conseguir el prestigio de género literario comparable con la novela. "Cuento" se relaciona con fábula, cuento inventado, ficción, y a veces por eso lleva consigo el descrédito (Baquero Goyanes, 1992: 11). La plena adopción del término *cuento* tiene lugar con los autores naturalistas. El cuento pierde su carácter legendario, tradicional o fantástico y se convierte en un nuevo género literario con una técnica y unos medios expresivos específicos. Pardo Bazán será la más fecunda creadora de cuentos de nuestra literatura y con ella el cuento logra su consagración definitiva. Para Baquero, la diferencia entre cuento y leyenda radica en que el primero es totalmente inventado mientras que la segunda se basa en la

---

los cuentos que aquí estudiamos, muchas leyendas de Bécquer serán tomadas directamente de la tradición popular y sufrirán mayor o menor reelaboración, como bien demuestra Benítez (1971).

[823] Se puede consultar una lista de cuentos publicados entre 1860 y 1890 en Baquero Goyanes (1949: 183-190).

[824] Las cursivas de esta paráfrasis de su exposición son nuestras. Creemos que Baquero Goyanes muestra aquí una mirada algo despectiva.

[825] Baquero Goyanes señala lo difícil que es la definición del cuento como género por la imprecisión de sus límites y el variado concepto que de él se ha tenido a lo largo de la historia literaria en todos los países. Es difícil diferenciar el cuento de la novela no sólo por su contenido y forma, sino por su extensión, que no cabe determinar con números concretos. Véase sobre el término *cuento* Baquero Goyanes (1949: 21-74).

tradición, a la que el poeta acude en busca de motivos a los que dar forma poética y en los que verter su imaginación, tan fantástica que le lleva a poblar las narraciones de duendes y sílfides[826]; la leyenda se prefiere entonces escribir en verso. No obstante, si tenemos en cuenta que las leyendas en prosa son cada vez más numerosas y que el cuento también puede tener sabor popular y, de hecho, en muchas ocasiones bebe en la tradición (véanse los de Valera o Coloma), esta diferenciación de Baquero no nos resulta del todo satisfactoria.

Vega Rodríguez (1997) y Ávila Arellano (1997) señalan cómo hay muchos términos para la voz *cuento* por entonces: anécdota, fantasía, relación, leyenda, novela, episodio, historia, romance, etc. Si los repertorios de Hoffmann o Grimm influyen en la boga del cuento literario, éste ya se publicaba en colecciones en el siglo XVIII, que reeditarán incluso los de la época áurea (Vega, Rodríguez, 1997: 153-154). Pero hasta el siglo XIX el cuento vivirá principalmente en estas *agrupaciones*, pues la edición exenta de un género breve resultaba entonces impensable. Será el auge del periodismo el que otorgue al cuento toda su difusión[827]. En el primer tercio de la centuria decimonónica, se introducen relatos cortos de procedencia francesa, inglesa y alemana, algunos de carácter fantástico. Así, en los almanaques de 1828 y 1829 se combina la publicación de cuentos fantásticos y de misterio con orientalistas y costumbristas. El cuento romántico se continuará proveyendo de argumentos foráneos hasta 1845, aunque no puede negarse que al tiempo se confeccionan narraciones originales. Pero muchos relatos publicados anónimamente o firmados por un traductor en ocasiones pertenecían a autores de la talla de Balzac, Irving o George Sand[828]. Deja entonces de supeditarse este género a la identidad novelesca: no es el *exemplum* de la Edad Media, porque el periódico favorece su publicación independiente a pesar de sus cortas dimensiones. Tras su publicación primera en revistas luego se reúnen en colecciones (Smith, 1992: 17).

Juaristi (1987: 68) se refiere al origen de estas narraciones y descubre cómo la leyenda tradicional tiene una naturaleza antihistórica, pues la defensa de las tradiciones populares iba unida a una actitud hostil hacia la historia crítica. No obstante, el interés por estas obras no es exclusivamente decimonónico, como hemos señalado.

---

[826] Los cuentos legendarios no parecen los preferidos de Baquero Goyanes, que señala, por ejemplo, cómo el medievalismo romántico que inspira cuentos y leyendas en verso o en prosa es *indudablemente* "convencional" o escenográfico y tiene un sombrío sello explicable por su procedencia germánica. La primera llamarada romántica brotó en Alemania. Pero en los cuentos tratados en la sección anterior hay tanta presencia alemana como española.

[827] Pardo Bazán, al igual que Clarín con sus *Folletos literarios*, fundó su propia revista, que en honor de Feijoo se tituló *Nuevo Teatro Crítico*. Esta proliferación de publicaciones periódicas favoreció el auge del cuento, al poner al alcance de los escritores un cómodo vehículo, que llegaba con extrema facilidad a los lectores. Y condicionó la forma de estas narraciones, pues impidió que se alargaran más de las breves páginas que ofrecía la prensa (Paredes Núñez, 1990).

[828] Cologne (1980) nos comenta las traducciones de esta escritora, que fueron numerosas entre los años 30 y 40.

> El interés por el cuento maravilloso no es un fenómeno reciente. Desde el siglo XVIII, los círculos literarios europeos muestran un creciente interés por la narración fantástica de carácter tradicional (recuérdense, por ejemplo, los cuentos de hadas de Perrault, la condesa de Aulnoy o J. A. Musaeus), pero sólo en la época romántica se emprende su estudio sistemático. (*Ibidem*).

Chevalier (1999: 25) destaca cómo los literatos del Siglo de Oro no valoraban el tesoro que tenían entre las manos: no sabían lo que era un cuento tradicional porque no habían forjado el concepto. Y en el siglo XVII el cuento oral, aunque no sufrió persecuciones ni represión, fue abandonado a aquellos que no sabían leer: analfabetos, gente de pocas letras y niños. Se trataba de cuentos de viejas, alusiones a los cuales Chevalier rescata, así como los que están incluidos en las obras de autores del Siglo de Oro.

Según Chevalier, por ejemplo, la varita de virtudes sería un objeto mágico común en los relatos orales del XVII, y el hada un personaje clave (*ibidem*: 35). Los cuentos de hadas, sin embargo, aún no se habían escrito, y al investigador le resulta atrevida la identificación que algunos proponen entre el hada de los cuentos y la sabia Urganda. Si en el siglo XVII aparece el hada con varita, la fuente es oral[829].

> Cuando, en las últimas décadas del siglo XIX y durante los primeros años del siglo siguiente, los novelistas españoles se lanzan a construir la llamada novela regional y se dedican a elaborar unos cuadros rurales, se encuentran con la realidad folclórica, tan olvidada por los ingenios del Siglo de las Luces y sus herederos espirituales, pero realidad que sigue viviendo tenazmente en el campo. (*Ibidem*: 161).

Chevalier estudia las relaciones que enlazan el folclore oral con las obras de tres novelistas del norte de España: las del costumbrista Pereda, y las de los realistas Pardo Bazán y Palacio Valdés.

> Relaciones éstas de signo opuesto y complementarias a la vez: mientras que por una parte las obras de los tres escritores, al recoger creencias populares y relatos tradicionales, o al atestiguar la circulación de varios cuentos, contribuyen a nuestras información sobre el estado del folclore en la Montaña, en Asturias y en Galicia a fines del siglo XIX, se observa por otra parte que varios cuentos literarios compuestos por Emilia Pardo Bazán y Armando Palacio Valdés son plasmados sobre otros tantos cuentos folclóricos. (*Ibidem*)[830].

---

[829] «En efecto hacia 1600-1650 mal pueden proceder el hada y su varita de fuentes escritas: ninguno de los textos medievales españoles que mencionan las hadas se refiere a la asociación hada/varita, y todavía es lejana la fecha en que se han de imprimir los cuentos de Perrault. (...) A pesar de que solemos hablar frecuentemente, con más pereza que exactitud, de 'cuentos de hadas', el hada no es personaje tan común en el cuento europeo: más bien es personaje de leyendas» (Chevalier, 1999: 35-36).

[830] Pero al tiempo, según Chevalier, pocos informes nos dan éstos sobre creencias y supersticiones populares. Comenta entonces las alusiones a la *Compaña* en las obras de Pardo Bazán *Pascual López* (de 1879) y *La Madre Naturaleza* (de 1887); pero se trata sólo de referencias. Pereda en *Escenas montañesas* recuerda las aventuras maravillosas de Juan el Oso que libera una princesa encantada: son cuentos que se narran en las veladas de montaña. Palacio Valdés, en un cuento de principios del XX, también incluye algún cuento procedente de la Edad Media.

En España se conocía sobre todo a los hermanos Grimm[831] por sus libros de cuentos. Los dos juntos, además de un *Diccionario alemán*, habían publicado aquí sus *Cuentos de la infancia*, *Cuentos del hogar*, *Selvas de la antigua Germania*, *Tradiciones alemanas*, etc., y serán ellos el principal modelo a seguir por los recolectores de cuentos folclóricos, textos orales que, como veremos, siguiendo el modelo de Trueba, "recrearán" muchos de nuestros escritores a partir del acercamiento que inicia el movimiento romántico hacia lo popular[832]. Esto es lo que hará Durán en *Las tres toronjas del vergel del amor* y *La Infantina de Francia y sus amores con el hijo del Rey de Hungría*, basados en cuentos populares. Pero Durán los escribirá en verso.

Rodríguez Pastor (1998) señala el carácter precursor de Barrantes Moreno en la recolección de narraciones populares. Así, ya desde 1850 se documenta la recogida de cuentos tradicionales orales. Barrantes Moreno en este año escribe un cuento narrado por su abuela, que fue publicado en 1875 en *Cuentos y leyendas*, aunque sus excesivos retoques impiden considerarlo como literatura de tradición oral. Sea como sea, es ahí donde Barrantes se acerca, como pionero, a los cuentos populares, pues, aunque él mismo reconoce que las leyendas son originales y que la mayoría de los cuentos los recopila de otras literaturas extranjeras (Poe, Hoffmann...), hay uno que es «tomado de un cuento español de viejas» (*ibidem*: 115). Años más tarde, Machado y Álvarez creará en 1881 la Sociedad Folclórica Andaluza, y se fundan sociedades extremeñas de folclore que publican sus respectivas revistas. Se recogen entonces cuentos orales, muchos de ellos con tema medievalista, que son recreados a veces de manera culta.

Urrutia destaca otro aspecto pionero de este autor, y es su creación de la leyenda en prosa. «Vicente Barrantes, a la búsqueda del pseudoprimitivismo originario que habían pretendido los románticos, comprendió que cabían dos posibilidades, cubiertas hasta entonces por el romance: la narración breve de historias legendarias mágicas, misteriosas o heroicas, y el poema más lírico, de influencia popular, que es el que más éxito obtuvo. Así, optará por escribir la leyenda en prosa, a la manera de Hoffmann y Poe. Y esto se impondrá de tal modo en España que es una marca de la frontera final del Romanticismo. Espronceda escribe sus historias legendarias en verso, Bécquer lo hará en prosa» (Urrutia, 1995: 95).

---

[831] En el Romanticismo, los Grimm coleccionaron por primera vez una serie de relatos populares recogidos de la tradición oral en Alemania; Perrault, madame D'Aulnoys, Andersen, Afanasiev, etc. hicieron lo mismo en sus respectivos países.

[832] Fue el movimiento romántico el que con su aproximación a lo popular resucita las viejas formas narrativas: leyendas, baladas, consejas, etc. Atrae entonces lo legendario, lo fantástico y lo popular, por el encanto de su *pureza* y espontaneidad. Pero en España, a pesar de la rica tradición cuentística, tardó en difundirse este entusiasmo por los cuentos populares. Fernán Caballero, Trueba, Coloma, Valera y algunos más, iniciaron una tarea de recuperación de los mismos, de la que fueron continuadores, como vimos en el capítulo segundo, Rodríguez Marín, Torner y Machado y Álvarez.

Sea como sea, Baquero Goyanes (1992) señala cómo en la década de los 60 Bécquer escribe muchas de sus leyendas y Trueba publica la mayoría de sus cuentos populares, concretamente en *El Museo Universal*, que luego se recogen en libros. Es decir, estos años se revelan fundamentales en el desarrollo de la prosa breve de ficción

Por su labor temprana, consideramos que Trueba y Cossío cumplió un papel más importante que Barrantes con la publicación de cuentos populares e infantiles como *El yerno del rey* o *El rey en busca de novia*, en los *Cuentos de vivos y muertos*, libro publicado en 1865 (Trueba, 1980, III). Nos encontramos aquí con ese moderno toque humorístico que encontraremos más tarde en los cuentos de Coello o de Valera, aunque despojados del sentido docente de Trueba y con mayor carga de desmitificación y de ironía. Los de Trueba son de carácter atemporal, sin que abunde la ambientación medievalista. Por ejemplo, *Las aventuras de un sastre*, de *Cuentos de varios colores*, está situado en el valle de "Nosedonde", con brujas y gigantes: no suele haber princesas ni caballeros como en los de Valera. Trueba no se caracteriza, así, por una acercamiento al imaginario de los siglos medios[833]. Si la historia de *El madero de la horca*, en la misma colección de cuentos, en principio sucede en el Medievo, ninguna descripción exterior o costumbrista nos lo hace pensar más que el inicio de la leyenda, cuando el autor comenta que en los siglos medios en la montaña de Colisa hacían vida penitente algunos anacoretas.

Por ello no nos vamos a detener más en este autor, cuya principal labor consistió en fijar un modelo en la recreación de la tradición oral, a partir del cual escribirán Hartzenbusch o Valera sus respectivas historias.

Hartzenbusch (1861, I) ofrece al lector, como dice en el prólogo a su libro, de 1860, una colección de nueve cuentos y cincuenta fábulas en diversos metros —distintas de las que imprimió en 1848—, de los que treinta fábulas y dos prosas son nuevas. Parte de estas obrillas «han sido formadas sobre narraciones del pueblo: las unas recogidas por mí de la tradición oral, y las otras aprovechadas ya por hábiles plumas, aunque por lo común de distinta manera» (*ibidem*: i-ii). De cuentos populares, por ejemplo, procederán *La novia de oro* y *Mariquita la Pelona*, donde el autor emplea la fabla (fue uno de los primeros en usar esta escritura narrativa arcaizante), los mismo que hará Estébanez Calderón por estas fechas en su narración de carácter cómico *Don Egea el escudero y la dueña Doña Aldonza* (Baquero Goyanes, 1949: 223).

La hermosura por castigo es un "cuento moral", que protagoniza la guapísima Pulqueria, hija del Emperador Teodosio. Se trata de una princesa ciega que no puede

[833] Aunque será autor de *El Cid Campeador* (novela histórica de 1851) y de *Las fijas de Mío Cid*, publicado en el *Semanario Pintoresco Español*, n. 2, 3 y 4 de 1854, que tiene como subtítulo: «paráfrasis de las *Crónicas* de aquel famoso caballero» y apareció por separado en 1859. Este texto, inspirado en el *Cantar*, estaba escrito en *fabla* (Baquero Goyanes, 1992: 73, n. 12). Sobre esta obra, Blanco García (1891, II: 306) comenta que es «una de las más sosas imitaciones que ha engendrado la afición al género de Walter Scott».

contemplar su hermosura, y cuando al fin recobra la vista es con la condición de que no pueda observar lo que más desea, y esto precisamente es su belleza, que todo el mundo alaba. Entonces acaba aceptando su sino como palma de martirio. En este relato de origen popular, aunque no utilice su autor la fabla, el estilo es arcaizante, por ejemplo en la fraseología retórica de este tipo: «la sin igual en hermosura Pulqueria» (*ibidem*: 1). En general, Hartzensbuch denota mucha lectura de los clásicos así como un original deje de humor, que después será tan común entre los realistas.

Otro cuento suyo es *La reina sin nombre. Crónica visigótica del siglo VII*, narración dividida en capítulos cuyos epígrafes corresponden a fragmentos de dramas (alguno, por ejemplo, a *Doña Mencía*). Resulta curiosa la mezcla de ficción y de historia que encontramos aquí, nada común en este tipo de relatos, pues este texto lleva el subtítulo de *cuento*. Así, por ejemplo, se nos copia en medio de la narración parte de una carta del obispo de Zaragoza a Flavio Quindasvinto y en nota se nos explica que puede verse íntegra en el tomo XXX de la *España Sagrada* (*ibidem*: 30). Por otro lado, algo usual en estas décadas pero no en estos cuentos, el autor aprovecha la coyuntura para hacer gala de un acendrado patriotismo[834]. Con esto se ganaría al lector, que se da por supuesto tiene nociones de historia y conoce la rebelión de Tulga, en la que Flavio se hace monarca. El autor escribe notas del traductor sobre el manuscrito latino y utiliza datos reales como las expresiones en verso que aparecen en las obras de San Eugenio dedicadas a Flavio. Floriana será la heroína romántica que aguanta sin rechistar las crueldades de Teodosinda, que el autor se deleita en contar tanto como en la venganza de Recesvinto. Teodosinda al final acaba loca y se suicida, en una conclusión típicamente romántica. Para acabar, se añade un apéndice del "ordenador" y editor de la crónica, en la que no faltan aclaraciones etimológicas, de talante humorístico[835].

La novia de oro y *Mariquita la Pelona* están escritos en castellano antiguo, como he mencionado anteriormente. Se trata de una lengua que trata de imitar la del siglo XV, aunque es toda una mezcla de morfología y fonética medievales, sintaxis de raigambre de los tiempos áureos de Cervantes, y vocabulario moderno; así, en *La novia de oro* (*ibidem*: 147-163), leemos pasajes como los siguientes, en los que el humor se logra en parte por esa combinación de lenguaje actual y estructura antigua:

> Amohinóse un tanto el adocenado Salomon con lo de morir si paladeaba más el pan de la boda; ca discurriendo que sus doce veladas habían tan de súpito fenescido por ser

[834] Así, el Príncipe Recesvinto comenta cuando Froya los denigra: «—Doscientos años, contestó pausadamente el Príncipe, necesitó Roma para terminar la conquista de España (...). Si lo españoles valían poco al tiempo que nuestros antepasados invadieron la tierra, culpa fue de los corrompidos señores que tenían» (Hartzenbusch, 1861: 35). Los españoles, continúa argumentando, transformaron en católicos a los visigodos. Por otro lado, la protagonista del relato, Floriana, modelo de virtudes, es española o romana, hija de un español.

[835] «Nuestros orientalistas quieren que el *fulano* español venga de la palabra *feloni*, que, en efecto, significa en aquel idioma *un cierto hombre*. A mí me parece una *felonía* separarme de la opinión de mi tío» (Hartzenbusch, 1861: 146, n. 1).

> altas é ilustres doncellas, revolvía en su caletre de se desposar al cabo con una mondonga de palacio, ojialegre é rolliza, que semejaba seer asaz vividera é más que asaz acaescedora; seyendo empero recia cosa finar a sabiendas, parescióle consejo más sano seguir conde viudo, que facer viuda condesa. (*Ibidem*: 149).

Los párrafos se alargan como en la estructura retórica de la prosa del XV, muy dispuestos en bimembraciones. Se trata de una historia basada en la «corónica del Maestro Ferruz» (*ibidem*: 151-152). Carísima se vuelve de oro cuando la toman en brazos, pero encuentra un palafranero que logra su desencanto con el amor. Los personajes son de clase baja y la historia tiene cierto regusto costumbrista.

Mariquita la Pelona (*ibidem*: 165-185), subtitulada "Crónica española del siglo XV", utiliza el mismo lenguaje y el mismo recurso a la presencia humorística del narrador.

> Quiérovos por ende tirar de inoracia sobre tal subjeto, é vos aviso que la tan remembrada María fue nascida en tierras de Segovia, et en la villa de Sant-García llamada, villa asaz famosa por la fermosura de las mancebas que cría, las cuales tan gentiles é donosas caras han de ordinario, que tales véalas yo en torno de mí á la hora de mi muerte: serafinicos viera. (*Ibidem*: 166).

La burla del narrador se vierte en el lenguaje y en las situaciones a las que saca punta, a veces incluso en el sentido religioso. Cuando Mariquita va en séquito fúnebre con el pelo suelto, «Saliéronla a ver a la sala del Corregidor é los de duelo, é todos de contino loaban a Dios, a quien tan miraclosas obras plega facer para consolación é solaz de los en el mundo vivientes» (*ibidem*: 172). Las reiteraciones fonéticas son otra causa de comicidad: «motiladvos, desmochadvos, rapadvos, buena María; é para tollervos el amargor del desmoche, yo vos endonaría cincuenta maravedís» (*ibidem*: 177). La protagonista, de origen humilde, hija del honrado labrador Joan Lanas —como nos explica el autor en uno de sus largos parlamento—, no quiere a un hombre rico que la pretende, el espadero Maese Palomo, porque es muy feo; al final, sin embargo, lo acabará aceptando cuando éste le demuestre su amor. Entonces le dice al padre que se queda con él, pues aunque no es hermoso, es bueno, y pierde así la vanidad que le proporcionaba su cabello. La publicación del cuento da lugar a que se remitiesen al autor, según él, dos narraciones: una de un israelita, vecino de Gibraltar, y la segunda de un desconocido (*ibidem*: 185). Se trata de la historia hebrea de *Miriam la trasquilada* y de una *Doña Mariquita la Pelona* moderna, personajes femeninos que ponen su fe y el orgullo en el pelo. El que le remite el último cuento le *informa* de que su Mariquita es cuento forjado sobre la interesante anécdota de la *Doncella Napolitana*. No obstante, parece un cuento sin tiempo: los únicos rasgos medievales que encontramos es el moro que cura la ceguera del padre y la presencia del Corregidor y de las supersticiones.

Cuando se publica este libro de cuentos, Valera (1909b: 79-89) se referirá a él en el artículo "Cuentos y fábulas de D. Juan Eugenio Hartzenbusch". Allí calificará a *La*

reina sin nombre de linda novela histórica o de *Ivanhoe* en miniatura (*ibidem*: 86), y encontrará en *La novia de oro* una mezcla de fantasía y tradición que considera importante, además de que este cuento del vulgo es «admirablemente referido por el Sr. Hartzenbusch en lenguaje del siglo XV» (*ibidem*: 85). *La hermosura por castigo*, por otro lado, no desmerece de los de Hoffmann, y cuenta con la magia de estilo de Andersen y Musäus, que hacen estéticamente verosímil lo que no puede serlo (*ibidem*: 84). El que menos le agrada es *La locura contagiosa*. Tras estas muy genéricas alabanzas, el cordobés defenderá que estos autores románticos sigan escribiendo (*ibidem*: 80).

El P. Coloma. Alarcón y Campillo

Del P. Luis Coloma las historias de la literatura apenas prestan atención más que a *Pequeñeces*, de 1891. Y en cuanto a este libro, Cejador y Frauca (1918, IX: 394) dice de él que «Flaquea en la pintura de caracteres y retratos y en el estudio psicológico de las almas». Coloma es un sobrio pintor realista de costumbres, seco, sin ternura de afectos e "incorrecto" en el lenguaje, según el historiador, que parece olvidarse de que este escritor de la generación realista tiene además unas colecciones de narrativa breve, algunas de las cuales nos interesan, que en parte desmienten sus palabras. En varios de sus cuentos infantiles, además, el autor reflejará con acierto el habla del pueblo.

Chevalier (1999) comenta que, aunque el P. Coloma no tiene fama de ser buen conocedor de la literatura oral, sí lo es del cuento popular. Pero Baquero Goyanes, que fue el único historiador de la literatura que lo reconoció y estudió el interés de Luis Coloma por el cuento folclórico, tacha este interés de excesivamente literario (*ibidem*: 171). Así, afirma que aunque es cierto que las obras de Luis Coloma incluyen gran cantidad de cuentos folclóricos, no menos evidente resulta que parte de los mismos proceden de fuentes librescas, sea de los escritos de Fernán Caballero, sea de algún libro viejo en el caso de un *exemplum* erudito, o de una fuente más humilde, la *Historia de Bertoldo*, tan extensamente difundida en la España de los siglos XIX y XX. La *Historia de Bertoldo* regocijó durante muchos años a los niños españoles.

Por el motivo que fuese, Coloma conoció gran cantidad de cuentos folclóricos y los reprodujo. En alguna ocasión retocó estos cuentos, pecado grave que le mereció la inquina de los folcloristas y la desconfianza de los eruditos, según Chevalier, aunque, como hemos visto, no era una costumbre desconocida en la época. Entre los cuentos folclóricos destacan *La muñeca maravillosa* y *La camisa del hombre feliz*. En cuanto a la primera narración, forma la trama de *¡Ajajú!* (Coloma, 1952: 468-472) y también escribirá sobre esta historia de origen tradicional Valera[836].

[836] Aunque resulta difícil determinar la fecha exacta en que se compuso dicho relato, publicado primero en forma confidencial, parece ser anterior a las dos novelitas de Juan Valera que proceden del mismo cuento: *La muñequita* y *La buena fama*, escritas ambas en Viena en 1894: *Cuentos para niños* de Coloma es de 1889, luego precede a la versión de Valera. Luis Coloma sería entonces el primero en recoger este

En *Lecturas recreativas. II. Historias varias*, libro de 1887, publica Coloma (*ibidem*: 223-230) *Fablas de dueñas (Narración histórica)*, donde en un acercamiento común a muchos escritores de su generación, proyecta con sus observaciones la Edad Media en el presente. Efectivamente, entre los escritores de la generación realista, son muy comunes estas correlaciones, esta ruptura con la supuesta coherencia narrativa del relato. «Cundieron estas nuevas sin necesidad de telegráfos, con la rapidez de las chispas de un incendio que se propaga; y las ambiciones personales, los intereses encontrados y cuantas pasiones grandes y mezquinas caben en corazón de hombre, se desbordaron de un cabo a otro cabo por ambos reinos, y salieron a la palestra, ni más ni menos que sucede hoy a cualquiera oscilación de un Ministerio» (*ibidem*: 223). Alfonso IX deja el reino de León a las infantas Sancha y Dulce. Doña Berenguela, la reina, quiere dirimir en favor de don Fernando el reino (él era ya monarca de Castilla), a lo que se opone Diego Díaz, que protege a las infantas, diciendo en respuesta a un truhán de la casa del rey: «— Non doblan fablas de dueñas la mía espada lobera» (*ibidem*: 224). Se trata de un relato que tiene más de historia que de novela, muy anotado, y que, como tantos otros, versa sobre una anécdota medieval protagonizada por la clase alta, aunque en esta ocasión entremos en los ambientes domésticos. El conde Diego Díaz es tenaz y fiero, y hay todo un juego con su fabla.

Dentro de *Lecturas recreativas. Cuentos para niños*, colección de 1889, encontramos el cuento *Ratón Pérez* (*ibidem*: 455-460), ambientado entre «la muerte del rey que rabió y el advenimiento de la reina Mari-Castaña», en ese «largo y oscuro período en la crónicas, de que quedan pocas memorias» (*ibidem*: 455). Como veremos, el "rey que rabió", al que se dedica incluso una zarzuela, es un personaje muy recurrido en todas las historias de la época. Por otro lado, no dejará Luis Coloma de explorar el mundo legendario germánico, como vemos en *Las tres perlas (Leyenda imitada del alemán)* (*ibidem*: 450-454), en el que los personajes son alemanes.

Igualmente ambientado en «los tiempos de Mari-Castaña», cuando «reinaba en la Arabia Feliz el rey Bertoldo I, llamado el Grande, por ser el más gordo de los monarcas de su dinastía» (*ibidem*: 429), se encuentra la narración ya citada *La camisa del hombre feliz (Cuento)* (*ibidem*: 429-431). Algunos de estos relatos atemporales tendrán un sabor medieval y, como veremos, cada vez serán más numerosos en el último tercio de siglo, aunque contaban con antecedentes como los cuentos y fábulas de Hartzenbusch, protagonizadas también por monarcas de ninguna parte, historias

---

cuento del campo andaluz. Hoy el origen tradicional del relato no admite discusión, según deducimos de lo que afirmaban tanto Luis Coloma como Juan Valera, y de las afirmaciones de Valera que José F. Montesinos ratificaba (Chevalier, 1999: 178). Además, el cuento de *La muñeca que cagaba dineros* aparece entre los cuentos tradicionales recogidos en Ciudad Real por Julio Camarena. Eso sí, en el cuento de Valera encontramos una ambientación más moderna, en la que no faltan Mariquita la Pelona, la muñeca Rafaela, la madrastra y la hija de ésta, Panfilita.

publicadas hacia 1848 (véase Hartzenbusch [1888: 9-10 y 190-193], por ejemplo). Pero entonces tenían un didactismo del que ahora se despojan.

Baquero Goyanes (1992: 202) comenta cómo Alarcón colabora en *El Museo Universal*, *La Discusión*, *La América*, *La Ilustración*, etc., en sus años de juventud. Tres series de novelas cortas publicó este escritor y en una de ellas se muestra influido por Walter Scott, Dumas, Hugo, etc., sin olvidar al omnipresente Poe, sobre el que hemos visto escribía en 1858.

Alarcón (1984: 305-337) también tiene, efectivamente, una "novela romántica", *La cruz de palo*[837]. Se trata de un breve y previsible relato, sin calidad literaria, sacado, según la convención, de un viejo pergamino *arrugado y sucio*. Una vez más encontramos el tema del noble que tiraniza a su hija: un personaje, Bermudo, que tiene una secreta vida anterior en la que mantiene relaciones con la joven María; tras seducirla con promesas, la deja embarazada y la abandona sin casarse con ella. Precisamente, es el hijo de esta relación, Hermenegildo-Fernando, el que se enamora de su hija, Hermenegilda, sin que él lo sepa[838] ni lo desee, pues el noble quiere casarla con el conde de Monte-alto. Desde el principio, el propio autor se embrolla en el asunto: si bien dice que la historia ocurrió hace cuatro centurias (la escribe en 1852, luego la situaríamos en 1452), más adelante la ambienta a mediados del siglo XVI. Pero la imaginería del relato es medievalizante, con el castillo, los bosques, la aldea, etc. Los personajes son Nuños, Hermenegildos, Leonores y Fernandos.

Nos interesa bastante más, sin embargo, el escaso conocimiento de la literatura medieval que delata Alarcón en esta leyenda (ya vimos en el capítulo segundo otro ejemplo de este aserto). Hermenegilda le dice a su padre Bermudo de Guadalcázar: «—Padre mío, amo a ese hombre (...); le amo porque me ama; porque es gallardo; porque es valiente; porque sus romances compiten con los de Juan de Mena» (*ibidem*: 311; digamos que no es muy ortodoxo hablar de romances al referirse a este poeta)[839]. De todos modos, quizás el único aspecto original de esta *novela* escrita en Guadix es el parlamento que el campesino Gonzalo dirige a Fernando encomiando la inocencia de María, de quien estaba enamorado. En la ternura de sus palabras, notamos que Alarcón

---

[837] Parece que primero la publicó en *El Eco de Oriente* y luego en *El Mundo Pintoresco* en 1858, no sé sabe si en version alterada, nos dice DeCoster (Alarcón, 1984: 305). El escritor pone como epígrafe de su texto una frase de W. Scott, y el subtítulo de la historia, *La cruz de palo. Novela romántica*, nos habla de una consideración genérica ausente en los relatos de Pardo Bazán o Valera, aunque de parecidas dimensiones.

[838] Fernando se nos presentará como un personaje-cliché: es el trovador que canta a Hermenegilda, desconocedor de su origen misterioso.

[839] Pero en otro momento, Bermudo comentará a su mayordomo en Galicia que su hermano Alfonso, que se ocupa de su hijo, le ha dicho de éste que su genio es «desencadenado, vehemente, soñador, y teme que consagrándole a la iglesia tengamos luego un Arzobispo de Luna» (Alarcón, 1984: 313). Es decir, por otro lado, el autor aparece *medianamente* informado de la historia medieval. Hubo varios miembros de la

pierde el acartonamiento que preside el relato y los diálogos, sumamente retóricos, para desatar su voz más propia, ésa que dominará en sus novelas de años posteriores.

> ¡Si la hubiérais visto con su cántaro en la cabeza, y su zagalejo azul, y su pañolillo blanco, y sus zapatos de piel, y sus medias de los días de fiesta, con su delantal pequeñito y su flor silvestre en la cabeza! ¡Si hubiérais visto a aquella hija de los campos, tan blanca como la leche, tan colorado como una manzana criada al sol, con aquellas carnecitas tan delicadas y finas como robustas y saludables, con aquella pequeña mano, dura por el trabajo, con aquel piesecillo que no se veía en el baile! (...) ¡Me estoy muriendo por ti, Maruja! (*Ibidem*: 315-316).

Otra historia de juventud es el relato de 1859 *Una conversación en la Alhambra* (Alarcón, 1974: 970-978), publicado dentro de la serie *Novelas cortas. Segunda serie. Historietas nacionales*, que el autor dedica a Valera en 1881 (aunque aparecería antes de esta edición recopiladora). El "artículo/relato" fue escrito unos meses antes de declarar España la guerra a Marruecos, en octubre del año 1859, concretamente en junio, y es interesante por los datos que nos proporciona sobre la ideología de su autor y su preocupación por la conservación monumental. Un desconocido viaja en diligencia con el narrador a Granada. "Alarcón" se fija en él, pues sus ojos «recordaban así mismo los de Malek-Adel, héroe de *Matilde o las Cruzadas*, que todos hemos adorado tanto cuando niños» (*ibidem*: 971). El desconocido permanece de pie durante la procesión del Corpus y luego se arrodilla; una vez se ven en la Alhambra, le explica que es el último zegrí. Al principio, piensa éste que quieren destruir un templete, y Alarcón le replica que no lo derriban, sino que lo reconstruyen, lo cual extraña al zegrí. «— ¡Lo reconstruyen! ¡Conque los españoles amáis la Alhambra!» (*ibidem*: 973). El zegrí se queja del mal trato dado por Marruecos y los españoles a los moriscos expulsados de la Península hace tres siglos, tras siete centurias en el país. Se refugian entonces en tierra de nadie, en El Riff. Su raza, sin embargo, cumplió su misión sobre la tierra, pero no la de Alarcón. Su parlamento siguiente nos muestra al escritor situado en las antípodas del pensamiento de Simonet. «Nosotros, al pasar por España, la mejoramos, la civilizamos, la sacamos de la barbarie. Médicos, poetas, botánicos, arquitectos, filósofos, industriales, agricultores, todo lo fuimos en vuestro país. El arte y la ciencia pueden estarnos agradecidos. La humanidad nos debe un voto de gracias./ Pues allí están, vuelvo a decir; allí están mis compatriotas, sumidos en la miseria, en la ignorancia, en la ignominia, y vosotros aquí, felices, opulentos, poderosos, ilustrados...» (*ibidem*: 975). Pregunta entonces a los cristianos, filántropos, negrófilos o propagandistas qué han hecho por sus hermanos. Pero el narrador parece interesado por el aspecto más exótico del asunto y se siente afortunado por su encuentro con un zegrí, vestido a la inglesa y hablando en inglés y español, a mediados del XIX. «¿Qué poeta imaginaría mejor

---

poderosa familia Luna que tuvieron importantes cargos eclesiásticos: recordemos al famoso Pedro de Luna o *Benedicto XIII*, que protagonizó el famoso cisma de Occidente en el siglo XIV.

fortuna? ¡Chateaubriand mismo me hubiera dado su *abencerraje* de papel a trueque de mi *zegrí* de carne y hueso!» (*ibidem*: 974). Al final, Alarcón da la razón al musulmán, que siente emoción al escuchar el fandango, la *memoria vaga* de los moros.

Según Carrasco Urgoiti (1956: 433), esta narración es un subterfugio para introducir un comentario sobre los problemas de El Riff.

Por otro lado, también en *El Niño de la Bola* se apellida Muley el buen cura de aldea y Rodrigo Venegas se jacta de proceder del príncipe moro Reduán, que tiene vetas de cristiano (Alarcón, 1975: 18).

El cuento de Alarcón (1974: 1098-1121), *Moros y cristianos*, escrito en 1881, nos muestra cómo un codicioso intento de conseguir un supuesto tesoro, escondido por un musulmán de la Edad Media en la *Torre del Moro*, hace morir a varias personas. Se trata del tema de los restos de la presencia medieval en nuestro país, mezclado con supersticiones y folclore, tan explotado por Irving; la manía de buscar tesoros ocultos árabes aparecerá también en *El tesoro morisco* de las *Historias vulgares*, de 1887, de Castro y Serrano (Castro Urgoiti, 1956: 434). En el relato de Alarcón, en una época contemporánea, el año 1821, se crea toda una red de intrigas y ocultaciones que sólo produce muertes. El cuento está plagado de rasgos humorísticos, como la mayoría de los que componen los autores realistas. Y, en cierto modo, tiene un eco didáctico, en el sentido de que se produce un castigo de la codicia. Recordemos que Alarcón (1943: 1749) defiende una intención moralizadora para sus escritos dentro de su "Discurso sobre la moral en el arte", leído al ser recibido en la RAE en 1877.

Un cuento especialmente interesante de la colección de cuentos de corte popular y realista que Campillo publica en 1878 es *La última noche de diciembre de 1491* (Campillo, 1878: 129-141), escrito en 1868. En una nota introductoria, el autor aclara que es un «cuento hasta cierto punto» (*ibidem*: 129, n. 1). El relato comienza con una serie de digresiones por parte del autor sobre el desarrollo y el progreso. A Colón, en su celda de La Rábida, le suenan diferentes voces en la cabeza. Una de ellas le desaconseja realizar sus quimeras, que no le llevan a ninguna parte. «La sociedad se mofa de estos delirantes soñadores. Te mofarías tú también a no ser uno de ellos. Al atravesar las calles, ¿nunca has observado que hasta los niños te señalan con el dedo?» (*ibidem*: 132). Al hablar de la ambición y la muerte, el tono se hace más retórico. Este espíritu le aconseja ser religioso, ahora que ha muerto su amor. Pero otra voz muy distinta le dice que él tiene la verdad y la ciencia y le anima a empreder el viaje. Le avisa sin embargo de la ingratitud futura[840] y realiza unas interesantes y modernas observaciones sobre la

[840] De nuevo se hace referencia a la incomprensión de la época hacia este personaje (que ya vimos en el capítulo primero): «El que velaba tenía por apellido Columbus, y entre la multitud pasaba por loco. Hoy le llamamos Colón, y le respetamos al par de los mayores genios» (Campillo, 1878: 131). Sin embargo,

explotación de los indios, aunque de eco lamartiniano. La voz le avisa: «Mas estando seguro de la verdad de tu obra, ¿tienes igual confianza en su bondad?» (*ibidem*: 137). Su empresa no está de acuerdo con el espíritu evangélico[841] y va a perturbar la tranquilidad de esas tierras ricas.

> Sus habitantes viven con una sencillez dichosa. La naturaleza los colma de frutos; van y vienen tranquilos; duermen en el seno de la abundancia, y en medio de un presente apacible, no tienen lágrimas para lo pasado, ni temores para lo futuro. ¡Infelices! No saben que piensas en ellos para sacrificarlos a tu gloria. No pueden saber que en el silencio de tus vigilias, a la sombra del santuario, aquí en esta pobre celda se prepara su ruina y se enciende el rayo que ha de exterminarlos! ¡Oh, si lo supieran, cómo se esconderían en sus bosques impenetrables, y cuánto maldecirían tu nombre! En tu pecho compasivo ¿no levantan un grito compasivo esos millares de víctimas destinadas por ti al sacrificio? (*Ibidem*: 138).

Sin embargo, esta misma voz le estimula a *alumbrar* a la humanidad. Pide entonces Colón ayuda al Cielo y se nos cuenta rápidamente que la consigue. Marchena e Isabel le apoyan. En el fondo, parece que Campillo acepta el discurso oficialista, pero soterradamente introduce unos argumentos que lo desmienten.

En su prólogo a estos cuentos, Valera nos comenta que el desenlace de los relatos viene envuelto en moraleja y es inesperado, pero se encuentra dentro de la verosimilitud estética y aún de la verosimilitud de la vida real y ordinaria que todos vivimos. Pero se refería sin lugar a dudas a los otros textos; por el contrario, en este caso, es toda una concesión a una visión más simple e idealizadora[842].

Blasco Ibáñez

En 1887, el valenciano publica el volumen *Fantasías. Leyendas y tradiciones*, en la "Biblioteca de *El Correo de Valencia*". Este libro consta de once relatos de títulos

---

Campillo también denuncia la falta de *gratitud* en el presente: lo que hoy se antoja imposible, mañana parecerá fácil y hasta el tributo de la admiración querrán negarle (*ibidem*: 135-136).

[841] Y prosigue más tarde: «Es verdad que habrás dilatado los pasos del hombre sobre nuestro planeta, descubriendo islas o continentes en beneficio del saber: mas ¿qué provecho logrará tu conciencia de abrir un vasto teatro a la codicia, a la guerra, a la conquista y exterminio, al crimen y a la esclavitud? No alegues ignorancia; conoces la historia; siempre un pueblo más adelantado y fuerte penetra en los dominios de otro, se abre camino con la espada y funda su imperio sobre cadáveres. ¿Pretendes que sea tu empresa la única excepción de la ley universal? No lo imagines, Colón, ni para acallar tu conciencia pienses en la propagación de la fe cristiana. Ella rechaza toda violencia; la lanza y el cañón nunca fueron las armas de los apóstoles» (Campillo, 1878: 137-138).

[842] Los prodigios, la magia, los seres sobrenaturales como hadas, genios o hechiceras no se encuentran en estas narraciones, nos dice Valera, que pueden designarse con el título vulgar de *chascarrillos* o *sucedidos*. Encuentra los modelos de estos textos en Sacchetti, don Juan Manuel y Timoneda. Por otro lado, en estos relatos observamos cómo entre el pueblo son conocidos los personajes de la Edad Media. Por ejemplo, en "Por amor de Dios y por amor del dinero" (Campillo, 1878: 27-34), un pobre le pide al barbero que le afeite gratis y éste lo hace muy salvajemente con alfanje mellado y mohoso que denomina la navaja de Carlomagno. En "El bergantín Caritá" (*ibidem*: 89-108), observamos la admiración del autor por V. Hugo, pues nos comenta un episodio de *Nuestra Señora de París*. En "La plegaria" (*ibidem*: 65-73), en medio de la conversación pleanteada se comenta que van a tener al San Cristóbal hecho un Bernardo del Carpio, que da gusto y «saitifasión» al que lo mira (*ibidem*: 69).

bastante explícitos en cuanto a la línea del contenido: *La misa a medianoche*, *Álvar Fáñez*, *Fray Ramiro*, *Historia de una guzla*, *Tristán el sepulturero*, *La predicción*, *Fatimah*, *El castillo de Peña Roja*, *La espada del templario (Leyenda provenzal)*, *La noche de San Juan* e *In pace*. Casi todos ellos son de temática medievalista, y el conjunto fue eliminado por su autor a la hora de editar sus *Obras completas*.

Anteriormente, Blasco Ibáñez había publicado algunos de estos cuentos medievales del más tradicional terror gótico en *La Ilustración Ibérica* de los años 80 (véase en el apéndice *La misa de medianoche* o *La noche de San Juan*[843]). Aunque están llenos de los más recurrentes tópicos, encontramos en ellos la semilla del gran prosista en que se iba a convertir. Sus finales son especialmente crueles, ausentes de moralización o de justicia romántica. Se trata de una Edad Media brutal y descarnada; ahora bien, no alcanzan la visión realista de Pardo Bazán, porque la pintura es aún ideal dentro de la descripción de su horror antiguo. Los protagonistas siguen siendo prototipos románticos (la doncella pura Engracia, «el infame caballero» don Sancho de *La noche de San Juan*), aunque el desenlace de este cuento no será el esperado: el mancebo sencillo, bueno, valiente y enamorado acaba siendo colgado de una reja tras haber sido brutalmente asesinado, sin que don Sancho reciba castiga alguno, ni tan siquiera remordimientos (el cuento termina con esta impresionante imagen). Este interés por el Medievo en el valenciano se puede explicar por la admiración temprana que sintió hacia Dumas y Scott y por el hecho de que, durante estos primeros años, Manuel Fernández y González, para quien trabajó como secretario, fuera su ídolo, según Hernández-Girbal (1931: 279).

La misa de medianoche (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 11-25) es quizás el relato que más se parece a la leyenda becqueriana, por sus concomitancias con *El Miserere* de Bécquer, aunque el tema de la misa de difuntos pertenecía al folclore europeo (Benítez, 1971: 152). Los protagonistas son nobles que logran deshacer una vieja maldición en un relato algo deslavazado. Es la historia de una de esas rivalidades medievales entre dos poderosos nobles vecinos, prolongadas a lo largo de los siglos, y remediadas al fin mediante el matrimonio de los últimos supervivientes, uno de cada familia.

Alvar Fáñez (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 26-37) aporta también poco al panorama medievalista y está construido sobre tópicos idealizantes. Por ejemplo, ahí está esa escena en la que grupos de soldados escuchan los antiguos romances que con voz cascada entona un viejo juglar que sigue al reducido ejército del Cid (*ibidem*: 28)[844]. Se trata de esa Edad Media sobradamente codificada del Romanticismo. Alvar Fáñez, por lo demás, representa al rudo castellano que no quiere que se diga que tiene miedo. Al

[843] En *La Ilustración Ibérica* de 1886 publica "Fray Ramiro", en los números 181 y 180, aunque no lo hemos recogido en el apéndice.

[844] Por otro lado, nos indica esto lo extendida que estaba la teoría que creía en la existencia de romances anteriores a los cantares de gesta.

tiempo, es infiel a su mujer con una bellísima esposa del último rey de Valencia. Quizás el rasgo original está precisamente en esa falta de ortodoxia que muestra el valenciano desde sus primeros relatos: Alvar Fáñez antepone su amor a todo. «El guerrero castellano amaba a Kethira de una manera tan intensa, que por ella se sentía capaz hasta de abandonar su patria, su familia y su nombre y entrar a combatir bajo los verdes estandartes de los hijos del Profeta» (*ibidem*: 35)[845]. No faltan, cómo no, rasgos que delaten la rudeza de aquellos tiempos. Cuando echan a la hoguera al rey de Valencia (y en esto el valenciano seguía el retrato del Cid de Dozy), Fáñez no se inmuta. «El castellano contempló con indiferencia aquel espectáculo y fue a colocarse al lado del Cid, que, tétrico y ceñudo, había permanecido en la plaza presenciando todos los detalles de aquella terrible ejecución, tan propia de la Edad Media» (*ibdiem*: 36). Efectivamente, la Edad Media de Blasco Ibáñez es siempre terrible, bárbara, violenta. Finalmente, la anotación del relato se constituye en un recurso que el jovencísimo Blasco usa de manera constante para dar una pátina de erudición al texto.

A pesar de todo, el comienzo de *Fray Ramiro* (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 38-46; 1996: 87-114) es una muestra explícita del desinterés del valenciano hacia la arqueología de su narración y revela la vaguedad histórica que acompañaba a los relatos finiseculares que no pretendían ser realistas. «Una mañana de invierno del año... (la fecha no importa, pues con saber que era a mediados del siglo XII, el lector tendrá suficiente)» (1987, IV:39; 1996: 89). De hecho, nada durante el relato nos delata que nos encontremos en el siglo XII: podía haber sido perfectamente cualquier otro; es más, ni siquiera se sitúa en una provincia determinada, tan sólo en "Castilla". Al autor lo que le interesa es la personalidad del protagonista (más desarrollada que la de otros que pululan por estos cuadros, aunque indefiniblemente romántica en su anhelo meláncolico de cosas prohibidas) y no la recreación ambiental. Fray Ramiro ama a una mujer indescriptible que acaba de materializarse en la futura reina, una joven inocente y fresca. Cuando el fraile descubre que la joven que ama se casa con otro (en una deslumbrante cabalgata de corceles, que nunca faltan en estos relatos), muere de desesperación. La historia es una muestra del anticlericalismo del autor: Ramiro está en el monasterio por circunstancias ajenas a él, de modo que aquéllo es más un encierro que un retiro voluntario, aunque su niñez alegrará hasta a «las figuras bíblicas, fruto del arte pictórico de la Edad Media»[846] (1996: 91). Pero el rasgo moderno del texto es precisamente la ironía final, cuando el abad cree que el joven ha muerto víctima de la contemplación de

[845] Muy distinto es este personaje del severo protagonista de los versos de Manuel Machado en *Caprichos*, de 1905.

[846] El autor se refiere siempre al Medievo como un conjunto homogéneo, frente a otros escritores más duchos en este tiempo, que distinguen entre los diferentes siglos. Para el valenciano, toda la Edad Media es semejante, sin importar la centuria.

las cosas divinas[847]. Por otro lado, no dejamos de encontrar un eco del Naturalismo determinista o de la filosofía de la época en observaciones como la siguiente: «A todas horas se podía asegurar, sin temor a equivocarse, que su fantasía se encontraba viajando por el infinito, y que aquel fray Ramiro no era otra cosa que una máquina que se movía en este mundo a impulsos del instinto y no de la voluntad» (*ibidem*: 38).

Historia de una guzla (1987, IV: 47-56; 1996: 9-36) comienza con una cita de un poema de Bécquer. Se trata de la historia de un instrumento que va cambiando de manos. En este relato se nos presenta la Edad Media cruel; de los poseedores moros, un hermano muere atravesado por un venablo, el otro, asesinado en una batalla por un cristiano: «asestóle al joven alarbe un golpe tal con su hacha, que le partió el dorado yelmo y le deshizo parte del cráneo» (1996: 33). Los personajes aparecen de manera codificada, se trata de caballeros de acerada armadura y ondulante penacho (*ibidem*: 35). El relato es un entrelazado de escenas yuxtapuestas, que peca de falta de unidad. Y la ironía no está ausente: la guzla «cumpliéndose aquel refrán de pagar justos por pecadores, fue casi partida en dos por una espada enemiga que tropezó con ella» (*ibidem*: 36), pues su dueño era un joven camorrista. En la actualidad es propiedad de «un buen señor de nuestros días atacado de la incurable manía de coleccionarlo todo» (*ibidem*).

Tristán el sepulturero (1987, IV: 57-64; 1996: 115-137) es otro relato lleno de ironía, que introduce un elemento nuevo, el humor; la danza macabra no nos produce un efecto tétrico sino todo lo contrario. El final es ambiguo: las visiones del enterrador y su amigo pudieron ser reales o deberse al vino. En momentos, adquiere el cuento cierto aspecto costumbrista, como cuando hace su relación Tristán (que nos recuerda el parlamento de las vecinas en *Maese Pérez el organista* [Bécquer, 1974: 168-172]). Pero este cuento se centra en una época posterior al Medievo, en el siglo XVII, aunque no faltará la gótica iglesia adosada al cementerio.

En *La predicción* (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 65-72[848]), el valenciano habla una vez más de la Edad Media sin especificar los siglos, y de nuevo aparecen las escenas tópicas. «El rico castellano, sentado en un alto sitial y teniendo sobre sus rodillas una niña hermosa como un ensueño feliz, escuchaba con marcada complacencia a un rubio paje que con gran facilidad (cosa extraña en la Edad Media) leía un voluminoso libro atestado de maravillosas aventuras y terribles apariciones, capaces de suspender el ánimo del más incrédulo» (*ibidem*: 65). El paje y la niña se quieren, pero un ciego

[847] «— Ya lo veis, padre. Nuestras predicciones se han cumplido. Fray Ramiro ha muerto víctima de aquella cotinua contemplación de las cosas divinas. ¡Feliz él para quien nada suponían las pasiones terrenales! Junto al trono del Altísimo estará recibiendo en estos instantes el premio de sus virtudes. Era un santo. ¡Qué gloria para esta casa si llegaran a canonizarle! El amor divino: ésa ha sido la causa de su muerte» (Blasco Ibáñez, 1996: 114).

[848] Ni este cuento ni los de *Alvar Fáñez*, *La misa de medianoche*, *El castillo de Peña Roja* o *La noche de San Juan* están incluidos en la edición de Clan de los cuentos medievales del valenciano, sacados de su colección de 1887.

visionario denuncia que el noble mató a su mujer y a su amante y amenaza al castellano con que su hija morirá de la misma manera que la madre, entre sus manos, y que hubo un hijo del adulterio de la madre. Pero como revolucionariamente «Dios no quiere honras vindicadas con sangres» (*ibidem*: 68; de nuevo la heterodoxia de Blasco), su castigo será la fatalidad. El noble, furioso ante este agorero, arroja al ciego fuera, que muere desgarrado entre las peñas (la descripción es terrible: el cuerpo, destrozado por los picos del monte, se agita un tiempo en agonía [*ibidem*: 69]). El final cumple con lo esperado: el hijo del adulterio es el paje por la señal del anillo, y don Suero se vuelve loco, tras asesinar a su hija por sus amores con aquél.

En *Fatimah* (1987, IV: 73-84; 1996: 39-73), un *walí* de Valencia se enamora de una joven cristiana de este nombre. El protagonista reúne todos los tópicos de una caracterización acartonada: es malo y feo, y grita a su caballo como los héroes de los versos espronceda nos: «¡Vuela, hijo del desierto, vuela!» (1996: 46). La escena de su muerte es de nuevo un motivo de recreación de la barbarie: Fatimah corta el cuello del *walí* separando de un solo golpe la cabeza del tronco, tras unirse al rey de Toledo, como venganza contra el seductor de su hermana (1987, IV: 82; 1996: 51)[849]. Por otro lado, el discurso de Aben-Faraje a Fatimah, cuando la conoce, está llena de los tópicos del orientalismo. La escena final, en la que el pueblo se rebela frente al rey de Valencia, que descuida sus asuntos por el amor de Fatimah (que recuerda la de *El suspiro del moro* de Castelar, entre Muley Hacén y Zoraya) está llena de efectismo.

En *El castillo de Peña Roja* (1987, IV: 85-95) encontramos el manido argumento del adulterio que desencadena un terrible castigo final. La acción se sitúa en las ruinas del castillo de ese nombre, construido por un caballero a mediados del siglo XII y que tiene el sello grandioso de todas las *colosales* obras de la Edad Media. La leyenda de esta fortaleza es mantenida no por los *descabalados* volúmenes o amarillentos pergaminos, sino por las generaciones de rústicos labriegos que viven a la sombra. Cuando Raimundo parte a incorporarse al ejército del rey de Castilla, su esposa le despide llorando. El noble marcha con su amigo Fortún, y encuentra a un viejo mago que le lee su horóscopo, mostrándole la visión de su mujer con un gallardo trovador (Doña Luz y su amante viven en su ausencia en una continua fiesta); después, el anciano desaparece. Raimundo permanece angustiado; la tempestad que se aproxima es el reflejo más fiel del estado de su alma: la nube viene a empañar la dicha. No deja de presentrarse entonces el mundo de las supersticiones: en el ruido del viento, la gente cree escuchar la cantinela de las brujas. Resulta entonces muy bella la escena en que Doña Luz oprime en su pecho la cabeza del trovador. Ella siente miedo, pero se

[849] El autor se recrea en el contraste entre la belleza de la mujer y su implacable acto de asesinato. «Y al decir esto levantó su alabastrino y mórbido brazo, cargado de ricos brazaletes, y lo deja caer con fuerza, armado del cuchillo del rey, sobre el cuello del walí, separando de un solo golpe la cabeza del tronco». La sangre mancha su vestido.

encuentra dormida cuando viene su esposo. Luego, cuando luchen con espadas el trovador, que despierta el último, y el marido burlado, muere, por supuesto, el primero. Doña Luz pide perdón a su esposo (no desea morir con el otro) y Raimundo vacila al sentir en su cuello los brazos de ella, pero finalmente la mata, en una escena muy parecida a la de *El conde Garci-Fernández*. Todos estos momentos están descritos con un cierto toque dramático. Raimundo va entonces a Tierra Santa, de donde vuelve para llorar besando las baldosas manchadas de sangre, arrepentido de haber matado a su mujer, pues ahora descubre lo mucho que la amaba. En cierto modo, parece haber una ligera crítica a esos asesinatos por honor, que no sirven para nada, crítica que, sin embargo, no encontramos en la novela antes mencionada.

La espada del templario. Leyenda provenzal (1987, IV: 96-100; 1996: 75-86) presenta de labios de un juglar la leyenda de un templario que consigue una espada cumpliendo los requisitos de un pergamino y logra hacerse invencible. Una serie de años después de su muerte, la recobrará Jaime el Conquistador. Lo sobrenatural se encuentra más presente en este relato que en otros, pero por lo demás no es de los más logrados. El comienzo, dentro del estereotipo, es, sin embargo, interesante; el narrador se hace presente en la historia, que relata oralmente; y la imaginería es la que ha hecho cliché años de explotación romántica:

> Nobles señores del castillo, que sentados junto al blasonado hogar contempláis en silencio las mil chispas que brotan de los ennegrecidos leños y danzan por entre las llamas; viejos escuderos de rostro curtido y cuerpo lleno de cicatrices, que en este momento tal vez revolvéis en vuestra memoria los recuerdos de terribles combates y audaces aventuras; vetustas dueñas, que incesantemente hacéis correr entre los dedos las gruesas cuentas del rosario; garridas doncellas, de límpida mirada y frente ruborosa, y vosotros, hermosos pajes de blonda cabellera, que comenzáis a sentir en vuestros pechos los efectos del amor: escuchadme todos. (1987, IV: 96; 1996: 75).

En *La noche de San Juan* (1987, IV: 101-107), de nuevo hace su aparición la barbarie del Medievo. El bufón aparece caracterizado posiblemente bajo el influjo del Quasimodo de Hugo: «Montado cual otro Baco sobre un regular tonel, del cual llenaban grandes jarros no pocos de los concurrentes, veíase un hombrecillo de cuerpo imperfecto y de rostro burlesco y apicarado, el cual era una especie de cantor nómada, con más de bufón o de juglar que de consumado trovador» (*ibidem*: 101). En un mundo de supersticiones, cunden los comentarios sobre la presencia de brujas, universo que contempla desde un presente distanciado, racionalista y científico, el narrador. «Pero bueno será advertir que un hombre de nuestros días sólo hubiera visto en aquellas figuras sobrenaturales un conjunto de nubes que velaban el astro de la noche; mas los vecinos del lugarejo, como hijos de la Edad Media e infiltrados de su espíritu, tenían el privilegio de ver las cosas de muy diferente manera que nosotros» (*ibidem*: 103). Esta escena es un especial paréntesis de la narración y no tiene mucho que ver con la historia, la cual denota una falta de mínima unidad. Don Sancho, como ya dijimos, le presenta

finalmente a Engracia el cadáver de su amado ahorcado en sus rejas, por haberle desdeñado, y le dice que es el fresco ramo de flores que se regala en todas las noches de San Juan. Escenas como ésta nos recuerdan el Medievo cruel de parnasianos como Lisle.

In pace (1987, IV: 108-114; 1996: 141-160) es quizás el mejor cuento de la colección. El anticlericalismo del autor es manifiesto en la forma dura y cruel de presentar al abad, en la ironía del personaje que habla de Dios cuando va a enterrar a un hombre vivo, en los parlamentos del monje a quien castigan por haber amado a una monja. Fray Felipe acusa a los frailes de no saber lo que es la pasión, de representar a Dios de una manera cruel y aterradora, mientras él lo sublimiza creyéndolo amor (1996: 149). Tras exponer sus sentimientos a su superior y cómo fue feliz en su relación (en un lenguaje que implica cierta rebeldía y modernidad en su autor[850]), la respuesta del abad, que podría remedar a los de Lisle, no puede ser menos efectista, en su crudeza e incomprensión: «— Hablad menos, pecador. Vuestra lengua es carne que escupe, glorificándolos, esos mezquinos placeres del mundo, y sólo se ve en vuestro cuerpo la vil materia, sin que se distinga el alma que vence a la carne y que goza en el éxtasis contemplando a Dios» (1987, IV: 109-110; 1996: 146). El contraste es mayor si tenemos en cuenta que el muerto en vida será un joven gallardo, cuyos ojos destilan pasión, frente a la adustez y el tinte verdoso de la faz del abad. Por otro lado, el estilo que emplea Blasco en este cuento es mucho más bello que el de otros. Así, observamos la metáfora estremecedora con la que describe el monasterio, en medio de una atmósfera teatral, de movimientos marciales: «El gigante de piedra estaba rabioso, necesitaba devorar a alguien, y con su lengua conmovía los espacios, aterrando a los que escuchaban sus voces» (1987, IV: 111; 1996: 150-151). Un efectista contraste también se produce cuando los frailes cantan en latín al tiempo que ejecutan su bárbaro castigo. Los monasterios de la Edad Media tan pronto son templos para orar a Dios como inexpugnables fortalezas, dice el autor, por eso también hay legos guerreros que llevan los instrumentos de albañilería, mientras la procesión hacia la muerte se encabeza por frailes con gruesos hachones (*ibidem*: 151). El joven Felipe llora y suplica ante su muerte, contestado por el silencio, que luego será el *del no ser*. Se nos describe su asfixia lenta y desesperante, en una visión tétrica donde también vemos algo del eco de Poe[851]. El castigo ocupará así casi todo el relato, por lo que la narración no peca de esa falta de unidad que hemos encontrado anteriormente: además, Blasco se nos muestra

[850] Así, exclama fray Felipe: «el demonio ha sido para mí dulce y bueno; el demonio ha aparecido ante mí tan agradable y adorable como Dios; el demonio ha sido mi sangre joven, que sentía bullir en mis venas; la vida que animaba mis músculos, el fuego que hacía centellear los ojos de aquella mujer, y mi corazón que se sentía y se siente repleto de amor» (Blasco Ibáñez, 1996: 146).

[851] En este relato, y en el de Juste y Garcés que mencionaremos en el apartado final, encontramos un eco de esa descripción del suplicio lento de un condenado por la Inquisición toledana que aparece en "The Pit and the Pendulum" (Poe, 1994: 21-33).

siempre como un perfecto recreador de las más terribles escenas. De nuevo se trata de esa Edad Media de estilización negativa, llena de aspectos crueles. «Hoy, cuando los arqueólogos bajan a la capilla de las Ánimas para estudiar las góticas lápidas que cubren las tumbas, están muy lejos de creer que en aquel muro hay incrustado un esqueleto, últimos restos de un hombre enterrado en vida, y que allí se oculta un terrible drama monástico de la feroz Edad Media» (1987, IV: 114; 1996: 160). Precisamente, no hay que buscar originalidad en la ambientación: la celda del abad se nos presenta con el cráneo, el crucifijo, los *in folios*..., y tampoco en la imitación del lenguaje escolástico (1996: 146); pero la atracción por lo *prohibido* que delata esta historia de los amores apasionados y lánguidos entre un fraile y una monja (aunque descritos en un lenguaje retórico [*ibidem*: 148]) anuncia una sensibilidad distinta a la romántica[852].

Este cuento se puede relacionar con un estado de ánimo común en los republicanos franceses, como Michelet o Lisle. En *La Sorcière*, Michelet habla de cómo en los siglos medios algunas mujeres "brujas" eran encerraban entre muros. «L'horreur, c'est *l'in pace*. C'est le mot qui revient sans cesse, comme une cloche d'abomination qu'on sonne et qu'on re-sonne, pour désoler les morts vivants, mot toujours le même: *Emmures*» (Michelet, 1966: 36). Por esa barbarie y esclavitud medieval que constantemente critica, Michelet exclamará que ya hemos tenido bastante de la Edad Media (*ibidem*: 56; véase el capítulo séptimo).

Un relato no incluido en este libro es *La torre de la Boatella* (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 5-8), de 1883, escrito en valenciano. Un moro quiere vengar la deshonra de su hija (a la que encierra en una torre) hecha por un cristiano, y se lo dice a sus hijos antes de la pelea. El moro morirá en la batalla contra Jaime I. No falta el esclavo negro, que siempre guarda las posesiones del musulmán y la boda final de la hija, que es bautizada, con el aragonés. La torre cae quemada, y los árabes son derrotados, aunque el acercamiento y la simpatía del autor hacia ellos es evidente: «Los hèroes de la Boatella havien mort en defensa de sa pàtria, defensa gloriosa que la posteritat admira justament» (*ibidem*: 8).

Haciendo un balance de los relatos de Blasco, apreciamos una fuerte impronta del orientalismo medieval romántico, y de la novela morisca en general, con sus protagonistas cristianos y musulmanes. Éstos, como los cristianos, se presentan a base de clichés dentro de una ambientación teatral: «la escena da principio en plena Edad Media (...) los principales personajes son los alarbes, que aparecen en escena llevando en sus pechos toda la vehemencia y encontradas pasiones que forman el patrimonio de

[852] Léanse párrafos como el siguiente, en el que esa pasión prohibida tiene un cierto toque decadente que recuerda la sonata de otoño valle-inclanesca. «Cogidos del brazo nos paseábamos por bajo la enramada del huerto de su convento. Su blanco hábito brillaba a la luz de la luna; sus ojos me envolvían en una atmósfera de fuego; su aliento, cargado de ese perfume extraño e indefinible propio de la hermosura, me enloquecía; y, trémulo de amor, yo estrechaba su cintura entre mis brazos, y besaba aquellas manos transparentes y blancas como el nácar» (Blasco Ibáñez, 1996: 147).

los hijos del Islam» (*ibidem*: 11). El musulmán *malo* está descrito como una figura repulsiva, donde lo físico se corresponde con lo moral, tal es Aben-Faraje (*ibidem*: 41), y el mundo suntuoso del Islam es el de los esclavos negros, el harén, los ajimeces. Los musulmanes hablarán siempre con «ese lenguaje enfático e hiperbólico propio de los orientales» (*ibidem*: 51), lleno de imprecaciones del estilo: *¡Por Eblis! ¡Alláh es grande!*. Por otro lado, hay toda una explotación del exotismo en la mora que amará Aben-Faraje, especie de mujer fatal que vivía entre «gallardas palmeras» (*ibidem*: 54), y que es cruel, vengativa y ardorosa (*ibidem*: 67). El autor informa mínimamente sobre las costumbres del pueblo árabe: los creyentes acuden al templo llamados por los almuédanos para rezar «la oración del Azobhi» (*ibidem*: 57) y los «buenos muslines» aguardan en la plaza la salida del rey del palacio (*ibidem*: 59); igual de escueto será con las del cristiano: Blasco habla de la «tercera vigilia», hora que en la Edad Media equivalía a las doce de la noche.

De este modo, no hay erudición en la presentación del Medievo, aunque el lenguaje muestra a un autor que pretende recrear la época en los sustantivos (no en los escenarios, que se reducen a campos de batalla, posadas o monasterios, sin apenas descripción). Por ello, no compartimos la opinión de los editores de estos cuentos en Clan, cuando afirman que reconstruye hasta el mínimo detalle el universo medieval (*ibidem*: 8); por el contrario, el valenciano está lejos de la exigencia realista. Algo que se muestra también en su dibujo de los personajes, idealizados y de clase alta generalmente. Uno de los poseedores de la guzla tiene «esa belleza varonil solamente propia de las almas fuertes y audaces» (*ibidem*: 13). En general, son personajes estáticos, que no evolucionan; aunque hay que entender la limitación de espacio del cuento como género narrativo, no podremos decir lo mismo de los de Pardo Bazán. Aquí los protagonistas se dibujan de una pieza, ya sea el trovador que recorre los reinos muslímicos de pueblo en pueblo y de castillo en castillo al son de la guzla (*ibidem*: 22) o el abad terrible de *In pace*. Cuando aparece el pueblo, la muchedumbre, es una masa que aplaude la boda de los reyes, como en *Fray Ramiro*, participa en las batallas, o extiende supersticiosos murmullos. El amor es tratado siempre de manera romántica, en abstracto y como en ensueños. En cuanto a la pintura de la naturaleza, está llena de colores impresionistas.

Por otra parte, se da por hecho que, tras medio siglo de cultivo del género, el público conoce sus cauces temáticos: «Como la mayor parte de nuestros lectores tendrán muy sabido, ésta era una de las muchas costumbres de aquella época y rara era la batalla que no era precedida por uno de estos combates, en los cuales, por lo regular, tomaban parte los dos guerreros más valientes de ambos ejércitos» (*ibidem*: 30). La voz del narrador, como en toda la novela histórica del Romanticismo, se dirige al lector de manera continua: «Fijémonos», «Oídme, pues». Muchos de estos relatos se ambientan en Levante, la tierra de Blasco y, en general, adolecen de falta de unidad: el narrador se

pierde en cosas que no importan al desarrollo de la acción, porque dirige miradas tangenciales, sólo hacia algunos aspectos, y el material narrativo aparece deslavazado.

En general, hay poca calidad en los relatos y abundan las situaciones y comentarios gratuitos. En algún momento aparecen otras mitologías en la visión del Medievo: gnomos (*ibidem*: 78), hadas y silfos (*ibidem*: 75), pero son contadas ocasiones. El autor no aboga por presentarnos maravillas o sucesos sobrenaturales; explica lo que parece estar fuera de la razón, y no recurre a milagros (cuando se suceden hechos como la danza macabra, parecen más un eco de Bécquer, y no están en sus mejores relatos). Acierta sobre todo cuando mezcla religión y sensualidad, como en la historia de Fray Ramiro (aún con su tópica visión de la princesa cantando como una niña entre flores) o cuando describe una situación de barbarie, como el entierro de un vivo o una muerte violenta y sorprendente. Ciertamente, muchas veces son los momentos crueles de sus relatos, en los que el narrador siempre se detiene, los que parecen justificar su escritura. Blasco considera a la Edad Media como época cruel y supersticiosa[853], constantemente da ejemplos de cómo explican todo en la Edad Media por lo sobrenatural. Se empieza a columbrar así el escéptico escritor futuro, a quien su anticlericalismo, como a Michelet, le llevó a rechazar el Medievo.

En cuanto al lenguaje, suele estar estereotipado, por ejemplo en la adjetivación: «ricas incustraciones», «amorosas trovas», «belicosos himnos» (1996: 9), o en las descripciones de escenarios poéticos, como la que se hace de la noche de Valencia, con la luna, las almenas, etc. (*ibidem*: 11; 79). El autor utiliza un vocabulario con abundantes palabras de procedencia arábiga, tales como *alarbes*, *alquería*, *ajimeces*, *Eblis* (demonio), *almagrib*, *alquicel*, *algazar*, *muslines*, *rumíes*, *almuédanos*, *haike*, *atakeviras*, *tañafiles*, *alarifes*, *mirab*, *alazán*, *almimbar*, *adkoar*..., muchas de ellas escritas con cursiva, otras explicadas en anotaciones. Por otro lado, para crear una sensación de arcaísmo, pospone el pronombre al verbo: «veíanse», «viéronse», «asestóle» (*ibidem*: 29) y se sirve en la sintaxis de sintagmas del tipo «la sin rival belleza» (*ibidem*: 103). En el campo semántico, abunda el imaginario romántico y el campo negativo de las imprecaciones y del pecado (*ibidem*: 146).

Como hemos dicho, comparte Blasco en estos relatos, no sólo la ideología, sino también ese mundo siniestro de los parnasianos. Se trata de un Medievo y de una España —Valencia— estereotipada, que tenía larga tradición, incluso en el país vecino: ahí están los *Contes d'Espagne y d'Italie* de Alfred de Musset, llenos de crímenes, celos, serenatas y ojiva. Pero, sobre todo, Blasco echa mano del efectismo y de recursos de la novela de folletín.

En cuanto a la influencia de esta forma de novelar, Alborg (1999: 456) nos cuenta las primeras andanzas de la juventud del valenciano. Blasco eligió la carrera de

Leyes, y durante el segundo curso escapó con 17 años a Madrid sin dar noticia a su familia, con el manuscrito de una novela histórica que creía poder publicar allí. «Vivió dos meses de auténtica bohemia, y conoció por casualidad al famoso escritor de folletines, Manuel Fernández y González, en el ocaso entonces de su vida, arruinado después de haber ganado una fortuna, y casi ciego. El escritor dictaba sus novelas, y Blasco, por un corto tiempo, 'ayudó a trabajar al anciano poeta, más por cariño que por lo que le daba', como dice Gascó Contell» (*ibidem*: 456). Tras el trabajo cenaban en un café popular, y de noche, cuando caía rendido Fernández y González, Blasco continuaba por su cuenta el relato, de acuerdo a veces con las instrucciones del maestro (Pitollet, 1957b: 256)[854]. Aunque Alborg (1999: 456) comenta que «Se ha solido dar a este episodio de la vida de Blasco mucha más importancia de la que tuvo realmente para su vocación o carrera literaria», no fue tan breve y casual el contacto, y nosotros pensamos que en las narraciones analizadas sí se nota la influencia que dejó el entreguista en el joven escritor.

A la hora de ocuparse de sus cuentos, Alborg opina que «Blasco Ibáñez ocupa un lugar de honor entre los más prolíficos cultivadores del cuento de cualquier lengua, época o nación» (*ibidem*: 808). Pero de toda la bibliografía que existe en torno a él, casi ninguna se dedica en particular a estas narraciones, tal vez en parte debido al descuido de la crítica con este género considerado menor, que ha durado largo tiempo. De hecho, solamente se ocupa en profundidad de estos relatos John Bronislaw Dalbor, con su tesis doctoral de la Universidad de Michigan de 1961, *The Short-Stories of Vicente Blasco Ibáñez*[855]. No obstante, Alborg vacila a la hora de abordar las dos primeras colecciones de cuentos del valenciano —quien había publicado numerosos relatos en diversas revistas y periódicos, la mayoría de ellos en el suyo propio, *El Pueblo*—, pues luego éste renegó de ellas y no quería que se publicaran (*ibidem*: 809). Nosotros, sin embargo, pensamos que es importante conocer los inicios y el origen de una forma de novelar[856].

Baquero Goyanes es muy duro en su crítica a estos relatos de Blasco —desde una clara postura tendenciosa, según Alborg—, aunque reconocerá que algunas de sus *Fantasías* son ejemplos significativos de cuento legendario[857]. Pero llama la atención

---

[853] Que el narrador se refiera desdeñosamente a la superstición es un recurso típico de la novela romántica, según Mata (1998b: 135): el vulgo suele ser supersticioso en esta clase de relatos.

[854] En este artículo, habla también Pitollet (1957b: 291) de la adoración que hacia V. Hugo sentía Blasco.

[855] Tal vez Alborg en su comentarios se basa demasiado en ella, pues en ocasiones parece que algunos cuentos sólo los considera por estas referencias indirectas.

[856] Alborg no menciona la edición de Clan; la única edición de estas obras disponibles es para él la de Aguilar (Alborg, 1999: 809). Las obras repudiadas por Blasco eran sus dos primeras colecciones de cuentos: *Fantasías (leyendas y tradiciones)*, de 1887, y *El adiós de Schubert*, de 1888. Pese a ello, fueron reeditadas por la Editorial Cosmópolis de Madrid, en 1928 y 1926 respectivamente. Este repudio lo hizo extensivo Blasco a todo lo publicado con anterioridad a 1894; no quería que se analizasen esas obras, pues las consideraba como libros que escribió para ganar dinero, para comer, pero que no valían nada (Alborg, 1999: 810). Los llamaba pecados literarios de la juventud.

[857] Alborg (1999: 394) incrimina a Baquero Goyanes que no lee con frecuencia los relatos (a raíz de un relato de Palacio Valdés que Baquero despacha rápido). Y en el caso de Blasco Ibáñez, su parcialidad

que el propio Alborg, tan lúcido en la mayoría de los casos, demuestre también ciertos prejuicios, aunque esta vez de orden estético, cuando opina que Dalbor se ocupa con exceso de estas primeras producciones de Blasco y les da valoración más positiva de la que merecen. Según Alborg, sólo interesan a los eruditos, y pueden muy bien acabar en el olvido, que cree justo (*ibidem*: 818): habla de la «digna» y «heroica» actitud de Blasco al desprenderse de estas obras, en las que ve escasos méritos literarios. Se trata, para este historiador, de un grupo de relatos de acusado carácter romántico, bebido en los folletines, de los cuales fue Blasco en su niñez y juventud apasionado lector, al igual que lo fueron otros novelistas, como Galdós y Pío Baroja.

No obstante, Alborg recoge lo que dice Dalbor: que estas leyendas, colmadas de apasionantes aventuras, horribles escenas de violencia, amores ilícitos y derroches de sentimentalismo, recogen las más visibles cualidades del Romanticismo español, es decir, subjetivismo, pesimismo, rebelión del individuo, supremacía de la pasión, sentimiento, instinto, fantasía por encima de la razón, retorno a la Edad Media y a la inspiración religiosa, y predominio de los temas legendarios, históricos y exóticos, particularmente orientales. Y acogen también el influjo de Bécquer, acompañado de una decoración pseudomedieval al uso: viejos castillos, amores apasionados y sacrílegos, venganzas y odios familiares, etc. Algo más que los títulos reflejan, pues, la presencia del sevillano: el abundante uso de palabras arcaicas, la atmósfera fantástica y sobrenatural que impregna las narraciones, el frustrado intento becqueriano de expresar lo vago y lo inefable, como en *Fray Ramiro*. Además, la *Historia de una guzla* comienza con una cita de Bécquer y *Tristán el sepulturero* repite el tema del monte de las ánimas. Pero creemos que estos elementos son accidentales en estas historias (aunque pudiera haber leído a Bécquer, esta prosa denota más bien su conocimiento del folletín o de la novela histórica romántica). Dalbor piensa, además, que más profundos que los citados, son los influjos franceses, especialmente de Víctor Hugo, que se dejan sentir en Blasco desde los días de su destierro a París. Estos primeros trabajos ofrecen la concepción típicamente romántica de la Edad Media como una era de superstición, prejuicios, barbarie, amor y pomposidad espectacular. Blasco estaba familiarizado con *Notre-Dame de Paris* y sus *Fantasías* evidencian, para Dalbor, una parecida reconstrucción de los tiempos medievales. Algo que también demuestran su exagerado simbolismo y su afición a personificar los seres inanimados, como los de la catedral de Notre-Dame. Además, se puede añadir, procedente del mismo origen, la presencia de lo

---

contra el valenciano le impide descubrir sus valores. Alborg denuncia la pifia que comete Baquero y que «demuestra cómo lee este crítico y la autoridad que se le puede conceder»: el argumento de *In pace* lo cuenta mal, pues dice que el monje fue enterrado vivo junto con a la amante, cosa que sabemos no sucede (*ibidem*: 826). Según Alborg, Baquero Goyanes habla siempre con tendenciosidad de Blasco. «Anticipo estos juicios sobre Baquero para tener prevenido al lector, porque este historiador del cuento, generalmente considerado como autoridad, es uno de los casos más flagrantes, con respecto a Blasco, de sectarismo sistemático y cuidadosamente instrumentado» (*ibidem*: 827). En este punto, coincidimos con el historiador.

grotesco, sobre todo en las descripciones de los seres humanos deformados, la pasión por la justicia social y la simpatía por los parias de la sociedad.

No obstante, aunque nosotros observamos todos estos elementos, también creemos que su escritura conlleva una parte original, que se delata en un anticlericalismo sentido como suyo y que le llevó a esa visión negativa del Medievo, así como un pesimismo del que Blasco no puede escapar.

Dalbor reconoce este fatalismo en el valenciano, pero no lo atribuye a la doctrina naturalista de la indefensión del hombre frente a las ciegas fuerzas de la naturaleza, sino al concepto romántico del héroe con mala estrella y su predestinada derrota; pensamos que, de esta forma, Dalbor simplifica un tanto el pensamiento del valenciano, aunque aduzca ejemplos en los que Blasco se mete en el relato para *dirimir* este concepto, y señale la idea de la retribución, el castigo y el precio del pecado.

> Parece que gran parte de la brutalidad y de sangre en *Fantasías* y de sentimientalismo en *El adiós de Schubert*, está concebida para demostrar que el individuo paga las consecuencias de sus transgresiones morales. Historias como 'El castillo de la Peña Roja', en donde el adúltero y su amante son asesinados por el marido; 'El judío errante', en donde Asahuero sufre el tormento de errar eternamente como castigo por haber golpeado a Cristo[858]; o 'El adiós de Schubert' en donde el héroe muere trágicamente abandonado como castigo de sus aventuras juveniles, 'son torpes y obvias manifestaciones de este tema'. (*Ibidem*: 816; Alborg parafrasea aquí a Dalbor).

Pero nosotros pensamos que en estos relatos se da más una pura delectación estética o una inquietud social que un intento de docencia. El autor no pretende dar ninguna lección de moral, como las palabras de Alborg o Dalbor indican, y en todo caso ésta no sería convencional. Fray Felipe defiende su derecho al amor, incluso con una monja; Alvar Fáñez no se arrepiente de ser infiel a su mujer; Sancho sale incólume de su terrible asesinato del amante de Elvira; y Raimundo lamenta su terrible venganza de honor. Si pensamos en ello, nos daremos cuenta de que la *retribución* del pecado no es el móvil de estos relatos. Por otra parte, la filosofía de Blasco no tiene por qué deberse a influjos románticos, sino que puede recoger más bien el estado anímico personal de un autor o de una época: Blasco siempre empleó cierto fatalismo y mirada pesimista en su prosa, nunca confió demasiado en la bondad del hombre.

Con respecto a sus recreaciones medievales, en general, Blasco no se muestra bien documentado, excepto en *Hugo de Moncada* (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 419-428), Premio Azcárraga de los Jocs Florals en el certamen literario de *Lo Rat Penat* (en cuyo

[858] Dalbor y Alborg dan por segura la autoría de Blasco del relato *El judío errante*, aunque no figura en ninguna de las colecciones de cuentos del valenciano. Este tema estuvo muy de moda durante la centuria. Valera (1908d: 43) dirá en 1854: «Al Judío errante y a Fausto los conocíamos tiempo ha, y de antemano nos interesaban. Ashaverus vive en las leyendas de la Edad Media, y encierra un profundo sentido alegórico. (...) Es la desesperación y el orgullo eterno de quien por orgullo reniega de Dios. Fausto es igualmente popular y simbólico». Quinet o Sue escribirán también sobre Ashaverus (a este personaje

almanaque anual publicó Blasco algunas narraciones), en 1888, donde hace gala de un acendrado patriotismo[859]. Se trataba de un concurso sobre las germanías de Valencia.

En el otro libro de cuentos de su juventud, también repudiado después por su autor, *El adiós de Schubert*, se traslada ya el valenciano al mundo contemporáneo. No se preocupa entonces por los acontecimientos sobrenaturales sino que habla de un universo prosaico y feo. Para Alborg, es mejor advertir al lector cuándo es mejor "pasar de largo", como en estos casos (*ibidem*: 818). Se trata de ejercicios de aprendizaje: Blasco simplemente necesitaba escribir[860] y «echó mano de la cantera fantástica, legendaria y folletinesca de que se había nutrido desde que había aprendido a leer, y fue zurciendo historias a capricho, con algunos aciertos profesionales, pero, en conjunto, con superlativa puerilidad, que en muchas ocasiones hace penosa la lectura. Con resucitados, apariciones, magos, profetas, adivinos, etc. etc., se puede proseguir un relato sin dificultades hasta que uno quiera». Conjunto que compara con los *imposibles* que crean las películas y novelas de ciencia ficción. En cierta manera, Alborg, en su desprecio hacia estas historias, está utilizando un concepto realista de la literatura, pues rechaza principalmente el aparato sobrenatural, pero éste, como vimos, no es muy abundante, y no sabemos dónde encuentra resucitados o magos. Dalbor señala *Fray Ramiro* entre los doce relatos mejores de los ocho volúmenes de cuentos de Blasco, confirmando así la importancia 'erudita' que da a estas dos colecciones, según Alborg (*ibidem*: 818), que opina sin embargo que *Fray Ramiro* tiene un bonito tema, sin intervenciones sobrenaturales, pero está echado a perder. La ironía resume la intención del cuento, no obstante el lector la espera ya desde demasiado atrás. Nosotros, ciertamente, consideramos que *In pace* es un relato más logrado.

Hay una serie de temas que se reiteran en estos cuentos. Por ejemplo, el del amor y su fuerza que aparece en *Fray Ramiro* y en *In pace*. Para Alborg, las escenas del emparedamiento son «las más tremendas, quizá, que escribió Blasco en su vida» (*ibidem*: 820) y se encuentran bajo la influencia del famoso cuento de Poe *La barrica del amontillado*, «cuyo protagonista venga la ofensa de un amigo, atrayéndolo a su casa con el señuelo de un amontillado de excepción, y cuando está bien borracho, lo empareda en su bodega. 'In pace' es un relato terrorífico con brochazos de macabro goyesco» (*ibidem*: 820). La intención está clara, pero para Alborg los parlamentos son vulgares y se diluyen demasiado, «debieron ser más concisos, más incisivos, para estar

---

volveremos en el capítulo sexto) y Wagner compondrá su ópera *El holandés errante* sobre el mismo tema.

[859] «Ninguna nación puede gloriarse de haber alcanzado un poderío militar igual al que España tuvo en los siglos XV y XVI, ni jamás pueblo alguno contar entre sus hijos tantos y tan ilustres capitanes, ni podrá anotar en su historia esa brillante serie de conquistas y sangrientas batallas que figura en las páginas de la nuestra» (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 419).

[860] «Yo no creo que Blasco se propusiera en sus comienzos imitar a Bécquer ni seguir cultivando, por serlo, las leyendas románticas, fueran bellas o detestables, ni regresar a la Edad Media porque esa época y temas le importaran, ni cultivar idealismos de ninguna naturaleza» (Alborg, 1999: 818).

en conformidad con lo trágico de la situación» (*ibidem*: 821). El cuento *menos deleznable*, según el historiador, de los que se sirven de adivinos, aparecidos, y demás *parafernalia ultraterreste*, es el de *La misa de medianoche*, el primero de *Fantasías*. No señala en éste, sin embargo, la posible influencia de *El Miserere*, aunque era aquélla una historia tradicional que podía tener cualquier otra fuente.

Por otro lado, dentro de los *Cuentos valencianos*, de ambientación contemporánea, libro publicado en Valencia en 1896 y que está compuesto de 13 relatos, que habían ido apareciendo en las páginas de *El Pueblo* entre 1892 y 1895, nos encontramos con la narración *La tumba de Alí-Bellús* (Blasco Ibáñez, 1987, I: 83-86), cuentecillo popular que sucede en una iglesia, pero sin irreverencias. Se trata de una broma de un pintor a una dama, a quien dice que debajo de una losa está enterrado un moro, que se supone fundador del pueblo. Como en los cuentos de Irving o en el de Alarcón mencionado, el tema de los tesoros ocultos será un elemento que una pasado y presente[861]; a diferencia de los relatos comentados, el texto incluye los regionalismos que adoptará en su lenguaje novelesco el autor.

Pardo Bazán

Emilia Pardo Bazán es uno de los cuentistas más fecundos que ha producido la literatura de todos los tiempos, y llegó a ser la figura que dio más auge al desarrollo general de la narración breve en la España de la pasada centuria, según el editor de sus cuentos Juan Paredes Núñez (1990: 5). También Baquero Goyanes (1949; 1992) coincide en que con ella el cuento logra su consagración oficial.

En los cuentos que escribe la gallega se aprecia el problema religioso decimonónico, el regionalismo de la autora, su feminismo inquietante y combativo, su actitud ante el amor y la maternidad, sus ideas sobre la huelga, el indulto, el divorcio, etc. Por su ocupación en novelas, artículos de colaboración y viajes, fue reducida la cifra de cuentos entre 1879 y 1890, pero precisamente en este período escribe relatos tan importantes como *La Borgoñona*. Aunque los cuentos son menos numerosos en sus años finales, en opinión de Paredes Núñez tienen más calidad; y el editor, comparándolos con los de Blasco Ibáñez (de una forma quizás algo gratuita), prefiere los de la gallega[862].

---

[861] Para Alborg (1999: 848), en la descripción del chasco final del pueblo entero que levanta la losa después de que la dama difunda el secreto «está la gracia del cuento». Alborg hace también referencia a una historia fantástica que aparece dentro de esta colección, "El dragón del Patriarca. Tradición valenciana", que cierra el volumen y que según el historiador parece pertenecer todavía a las "leyendas" y "fantasías" de las dos primeras series, perdida o escapada de ellas, y salvada aquí por una *debilidad* del autor. Es una leyenda casi infantil sobre el origen del famoso dragón, que puede verse colgado en la pared del salón de entrada de la iglesia del Patriarca.

[862] «Si los cuentos de Blasco Ibáñez nos producen una impresión de repugnancia por las continuas escenas de sangre y carnicería, que el autor describe sin ningún tipo de concesiones, los de Pardo Bazán, ofrecen una imagen más sórdida y cruel, y ello debido, no a las escenas sangrientas, que la autora tampoco rehuye, sino al calor humano que late en sus narraciones. Con razón Baquero Goyanes, pese a la

Paredes Núñez señala además cómo la religiosidad palpita soterrada en toda su obra.

> No deja de llamarnos la atención el hecho de que personas que conocían muy bien a doña Emilia, como Clarín o Giner de los Ríos, pusieran en entredicho su religiosidad, a pesar de las frecuentes confesiones de catolicismo por parte de la autora. Claro que en este caso lo que estos autores venían a reprochar a doña Emilia era ese 'exteriorismo', esa escenografía a la Chateaubriand, visiblemente palpable en estos cuentos, sin darse cuenta tal vez que, junto a esta motivación, era también una búsqueda de temas morales y psicológicos la que marcaba esa predilección de Pardo Bazán hacia la temática religiosa. (Paredes Núñez, 1990: 18).

Aunque es cierta esa continua presencia del elemento trascendente (precisamente, fue su espíritu religioso el que la encaminó a la novela rusa), el editor no parece tener en cuenta la necesidad de los autores, especialmente siendo *mujeres* (pues sufrían más la inconsecuencias de los prejuicios), de acomodarse al discurso oficial y ortodoxo de la época (Bretz, 1984). Coincidimos no obstante con Paredes Núñez en señalar esa expresa referencia de Pardo Bazán a la tensión entre lo sacro y lo profano, que se ve ya en el título de los *Cuentos sacroprofanos*, tan finisecular. Dentro de esta colección, serán de carácter religioso-legendario *La Borgoñona* y *La penitencia de Dora*[863] (Paredes Núñez, 1990: 20), mientras que otros poseen un tono simbólico-moral.

También escribirá la autora unos *Cuentos sociales*, tres de los cuales dedica a Tolstoi (con títulos que incluyen la palabra *conde*), cuyas ideas religiosas y sociales aparecen contrapuestas al ideal franciscano que la autora propugnaba, según Paredes Núñez[864].

Dentro de la clasificación que establece el editor entre cuentos de acción y psicológicos, estos últimos destacan porque no tienen intención didáctica y no suelen ir en primera persona; a veces plantean emociones de carácter patológico, como *Aire*[865]. «La atmósfera de tensión y angustia en que se desenvuelven estos relatos, por los que desfilan toda una galería de seres ansiosos, torturados, locos, totalmente subyugados por el incontrolable peso de sus pasiones, nos recuerda los relatos de Maupassant, cuya influencia directa, en más de un caso, hemos querido documentar» (*ibidem*: 32). Sin embargo, hay otros relatos como *La Borgoñona* que escapan a la clasificación binómica

---

técnica más objetiva de Blasco Ibáñez, prefiere 'el naturalismo áspero pero humano de la Pardo Bazán'» (Paredes Núñez, 1990: 14). Pero ya conocemos la tendenciosidad de Baquero.

[863] También sobre el tema de la mujer que se hace pasar por fraile versa *La penitencia de Dora* (Pardo Bazán, 1990, I: 414-417); se trata de una mujer que tras ser infiel a su marido decide encerrarse en un monasterio, y su penitencia se hará redoblada cuando la hagan estar a cargo de un niño. Hay también en este texto de 1897 una mezcla de lo sensual y lo religioso, como dice Paredes Núñez, que destaca su correspondencia con *La Borgoñona* en el orden temático (*ibidem*: 492).

[864] Además, escribe la gallega cuentos policíacos, y en artículos de *La Ilustración Artística* estudia las causas de la viva afición despertada en torno a estas novelas y comenta la llegada de las obras de Conan Doyle, exponiendo su opinión sobre el autor y destacando la figura de Sherlock Holmes.

del editor[866], que nosotros no deseamos adoptar, pues simplifican demasiado su narrativa: la gallega evita, por ejemplo, la intención didáctica cuando escribe cuentos de finalidad más bien "estética".

Machado y Álvarez impulsó a Pardo Bazán a la creación de la "Sociedad de Folklore Gallego", de la que fue presidente. Emilia no era precisamente una folclorista, y tenía conciencia de esto, pero desempeñó un importante papel en favor del folclore gallego, con la fundamental dimensión populista de su prosa. No obstante, escogió recrear personalmente el cuento popular, lejos de la tradición, en la línea de Trueba.

Chevalier (1999) señala que fue la gallega quien aprovechó con más frecuencia la metamorfosis del cuento tradicional en cuento literario, elevándola a la categoría de procedimiento. En este sentido, la tradición oral no dejó una huella decisiva en su obra novelesca, pues únicamente tres cuentos suyos proceden de relatos orales. Cuentos orales de Pardo Bazán son, según Chevalier, la historia de *Sabel*, de 1906, sobre dos amantes a quienes mata la reina (para Chevalier [*ibidem*: 168] es indudable que la gallega «llegó a conocer una versión completa del cuento por vía oral»); *Juan Engrudo*, de 1903, basado en un cuento popular, en el que un ser débil consigue hacer que se maten unos gigantes; y *Los huevos arrefaltados*, de 1890, de procedencia oral[867].

Si en España el cuento fantástico surge como imitación de los cultivados en otros países, especialmente los de Hoffmann y Poe, modelos que alcanzaron notable difusión en diversas literaturas nacionales (Paredes Núñez, 1990: 39), no faltarán relatos de este tipo entre los de Pardo Bazán, quien frecuentemente usa lo fantástico, un tanto "convencionalmente" (según Paredes Núñez), para expresar un símbolo. Es decir, entre los abundantes legendarios, aparecen algunos de carácter simbólico. A veces introduce personajes alegóricos, que irrumpen de súbito en el mundo real: el Tiempo, el Año Nuevo y Viejo, los siglos, las horas, las hadas de la Vida y la Muerte, la Eternidad, etc., como los personajes protagonistas de los *Cuentos de Año Nuevo*[868]. En otras ocasiones

---

[865] El tema del manicomio aparece en "Aire" (Pardo Bazán, 1990, III: 54-56), donde una mujer se vuelve loca cuando el novio le dice que es fría como el aire. Este relato está dentro de *Sud-Exprés (Cuentos actuales)*, de 1909.

[866] Éste habla de dos clases de cuentos en la escritora: el de acción, centrado en la narración de sucesos, y el psicológico, que realiza una descripción de estados anímicos, dentro de las limitaciones que establece la escritura. El cuento de acción descuida la interioridad de los personajes para centrar su interés en las aventuras; muchos de estos cuentos, como los religiosos, los patrióticos y los sociales, tienen una intención didáctica, por el sentido filosófico y moral que comunican y el propósito de demostrar una tesis.

[867] «La corta cantidad de cuentos folclóricos aprovechados por Armando Palacio Valdés y Emilia Pardo Bazán, y su dispersión cronológica a lo largo de años y años de producción literaria ininterrumpida no autorizan conclusiones excesivamente ambiciosas sobre la influencia del folclore en la obra de ambos cuentistas. Pero el examen de los textos aducidos permite concretar una de las fuentes de inspiración de los dos novelistas y demuestra que no hemos de despreciar los cuentos orales, si queremos entender plenamente cómo trabajaron los cuentistas españoles a fines del siglo pasado y primeros años del presente» (Chevalier, 1999: 170).

[868] Dentro de los *Cuentos de Navidad y Año Nuevo*, están "La Nochebuena en el Infierno", (Pardo Bazán, 1990, III: 311-314) y "La Nochebuena en el Purgatorio" (*ibidem*: 314-317), de 1891; y "La Nochebuena en el Limbo" (*ibidem*: 318-321) y "La Nochebuena en el Cielo" (*ibidem*: 321-324), de 1892. Tasso, un

usa el procedimiento clásico del sueño para hacer vivir a los personajes una aventura fantástica: *Sinfonía bélica*[869], *El Santo Grial*, etc. También recurre a la historia misteriosa que mantiene en vilo al lector hasta el final, donde se da una explicación racional. «El secreto de estos cuentos está en la hábil fusión de lo fantástico y lo real, y por supuesto en la destreza de la autora para crear esa atmósfera de misterio y terror que caracteriza a estas narraciones» (*ibidem*: 40). Pero éstos no son los relatos preferidos del editor, que los despacha rápido, tal vez porque contradicen la supuesta tendencia estética de la escritora[870].

En cuanto a la estructura de los textos, según Paredes Núñez todo gira en torno al desenlace, aunque podríamos señalar excepciones como los cuentos sin "final", que más parecen retazos de novela o simples apuntes de delectación imaginativa o estética. Dentro del relato enmarcado, por otra parte, Paredes Núñez habla del autor-relator, cuando el narrador es el cuentista declarado, con un prólogo en el que precisa lo que va a venir a continuación, como *Siglo XIII*; y del autor-transcriptor, cuando el narrador presenta el cuento como transcripción directa de una historia que ha oído o encontrado en algún manuscrito, así en *La Borgoñona*. En general, todo viene a atestiguar el carácter oral de relato, que justifica la estructura enmarcada en preámbulo y conclusión[871].

Los cuentos directos no tienen, sin embargo, narrador designado; llegan a nosotros directamente, en su forma originaria. Algunos son cuadros costumbristas, como *El peregrino*; y otros reflexiones sobre un tema como *Sinfonía bélica*, *La zurcidora*, etc.[872] Sin embargo, no estamos precisamente de acuerdo con los ejemplos que pone Paredes Núñez: en *El peregrino* o *Sinfonía bélica*, la narradora, al principio o durante el relato, no deja de estar presente, como un personaje más. Por otro lado,

---

poeta, o un niño, hacen las veces de Dante en estos textos. También hay que mencionar el relato "Entrada de año" (Pardo Bazán, 1990, I: 432-435), perteneciente a los *Cuentos sacroprofanos*, donde se nos presenta la alegoría del Año Nuevo que recorre el mundo para ver si le quieren (al Año Viejo le rechazan). Mientras los más pobres desean que venga, aunque sufren mucho, a los ricos les da igual un año menos de vida, pues se aburren. Este tipo de alegorías las encontramos también en los grabados de las revistas y en poemas de la época, como ya tuvimos ocasión de comprobar en el capítulo anterior.

[869] "Sinfonía bélica" (Pardo Bazán, 1990, IV: 342-346), de 1891, se encabeza con la cita: «Poco más antiguos son los omes que las armas», del *Libro de Hierónimo de Caranca, que trata de la Philosophia de las armas* (*ibidem*: 342).

[870] Dentro de su magnífica labor de editor, tal vez preferiríamos que Paredes Núñez no se limitara a describir las características de los cuentos, sino que sacara también sobre éstos observaciones universales, las consecuencias y el por qué de las cosas.

[871] A veces el cuentista prepara las condiciones para que el relator cuente el cuento y así, en apariencia, la autora desaparece con el objeto de dejar paso al narrador: éste cuenta la historia a un confidente o a un grupo, historia que puede haberle pasado a él o haberle sido transmitida por otros. También podemos encontrar rotación de narradores, según Paredes Núñez.

[872] «La elaboración del relato, inherente al cuento tradicional, queda disimulada bajo la aparente objetividad del autor. Claro que, como ocurre en sus novelas, todo no es más que un artificio literario, y así en muchos de sus cuentos, la misma orientación del relato y la impresión final, revelan la presencia de la autora, que intenta comunicar un determinado mensaje. Estos cuentos ponen de relieve el divorcio entre la técnica objetiva y su realización práctica. Así pues, incluso estos cuentos directos mantienen su vocación tradicional de moralizar y suscitar la reflexión del lector» (Paredes Núñez, 1990: 49).

creemos que Paredes Núñez quiere ver demasiada moralización en los cuentos de la gallega.

En cuanto a éstos, iremos pasando revista a todos los que rocen el tema de los siglos medios, unos centrándose en él, otros más de pasada. En conjunto nos revelarán el imaginario medieval de la autora. No nos restringiremos a las décadas estudiadas en este trabajo, al igual que hemos hecho con los poetas prerrománticos o con Blasco o Coloma, ya que esta autora pertenece a la generación realista, y no deja de interesarnos la evolución de su mirada durante los años posteriores a la década de los 80. En el análisis de estos relatos seguiremos el orden de la magnífica edición que hizo de los mismos Paredes Núñez, en cuatro tomos.

En el primero, aparecen relatos llenos de milagros y exotismo, y alguno se desarrolla en el siglo XVI, en Italia. En *Las tapias del Campo Santo* (Pardo Bazán, 1990, I: 96-102), de 1891, publicado en los *Cuentos de Marineda*, nos encontraremos con que la protagonista es un modelo de mujer prerrafaelista. «La menor, Clara, sin dejar de parecerse a Joaquina, tendría singular atractivo para un artista delicado de la escuela mística anterior a Rafael. El óvalo muy prolongado de su cara exangüe descansaba en un cuello finísimo, verdadero tallo de azucena. Sus ojos, asombrados y cándidos, eran pensativos y profundos a fuerza de ser puros. La inmensa frente ostentaba el bruñido de marfil y la luz de la inocencia. Sobre un cuerpo delgado y de rígidas líneas, el seno virginal, redondo y diminuto, campeaba muy alto, como el de las madonas que en las tablas del siglo XV lactan al Niño Jesús./ En Marineda no se le había ocurrido a nadie que fuese bonita Clara. Y, en realidad, no lo era sino vista su figura al través de la imaginación excitada por recuerdos artísticos y convencionalismos estéticos» (*ibidem*: 97). Esta joven idealizará el amor subyugada por la lectura de Scott, Saint Pierre, Sand, Dumas, etc.

Otra figura prerrafaelista es la heroína de *La hierba milagrosa* (*ibidem*: 157-161), de 1892. «Y la heroína de este cuento, la virgen Albaflor, se parecía, de seguro —aunque yo no he visto su retrato— a las santas que acarició el pincel de los mismos grandes artistas: alta y de gráciles formas, de prolongado corselete y onduloso y fino cuello, de seno reducido, preso en el jubón de brocado, de cara oval y cándidos y grandes ojos verdes, que protegían con dulzura melancólica tupidas pestañas; de pelo dorado y pálido, suelto en simétricas conchas hasta el borde del ampuloso traje» (*ibidem*: 159). Se trata de un cuento atemporal sobre una chica que quiere salvar su virginidad, su simbólico lirio blanco (*ibidem*: 161), y un soldado la acaba matando porque la desea (se trata de esa mezcla de fantasía y realismo sórdido del gusto de la gallega, que se va aproximando a la estética modernista). El caso sucede en alguna de esas ciudades pulcras que encontramos en las tablas de los «pintores místicos flamencos» (*ibidem*: 158-159). El cuento se publica dentro de la colección de *Cuentos*

Nuevos. También en este libro aparece el relato *Las dos Vengadoras* (*ibidem*: 144-146), de 1892, donde vemos un eco de la Danza de la Muerte medieval (*ibidem*: 146)[873].

Cuento soñado (*ibidem*: 310-312), de 1894, publicado en los *Cuentos de amor*, puede tener relación, según Paredes Núñez, con una versión popular que Pedro Sepúlveda de Espinosa recoge. En una fecha tan tardía no podemos extrañarnos de encontrar el simbolismo en ese tema de la princesa —que recuerda a la *Melisande* de Maeterlinck (1989)— encerrada en un torreón. «La princesa era muy linda; tenía la tez color de luz de luna, el pelo de hebras de oro, los ojos como las ondas del mar sereno, y su silueta prolongada y grácil recordaba la de los lirios blancos cuando la frescura del agua los inhiesta» (*ibidem*: 310). Se trata de una estética alejada en general del Realismo. Vigilada por guardias, un pastor se las arregla para que por el centelleo gris del arco iris en un pedazo de vidrio alegre su vista siempre. Luego será auspiciada al poder, y de vieja volverá al torreón y llorará por ese amor de juventud.

El panorama de la princesa (*ibidem*: 345-347), perteneciente a la misma colección de cuentos, de 1898, es una relación que también pudo proceder de la versión de Espinosa. La princesa Rosamor está triste y todos andan preocupados. Sólo le devolverá el color la visión del rostro de un chico joven, que Emilia describe con esa picardía suya y el culto que aparece en su prosa, tan refrescante por entonces, a la belleza masculina. Por lo demás, la escasa descripción de interiores que encontramos en estos cuentos, atemporales pero de eco medieval, está basada en una suntuosa imaginería estereotipada: las vastas galerías de arrogantes arcadas, los salones vestidos de tapices, los altos techos de grandiosas pinturas, el golpe mate de las alabardas sobre las alfombras.

Un cuento muy importante, especialmente por su originalidad y belleza y porque se incluye dentro de nuestras fechas, es *La Borgoñona* (Pardo Bazán, 1990, I: 359-368; 1994: 127-147), perteneciente a la colección *La dama joven y otros cuentos*, de 1885[874], y publicado también en los *Cuentos Sacroprofanos*, en 1894. Este cuento es anunciado ya en *San Francisco de Asís*[875], y demuestra efectivamente la teoría allí expuesta de que en lo religioso destacó la mujer en el Medievo, ya que le estaba vedada el aula. En el prólogo a esta colección comenta la autora:

> Al consultar los libros indispensables para mi *San Francisco de Asís*, encontré el asunto de *La Borgoñona*, con otros muchos semejantes, que se destacaban de la

[873] Al protagonista Zenón se le aparecen la Vida y la Muerte, y en su disputa sobre quién se venga mejor vence la primera. La Muerte se despide con un: «—Con tanta más razón —dijo irónicamente la Muerte, algo despechada, pues al fin es mujer, y no gusta que la desairen— cuanto que yo, tarde o temprano, no he de faltar, y que en mi danza general todos harán mudanza, sin que les valgan excusas».

[874] Erróneamente, Paredes Núñez dice en un determinado momento que esta colección aparece en 1895 (Pardo Bazán, 1990, I: 489). Pero en la edición de Clan comprobamos que *La dama joven* se publica en 1885.

[875] «Quisiera asimismo poder referir las dramáticas leyendas, impregnadas de religioso terror, de Constancia de Florentina y de la *Borgoñona*» (Pardo Bazán, 1882, II: 77).

> monotonía de las crónicas, lo mismo que las letras mayúsculas de color descuellan sobre los negros y uniformes caracteres góticos de un viejo libro de coro. Ya es una doncella prometida a Dios, a la cual obligan a tomar marido y al ser conducida al altar se cubre de lepra; ya la momia de una abadesa muerta en olor de santidad, que se levanta del sepulcro y viene a presidir el rezo de maitines; ya una cortesana que se convierte ante el cadáver de su amante cosido a puñaladas; ya un fraile que trueca las zarzas en rosas con el contacto y la pureza de su cuerpo... A ese tenor pude recoger un rosario de leyendas hagiográficas, apiñadas como flores en vara de azucena, y embalsamadas con el vaho de incienso que comunica *La Borgoñona* a este profano libro: aroma del éxtasis y de la bienaventuranza, despertador de las mismas ideas ultraterrestres que el claustro franciscano de Compostela, donde todo es paz y silencio. (Pardo Bazán, 1994: 12-13).

Por otro lado, en su prólogo, defiende también la autora su eclecticismo, que haya páginas naturalistas al lado de otras saturadas de idealismo romántico, un medievalismo mezclado con el gusto por lo popular. Para Pardo Bazán, tan verdaderas son la vida orgánica como la psíquica (*ibidem*: 15).

Paredes Núñez se refiere al tono sensual y colorista, el "exteriorismo" del que hablaban Clarín y Giner de los Ríos. La escenografía a lo Chateaubriand, dice Paredes Núñez, con que Pardo Bazán realza el tema religioso, queda patente en la propia confesión de la autora, que comenta en el inicio de este cuento cómo se le aparecían las aventuras de la heroína, «como serie de viñetas de misal, rodeadas de orlas de oro y colores caprichosamente iluminadas, o a modo de vidriera de catedral gótica, con sus personajes vestidos de azul turquí, púrpura y amaranto. ¡Oh quién tuviese el candor, la hermosa serenidad del viejo cronista, para empezar diciendo: 'En el nombre del Padre...!'» (Pardo Bazán, 1990, I: 359; 1994: 128). Sin embargo, este parlamento nos habla, más que de Chateaubriand, de una sensibilidad diferente, la del Modernismo simbolista y la del Medievo estetizante, amante de vidrieras y miniaturas. Recordemos cómo Darío (1973: 139) en *Los Raros* reclamaba volver a los hagiógrafos y las bellezas del latín del Medievo.

La autora nos dice que encontró la historia en una crónica franciscana. Pero tiene miedo de que hoy en día esta leyenda medieval pueda escandalizar a los mal pensantes: los escritores deben andarse con cuidado por si escriben contra la moral y las costumbres (se trata de una crítica nada ortodoxa a la lectura *oficial* de los textos)[876]. Esto nos habla de que la escritora quería guardarse las espaldas, conociendo la naturaleza morbosa de la historia, y a la vez introduce cierta ironía, humor y distanciamiento en la narración. En la misma línea se manifestará en el prólogo a sus cuentos sacroprofanos, cuando Pardo Bazán (1990, I: 488-489) defiende que su intención no es moralizar o edificar: lo de "profano" lo pone para que corrija a lo de sacro; es una precaución oportuna en un país lleno de suspicacias, donde en toda

[876] Pardo Bazán advierte que «nunca un autor necesitó tanta cautela como ahora para evitar que subrayen sus frases e interpreten sus intenciones y tomen por donde queman sus relatos más inocentes» (Pardo Bazán, 1990, I: 359; 1994: 127).

manifestación artística de sentimiento religioso se ve una impiedad *tremenda*. Para la autora, esto es un signo de la decadencia de la fe que caldeó las mejores letras españolas y que provoca el miedo a tratar lo sacro[877]. Como vemos, en ningún momento la autora se propone moralizar, por lo que no estamos de acuerdo con esa visión docente de su escritura que concibe Paredes Núñez.

Pardo Bazán se imaginaba la historia como en una *miniatura*, y efectivamente nos presenta una Edad Media íntima, no ya de caballeros, sino de una joven que hila en la rueca de una granja, hija del cosechero, pero al mismo tiempo, como en los cuentos de hadas, «moza y linda como unas flores», que rechaza a todos sus pretendientes riéndose de ellos (Pardo Bazán, 1990, I: 360; 1994: 129). Esa aparición hilando en la rueca nos trae a la mente el Medievo simbolista de Valle-Inclán. Otros personajes resultan más manidos, como el padre o el ama de la casa; pero el estudiante misterioso y la Borgoñona anuncian una más compleja personalidad. La Borgoñona no es la joven romántica e inocente, pasiva y sin decisiones, sino una mujer emprendedora que se lanza a conseguir lo que desea.

Este mundo medieval carece de idealidad, incluso de moralismo; y se nos dibuja a través del deseo del penitente, en sus referencias al sexo, en «las blancas y mórbidas espaldas» de la protagonista, cubiertas por la madeja de pelo rubio suelto (1990, I: 364; 1994: 137). Al comienzo, el estado de la protagonista es el del aburrimiento. Como veremos en los capítulos sexto y séptimo, el tema de la situación de la mujer en el Medievo, su posible tedio, empezó a preocupar durante nuestras décadas: «¡Qué solitaria era aquella granja, Madre de Dios! ¡Qué aire tenía de miseria y de vetustez! ¡Nunca se oían en ella risas ni canciones; siempre se trabajaba callandito, plantando, cavando, podando, vendimiando, pisando el vino, metiéndolo en los toneles, sin verlo jamás correr, espumante y rojo, de los tanques a los vasos, en la alegría de las veladas!» (1990, I: 360; 1994: 130)[878]. Al tiempo, junto a este aire costumbrista se combina el tono *naif*, ingenuo, nada realista en la descripción de Umbría y de los milagros de Francisco y Clara, cuya santidad es respetada por los lobos, según cuenta el penitente (1990, I: 361; 1994: 131). El forastero franciscano, que no es el peregrino simbolista, rehúye mirar a la joven, que adivina hermosa. El talento de la autora se detiene en los pequeños detalles en este maravilloso relato. Pardo Bazán sabe intuir, dibujar la atracción física. Nos describe los movimientos del joven, las palmas amoratadas de sus manos, las

[877] Paredes Núñez habla de que los escándalos provocados por algunos de estos cuentos obligaron a la autora a aclarar su propósito (no sabemos si se refiere también a *La Borgoñona*). Pardo Bazán comenta además en este prólogo que hay cuentos que no aspiran a llenar fines espirituales, sino a divertir un rato, expresando a la vez las fugitivas emociones que nos acercan a la esfera de lo trascendente; otros ni aún tal género de emoción buscan, sino sólo reacción humorística contra el prosaísmo y la indiferencia de los tiempos (Pardo Bazán, 1990, I: 489). No se pretende una lectura piadosa de estas letras: sólo se trata de una imaginación católica, solicitada por los problemas de la conciencia y lo suprasensible, y de la razón penetrada de que hay otra vida. Por otro lado, nosotros podemos ver en esta contraposición de lo sacro y lo profano un rasgo del Modernismo.

facciones pálidas, sus ojos húmedos y elevados. Es "realista" la descripción del deseo del penitente, mientras se clava en el pecho las uñas, se le entrechocan las piernas y se le demuda la faz para contenerse ante la hermosura de la joven a medio vestir y en cabello. El joven evita caer en la tentación escapando rápidamente.

La Borgoñona entonces se hace penitente y se pone un lienzo grueso: en el siglo XIII «pocas personas usaban camisa de lino» (1990, I: 363; 1994: 137)[879]. Este tipo de detallismo lo aleja de esos cuentos de princesas que escribe posteriormente: aquí hay un intento de representación mimética de la realidad. No obstante, aunque es realista la presentación de la escalera carcomida de la casa, o de la gente que se reúne para escuchar al penitente, no lo es el avaro padre, ni la elocuencia que se desarrolla en la Borgoñona. Casi naturalista resulta, sin embargo, el episodio de la selva de Fontainebleau, donde se nos describe el entierro de un ahorcado por la muchacha; cuando al abrigarse bajo un árbol, los pies péndulos del muerto le rozan la frente, «descolgó el cadáver horrendo, que tenía la lengua fuera y los ojos saliéndose de las órbitas, y estaba ya picado de grajos y cuervos, y mal como supo, reuniendo sus fuerzas, lo enterró» (1990, I: 365; 1994: 139-140). De nuevo aparece el tema tan recurrente del ahorcado; recordemos el capítulo anterior, las reminiscencias en simbolistas y parnasianos. Esta realidad desagradable se observa también en las calles sucias, torcidas, estrechas, sombrías de París (1990, I: 365; 1994: 140). A la Borgoñona la tienen por un jovencito lindo y nadie piensa que sea una doncella la que ande por despoblados, cuando «el sayal grueso ocultaba la morbidez de sus formas» (1990, I: 364; 1994: 139). Pero ella busca al peregrino para encontrar un asilo como el que Clara ofrece a sus hijas, y se encuentra con la vieja gibosa, la posadera. Hay mucha sensualidad en la descripción de la comida que se le ofrece a sus ojos y en la descripción del guapo penitente metido a galán, con el que debe compartir cama. Ella le desea pues ahora está más hermoso, con sus rizados y largos cabellos y su energía sensual.

> Sí, eran los mismos ojos, sólo que antes no brillaba en ellos un fuego tan vívido y generoso, ni cabía ver el negror de las pupilas, porque estaban siempre bajos. Sí, era la misma boca, pero marchita, contraída por la penitencia, sin estos labios rojos y frescos, sin estos dientes blancos que descubría la sonrisa, sin este bigote fino que acentuaba la expresión provocativa y caballeresca del rostro. (...) la doncella iba deteniéndose con sobrada complacencia en detallar las gracias y buenas partes del mancebo, y ya le parecía que si era el penitente, había ganado mucho en gentileza y donosura. (1990, I: 366; 1994: 144).

Cuando la mano de él se posa en la de ella, un escalofrío y un temblor le suben desde las yemas hasta la nuca. Entonces la joven está a punto de caer, de declararle que era una doncella perdida de amores por él, que la tomase por mujer o esclava. Sin

---

[878] Falta en la edición de Clan de 1994 la frase: «¡Qué solitaria era aquella granja, Madre de Dios!».
[879] En la edición de Clan se lee en el siglo XII, pero San Francisco vivió en el XIII, así que aceptamos la lectura de la edición de 1990.

embargo, se acuerda de su voto y evita la tentación. Al final, le parece todo un sueño pues al escapar se encuentra con el féretro del penitente. Ella decide entrar entonces en el monasterio donde vivía el fraile. Este rasgo de sobrenaturalidad final quita realismo y desmitologización al relato, pero lo llena de ironía.

En cuanto al lenguaje, la autora opta por cierta estructura arcaica —pues se supone que sigue una crónica—, con la posposición del pronombre al verbo, por ejemplo: «Bajábanse»; «hallábase» (1990, I: 360; 1994: 129-130); o expresiones como «en cabello», cuando ella salta de la cama a buscar al penitente (1990, I: 363; 1994: 135). No se da el mismo intento de mímesis en otros planos: aunque pertenezcan los personajes a estratos más bien bajos de la estrucutra social, en general, las pocas veces que aparecen los personajes hablando resultan *correctos*. En este sentido, en este cuento no debía pensar Pardo Bazán (1994: 8) cuando en su prólogo a *La dama joven*, defiende incluir las faltas del lenguaje, barbarismos y provincialismos que usan las mujeres del pueblo y las amas de cría.

Por último, hay que tener en cuenta respecto a este relato que hacia el final de los años 80 Pardo Bazán se empezó a interesar más y más por el papel de las mujeres en la sociedad y por los temas éticos y religiosos, asuntos que están en el corazón de las novelas que escribe entre 1890 y 1896. Además, como ya apuntamos, la gallega compuso este relato en una época de sequía de cuentos —seguramente bajo la influencia de su *San Francisco*, por otro lado tan distinto—, lo cual resulta más significativo. Si en los 80 publicó sólo una decena de cuentos, en la siguiente década (que fue la más productiva en historias cortas) sacó a la luz al menos ciento sesenta (Henn, 1999: 416). Por todo ello y las razones apuntadas anteriormente, como la novedad en el tratamiento del Medievo con respecto a textos coetáneos o su extrema belleza, nos hemos detenido en este relato.

Otra narración muy significativa, en la que se aprecia una evolución ideológica de la autora, es *Miguel y Jorge* (Pardo Bazán, I: 383-385), que pertenece a los *Cuentos sacroprofanos*, de 1899, pero sobre ésta y sobre las referidas a la guerra del 98 de corte medievalista nos ocuparemos en el epílogo.

El Santo Grial (*ibidem*: 422-424), escrito en 1898 e incluido en los *Cuentos sacroprofanos*, es una recreación de un tema ya famoso, basada en los estadios tardíos de la leyenda, que se refiere a un vaso sagrado que se da a los hombres puros. Raimundo, personaje del siglo XIX, piensa en el Casino en su vida aburrida, y oye a un músico hablar con un académico del simbolismo de Wagner. Tratan entonces del palacio o basílica del Santo Grial y el académico afirma que fue una idea de los templarios, empeñados en construir el misterioso templo de Salomón y encerrar en él la clave y el significado de la creación entera. Por las vidrieras esmaltadas, fijas en las ventanas góticas del trabajo más exquisito, entra la luz del edificio que se está imaginando Raimundo. Pero él no puede ver el Grial porque es pagano, no es puro.

La moneda del mundo (*ibidem*: 431-432), también de esta colección, trata sobre el hijo de un emperador, que es ingenuo y confía en todas las personas, hasta que viaja por el mundo y su padre le manda una prueba: sus amigos le dan monedas falsas; como reacción a este desencanto, se mete cartujo. Aunque es atemporal, el hecho de que la Santa Hermandad le prenda demuestra que la autora tenía en mente la Edad Media.

Vidrio de colores (*ibidem*: 464-466), de los *Cuentos sacroprofanos*, fue publicado primero en 1898. Giner de los Ríos habló del esteticismo religioso de doña Emilia, reducido a «la catedral, la vidriera, el incienso, el órgano, los bordados, los cuadros e 'tutti cuanti'» (cit. en Pardo Bazán, 1990, I: 489[880]), y Paredes Núñez señala cómo es esa escenografía la que se refleja en el título de este cuento. En la Edad Media, cuando la Fe, la Esperanza y la Caridad campaban (y esto nos trae un ligero recuerdo de Campoamor[881]), en Tolosa había mucha corrupción, con una corte de trovadores que hablaban del amor cortés y no hacían ningún sacrificio religioso. Contra la secta maniquea que imperaba vino a combatir fray Filodeo, que luchará dialécticamente con los sofistas, para al final demostrar que el mal no vence: cuando se enfrentó al engaño de éstos, que le iban a dar dos copas envenenadas, salieron tres víboras que mordieron a los sofistas como demonios. Pero a pesar del prodigio el país no se convirtió, por su dureza de corazón. Se trata de una leyenda milagrosa, pero el título es explícito sobre la naturaleza estética, no realista, de la historia: recordemos también que en el prólogo la autora avisa de que no pretende moralizar. Al tiempo, se aprecian una vez más los prejuicios de la gallega hacia la poesía trovadoresca[882].

El peregrino (*ibidem*: 467-470), también de los *Cuentos sacroprofanos* y escrito en 1891, comienza hablando de una Edad Media idealizada; en esta ocasión, la figura del peregrino tiene connotaciones trascendentales. «Muy lejanos, muy lejanos están ya los tiempos de la fe sencilla, y sólo los recuerdan las piedras doradas por el liquen y los retablos pintados con figuras místicas de las iglesias viejas» (*ibidem*: 467). Pero el peregrino le hace retroceder a aquellos tiempos con la imaginación, «a los siglos en que por ásperas sendas y veredas riscosas, se oía el resonar del himno *¡Ultreja!*, cántico de las muchedumbres venidas de tierras apartadísimas a visitar el sepulcro de Santiago, el de la barca de piedra y la estrella milagrosa, el capitán de los ejércitos cristianos y jinete del blanco bridón, espanto de la morisma» (*ibidem*). Cuando ve al mendigo de esclavina y sombrero de hule, se le aparecen surgiendo de la oscuridad otros días y otros hombres

---

[880] Cita Paredes Núñez del libro de Giner *Ensayos y cartas*, México: El Colegio de México, 1965, págs. 109-110.

[881] También el relato "Esperanza y Ventura", de 1903, incluido en los *Cuentos de Galicia*, nos muestra un mismo uso alegórico de las virtudes.

[882] Por ejemplo, cuando describe a mujeres y mancebos hablando sólo de amores, licencia y vicio, lo que favorece que prenda la herejía; «mujeres que, incitadoras y lánguidas, respirando una flor, permanecían en los jardines hasta entrada la noche, platicando de gay saber o de amoríos, lo cual viene a ser platicar de lo mismo, porque la poesía no es sino voz de la tentación, que a la vez embriaga los sentidos y prende con redes de oro el espíritu inmortal» (Pardo Bazán, 1990, I: 464).

y contempla en el suelo el rastro de pies ensangrentados que se dirigen a la catedral hoy solitaria. Sin embargo, lo interesante es que la narradora lucha por zafarse de esa idealización: «Me figuro que los peregrinos de entonces no se diferenciaban mucho de éstos que vemos ahora. Tendrían el mismo rostro demacrado, la misma barba descuidada y revuelta, los mismos párpados hinchados de sueño, las mismas espaldas encorvadas por el cansancio, los mismos labios secos de fatiga; en la planta de los pies la misma dureza, a las espaldas el mismo zurrón, repleto de humildes ofertas de la caridad aldeana...»[883].

Al buen callar (Pardo Bazán, 1990, II: 305-307), de 1902, perteneciente a los *Cuentos antiguos*, nos presenta un Medievo situado en ninguna parte. Se trata de un joven que no puede callarse la verdad y que va a ser paje de la reina. El padre le avisa que tenga cuidado y esté en silencio. Se hace entonces el mudo para no revelar la verdad infame del adulterio de los reyes y al final se gana los favores de todos. Es un relato de corte infantil, lleno de tópicos modernistas, gestos blandos, bucles, artificiosidad, etc., un Medievo antirrealista, muy alejado ya del de *La Borgoñona*.

Siglo XIII (*ibidem*: 356-358) pertenece a la colección *Cuentos del terruño*, y se publica primero en 1901. De carácter social, está escrito en primera persona. El ciego que encuentra la narradora tiene algo de la *poesía melancólica del anochecer*, y cuando ella le da unas monedas de vellón, cree realizar un deporte de la Edad Media, a la puerta de algún reducido santuario, o interrumpir el bordado de un tapiz, sentada en el poyo de alguna fenestra ojival. Aparece también una niña desgreñada y ese tío Cachopal que da albergue a los pobres. Esta Edad Media recordada en los campesinos actuales, valle-inclanesca, que permanece indiferente al paso de los siglos, es acorde con el medievalismo anglosajón que idealiza la solidaridad entre las clases de los siglos medios y lo que queda de su esencia en el campo. Los mendigos de profesión son restos del pasado y con la evolución desaparecerán: al final nadie dará limosna.

> Esperábalos ahí la caridad aldeana, la caridad tosca y sencilla y alegre de los tiempos medievales, que ni se anuncia en periódicos ni se premia en sesiones académicas, entre guirnaldas de discursos y derroche de retórica moral. (*Ibidem*: 358[884]).

A dos pasos de la civilización, ahí está pintada esa «tabla mística, ese hogar franciscano abierto al mendigo» (*ibidem*).

---

[883] En el presente, sin embargo, nos movemos con las comunicaciones y vamos en diligencia o en tren, dice la gallega, con una cierta añoranza del pasado. La historia que cuenta es, efectivamente, contemporánea: un peregrino ha pecado y viene a hacer penitencia, pues mató a su hermano en una riña amorosa.

[884] Y continúa: «Oscura y humilde, la familia de cristianos labradores, que desde hace un siglo da posada al peregrino y de comer al hambriento, no extraña que no lo sepan sino los que lo necesitan, y tal vez llega a encontrar su único placer, el interés de su oscura existencia, en la reunión de los andrajosos dicharacheros, a su manera oportunos, socarrones, expertos, enterados de todas las noticias» (Pardo Bazán, 1990, II: 358).

La leyenda de la torre (Pardo Bazán, 1990, III: 170-173), de 1912, es un cuento perteneciente a la colección *Cuentos trágicos*. Es, por tanto, bastante tardío. Payo de Diamonde es un cazador que quema las casas de los portugueses y tala los campos, un ejemplo, en fin, de la imagen del hombre bruto y bárbaro del Medievo que vimos cultivaron los republicanos franceses o el autor de *El vértigo*. La mujer de Payo le es infiel con un vagabundo que aparece un día por su hogar cantándole con la vihuela; él será el que finalmente, invirtiendo el orden habitual, mate a su marido. Esta tradición, contada frívolamente, la comenta un arqueólogo, que le otorga cierta veracidad: la narradora se pregunta si esta leyenda está de acuerdo con la verosimilitud y la historia (*ibidem*: 171), de acuerdo con la imagen del pensador positivista. El arqueólogo comenta que es cándido creer que entre los siglos XIV y XV, cuando se localiza este suceso, existían como ahora profundas diferencias entre el modo de vivir de poderosos y humildes: por el contrario, la torre donde vivieron sus amores el vagabundo y Mafalda demuestra gran incomodidad. Se plantea ahora lo más interesante, la imagen de la mujer aburrida: vestida de la grosera lana que urdían sus siervas, reducida a escuchar cuentos de dos o tres sabidoras, con el marido ausente, la portuguesa se *aburría*.

> Y para que los situemos en la realidad (la realidad de aquellas épocas que sólo vemos a través de la poesía) es preciso convenir en que el género de vida que en Diamonde se llevaba, y no pasiones vehementísimas, que no abundaban entonces ni ahora abundan, fue el verdadero origen del drama que dio base a la leyenda. Con afirmar esto, destruiré muchos romanticismos; pero si pudiésemos hoy reconstruir la existencia de entonces, con documentos y observaciones auténticas, veríase que el hombre y la mujer han sido iguales siempre. (*Ibidem*).

Treinta años más tarde de sus reveladoras palabras sobre la mujer y el hombre medievales en *San Francisco*, Pardo Bazán seguirá así desmitificando el Medievo en relatos como éstos. Su manera de pensar realista se expresa en este caso a través del arqueólogo: los nobles no vivían por entonces tan cómodamente como nos sugiere el imaginario romántico.

El balcón de la princesa (Pardo Bazán, 1990, IV: 233-235), de 1907, está incluido en los *Cuentos de fantasía*. Plantea el tema de la princesa encerrada por el padre, que al final acaba con un herrero. Encuentra entonces su libertad en este hombre que la maltrata, por lo que queda sujeta a él por el miedo y la vergüenza de la degradación. La descripción del lujo del cuarto de Querubina es ya modernista. Como vemos, Pardo Bazán no dejará de abordar la problemática social, incluso en cuentos infantiles o populares.

El príncipe amado (Pardo Bazán, 1990, IV: 252-262; 1994: 157-181) lo publica en *La Niñez* en 1879 y después lo incluye en la colección *La dama joven*, de 1885. Se trata de su primer cuento infantil, según declaración de la autora en el prólogo a esta colección, y a la vez uno de los únicos textos que le hacen vacilar sus convicciones

estéticas. La narradora piensa que quizás es vano orgullo desdeñar la enseñanza moral y solicita más literatura infantil. Y no sale mal parada en su primerizo intento. El estilo, en general, es humorístico, desde la irónica nota inicial (dedica este cuento a las señoritas mayores de siete años y a los caballeros que han cumplido ocho [1990, IV: 365: 1994: 157]) hasta las expresiones con que salpica constantemente su lenguaje, anacrónicas, y con las que consigue el mismo efecto cómico que años más tarde logrará Valera (la reina está hecha una pasa, los reyes son una pareja *chochitos* y *bolos*, la gente le baila el agua al hijo, etc.). Es un relato que se encuentra en la línea de los cuentos infantiles de los 80, atemporales (ocurrió hace muchos siglos) y sin localización espacial, situados en este tiempo mítico que es la Edad Media (aunque no se explicita el momento) de príncipes y princesas, de reinos sin nombre. Cómo no, no faltan las hadas en este relato (1990, IV: 253-254; 1994: 160-162), ni las impresiones de memorias y «resmas de papel» dando consejos sobre la educación del joven príncipe (1990, IV: 254; 1994: 163), ni las alusiones al erario público español cuando se refiere la narradora al malvado conde del Buitre (1990, IV: 256; 1994: 167). Como Don Duardos, Amado tendrá que ser el jardinero del jardín de su dama. Los nombres de Ignoto, Malaterra, Florina, Colmania, Bonoso o Amado son todos simbólicos.

El llanto (Pardo Bazán, 1990, IV: 247-249), otro relato de la colección *Cuentos de fantasía*, es más tardío, de 1905. Una princesa llora al darse cuenta de que la gente sufre; su padre, protector, le manda sabios que la despojan de sus humanitarios deseos y le hacen perder ilusión. El tema moral nunca falta en estos cuentos. Estos sabios del XIX son especialistas en Antropología, Sociología, Psicología y Moral, Higiene, y Estética.

Los pendientes (*ibidem*: 250-252), incluido también en los *Cuentos de fantasía*, de 1909, nos muestra la historia de Floraldo, mozo galanteador, que arranca los ojos a la amante antigua y buena (que se los da por amor) para conseguir a otra, la "cava impúdica", Mara. Pero desaparece el brillo de éstos cuando Mara es infiel, por lo que Floraldo la mata. Claraluz, entonces, le ofrece volver con él. *Desencanto* (*ibidem*: 305-307) se publica en 1903, y trata sobre un joven que lee novelas de caballerías, que *nadie lee* (*ibidem*: 306; esta observación no deja de ser interesante); devora incluso los ejemplares que más escasean. Pero se desengaña cuando no encuentra a la princesa; en lugar de desencantarla a ella, se desencanta a sí mismo. Esta historia es relatada por Silvio a unos aficionados reunidos en su taller de pintura, tal como se la contaron. Todos estos cuentos, aunque no se sitúan explícitamente en el Medievo, lo incluyen como imaginario conformado en el Romanticismo.

Interesante es el grupo que Paredes Núñez llama *Cuentos de antaño. A la puerta del monasterio* (*ibidem*: 155-157), de 1892, extractado de su biografía *San Francisco de Asís* (Pardo Bazán, 1882, II: 21-26), narra la llegada de Colón al monasterio de La Rábida, en Palos, con un niño: le atiende Fray Marchena, que acepta sus teorías, al igual

que Mendoza y a diferencia de Talavera, que las recibe fríamente. De hecho, sólo le alentaron Deza y Marchena en los años que aguardó; Colón se hace así imagen de un mártir, sobre todo después de su cita con los sabios en Salamanca[885]. La autora nos cuenta estos sucesos con ritmo rápido y cierto distanciamiento. Este relato, que comienza *in media res*, como tantos de la gallega, acaba con una exclamación patriótica en el año del centenario: anima a los bajeles a bogar pues van a traer al civilización a un nuevo hemisferio[886].

El cabalgador (Pardo Bazán, 1990, IV: 164-167) es un bellísimo cuento de 1910, lleno de encanto decadente, aunque Paredes Núñez observa en esta narración legendaria y en *De otros tiempos* una cierta herencia romántica (*ibidem*: 361). Sin duda alguna, en este tipo de relatos Pardo Bazán degustó el lado estético del Medievo, aunque éste sea presentado con una brutalidad cercana a la de Michelet. En Toledo, la narradora se encuentra con el pintor Herrera, que le habla del huerto del "Cabalgador". Se le llama así porque un antepasado suyo, hidalgo labrador, se iba a expediciones para traer a sus hijos despojos de los infieles, sartales de coral, chales, armas, o, a falta de riquezas, la cabeza del moro muerto, que los hijos esperan impacientes para jugar con ella a su sabor. Inés, la primogénita de 19 años, cuando ve que sale a la caza tras largo tiempo sin hacerlo, se pone a rezar ante la Virgen con cirios, como una figura valle-inclanesca. El Cabalgador vuelve y les suelta la cabeza del moro, que dice se defendía bien. Aunque siempre eran feos los rostros, éste tenía una faz semítica, de cabal hermosura. Se trataba de un hombre como de 30 años, cuya belleza la muerte embellecía. Para Inés, su cabeza es semejante a la de Cristo, y por ello llora mientras la limpia. La envuelve en una sábana y la entierra, pues no quiere que jueguen con ella. Siglos más tarde, en el presente del narrador, cavan y encuentran la calavera, y una argollita de oro.

Cuentos de Antaño (La leyenda de Don Pelayo) (*ibidem*: 170-172), publicado en en 1896, es una recreación de la leyenda del nacimiento de Pelayo, que resulta un típico ejemplo de género fronterizo entre leyenda y cuento, según Paredes Núñez (*ibidem*: 361). El humor que destila la autora durante todo el relato es prodigioso, así como la desmitificación de los personajes[887]. Al final todo se queda en un asunto de amores y

---

[885] «A punto estuvo de naufragar allí la idea, y de perderse tan grande conquista para España, porque aquellos varones de rutina, interpretando mezquinamente las Escrituras, combatieron los asertos de Colón con textos bíblicos y autoridades de Padres de la Iglesia: memorable ejemplo del tino que deben emplear los que estudiaron una ciencia al calificar sus hipótesis, siquiera por no hacer solidario al cristianismo de sus yerros e ignorancia» (Pardo Bazán, 1990, IV: 156). Es curiosa esta exaltación de la figura del genovés pues, según Clarín (1973: 241), la gallega se presentó en la cátedra del Ateneo (se trata de una conferencia de 1892) para defender que América la habían descubierto, más que Colón, los frailes franciscanos «o poco menos». En este relato, aunque salen bien parados los monjes, no alcanzan tanto protagonismo.

[886] Otra perspectiva de la Conquista es la de *Ante el ara* (Pardo Bazán, 1990, IV: 157-159), de 1914, ambientada en el XVI. Allí vemos la crueldad de los indios de América que torturan a Mizcual. Pero la escritora no alcanza la modernidad de los planteamientos de Campillo.

[887] También en "Corro de sombras", de 1908, hay una desmitificación de los personajes, en este caso clásicos.

celos, y el «infantico Pelayo» (*ibidem*: 172) logra salir sano y salvo. En un capitel del claustro de la Colegiata de Santilla, hoy se puede ver a los *finos* amantes doña Luz y don Favila en una imagen (ella le despide con gesto angustiado presintiendo la muerte que le infringirá una fiera durante su partida de caza) que, según la narradora, habla de la veracidad de su amor.

De otros tiempos (*ibidem*: 172-175) se publica en 1915. Se inicia como siempre con una introducción (es una historia que alguien cuenta, o el fragmento de una crónica...); en esta ocasión, es «lo que rezan auténticos papeles de familia» (*ibidem*: 172). Se trata de un castellano que, muerto, quiere seguir guardando la ciudad hasta que le alcen el pleito homenaje. En esta ocasión, excepcionalmente, Pardo Bazán imitará el lenguaje antiguo: *Fasta*, *hiyodalgo*, *guardalle*, *mirade* (*ibidem*: 173), así como introducirá diversos vulgarismos y galleguismos en el habla de la gente del pueblo. Hay también algo de delectación naturalista en la descripción de la descomposición del rostro del caballero[888], al que amenazan los cuervos. El hijo, que era un doncel blando al principio, exclama al final con expresión de fiereza en el rostor imberbe: «— Alzadle de su obligación, que harto bien la ha cumplido, y yo, que soy su hijo, igual la cumpliera» (*ibidem*: 175). Es el mito del orgullo castellano, cuando ya había dado sus frutos la producción noventaiochista.

Los herrados (*ibidem*: 192-194), de 1909, plantea la visita de Isabel la Católica a estos dos hermanos, doña Teresa y don Pedro, que guardan pasmoso retiro. Al parecer, fueron presos por los moros de Argel y vendidos como esclavos, y llevan la frente herrada por el moro por haber intentado escaparse. Cuando la reina les dice que no son esclavos, Teresa reconoce que se dejó seducir; entonces, antes de que el hermano pueda matarla, Isabel I se lo impide, en lo que parece un gesto más *humano que divino*[889]. Aunque les da el apellido de *Herrados*, mueren sin descendencia.

La rosa (*ibidem*: 220-222), de 1903, es un cuento amoroso y simbolista de tema legendario: habla de la fugacidad del amor humano, según Paredes Núñez (*ibidem*: 363). Dionís de Portugal debe irse a batallar. El rey obliga a marchar con él al infante, que entrega a un ermitaño un cofre con un tesoro y una rosa en otro. La rosa, teñida con la sangre de las venas de la amada, era una señal de inextinguible cariño. Pero al volver de la guerra, descontento por haber sacrificado su amor a ese deber, la rosa está hecha cenizas de un color negruzco.

---

[888] El rostro se va volviendo verdoso a trechos, pese a los esfuerzos que se hacen por conservarlo. «Pero lo que atraía como un misterio tétrico a don Alvar eran los ojos abiertos de su padre en que el cuajado vidrio iba disolviéndose en una bruma lechosa. Los ojos se le deshacían en el esfuerzo de permanecer fijos en el cielo, único dosel del cadáver» (Pardo Bazán, 1990, IV: 174).

[889] «La reina se interpuso. Aunque tan santa, era mujer, y su hija doña Juana, la perdida de amor, nos ha dicho que también su excelsa madre sufrió mal de celos» (Pardo Bazán, 1990, IV: 194).

Sabel (*ibidem*: 222-224), de 1906, es una historia de amor que un juglar cuenta a requerimiento de los hidalgos, y tiene estructura de romance[890]. «¿Quiéresme, Sabel?», le pregunta Alberte a su amada (*ibidem*: 222), pero ésta le responde que no, porque el padre se lo prohibe, aunque le quería. La reina entonces coge al joven a su servicio, sin saber que Sabel se arrepiente y busca al joven Alberte, que la perdona; entonces la reina, al encontrarlos abrazados, los mata. Los manda enterrar en diferente lugar para pisar el nicho de Sabel, pero salen un castaño y una madreselva de sus tumbas y se juntan. La reina los ordena cortar, pero siguen creciendo y amenazan destruir la catedral. El obispo, enojado, la obliga a hacer penitencia. Entonces se reúnen los cuerpos en la tumba, pero en el corazón de la reina nacen zarzas y espinas por fuera del corpiño y lo manchan de sangre. El relato se encuadra con un *¡Alabada sea Santa María!* Por otro lado, a medida que avanza en su tarea cuentística, Pardo Bazán intenta un mayor acercamiento a la lengua del Medievo.

La zurcidora (*ibidem*: 229-231) es cuento también tardío, de 1918. No nos debe extrañar entonces su simbolismo. La zurcidora que se nos presenta anónimamente resulta ser la reina Isabel la Católica, que zurce sin tregua la gloria de la historia de España. Hasta que llega un momento en que todo se estropea (el presente de la narradora) y ella no puede defender su labor porque está yacente en un regio mausoleo de Granada. Su cuerpo honesto se disgrega y quedan sólo sus huesos: esta fijación en lo orgánico parece eco naturalista.

Por otro lado, escribe Pardo Bazán una serie de relatos de clara tendencia antisemita como *Corpus*, *El buen judío* o *El anochecer*; en este último, dos judíos comerciantes matan a un tal Yesúa, un buen muchacho judío, en una noche tenebrosa, en los tiempos en que comenzó a susurrarse que los semitas serían expulsados de los reinos de Castilla y de Aragón. El simbolismo del nombre es claro; pero ambientadas todas estas historias en una España de aire medieval, un narrador indiferente se limita a dar cuenta de los hechos. No falta, por otro, lado alguna historia dedicada al tribunal de la Inquisición, como *El remedio*, de 1907, donde se nos narra la terrible anécdota final de la conspiración de don Juan de Heredia[891].

En un balance de estos relatos de Pardo Bazán, encontramos desde el estilo sobrio de *Los herrados* y *De otros tiempos* a la atmósfera decadentista de *El cabalgador*, así como recreaciones preciosistas o infantiles. Entre las últimas, sólo hemos destacado las que poseían un evidente aire medievalizante, pues suele tratarse de

---

[890] Véase, por ejemplo, este diálogo: «— ¿A qué viniste, Sabel, si no me querías?/ — Yo bien te quería, Alberte, yo bien te quería» (Pardo Bazán, 1990, IV: 223).

[891] En este cuento (Pardo Bazán, 1990, IV: 215-217), aparecen un reo al que van a torturar y una dama que, para que no delate a su amado cabecilla de rebelión, ofrece a éste un filtro de muerte. Se plantea la crueldad de los métodos de la Inquisición a través de detalles macabros, como el del horrible potro y las burlas de los carceleros. El escribano y el juez toman asiento y destapan el tintero. «Los ojos ávidos de los dos cuervos de curia se clavaban en el reo como si quisiesen por anticipado sacarle del alma la verdad que debe callarse a toda costa» (*ibidem*: 216).

narraciones atemporales. Por otro lado, la intención de la autora en sus relatos es diversa: puede ser de carácter moralista, estético, social, simbolista. Pero, como la mayoría de ellos fueron escritos muy tardíamente, después de nuestras décadas, no debe extrañarnos que muestren una nueva sensibilidad y estén alejados del planteamiento scottiano, aunque puedan tener rastros de la estética realista (por ejemplo determinadas escenas cruentas, desarrollos psicológicos, o recursos del lenguaje) e incluso romántica.

En algunos de estos relatos, nos hemos topado con damas hilando o trabajos del campo; el pueblo comienza a estar tan presente como la clase guerrera —el estamento eclesiástico, como es natural en la mayoría de los cuentos medievalistas, si exceptuamos los de Blasco, que tenía una clara intención anticlerical, no hace apenas su aparición, sino como escenario monástico—. Según Litvak (1980: 183), las ideas heredadas de Ruskin y Morris se harán del todo presentes en la España finisecular de 1895-1905. Entonces los escritores se vuelven hacia el remoto pasado y hacen surgir escenas de labores manuales o de artesanías en pequeños talleres, y en los hogares pintan ecos nostálgicos de los tiempos antiguos y de la estabilidad patriarcal (recordemos *Siglo XIII*). En este sentido, la prosa de Pardo Bazán estará más próxima de lo que en principio se pueda pensar a Valle-Inclán, con quien comparte la misma atracción hacia la figura del peregrino que se aprecia en obras como *Flor de santidad* (Valle-Inclán, 1975). Pero esta estética nueva irá pertrechada con una ilustración acorde: la prosa *Vidrios de colores* de 1898 se publica acompañada de dibujos medievalizantes de Chiorino (Litvak, 1980: 184). A finales de siglo renace el misticismo del Medievo (frente al omnipresente positivismo) y se admira con éxtasis la pintura primitiva italiana y flamenca, en medio del entusiasmo por el arte medieval: al medievalismo se adscriben la espontaneidad y el primitivismo, lo que lleva a la atracción por lo étnico y casi folclórico. En nuestros relatos hemos visto a Pardo Bazán recreando imágenes prerrafaelistas y adoptando el acercamiento estético a la religión de los modernistas: la escritora relaciona la fe con el arte, y como los de su generación, sostiene que la arquitectura gótica es un símbolo de la antigua y perdida piedad (idea que retomará Azorín en *La voluntad*). No faltan tampoco relatos como *El disfraz*, donde encontramos el tema de *Lohengrin*, o numerosas referencias a Wagner, representante, como veremos, del nuevo espíritu modernista.

Hay que decir, finalmente, que Pardo Bazán es una excelente cuentista. Es una pena, en este sentido, que por ser considerado el cuento un género menor, en las historias de la literatura (empezando por la del XIX de Blanco García) se haya privilegiado su obra novelística, olvidando estos relatos, y es de agradecer entonces un trabajo de publicación como el de Juan Paredes Núñez.

Juan Valera es otro magnífico escritor de cuentos que también se interesó por los de origen popular. En la "Revista de Madrid", en 1856, se refería, por ejemplo, Valera (1908d: 248-263) a Agustín Durán, alabando su *Leyenda de las tres toronjas del vergel de amor*, de la que copia algunos versos. Reconoce entonces que una idea que le da vueltas es la de prosificar cuentos desconocidos, del pueblo. Valera no es partidario de las disertaciones doctrinarias: el fin moral o político debe manifestarse con el progreso mismo de la acción; el único propósito de la poesía es la realización de lo bello, escaso, confuso y fugitivo de la naturaleza en el arte permanente, rico y depurado. Según el cordobés, en España no hay cuentos mitológicos o paganos de hadas, pues éstos son propios de razas que conservan hasta más tarde su religión y costumbres primitivas (*ibidem*: 253); seguía en esto las ideas de Ozanam, como vimos en el capítulo segundo. No obstante, él mismo va a probar fortuna en esos lares.

En varios momentos, expuso Valera su teoría sobre los cuentos populares, que ya hemos abordado, animando a recogerlos. Por eso no deja de llamar la atención que Chevalier (1999) le preste tan poca atención en su monografía, cuando él fue uno de los mejores ejemplos de aclimatación de narraciones populares al arte culto. En sus cuentos, Valera no intentará una reproducción arqueológica de los tiempos antiguos que retrata, de acuerdo con su concepción de la novela histórica (que contradice las exigencias que se le presentan al género durante el Realismo) de que no debe aburrir siendo demasiada prolija en detalles[892]. Precisamente esto es lo que le sucede en *Lulú, princesa de Zabulistán*, un relato donde un rey atacado de melancolía acaba en el harén de una mujer complaciente (descrito con un orientalismo a base de tópicos). En este caso, Valera introduce demasiada erudición, y consigue una mezcla de cuento y estudio que no acaba de ser logrado.

Por otro lado, según Valera (1907c: 20), como género de literatura «el cuento es de los que más se eximen de reglas y preceptos. Conviene, sí, que el estilo sea sencillo y llano; que tenga el narrador candidez o que acierte a fingirla; que sea puro y castizo en la lengua que escribe, y, sobre todo, que interese o que divierta y que si refiere cosas increíbles y hasta absurdas, no lo parezcan, por la buena mañana, hechizo y primor con que las refiera». En su introducción a los *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1908a: 235-247), de 1896, confiesa que, de las tres clases de cuentos que existen, los de hadas o encantamientos son para él los más bonitos, aunque los menos castizos, por ser reliquias de antiguas mitologías que provienen de Oriente y se han naturalizado en Europa; por

[892] «Por último, cada una de nuestras leyendas será breve de por sí, y no entraremos en las menudencias y prolijidades en que entran y caen los que escriben novelas de tiempos más cercanos a los nuestros, como de la Edad Media o aún de época más moderna, de los cuales tiempos nada se ignora, y aún la historia que no tiene el recurso de imaginar, va siendo harto prolija y algo pesada, contándonos hasta los ápices al parecer más insignificantes. Por esto precisamente, deseando dar vuelo y rienda suelta a nuestra fantasía, nos hemos refugiado en el antiguo Oriente» (Valera, 1907b: 211).

ello (he aquí otra nueva razón), en España apenas hay cuentos de esta clase[893]. Precisamente de ese tipo serán varios de los cuentos que escriba Valera, fantásticos y de corte infantil. En muchos de ellos encontraremos cierto donaire picante, que tampoco falta en sus novelas. Logra, por ejemplo, una refrescante nota de humor mezclando referencias anacrónicas, frases de hoy en día que resaltan en un contexto antiguo. Pero este recurso, por otro lado, ya había sido utilizado por Hartzenbusch en unos relatos que Valera comenta en reseña, algo que nos puede hablar de la influencia del dramaturgo romántico sobre nuestro escritor.

El pájaro verde (1907c: 37-76), de 1860, es un ejemplo de esta manera de escribir[894]. Nos presenta aquí el cordobés a un poderoso monarca de Oriente que cuenta en sus palacios gigantes con bufones y otros monstruos para su solaz. Por eso le llaman *el Venturoso*. El humor omnipresente del narrador contempla cómo este monarca mata a la Reina sin querer y se queda con la Princesita. Se arman entonces saraos para divertirla, pero ella se muestra indiferente a todo. La sensualidad, otro rasgo común en los cuentos de Valera, se nos muestra en el tono picante con que se refiere a sus personajes femeninos, que no son ya esas recatadas románticas. «Descubierta tenía ya S. A. la bien torneada pierna, había estirado ya la blanca media de seda y se preparaba a sujetarla con la liga que tenía en la mano, cuando oyó un ruido de alas, y vio venir hacia ella el pájaro verde, que le arrebató la liga en el ebúrneo pico y desapareció al punto» (*ibidem*: 44). Luego, apenas se viene el día, se alza del lecho «en ligeras ropas de levantar, sin corsé ni miriñaque, más hermosa e interesante en aquel *deshabillé*, pálida y ojerosa» (*ibidem*: 45). El presente del narrador se mezcla con el pasado de la narración. Así, nos habla de la Puerta del Sol, de las canciones de Mozart o de Bellini (*ibidem*: 53).

Otro momento de comicidad se logra cuando la lavandera ve tres hermosos muchachos saliendo desnudos de una fuente del palacio encantado. «La chica, que en honor de la verdad se debe decir que jamás había visto hombres desnudos, y que de ver a su padre, a sus hermanos y a otros amigos, vestidos y mal vestidos, no podía deducir hasta dónde era capaz de elevarse la hermosura humana masculina, se figuró que miraba a tres genios inmortales o a tres ángeles del cielo» (*ibidem*: 54). Como Pardo Bazán, Valera será uno de los primeros escritores en reconocer el deseo de la mujer y representar su mirada. En esta historia atemporal no faltan las referencias a las fuentes antiguas: lo que cuenta proviene, cómo no, de las crónicas. Este tipo de alusiones nos hacen pensar en una burla de la novela histórica, que también se da en su abuso

[893] Las otras dos clases son los cuentos de Perrault, que en España ya no se escriben, según Valera, y los enriquecidos con adornos por la imaginación del vulgo: leyendas y tradiciones, dichos o anécdotas conservadas en determinados lugares.

[894] Este relato lo debe el escritor a Antonio María Segovia, a quien Valera considera su maestro: «por él también escribí mi primer cuento, *El pájaro verde*, mucho antes de que yo escribiese otros cuentos y las varias novelas que he escrito, y cuando no se escribían aún tantos cuentos y novelas como ahora se escriben» (Valera, 1912c, II: 213).

consciente de los tópicos, por ejemplo, de un Príncipe que se muestra melancólico y arrobado (*ibidem*: 55). Otra forma de lograr la hilaridad son las correlaciones que establece el narrador: la caja donde el Príncipe de la China guardaba los tesoros de la Princesa era tan magnífica que en la que encerró Alejandro *La Ilíada* en comparación sería más chapucera y pobre que una caja de turrón de Jimena (*ibidem*: 56). No faltan un feo y malo Príncipe Tártaro y un ejército del Kan transformado en espantosos vestiglos; pero la Princesa tiene un recio carácter y quiere lograr el pájaro verde a toda costa, para lo que utiliza *Los Reyes contemporáneos* y el *Almanaque astronómico* (*ibidem*: 61). Finalmente, aparece un sabio que advierte a la Princesa y a sus amigas que no deben sentir cosas pecaminosas al ver a los príncipes: toda una picardía en ese amor inocente que se les exige cuando vean desnudos a los caballeros.

Entre este cuento y *El bermejino prehistórico* (*ibidem*: 79-137), relato de tradición japonesa y asunto anterior al Medievo[895], en el que discute el autor sobre el idioma y la civilización primitiva, transcurrieron muchos años: *El bermejino prehistórico* fue escrito en 1887. Pero no nos ocuparemos de él ni de *El hechicero* de Viena, de 1894, pues se ambientan en otras épocas, el segundo el momento en que se realizan los viajes a las Indias.

Es interesante señalar que, en el intervalo entre los primeros relatos mencionados y los que siguen, leyó Valera un libro como *Azul...*, en 1888, del que realizó una aguda crítica, dentro de lo que le permitía una sensiblidad que era tan diferente a la suya, pero permaneció bastante impermeable a la influencia de lo que él llamaba «espíritu francés» (Valera, 1972: 11). El resto de sus cuentos están en línea de lo que presenta en *El pájaro verde*, mucha ironía, fantasía y humor, exceptuando los análisis psicológicos de *El cautivo de doña Mencía* o el relato de estela romántica *El Caballero del Azor*

Atemporal es el relato *La muñequita* (Valera, 1907c: 201-209), de 1894, sobre la tradición popular de la muñeca que caga oro, que ya abordó Coloma. Es una historia ocurrida hace siglos, sin localización concreta, como los cuentos infantiles, en una época de corrupción de costumbres y de espíritu aristocrático. No faltan las comparaciones clásicas en un cuentista como Valera[896]. La muñeca es abandonada, acaba mordiendo al rey y éste se casa con la niña protagonista.

La Buena Fama (*ibidem*: 213-341) presenta la misma historia, pero con más prolijidad, y está escrita, como la anterior, en Viena, en 1894. El autor se deleita también en su parte picante, aunque el relato decae cuando se mezclan elementos demasiado fantásticos. El cuento, desfigurado por el vulgo de Andalucía, lo sitúa en Suabia, hacia el siglo XIII («hará ya lo menos seis o siete siglos» [*ibidem*: 219]), y lo cuenta Juan Fresco, el asiduo narrador de cuentos de Valera; aunque éste dice haber

[895] En *El bermejino prehistórico o Las salamandras azules* hay un tal "D. Juan Fresco" (que aparecerá de nuevo en *La Buena Fama* como informante), que intenta descifrar una lengua primitiva.
[896] «La buena viuda estaba siempre hecha un Argos, velando sobre ella» (Valera, 1907c: 202).

escuchado la historia a diferentes personas, prefiere la versión de su *confidente*. Fresco, cuando el cordobés lamenta que los escritores extranjeros se adelantaran en contar y coleccionar cuentos de la boca del vulgo que también existían en España, le refiere otros relatos que no han sido todavía recogidos; uno de ellos, el presente, bullirá en la cabeza del narrador durante años. Éste advierte de su moralidad *ejemplar y severa*, pues, como Pardo Bazán en *La Borgoñona*, "teme" escandalizar, que las damas melindrosas se enojen ante pasajes escabrosos, por lo que los envuelve «en estuche de filigrana y entre perfumadas pleguerías» (*ibidem*: 219), aunque el estilo pierda por eso su sencillez. Por supuesto, incluso narrando este relato ambientado en el Medievo, no olvida las alusiones clásicas[897].

Al cuento le falta unidad: del binomio de madre e hija cambia gratuitamente su foco de atención al reinado de Miguel o al personaje de Criyasacti. La protagonista, Calitea (de nombre clásico), es una muchacha de mucho carácter, como todas las que dibuja Valera, aunque consigue al rey especialmente gracias a la muñeca. La ironía está presente en todo el relato — el narrador llama a la viuda *de cualquier manera*, Eduvigis, porque el pueblo olvida los nombres propios—, así como la picardía. Cuando la viuda extiende alrededor del rescoldo del fuego el vestido y el calor le sube, Eduvigis tiene deseo de hablar, pues le viene una extática elevación. Por otro lado, hay como un eco del *Corbaccio* en las reprimendas de la viuda a Calitea, que el narrador nos invita a escuchar (*ibidem*: 221-224). En todo momento, echa mano Valera de los recursos de la literatura oral.

Calitea quiere su sueño de hombre[898], y le dice a Miguel que si no se lo va a dar, que se vaya. Es curioso su rechazo del lenguaje cancioneril[899], muy en la línea del de Valera. Calitea borda animales fantásticos, y la madre critica que sólo se dedique a eso: es menester que pesque marido, «como enriscada alcazaba que, por inexpugnable que sea, requiere quien la mantenga y custodie» (*ibidem*: 224). Como vemos, es éste un relato en el que se pone en solfa el imaginario mítico medieval. Hasta la misma mujer del siglo XIII aparece desmitificada, en una correlación con la imagen femenina actual, aunque ahora la protagonista es una mujer del pueblo.

> Justo es observar aquí, a fin de que nadie tilde a Calitea de señorita desaforada de rompe y rasga, que ella vivió hace setecientos años lo menos, en época más ruda; y sin tener dueña, ni escudero que la escoltase, como las señoritas de Madrid que llevan ahora cuando van de paseo, una acompañanta a quien llaman *la carabina*, Calitea por estar su madre enferma casi siempre, iba sola a sus negocios de costura, y entraba en

[897] «Sentía además, a semejanza de la Pitonisa en Delfos, que le infundía inspiración aquel vaho» (Valera, 1907c: 222). Muchas otras alusiones aparecen durante el relato (*ibidem*: 268; 306...).

[898] Dice al comienzo la muchacha: «mi gusto no se verá cumplido mientras no halle novio que hechice por su discreción, valor y gallardía, robándome el corazón y cautivándome los sentidos y las potencias» (Valera, 1907c: 225).

[899] Cuando Miguel le dice: «— El preso y el enredado soy yo en la mágica red que tienden cuando imitan tus ojos divino», ella le contesta: «— Ya te he dicho que detesto los requiebros» (Valera, 1907c: 37).

> almacenes y tiendas, y atravesaba calles, plazas y callejuelas, donde no había municipales, ni polizontes, ni alumbrado eléctrico. Era, pues, indispensable que, si quería defenderse, acudiese ella misma a la propia defensa, con algo de marcial, de arrogante y tremendo, como una Doña María la Brava. (*Ibidem*: 227).

La burla de la novela romántica aparece por doquier: Calitea con sus amigas iba por sotos y prados, que estaban floridos y llenos de lozana verdura; también hay toda una ironía en su fervor por San Miguel, que es en realidad la escultura de un hombre hermoso. Juan Fresco asimismo hace notar que en esta época no hacían falta presentaciones previas y se podía tutear. El lenguaje es muy de la calle (en absoluto recurre al arcaísmo como Hartzenbusch), y con éste logra Valera efectos cómicos: «te daría una soba (...) enamorarte como una loca de un pelafustán, gandul» (*ibidem*: 242). Don Hermodoro, el pretendiente tenaz, será un *descamisadillo* con dinero, que recuerda por cierto al Hermogénes de *La comedia nueva* de Leandro Fernández Moratín. Calitea trata a Miguel de manera maternal, pero al descubrir que a él no le gusta, procura variar el rumbo; es una muchacha que adora divertirse, que improvisa y rechaza el aburrimiento, vivaz; y tomará ella la iniciativa en el amor (le besa precipitadamente), pues los hombres aparecen más pusilánimes. Como mujer de carácter, se niega a ser manceba. En este sentido, todas las heroínas de Valera, se sitúen donde se sitúen, suelen ser de rompe y rasga. El mismo Valera confiesa «la censura de varios críticos que acusan a mis heroínas de que discretean demasiado» (*ibidem*: 255), pues teme que le ocurra algo semejante con Calitea.

El príncipe es educado duramente y a los 18 ya sabe el *trivio* y el *quadrivio*, aunque poco sobre mujeres, por lo que luego intenta desquitarse y se va con varias. Si todos respetan a Miguel, «en cambio, y eso que no era entonces *fin de siglo*, había no pocas damas guapas, elegantes y alegres, harto mal avenidas y aun picadas de aquel retraimiento del monarca» (*ibidem*: 260). Estas damas, que parecen actuales, se adoban con sahumerios y galas de Milán, Florencia y París, donde ya había laboratorio de afeites. Como vemos, la Edad Media de Valera es un trasunto de la época actual, al autor no le interesa la arqueología. Eso sí, Miguel teme escribir cartas que se incluyan en la posteridad en crónicas o anales, pero desea a Calitea, que está muy hermosa porque se cuida el cuerpo[900].

A veces, puede interrumpir la narración Juan Fresco para citar versos modernos de inspiración clásica. O dar un salto atrás en el tiempo para informarnos de que don Adolfo, el marido de Eduvigis, «competía por lo caliente con el Cid, por lo leal con un perro y por lo generoso con el Magno Alejandro» (*ibidem*: 282), y, como se ponían sobrenombres a los caballeros de la época, a él le llamaban el de la *Bolsa vacía*. La mezcla de lo pasado y de lo presente (decimonónico) es constante. Aparecen también las

[900] Lanza aquí Valera toda su filosofía hedonista contra los monjes que descuidan el cuerpo: el Cielo lo crea hermoso, no para arrojarlo en la basura.

ciencias ocultas[901], que enseña el sabio Criyasacti al padre de Calitea, a través del cual le llegará a la heroína la muñeca. Sin embargo, ésta será arrojada lejos, a un parque, que no estaba abierto para el público «sino en los días festivos» (*ibidem*: 317). Cuando Miguel ve a Calitea desnuda se da cuenta de cómo la ama, y suena un himno que es *superior* a la música de Wagner o de Mozart (*ibidem*: 325); entonces, el discurso de Miguel para casarse con una costurera será mejor que el de Castelar o Alejandro Pidal. Luego se descubre que ella es la prima y que no hay problema de mezcla de sangres. Emulando a Scott, Valera se permite describir todo el orden y la pompa del desfile de boda. Y, finalmente, aclara que es una historia católica, y que Juan Fresco le dijo que no temiera a la censura, pues Calitea quedó dolida por deber su triunfo no al amor, sino a las chuscadas del mago; además, terminó algo desilusionada con el Miguel real frente al arcángel[902].

El Caballero del Azor lo escribe Valera (1908a: 5-20) en 1896. Y nos presenta una Edad Media más bárbara que la antes señalada[903], pero, también por eso, mejor ambientada: esta vez no hay alusiones anacrónicas y las costumbres son de la época. Esto no quiere decir que no deje de caer en tópicos, pues la representación es romántica y no realista: hay un novicio de origen oscuro que es el Caballero del Azor y un cruel don Fruela (que nos recuerda el *Froilán* de Galdós), que tala los árboles y saquea los hogares de sus vecinos. Plácido, como se llama —en un guiño al mundo clásico y en un simbolismo burlesco— el protagonista, se pelea con otros muchachos[904] y es acogido como paje en el castillo del cruel Fruela, enamorándose de su hija. El noble, que se opone a los amores, le echa ignominiosamente. Pero luego éste es acusado de alta traición y sólo puede salvarse por el Juicio de Dios y aquí es donde Plácido le echará una mano. El torneo está descrito muy rápidamente: se nota que no es el punto fuerte de Valera; al final, Plácido resulta ser Bernardo del Carpio. El relato acaba con la información del autor de que los documentos de donde saca su historia son los viejos Anales de la Orden de San Benito, del siglo X. En general, este texto tiene poca calidad, le falta la originalidad de Pardo Bazán o de otros cuentos del propio Valera (por

---

[901] Aparecen así las ciencias experimentales, las fuerzas psíquicas, Mme. Blavatsky, los sistemas de Plotino, el tema de la introspección, la ataraxia, etc., que se ponen de moda por entonces y de los que se burla Valera, también a través del doctor Teódulo.

[902] Juan Fresco señala que: «En este honesto y entretenido libro no hallo cosa que se oponga a la verdad católica ni a la moral cristiana. Y aunque, por ilustre emulación de Zola y otros naturalistas, no debiera darse al autor la licencia que pide, por ser el autor andaluz, me parece que no se le puede negar, sobre todo cuando escribe una historia que refiere candorosamente el vulgo de Andalucía: la cual historia, si no se escribiese, pudiera caer en olvido, con menoscabo y detrimento del *folk-lore*, hoy tan de moda en todos los países» (Valera, 1907c: 341).

[903] «Las cosas del mundo andaban muy mal en aquella edad. Tremenda barbarie había invadido casi todas las regiones de Europa. Por donde quiera luchas feroces, robos y matanzas. Casi toda España estaba sujeta a la ley de Mahoma, salvo dos o tres estadillos nacientes, donde entre breñas y riscos se guarecían los cristianos» (Valera, 1908a: 5).

[904] La descripción de su pelea con un francés tiene un aire clasicista. «Hubieran semejado dos estatuas de bronce, si no se hubiera sentido el resoplido de la fatigada respiración de los combatientes y si no se hubiera visto correr abundante sudor por sus encendidas mejillas» (Valera, 1908a: 9).

ejemplo, su espléndido humor), aunque, eso sí, no deja de mostrarse en él su personalidad.

Los cordobeses en Creta. Novela histórica a galope, de 1897 (*ibidem*: 37-49), es una narración breve ambientada en la Andalucía musulmana, donde no falta la alusión clásica, en este caso a los curetes del monte Ida, de donde desciende la mujer protagonista, Gláfira, una esclava muy bella del harén del sultán. Este relato, resumen de una novela histórica que no ha tenido la paciencia de escribir, está ambientado en Córdoba, en el reinado de Alhakem I, y es una nueva muestra de la gran carga de sensualidad con la que Valera riega su narrativa, por ejemplo, en la escena en que Abu Hafaz da un beso a Gláfira y la obliga a ver esa marca de su esclavitud, o en la que Alhakem hace verter a su paje un pomo de olorosas esencias antes de salir a la batalla. Abu Hafaz promete a Gláfira hacerla reina, por lo que, tras fracasar su rebelión frente a Alhakem, se convierte en pirata. Valera reconoce entonces que le hubiese gustado *lucirse* describiendo Creta, el Laberinto del Minotauro, los lugares donde bailaban dáctilos y curetes (*ibidem:* 47): qué duda cabe de que la Antigüedad le interesaba más que la Edad Media peninsular. Quiere poner así de realce «la hazaña de los andaluces, musulmanes entonces en vez de ser católicos» (*ibidem.* 49). La parte final de este relato/resumen es breve y precipitada: el autor se limita a contar lo que habría hecho en su hipotético texto.

El cautivo de doña Mencía (*ibidem*: 101-134), de 1897, es en mi opinión una de las mejores composiciones breves de Valera, tal vez porque el autor se ha ocupado sólo del asunto que le interesa y no de recrear o hacer burla de tópicos. De nuevo esta historia, donde no hace gala de su habitual humor —se la toma más en serio—, aparece introducida por el tal Juan Fresco, y es situada hacia el año 1470. Para hacer *creíble* la misma, Valera alega el testimonio de una persona del XIX: Aureliano Fernández Guerra, con lo que renueva su juego de entrelazar pasado y presente. Como en *Pepita Jiménez*, nos encontramos con el tema de la mujer viuda y madura —de 37 años— que se enamora, *perdiendo los papeles*. De carácter fuerte, es una dama que dispone de sus decisiones, como Pepita (o antes Calitea). Su enamorado es un muchacho joven, de veinte años menos, y se llama Gonzalo Fernández de Córdoba, un «rapaz» atrevido que besa a la criada a hurtadillas (*ibidem*: 108) y a quien doña Mencía llama «niño» (*ibidem*: 110). Aunque en principio la relación sexual entre doña Mencía (que lucha entre su austeridad de veinte años y un juvenil sentimiento de amor) y Gonzalo permanece en términos ambiguos, luego se da por sobreentendida. Ella, finalmente, se recluye en un convento y le escribe una carta apasionada y bellísima, donde recordamos el tono de los parlamentos de Pepita, sincero y atrevido, con la diferencia de que se intenta utilizar

aquí un cierto lenguaje arcaico, algo novedoso en Valera[905]. Doña Mencía, con la fatalidad del personaje de Dido, no se arrepiente de lo que ha hecho, está orgullosa de su amor y de lo que ha vivido. En el relato se hace referencia a personajes históricos como Alfonso el Sabio y la hija de Jaime de Aragón. Luego aparece el personaje de Beatriz Enríquez, con quien Gonzalo platica (pues no es siempre doloroso el recuerdo de la edad feliz, como dice Dante [*ibidem*: 131])[906] y a quien confiesa que doña Mencía ha hecho más por él que ella por Colón. Lo que más destacaríamos de este cuento es esa sugerente pintura psicológica de sus personajes; en cuanto al ambiente medieval, una vez más es un simple telón de fondo: a Valera no le interesaban las costumbres y las tradiciones del Medievo, sino la oportunidad, en este caso, de plantear un historia interesante. Nos encontramos ya muy lejos de Scott.

LA NOVELA

Las características de la novela histórica

> El hispanismo debería poner fin de una vez a la primacía del criterio realista (término por lo demás polisémico y de difícil delimitación) a la hora de evaluar la novela del XIX.
>
> (Dorca, 1998: 119, n. 2)

Son muchas las discusiones en torno al género novelesco histórico, los poemas histórico-legendarios y las leyendas, como nos indica Juaristi (1987: 60-70). Nosotros no vamos a entrar en un debate teórico en torno a este género, tan complejo, como supieron ver A. Alonso o Lukács, quien señaló toda una problemática al calificar las novelas de Scott de realistas. Pero vamos a apuntar diferentes direcciones en la manera de considerarlo, que nos pueden ayudar en nuestro enfrentamiento con una serie de producciones de diversos autores.

Mientras que Juaristi (*ibidem*: 61) observa que la novela histórica apareció como respuesta a la necesidad de historia del público decimonónico en el hiato entre la derrota

---

[905] «Dios habrá de perdonarme si me complazco en recordar mi extravío, no ya para llorarle y lamentarle arrepentida, sino para deleitarme y glorificarme en tu recuerdo. (...) No extrañes, pues, que, vencida y rendida yo, cayese desde luego en tus brazos sin defenderme y te diese mi corazón y fuese toda tuya. (...) No; no me apareciste semejante a D. Jaime [su marido muerto], sino mil y mil veces mejor que él. (...) A mi mente acuden en tropel ideas y razones, si no para justificar, para disculpar en parte mi pecado, y cuando no para absolverme, para mitigar la sentencia que me condena. (...) Estoy orgullosa y dichosa por mi propia falta. (...) No quiero yo que me olvides, dueño mío. Tuya soy, toda yo y por toda la vida» (Valera, 1908a: 125-129). Al final de la carta, le anuncia su papel glorioso en la historia de España.

[906] La cita de estos versos de Dante la encontramos en numerosos pasajes de nuestros textos y se hace así un tópico decimonónico.

de Napoleón y la implantación de la historiografía científica, Mata Induráin (1998a: 31-32) apunta que el lector a veces se acercaba a ésta como a una mera novela de aventuras exóticas. La dicotomía de este tipo de novelas viene expresado en los extremos opuestos de evasión y compromiso. «En efecto, la novela histórica puede sufrir un proceso de politización, como sucedió con la novela histórica romántica española, tanto en un sentido liberal (Larra, García de Villalta) como conservador (Gil y Carrasco, Navarro Villoslada; en el ámbito europeo también su cultiva una novela histórica de corte tradicionalista católico: *Quo vadis?*, de Sienkiewickz, *Fabiola*, del cardenal Wiseman)» (*ibidem*: 31-32). Este género admitía entonces la posibilidad de tener fines enmascarados, como la crítica política subversiva. De igual forma, una novela histórica como *Salammbô* podía incitar a diversos niveles de lectura: como novela de aventuras, como novela erudita que reconstruye meticulosamente la civilización de Cartago o, «quizá de forma más acertada» (*ibidem*: 31), como novela psicológica de instrospección en los sentimientos de los principales personajes. En este género, según Mata Induráin, el autor no debía descuidar el aspecto documental, si quería llamarlo histórico, pero al tiempo evitando caer en una pesada erudición, que si sirve para una buena reconstrucción arqueológica de la época en que se desarrolla la acción, por otro lado lado supone la destrucción de la novela como tal, lo que según él sucede en *Salammbô* y *Doña Isabel de Solís* de Martínez de la Rosa.

Muchas veces nos hemos encontrado en la crítica actual unidos estos dos títulos, pero difieren tanto entre ellos que no estamos de acuerdo con el paralelismo establecido. La obra de Martínez de la Rosa no tiene la erudición ni la intención de recomposición de una época que observamos en la novela de Flaubert, quien defiende una vasta documentación desde el método científico que usa el Realismo. Flaubert tiene unas miras realistas muy distintas de las scottianas reconstrucciones de Martínez de la Rosa, como veremos más adelante.

Mata Induráin comenta en su estudio el aserto de Lukács de que los protagonistas principales de las novelas de Scott (representante típico de la novela histórica clásica) son *héroes medios* que muchas veces sirven para relacionar grupos opuestos. Scott explica sus figuras a partir de la epopeya a la que pertenecen, al contrario que los románticos españoles. «Los suyos son personajes 'apropiados para encontrarse en el punto crítico de las grandes colisiones socio-históricas', de tal forma que los destinos individuales se entrecruzan con lo histórico-social colectivo; dicho de otra forma, estos personajes son representación de la vida del pueblo. Scott jamás moderniza la psicología de sus personajes, cosa que sí harán los novelistas románticos españoles» (*ibidem*: 42). Precisamente, este rasgo autóctono, como veremos, se comienza a cuestionar en la época del Realismo: Valera se preguntará si se puede llegar a conocer la psicología de los hombres del pasado y nuestras décadas plantearán el

problema del anacronismo, de cómo representar la vida privada de unas gentes que vivieron en una época tan lejana (Fernández Prieto, 1988: 83).

En España, la actividad noveladora de los románticos fue preparada por el renacimiento de la novela en el primer tercio del siglo XIX (Mata Induráin, 1998b). Con las traducciones de novelas extranjeras, las imitaciones y la aparición de obras originales (en este orden), se forma un público lector que demanda novelas y una industria editorial que satisface ese deseo de lectura. En los años 30 se dan así los tres factores necesarios (autor, editor y público) señalados por Montesinos (1955: x) para que se produzca el auge del género narrativo histórico. Este investigador muestra las numerosas traducciones que de la novela histórica extranjera se hacían en España en la primera mitad de la centuria, que dejarán su huella en la segunda, como se ve por la influencia de Scott en ciertos relatos de Blasco Ibáñez, por ejemplo[907]. Para Montesinos (*ibidem*: 112), el más popular de los novelistas franceses era Dumas, frente a Balzac o Hugo; demuestra además este estudioso, por otra parte, lo poco que se traduce de los alemanes, salvo Hoffmann (*ibidem*: 110), frente a las numerosas versiones que se hacen de textos franceses de diversa calidad, y algunas de los ingleses, como Bulwer-Lytton, Ainsworth o Dickens. Precisamente del primero, aunque publicó *The Last Days of Pompeii* en la primera mitad de siglo, se hablará bastante durante nuestras décadas, que es cuando se traduce fundamentalmente su obra[908].

Las técnicas relativas a la caracterización de los personajes que Mata Induráin (1998b: 128-133) expone para la novela *romántica*[909] (como él califica a la histórica, algo ambiguamente) hasta el año 1870[910], son en nuestras décadas las que caracterizan las de la novela folletín: la superficialidad de los análisis psicológicos, con un personaje romántico de una sola pieza, sin inflexiones psicológicas, sin contradicciones[911] (la

---

[907] Según Montesinos, mientras Mme. de Stäel no influye en la novela histórica española, sí lo hará Mme. Cottin, muy leída en todo el mundo y en España. Ella influyó en el tono sentimental que adopta la novela española, que no tiene nada de scottiano. En este último punto no estamos en absoluto de acuerdo, aunque sí coincidimos en su aserción de que la boga de la novela histórica dura más que el Romanticismo (Montesinos, 1955: 100).

[908] Sobre las traducciones de este escritor, nos proporcionan información contradictoria Montesinos y Cardwell. Parece que *Los últimos días de Pompeya* fue publicado, según la bibliografía de Montesinos (1955: 263), en 1848, en traducción de Isaac Núñez de Arenas (Madrid: Alonso), en la Biblioteca del *Diario de Avisos*. Pero Cardwell (1978: xxxix, n. 25) nos informa de que esta obra de 1835 fue traducida al español en Barcelona, 1862, de la décima edición francesa, por J. Roca Cornet. Y esta edición fue seguida por las de Madrid de 1868 y de 1875 (Cardwell desconoce el traductor) y por otra de 1898, traducida por I. Núñez Arenas, dando testimonio del continuado interés por el mundo romano antiguo. Tal vez esta última que cita Cardwell sea una reedición de la que se refiere Montesinos.

[909] En este estudio aborda principalmente las obras de autores de la primera mitad como Cortada y Sala, Escosura, Estébanez Calderón, Villalta, Fernández y González, Trueba y Cossío, López Soler, Navarro Villoslada, Alcalá y Menezo, etc., muchas de ellas tomadas de la antología de Buendía (1963), que tiene una interesante introducción. Pero no incluye a los entreguistas, aunque, como hemos señalado, serán ellos los que principalmente hereden estos procedimientos hasta final de siglo.

[910] No explica Mata Induráin por qué la duración de la novela *romántica* se alarga hasta este año de 1870.

[911] Su comportamiento responde siempre a una misma esencia: el personaje no evoluciona diacrónicamente, permanece igual, se trata de tipos y no de caracteres (Mata recoge aquí lo que dice Navas Ruiz en *El Romanticismo español*, Salamanca: Anaya, 1970, pág. 32). Hay un traidor, cuyos

palabra fisonomía se repite en su caracterización, pues está de moda a raíz de los estudios de frenología y craneoscopia); y el tríptico de héroe, heroína y amor, con un protagonista pasivo por la fuerza de la pasión que pesa sobre él. La mujer es idealizada, hermosa y llena de bondad sin par, y sabrá cantar o tocar el arpa. Si no se casan los protagonistas, el fin trágico acaba en locura, muerte o desesperación. El amor es un factor fundamental, regido a veces por la fatalidad. Además de heroína, héroe y traidor, suele haber un templario, un expósito, un mendigo o un peregrino; también están el bandido noble, el judío avariento (físico o curandero) y el mago o astrólogo. Los personajes son caracterizados por muletillas en su hablar: reniegos, juramentos, empleo de latín *macarrónico*, afición a contar historias o a charlar sin parar (como si se tratara de un nuevo Sancho Panza, el señor hará callar a ese escudero que habla).

En cuanto a los recursos relacionados con la intriga (*ibidem*: 134-147), que también herederán las novelas folletín, hay combates, batallas, enfrentamientos entre padres e hijos, desafíos, duelos, etc. Asimismo abundan la superstición, la reaparición de personajes supuestamente muertos, la ocultación de la personalidad del protagonista, el uso de prendas y objetos simbólicos, el empleo del fuego (u otras catástrofes) para crear incidentes dramáticos, los saltos temporales y espaciales y la captación de la belleza de la naturaleza (aunque el sentimiento de ésta no es propio de la novela histórica, especialmente entre los entreguistas). En estos recursos se basa la herencia de Scott, que Zellers (1931) señaló para nuestra narrativa de ficción.

Las técnicas relativas al narrador (Mata Induráin, 1998b: 119-128) serán su omnisciencia y distanciamiento de la historia (Cánovas en *La campana de Huesca*, por ejemplo, escamotea descripciones que dice se encuentran en la crónica que copia); el afán de verosimilitud (el narrador suele dar fe de que es verídica la historia); y la arquitectura del relato en la estructura y *tempo* narrativo, con digresiones, historias intercaladas, presentación codificada de títulos, capítulos, etc.

Fernández Prieto (1998) realiza un magnífico y más completo estudio del género desde presupuestos teóricos[912]. Principalmente, nos interesa una observación importante que realiza en este trabajo, y es la interrelación entre el discurso histórico y nuestra novela. Según esta investigadora, la narrativa ficcional en prosa surge como género tardío en la literatura occidental, y se desarrolla al margen de poéticas y normas; el modelo formal y pragmático le viene del relato histórico, de modo que la conformación de la narrativa ficcional y su evolución a lo largo de la historia literaria es inseparable de

---

móviles pueden ser el amor, los celos, la venganza, y los protagonistas suelen tener patronímicos eufónicos (Álvaro, Rodrigo, Alfonso, Ramiro, Carols, Lope, Beatriz, Isabel, Elvira, Inés, Leonor, Blanca). La belleza y la bondad vienen unidas y la maldad y la fealdad también.

[912] En este libro, la autora establece el desarrollo de la narrativa histórica, concibiendo el género como algo dinámico, no como un conjunto de normas. Dentro del contexto sociohistórico cultural, no es un modelo estático, sino dinámico, que sufre una evolución diacrónica y funciona en los procesos de comunicación literaria.

la concepción y caracteres del discurso historiográfico (*ibidem*: 34). Esto nos ayudaría a explicar por qué, en nuestras décadas, el pueblo adquiere un papel más importante y no sólo secundario: guiada por la tendencia historiográfica que se impone a partir del período isabelino, la novela se interesa así más por los personajes de clase baja, por las voces anónimas. «Michelet concebía la historia como *resurrección* del pasado, y la tarea del historiador consistía en escuchar las voces ocultas de la historia, hacer hablar los silencios de la historia. El historiador se revela como el custodio o el guardián de la memoria de la nación, la memoria de los muertos» (*ibidem*: 87). Desde esa perspectiva, la proximidad entre historia y novela se acrecienta (Michelet es admirador de Scott) y la novela histórica es una forma moderna de actualización de esa larga tradición de intercambios entre la historia y la novela, que se forja en el Romanticismo, en estrecho contacto con la historiografía de la época y con debates acerca de la narrativa ficcional (*ibidem*: 36)[913]. Pero la unión entre pasado y presente es una característica importante: Scott resaltará la permanencia de las mismas pasiones y los mismos anhelos en todas las épocas[914].

La novela histórica del Romanticismo conserva la estructura de aventura (que aparece en otros siglos, aunque no sea propiamente *novela*), pero la combina con un designio mimético-realista en la descripción de los escenarios históricos (referenciales) y en el tratamiento de los personajes. Este género conecta con la realidad del momento porque no se puede producir al margen de la concepción de la historia y de las formas de escribirla, «del conocimiento historiográfico que forma parte de la enciclopedia cultural de sus lectores, y de los sistemas ideológicos según los que se concibe la relación entre el pasado y el presente» (*ibidem*: 37). Cada época elige su pasado preferido y lo representa de acuerdo con sus intereses y modelos psicológico-culturales. En la novela histórica se halla más patente entonces la dimensión ideológica en la medida en que se reescribe sobre textos históricos previos. En este sentido, es importante su elección del tema medieval, que aparecerá de manera positiva, con perspectiva idealizadora que opone el orden social y religioso de los siglos medios al actual, o negativa, cuando se juzgan como opresivas las instituciones de entonces, desde una postura progresista (*ibidem*: 91). Muy acertadamente —pues la crítica suele considerar la novela histórica del Realismo como simplemente *postromántica*, exceptuando la de Galdós—, Fernández Prieto señala que el papel que desempeña la

[913] Esta interacción ha dado lugar a géneros como la leyenda o el libro de caballerías. Es un tipo de actualización, pues no toda la mezcla de ficción e historia es novela histórica. Se trata de estrategias narrativas específicas y de esa función que cumple lo histórico en la ficción tanto en el plano estructural y semántico como en el pragmático.

[914] No obstante, a la hora de escribir, considerará la diferencia que se da entre presente y pasado. Scott sabe que los hábitos de vida y de educación de los lectores contemporáneos obligan a ser cautos en el uso de lo maravilloso. Él preferirá explotar siempre los recursos fantásticos basados en tradiciones o supersticiones populares de forma que los elementos maravillosos se vuelvan verosímiles. Lo maravilloso adquiere, pues, categoría cultural.

novela histórica del Romanticismo no es extrapolable a la del Realismo. El género literario cambia a medida que lo hace el sistema literario y cultural en que se inscribe y la situación de recepción.

A veces se presentan variantes como la *novela histórica arqueológica*, que privilegia la información histórica y la descripción minuciosa de objetos, indumentaria, usos, costumbres, arquitectura, etc., en detrimento de los demás factores; la novela histórica folletinesca al estilo de Dumas, con Fernández y González como máximo exponente, que se caracteriza por adelgazar el peso de lo histórico en favor de estrategias romancescas y elementos ficcionales; o la de tesis, que refuerza la autoridad del narrador omnisciente para imponer una determinada lectura en la novela. A finales de siglo, las concepciones de Taine, Burckhardt y Nietzsche impulsan hacia la subjetivización y modernización de la historia (*ibidem*: 104). Poco a poco se da más peso en la novela histórica, que rompe con el modelo scottiano, a la perspectiva personal de los protagonistas de los hechos históricos. La escuela de Von Ranke realiza entonces una dura crítica de las falsedades históricas de la novela de Scott[915]. La clave del fracaso radica en la mezcla de lo histórico y lo ficcional, como veremos. Se cuestiona la fiabilidad histórica, la falta de profundidad psicológica, el exceso de erudición. Manzoni lleva a cabo un tratado de teoría literaria sobre la imposibilidad del género de la novela histórica, pues detecta cómo aumenta la demanda de historicidad en el público, hay menos tolerancia con la ficción y surgen síntomas de cansancio y descontento.

Así, después del período realista, en el que se intenta una reconstrucción total de la historia, a veces con un método científico, la concepción de la ciencia historiográfica entra en crisis. La novela histórica española de finales del XIX y principios del XX renueva los modelos tradicionales (romántico y realista) y coincide con las grandes transformaciones de la novela que se producen en Europa en este período. Se subjetiviza la historia, se asocia a motivos míticos y a la autorreflexividad. La poética realista, la imitación mimética de la realidad, así como la intencionalidad didáctica, que encontramos en los *Episodios Nacionales* de Galdós[916], sufren un resquebrajamiento por la búsqueda de nuevas opciones narrativas. A finales del siglo XIX, filólogos, sociólogos y también historiadores comienzan a demostrar que la objetividad, los hechos expuestos de manera definida, el progreso, etc., basados en pretensiones científicas de la historia, eran equivocaciones. Los métodos y sistemas de pensamiento positivistas serán cuestionados por autores que asumen una línea de pensamiento espiritualista e irracionalista. La novela histórica del Modernismo finisecular no responde ya a los presupuestos de la novela histórica scottiana, aunque en esa tradición

[915] Habla de las representaciones de Scott como productos de la imaginación, mientras que la vida real de la Edad Media era más fascinante que su réplica imaginaria.

[916] Sobre esta narración y su relación con la narrativa histórica posterior en torno a episodios contemporáneos véase Gogorza Fletcher (1974).

encuentre los elementos de exotismo y aventura que concuerdan con su sensibilidad novelesca. El autor más destacado será Enrique Larreta, con *La gloria de don Ramiro*, que combina la influencia de Flaubert con el virtuosismo parnasiano en el refinamiento estilístico y en la demorada descripción de objetos, detalles y figuras humanas. La estilización del habla, lejos de acentuar la verosimilitud, surte el efecto contrario, la literaturización de la historia. Se explotan así las posibilidades de exotismo y de atracción, de extrañeza, que anidan en el pasado histórico y que estimulan la imaginación de novelistas y público[917].

Penas (1996) recogerá la paradoja que señala Amado Alonso en la mezcla de lo ficticio con lo real. Propone entonces que la duración del género se extiende de 1830 a 1850, algo con lo que, como veremos, no estamos de acuerdo. Para Penas, más tarde se aprecia un desinterés progresivo por la reconstrucción del pasado y por el carácter epopéyico, en favor de un mero narrar de aventuras en las que su protagonista ya no tiene relaciones estrechas con el universo novelesco (en esto coincide la estudiosa con Ferreras [1976][918]). El género de la novela histórica romántica se desmorona así en manos de los folletinistas. Pero Penas considera solamente las producciones de éstos, y olvida a autores como Castelar. La estudiosa también comenta la exigencia de una voz narradora que informe sobre el pasado que reconstruye y recuerda que ya Lista pedía conocer profundamente la época histórica, fidelidad a los personajes del pasado y escrupulosidad en la descripción de usos, costumbres, armaduras, trajes, estilos, etc.: se provoca así un efecto de realidad relacionado con el modo de imitación. El escritor de novela histórica echará además mano de los recursos de novelas de caballerías que Cervantes también usó. Frente a la consideración lukacsiana de que la novela histórica muestra la conexión de pasado y presente a través de diferentes movimientos sociales, Penas argumenta que los personajes de la novela histórica son más bien planos, sin cambios de conducta, pero olvida una obra como *A Dream of John Ball*, que comentaremos seguidamente. Por último, señala la conexión entre voz autorial y lector: hay una huella cervantina en la ironía de *El Señor de Bembibre*, que pudo contribuir para Penas a la desintegración del género.

Nosotros pensamos, al igual que Picoche (1978: 350), que la novela histórica no acaba en 1844, tras la publicación de *El señor de Bembibre*, como muchos críticos defienden. Por el contrario, el catálogo de Ferreras (1979), aunque incompleto, es una

---

[917] «No se trataba de recuperar nostálgicamente el pasado ni de reconstruirlo con el afán romántico de buscar las raíces de las identidades nacionales; el pasado era ahora el ámbito de lo exótico, de lo distante, de lo incontaminado con la fealdad y el prosaísmo del industrialismo burgués. (...) los materiales históricos se incorporan a la diégesis en tanto que objetos culturales, por sus valores estéticos o literarios» (Fernández Prieto, 1998: 138-143). Se recurre al pasado entonces con perspectiva estética y cultural.

[918] Ferreras habla de una novela histórica de origen romántico entre 1823 y 1830, con un héroe individualista en un universo novelesco voluntario; una novela histórica de aventuras, en la década 1840-1850, que florece hasta 1860, de universo histórico voluntario, pero sin héroe; y, finalmente, de la novela

muestra de la vigencia de la novela histórica aún en nuestras décadas. Lo que sucede es que este género se fue diversificando: Picoche (1978 y 1980)[919] intenta una clasificación, más o menos acertada, del mismo a partir de los diversos elementos que lo estructuran, entre ellos el grado de ficcionalidad. Esta división, en la que se olvidan tal vez más modernos productos, nos muestra que se escribía otra novela aparte de la de aventuras y enredo, y de talante mucho más ambicioso.

Vega Rodríguez (1997: 142-143) comenta cómo Scott recomendaba que las novelas de asunto histórico aligerasen al máximo las referencias eruditas con el objeto de ganar desde el principio el interés de los lectores. Lista defenderá, en cambio, el verismo, la necesidad de que el escritor tenga un conocimiento importante de los sucesos históricos y de las costumbres del momento. «A juicio de Lista, la descripción minuciosa de los ambientes, costumbres, hábitos, característicos de la época representa el núcleo de la narración. Martínez de la Rosa llegará incluso a defender la introducción de anotaciones eruditas en el cuerpo de la novela. Pero la novela histórica evolucionará en favor del interés argumental utilizando el eje histórico como telón de fondo de una aventura personal, amorosa en muchos de los casos, y mostrando predilección por la recreación de episodios no narrados de las crónicas» (*ibidem*: 143). Según esta estudiosa, al perder la fidelidad histórica, el género acabará *degenerando* en novela folletín: en este sentido, tal vez porque sólo se propone estudiar la prensa romántica, Vega Rodríguez olvida otro tipo de novela histórica cultivado en la segunda mitad del XIX, del que ahora hablaremos, que cuida fundamentalmente la erudición y que desmiente esa tendencia única hacia el dominio del argumento.

Lo que sí es cierto es que durante el esplendor de las entregas (hacia 1855-1860) el público comprará fundamentalmente una lectura de evasión. El grueso de la población lectora se concentra en ciudades como Madrid, Barcelona o Valencia. El público femenino de las ciudades era más intruido que el provincial y, por estar más desocupado, constituye uno de los objetivos principales de la publicación seriada. Es más, a través de estudios como el de Jiménez Morales (1997) en Málaga, podemos decir que la novela histórica o el drama de época fueron los géneros preferidos entre las mujeres (frente al poético, en el que se prefiere el intimismo al poema legendario)[920]. En este sentido, no conviene olvidar en el estudio del género al individuo receptor; como afirma pioneramente Montesinos (1955: x) «...no hay novela sin editor, y no hay editor

---

de aventuras históricas, a partir de 1845-1850, que acaba dominando a las otras tendencias a partir de 1860 aproximadamente.

[919] Clasifica las novelas históricas en: *le roman archéologique*, que usa muchos documentos del pasado para su reconstrucción; *le roman des grands événements historiques*, cuyo principal ejemplo es *Doña Isabel de Solís* de Martínez de la Rosa; *le roman d'aventures historiques*, la novela Fernández y González e imitadores; *la légende historique*, de acción ficticia, a menudo fantástica; *le roman historique-régionaliste*, opuesta al centralismo madrileño, con Balaguer, Cortada, Escalante, Navarro Villoslada, etc.

[920] Jiménez Morales explica a partir de estos datos el carácter *conservador* del sector femenino, aunque tal vez habría que hablar más del conservadurismo de la literatura que se *impone* a este sector público.

sin público. Sin la consideración atenta de este triángulo: autor, editor, público, es imposible hacer una historia de la novela en cualquier país de Europa o del mundo». Ferreras (1976) señala cómo hasta 1870 la entrega popularizó ciertos temas de la historia de España. Numerosas colecciones y bibliotecas salen por estos años, sea en volúmenes o por entregas[921]. Pero si el folletín, que queda reducido de esta manera a una estructura novelesco-comercial, nació de intereses mercantiles, esos mismos intereses acabaron con él (Caudet, 1995: 254)[922]. Final que será saludado con alborozo en la década de los 80 por Clarín (1971: 58): «Desterrado está ya por todos los novelistas de cuenta aquel fantasear sin freno y sin objeto que llenaba no ha mucho de viento la cabeza de innúmeros lectores y los folletines de periódicos sin cuento». A los autores de estas obras los califica de frívolos y desprecia el artifico de las intrigas, más o menos hábiles para despertar interés[923]. Pese a este rechazo del autor de *La Regenta*, qué duda cabe de que, por su pluralidad receptora, el folletín se merece un estudio más profundo que los realizados; desplazado por el canon realista y por su escasa calidad literaria, su interés será reivindicado por las tendencias teóricas actuales de los *Cultural Studies*, pues constituye un medio de expresión de la organización de la sociedad decimonónica, de la cultura denominada *baja*.

Sea como sea, folletinistas y novelistas *serios* partirán en el comienzo de la novela histórica del modelo de Scott, preferido frente al de Hugo. Aunque Montesinos niega este aserto, son numerosos los estudios que han demostrado la herencia de Scott en nuestra literatura, entre ellos el de Zellers (1931). El escritor escocés reflejó los vicios de la caballería del XIV en el todavía bastante bárbaro siglo XII de *Ivanhoe*, y aunque intente una reconstrucción verosímil de la historia, la manipulará inevitablemente. Pero consiguió un mito del Medievo que pervivió durante un largo tiempo: todavía hoy es tomado por algunos como el verdadero. Uniendo los elementos contradictorios de los estudios del siglo XIX en una pintura coherente y atractiva, Scott utilizará además información sobre ropa, joyas o costumbres para establecer la realidad *creíble* de su novela, y se interesará por historiadores sociales como Turner, Strutt y Henry, que enfatizaban las diferencias entre normandos y sajones. Mata Induráin (1998b: 118) nos muestra cómo muchos de los recursos románticos de nuestras novelas están sacados de *Ivanhoe*[924].

---

[921] Ferreras señala que estos números no incluían grabados y el papel y la tinta eran de poca calidad. Pero hay que decir que sí había novelas de folletín ilustradas. En numerosas ocasiones, comprobamos que este historiador generaliza en exceso y no ha manejado fuentes directas. Por otro lado, sobre estas producciones se puede consultar también Ferreras (1972) y Carrillo (1977), que trata de la Sociedad Literaria de Madrid y comenta el paso de la novela folletín de periódico a la novela folletín por separado.

[922] Caudet habla en estas páginas de la importancia del melodrama y de la literatura popular artística, que conforman parte de la novela del XIX (Caudet, 1995: 262).

[923] Clarín (1971: 58) pide aquí que se busque «en el fondo de la vida real el reflejo artístico que puede servir para grabarse en la placa fotográfica del novelista». Y defiende la experimentación artística.

[924] «De todas las novelas de Scott, fue *Ivanhoe*, sin duda alguna, la que más influyó en España. Por un lado, sitúa su acción en una lejana e idealizada Edad Media en la que encontraremos castillos, templarios,

Un requisito de gran parte de estas novelas históricas será la moralización, pero esta tendencia variará con la misma evolución interna de la novela. Y no hay que olvidar, además de los diferentes criterios estéticos, que los textos de nuestras décadas pertenecen a períodos políticos distintos: el final del reinado isabelino, la Revolución del 68 y la Restauración. Así, el reinado de Isabel II consagra unos «valores opuestos» a los de la Restauración, pues ofrecen reconocimiento literario «a quienes textualizaran presupuestos moralizantes y virtuosos» (Sánchez Llama, 1999: 272; nosotros diríamos entonces que no son tan *opuestos*). En el canon isabelino, que establece Sánchez Llama, se asocia muchas veces la belleza estética con la inspiración cristiana y moralizante. Flitter (1992: 150) señala también el prestigio institucional en la España isabelina de un historicismo romántico de cuño schlegeliano, muy cristiano en inspiración y orientación, de gran idealismo y que cree en el poder de las tradiciones nacionales[925]. El influjo institucional de los neocatólicos a partir de 1848 se notará en una literatura monárquica y religiosa. Pero todavía en la Restauración hay partidarios del arte docente, es decir, la dimensión formal del Realismo no tiene por qué existir exenta de moralizaciones, como reconoce Sánchez Llama (1999: 280) y señalará también Bretz (1984): ahí están los textos de Campoamor, el género fabulístico, o las novelas de tesis de tantos escritores realistas para demostrar lo contrario. También las novelas folletín tendrán su propia moral, generalmente conservadora, que se palpa en las múltiples digresiones de narradores como Ortega y Frías[926]; esto es importante tenerlo en cuenta por el público tan amplio que tenían.

Para Olmos (1993: 365), la novela arqueológica en España es más bien escasa y tardía, aunque este investigador se refiere especialmente a la que se centra en el tema arqueológico, como *Sonnica la Cortesana*, de Blasco Ibáñez (de 1901), que evoca la gesta de Sagunto durante el cerco de Aníbal. Este género se introduce bien avanzado el XIX, y en gran medida surge por el estímulo europeo de los modelos franceses,

---

el recuerdo de la cruzada, bandidos generosos, torneos, hermosas damas, un juicio de Dios y un rey que se comporta como un caballero andante, es decir, toda una serie de variados elementos que ayudarán, en el nivel temático, a mantener el interés del lector. Pero encontraremos sobre todo una serie de recursos que pasarán a ser patrimonio común de todos los cultivadores del género histórico. Otros recursos son la descripción detallada de armas y vestidos; la descripción de agüeros y supersticiones; la posibilidad para la heroína de ingresar en un convento para rehuir un matrimonio no deseado (el de Rowena con Athelstane; también Rebeca, al final, huye a una especie de retiro al no poder obtener el amor de Ivanhoe); el enfrentamiento de razas dispares (sajones, normandos y judíos); juramentos y votos (el de Cedric de no dar más de tres pasos más allá de su trono para recibir a personas que no tengan sangre real sajona; su palabra empeñada a Ricardo para concederle el favor que quiera pedirle); el empleo del fuego para provocar situaciones dramáticas (incendio del castillo de Torquilstone), etc.» (Mata Induráin, 1998b: 118).

[925] Pero este autor analiza especialmente libros y artículos publicados entre 1834 y 1844.

[926] Por ejemplo, en su novela *Guzmán el Bueno*, vemos toda una apología de cierta moral conservadora, en la que la monarquía es reivindicada frente al egoísmo de los nobles. Los nobles conspiraban contra el rey «y cometían todos los abusos que siguen a las épocas de revueltas y anarquía, madre siempre de gobiernos que tienen que moralizar la sociedad con sangre que purifique los pasados extravíos» (Ortega y Frías, 1975: 72).

alemanes o ingleses de la época, cuando la burguesía de estos países soñaba los descubrimientos de la arqueología a través de la literatura (España se incorporó tarde a las expediciones de "anticuaristas"). Los precedentes de estas actividades están en la novela histórica que competirá en la reconstrucción del pasado con el historicismo científico impulsado por Leopold von Ranke y tantos otros pensadores del XIX (*ibidem*: 366). En otro momento, Olmos (1995: 184-185) destaca cómo la ilusión reconstructiva obsesionó a los artistas de la pasada centuria, en novela y en pintura. Esta reconstrucción del pasado, que se podía realizar mediante palabras, pinceles o gestos, pudo no ser más que un «repertorio de guardarropía de disfraces teatrales», como el historicismo criticado por Nietzsche en la segunda de sus *Intempestivas*[927].

Por otro lado, aunque Flaubert sea el paradigma principal de las reconstrucciones eruditas de la novela histórica, en la segunda mitad del XIX inglés encontramos también el modelo de William Morris, por ejemplo en *The House of the Wolfings* (Spatt, 1992[928]) o en *A Dream of John Ball* (Boos, 1992b[929]). En España no llegamos a tener, como en Inglaterra, una novela social o de izquierdas medievalista, semejante a la de Morris, un reflexivo y consistente historicista que buscó el reflejo de la vida diaria del pasado[930] en lugar de las intrigas de la corte. Mientras la mayoría de los escritores victorianos tienden a olvidar a las clases marginadas[931], caso de Carlyle, Morris se constituyó en una honorable excepción[932]. De todas formas, en la novela histórica española se empezará

---

[927] «El descrédito de la historia queda patente en un importante ensayo de este último [Nietzsche], la segunda de las *Consideraciones intempestivas*, de 1874, titulado 'De la utilidad y los inconvenientes de la historia de la vida'. Nietzsche combate el afán historicista de la época y defiende que el conocimiento histórico sólo tiene sentido si sirve a la vida actual, a la acción presente; por ello no es conveniente el exceso de conocimientos históricos pues al comprobar el destino inexorable de nacimiento y muerte que acompaña a todas las obras humanas, el hombre europeo se vuelve escéptico y no impulsa su voluntad y su creatividad hacia el futuro» (Fernández Prieto, 1998: 124-125). Por otro lado, Olmos señala cómo en la novela histórica, el fluir del tiempo humano se confronta con la permanencia de la naturaleza.

[928] «*The House of the Wolfings*, with its wealth of details about the economy, society, and religion of the fourth century A. D., appears to be a 'history'; yet it stands or falls as a work of art» (Spatt, 1992: 126-127).

[929] «The fourteenth-century England of *John Ball*, Morris's carefully researched account of the 1381 Peasant's Rebellio, is a better documented and more realistic reconstruction than his Scandinavian and Germanic tales, and his conjectures about it are correspondingly deeper and more reflective» (Boos, 1992b: 25).

[930] Morris quiere buscar los antecedentes históricos que puedan proporcionarle modelos para la emulación actual. El autor describe en la segunda novela mencionada a los habitantes de Kent de finales del siglo XIV: cómo reparan sus instrumentos, comen y beben, se congregan en el mercado, saludan a amigos y a su familia, y después se reúnen para la batalla, luchan y lloran sus muertos.

[931] «Most disregarded Jews and non-Europeans; members of sexual minorities; and most conspicuosly, women. More realistic studies of the Middle Ages by anthropologists and economic historians have long since undercut any lingering tendency to identify the deeds of Carlyle's 'heroes' with Morris's 'kings and scoundrels'; a victory there. 'History' itself has become a more complex entity in the process» (Boos, 1992b: 33-34).

[932] Morris se mostró más preocupado que otros escritores victorianos en preservar y recrear el pasado. Pero todos estaban interesados en encontrar alternativas históricas a los problemas alienantes del presente, lo que les llevó a evocar persuasivos modelos para la futura integración de la identidad social y estética, entre ellos Morris y su ideal regulador de la *fellowship*. Boos (1992b) establece una comparación entre *Past and Present* de Carlyle y *A Dream of John Ball* de Morris. Los héroes ficticios de Carlyle aseguraban una fuerza natural que unía pasado y futuro, pero las fuerzas naturales de Morris eran más

también a hablar del pueblo anónimo en nuestras décadas, y, en los relatos breves, no dejarán de hacer su aparición los parias de la historia, por ejemplo los judíos, desde una postura de crítica social.

En este panorama general sobre el género histórico, que concretaremos en las obras y en las críticas del apartado siguiente, cabría abordar brevemente el aspecto lingüístico. Una vez más, los grandes avances en la filología no tienen su correlato en la novela histórica decimonónica. Lapesa (1995[933]) se refiere brevemente a las características de este lenguaje codificado y Romero Tobar (1994: 170) señala cómo a partir de Durán, que es el pionero en la recreación del habla medieval, la fórmula se repite en relatos y en poemas, en textos que conforman un *corpus* medievalizante, en el que se destaca la obra que en 1859 publica Mariano González Valls, una delirante novela con el título de *El Caballero de la Almanaca, novela histórica escrita en lenguaje del s. XIII*, en artificiosa jerga antigua. De todas formas, como dice Lukács en su teoría de la novela histórica, este género no *puede* ni *debe* reproducir la lengua medieval[934]; para paliar entonces el anacronismo lingüístico que se origina al modernizar ésta se recurre a la presencia de arcaísmos (Penas, 1996: 379, n. 21). Precisamente, la artificialidad y la retórica de este tipo lenguaje (lleno de exclamaciones del tipo «Ira de Dios» y «Pardiez») es lo que critica Pérez Galdós (1992: 62) en su prólogo a *El sabor de la tierruca* de Pereda, pues resultan infranqueables las diferencias entre la *manera de escribir* y la *manera de hablar*. Qué duda cabe de que este género literario contribuyó a «lo poco hecho y trabajado que está el lenguaje literario para reproducir los matices de la conversación corriente», dificultad con la que tropieza la novela realista en España.

---

sociales, y más genuinamente históricas también. La conclusión final del *John Ball* de Morris es más participatoria y estimulante que la exigente exhortación final de Carlyle. Según Morris, el poder para crear un cambio social no deriva sólo del sentimiento de justicia en la propia causa, sino de una lealtad hacia aquéllos que han luchado por otras causas y puede que tengan que luchar de nuevo, solidaridad con una comunidad de santos seculares. Mientras que el lector no participa en la historia de Carlyle, Morris hace sentir que la historia puede tener un sentido para la amistad y comunión de personas a lo largo del tiempo. Se trata de un amoroso intercambio con el pasado; y ésta es una de las mejores expresiones del siglo de un historicismo genuinamente empático e imaginativo, según Boos.

[933] Según Lapesa (1995: 435), la novela histórica requería el empleo de arcaísmos para evocar ambientes del pasado. Así, se usa: *a tiro de ballesta*, *harto* por "mucho", *acá*, *acullá*, *a la sazón*, el verbo al final de la frase, etc. Larra, aunque partidario del progreso de la lengua, usa el arcaísmo *a fuer de*, y Espronceda, *rompido*, *desparecer*, *alredor* (si bien frecuentemente como comodín para salvar las dificultades del metro o la rima). Por otro lado, en el Realismo nos encontramos con el amor por las palabras de vieja solera en escritores casticistas. Y en el Modernismo se buscará también el sabor venerable y ritual de giros arcaicos como *a me defender y a me alimentar*, *por nos intercede*, *suplica por nos*, etc. (*ibidem*: 444).

[934] Cita Penas la idea de G. Lukács, *La novela histórica*, México: Ediciones Era, 1966, págs. 68-70. Por otro lado, sobre el lenguaje arcaizante de la novela histórica, aunque de la primera mitad del XIX, se puede consultar el trabajo de M. A. Martín Zorraquino, "Apuntes ligüísticos de la novela histórica (Larra y Espronceda)", en G. Güntert y J. L. Varela, eds., *Entre pueblo y corona. Larra y Espronceda y la novela histórica del romanticismo*, Madrid: Universidad Complutense, 1986, págs. 179-210, que cita Penas (1996: 379, n. 21).

La novela histórica en la segunda mitad del XIX. Discusiones y crisis

Como señala Fernández Prieto (1998), durante la primera mitad del XIX, y sobre todo a partir de 1830, asistimos a un continuo disertar sobre la novela en la prensa ilustrada. Las contradicciones son múltiples, y se percibe un confuso concepto del género, algo que comprobaremos en nuestro recorrido por estas páginas: por ejemplo, si en 1872 Nombela se queja de su decadencia[935], en 1886 Vélez de Aragón comenta que la novela empezó apenas doce años antes[936]. De igual manera, la narración histórica ficticia recibirá diferente consideración dependiendo de la postura teórica del autor. Nosotros vamos a recoger aquí unas cuantas opiniones sobre la ficción prosística, en las que se nos recuerda la pasión que el folletín histórico despertó en los lectores de la época, muy bien descrita por Hernández-Girbal (1931: 161)[937].

En 1863, Carlos de Ochoa, en un artículo sobre Escosura, expone la idea de que para subsanar el descuido de la prosa, causado por la alucinación hacia la cadencia de los versos en nuestra lengua, Larra, Villalta, Espronceda y Escosura hicieron un esfuerzo por introducir la novela, ese nuevo género llamado tal vez a sepultar en el olvido la poesía lírica y la dramática, «anacronismos en una sociedad cuyos intereses dan naturalmente a la ciencia todo lo que la imaginación daba en otro tiempo a las visiones fantásticas» (esta idea de que la poesía y el drama ya no están vigentes es toda una polémica en la segunda mitad del XIX, como sabemos). Ochoa alaba las novelas históricas de estos escritores románticos, que demuestran que nuestra lengua, rival de la italiana en el verso, también puede competir con la francesa en la prosa. Con estas obras se puede reconquistar el perdido cetro porque, en opinión de Ochoa, éste es el género con el que la novela española ha resurgido con fuerza[938].

En 1867, Julio Nombela comenta la labor de difusión de la literatura histórica que realiza la Biblioteca de Autores Españoles, que continúa viviendo gracias a los

---

[935] Julio Nombela, "Revista española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 1036 (1872), pág. 329.

[936] Z. Vélez de Aragón, "La literatura española contemporánea", *La Ilustración de España*, 38 (8 de octubre de 1886), págs. 325-327.

[937] Hablando de la situación literaria a mediados de siglo, el biografista comenta aquí: «Los editores Gaspar y Roig habían sido los primeros en implantar el sistema de las publicaciones por entregas, poniendo al alcance de las modestas clases obras célebres que costaban muy caras en librería. Así obtuvieron un éxito fabuloso con *El genio del cristianismo* de Chateaubriand, algunas novelas de Walter Scott y *El diablo mundo* de Espronceda./ Y Gaspar y Roig encargaron a Fernández y González una novela. Publicóse ésta, que fue *Don Álvaro de Luna*, con éxito satisfactorio, y los editores satisfechos le encargaron más. (...) El folletín estaba en todo su apogeo. Era el diario alimento espiritual de la muchedumbre de buenas tragaderas y robusto estómago, que esperaba ansiosa la aparición de los cuadernos para echarse voraz sobre ellos, continuando la lectura truncada en el anterior por el episodio más interesante: Montepin, Gaboriau, Richebourg, el mismo Ponson du Terrail, luchaban contra Dumas padre, Sue, Soulié, etc./ En España, muchos se lanzaron a cultivar la nueva modalidad que tal incremento había tomado, y entre ellos destacaban Ortega y Frías, Pérez Escrich, Nombela y algún otro que componían la corte de honor de Fernández y González, rey indiscutible de la novela folletinesca, al que se disputaban los editores» (Hernández-Girbal, 1931: 161; 103). Se refiere a *El condestable don Álvaro de Luna* (Fernández y González, 1930).

esfuerzos de su editor, y afirma: «La novela española, que al agotarse las traducciones de las novelas francesas ha tomado gran desarrollo, constituye (...) el trabajo más importante de la literatura». Algunas novelas cuentan con un gran número de suscriptores: se trata de las abundantes novelas folletín, muchas de ellas históricas. «La mayor parte de los lectores de las entregas pertenecen a las clases menos acomodadas de la sociedad, y es tanta la afición que se ha desarrollado en ellas, que hay persona que no sabiendo leer, se suscribe para que cualquiera de sus amigos, más afortunados, deleite su oído con la lectura», nos dice Nombela. Entre las novelas que se citan aparece la histórica *Margarita de Borgoña*, de Luna, sobre la mujer del príncipe don Juan[939]. Pero en 1862 vemos a Juan de Madrid quejarse de la forma con que un editor anuncia una novela de Fernández y González, pues necesita poner oro en perspectiva a los suscriptores (nueve onzas de regalo) para que lean al autor de *Martín Gil*, *La capa del rey García*, *Luisa* o *Bernardo del Carpio*, lo que significa, según Madrid, que se ha perdido la afición a las novelas o que hay un materialismo terrible[940].

En 1870 sin embargo, Nombela sale en defensa de la entrega cuando comenta el discurso de ingreso en la RAE de Nocedal y la réplica del Duque de Rivas. Nocedal aborda la novela histórica y Nombela, que tal vez se siente aludido personalmente, no está de acuerdo con la crítica que éste realiza de la novela fácil y rápida; si eso es lo que pide el mercado y el público, el escritor necesita de qué vivir[941]. Nombela escribe en los momentos en los que llueven las quejas por el descenso en el nivel de la calidad de la prosa de ficción, que se achaca al éxito de la novela de aventuras históricas, en la que, según Ferreras (1976), sólo queda la peripecia de la novela romántica, pues se prescinde del universo y el héroe.

Si nos fijamos en el discurso de Nocedal (RAE, 1868, II), sin embargo, éste se distingue por su carácter conservador. En 1860, Cándido Nocedal se manifiesta contra la

---

[938] Carlos de Ochoa, "Las treinta y seis medallas de la Real Academia Española. (Continuación)", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 557 (1863), págs. 162-164.

[939] Julio Nombela, "Revista española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 737 (1867), págs. 130-131. La cita es de la página 131.

[940] Juan de Madrid, "Revista española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 418 (1862), págs. 306-307. Según J. Ortega Munilla la productividad de Fernández y González (con trescientas setenta obras por entonces) se debía a que dictaba al mismo tiempo a tres taquígrafos tres novelas distintas; pero finalmente de nada sirvió la publicación de sus numerosos relatos, pues, al igual que Zorrilla, vivió sus últimos años bastante pobremente. Véase J. Ortega Munilla, "La vuelta al año./ Madrid", *La Ilustración Artística*, 133 (14 de julio de 1884), pág. 226.

[941] «En la novela histórica y sus condiciones ocupáse el señor Nocedal, y después de condenar a los autores que escriben de prisa sin más objeto que el de hacerse ricos, prefiriendo tener coche y palacios a la esperanza de colocar su nombre en letras de oro en la cumbre del Parnaso. Séame permitido defender un poco a los que tal hacen, por más que esté convencido de que obras escritas de esta suerte difícilmente lograrán pasar a la posteridad. Pero el que escribe a conciencia, y consigue elogios, y se pone, como es natural, muy satisfecho, y sigue cansándose la vista e hilvanándose los sesos, pero sin obtener nunca más elogios, ¿qué ha de hacer? Seguir trabajando para que otros se diviertan, o utilizar la fama adquirida a costa de su salud y sus desvelos y soltar la pluma libremente sobre el papel, persuadido que un mamarracho firmado por autor conocido siempre tiene venta, y una *creación* que se le ocurra imprimir a

literatura que ataca el régimen social, que en este caso son las novelas. Aunque defiende que exista el género en España, comenta que la literatura traducida del francés hace mucho daño en el país, pues inserta ideas malas, sobre todo en las mujeres. Mientras que Manzoni o Scott reciben su beneplácito, le disgusta Dumas y *La dama de las camelias*. Recomienda, curiosamente, no usar la novela histórica para recrear los problemas políticos de hoy, aunque defiende su cultivo. Al igual que la mayoría de los académicos hacen con los otros géneros (lo que nos habla de una convención), pide a la RAE que impulse la novela a través de concursos. Finalmente, Nocedal alaba *El golpe en vago*, *El doncel de D. Enrique el Doliente* y *Doña Blanca de Navarra* y reconoce la importancia de la novela en Francia y en Europa; de hecho, el Duque de Rivas dice en su contestación que la novela es «el ramo de literatura que ha desbancado y oscurecido a todos los demás» (RAE, 1868, II: 407), pues cuando casi nadie lee poesías, casi todos leen novelas. En general, vemos cómo cunde una cierta euforia en nuestras décadas en torno a la prosa de ficción.

Por otro lado, varios de los artículos citados se refieren a la novela de entreguistas y folletinistas como Fernández y González, Ortega y Frías o Parreño, esa novela de «héroes fabulosos» y «portentosas aventuras, jamás acaecidas ni acaecederas»[942], que, efectivamente, pierde, con respecto a su precedente romántica, atención al rigor histórico y a la reinterpretación del pasado. Pero en diferente dirección se moverá la otra tendencia de la prosa de ficción histórica en la segunda mitad del XIX: la seria y documentada, escrita por novelistas como Amós de Escalante, Cánovas, Castelar y Navarro Villoslada, discípulos declarados de Walter Scott (Mata Induráin, 1995), a los que nosotros añadiríamos también a Paredes o a Campion. Escritores que no consideramos *rezagados*, como Mata[943], pues responderán algunos a las inquietudes del momento. Pero esta corriente ha sido ignorada en algunos panoramas del XIX literario como el de Shaw (1986), donde en nuestra época sólo se nos deja constancia

---

cualquier principiante sólo sirve para envolver cominos», en Julio Nombela, "Revista Española", *Parte Literaria Ilustrada de El Correo de Ultramar*, 389 (1870), págs. 386-387: 386.

[942] Carlos Mendoza, "Bibliografía", *La Ilustración Ibérica*, 168 (20 de marzo de 1886), págs. 187 y 190: 187. En este artículo, el crítico aboga por la novela de costumbres, «o, precisando todavía más, la novela naturalista», exenta de sentimentalismos, retórica o aparato filosófico, con toda la verdad de lo real y lo ordinario. Las principales críticas a la novela histórica vendrán por su naturaleza opuesta a la representación de lo cotidiano, dentro del marco de la dicotomía realismo/idealismo que hemos encontrado en tantas ocasiones.

[943] En varios momentos de su monografía de 1995 sobre Navarro Villoslada defiende esta tesis. Para él, se trata de una moda fuera del tiempo. Pero por otro lado, afirma su modernidad al encuadrar la obra de Villoslada en la novela regionalista. En definitiva, es un novelista histórico rezagado y documentado, que puede ser incluido en una corriente de escritores que aportan a sus novelas históricas temas y paisajes regionales: los catalanes Cortada y Sala, López Soler o Víctor Balaguer (por no citar, dice el investigador, a Piferrer, Mora y Ribot y Fontseré), los valencianos Estanislao de Kotska Vayo, Juan B. Perales y Vicente Boix o el leonés Gil y Carrasco (Mata Induráin, 1995: 120). Pero en sus descripciones del Romanticismo de Villoslada no deja claro en qué se basa su concepto del movimiento. Para Mata Induráin, *Amaya* llega tarde, cuando el Romanticismo era ya historia y Pereda, Valera y en cierto modo Alarcón escriben con un nuevo estilo: el Realismo. Pero, cabe preguntarse si la novela histórica es sólo romántica.

para el género histórico de ficción de la novela folletinesca de aventuras. Hasta tal punto llega la ceguera respecto a este asunto que Simón Viola (1998: 24) agrupa a Navarro Villoslada con Fernández y González y Ayguals de Izco en una novela histórica de aventuras que muestra poca preocupación por el contexto histórico o la reconstrucción del pasado y que provoca la desintegración del género, precisamente cuando Navarro Villoslada se caracteriza por su cumplida erudición. Sin duda alguna, la supuesta degeneración o desaparición de la novela histórica viene dada para parte de la crítica por las burlas que se hacen de la misma (así, este género se desbroza en clichés en la parodia breve de Coronado *Paquita* o ya en obras de principios de siglo como *Guzmán el Malo*, de Timoteo Orbe, de 1904), pero hay que tener en cuenta que también se hicieron a mediados de siglo imitaciones burlescas de las orientales y éstas continuaron durante nuestras décadas con la misma vigencia que en el Romanticismo, y aún renovadas. En algunas de las novelas históricas de esta segunda tendencia, además, el tema de los conflictos sociales hace su aparición por primera vez. Y tan documentadas llegan a ser estas creaciones que a veces se constituyen en una especie de prolongación o sustitución de los estudios históricos[944]. Manuel Amor Meilán se queja de que la obra de Rafael de Nieva sobre Juan Rodríguez del Padrón permanezca inédita pues iba a «arrojar sobre la vida de nuestro héroe los torrentes de luz que sobre el enamorado Macías, vertió la novela de Larra»[945].

El prólogo de *Amaya* de Navarro Villoslada se constituye en todo un estudio histórico, según *La Ilustración Católica*[946]. En esta obra especialmente documentada, en la línea de lo que había realizado Gil y Carrasco, el detallismo en la descripción ambiental puede hablarnos de un influjo del movimiento realista, pese a que su espíritu idealista y exaltado lo aleje del pensamiento positivista (este Alto-Medievo aparece retratado como una época de heroísmo espontáneo y virtud sencilla, de acuerdo con la ideología tradicionalista de Villoslada). Sobre el autor dirá Gabino Tejado que sus novelas son más verdaderas que "la Historia"[947]. Este tipo de novelas "serias", recibían, claro está, mejor crítica periodística que las folletinescas, aunque la tendencia ideológica de sus autores podía provocar el silencio de los habituales reseñadores[948].

---

[944] Sobre la problemática de la novela histórica en su división ficción/realidad es fundamental el libro de Amado Alonso de 1942, del que en seguida hablaremos, donde el autor previene sobre el peligro de la conversión de la novela histórica en arqueológica, peligro especialmente palpable en varios autores de finales del XIX.

[945] Manuel Amor Meilán, "Juan Rodríguez del Padrón", *La Ilustración Ibérica*, 195 (25 de septiembre de 1886), pág. 622.

[946] Francisco Navarro Villoslada, "Introducción de *Amaya*", *La Ilustración Católica*, 1 (7 de julio de 1879), pág. 3.

[947] "Amaya, o los vascos en el siglo VIII, novela histórica por Don Francisco Navarro Villoslada", *La Ilustración Católica*, 20 (28 de noviembre/ 7 de diciembre de 1879), págs. 155-156.

[948] Véase la ironía con la que Clarín se refiere a la novela de Cánovas *La campana de Huesca* en "Palique", *La Ilustración Ibérica*, 127 (6 de junio de 1885), págs. 359 y 362-363: 362. También veremos sus comentarios sobre esta obra más adelante.

Sin embargo, en 1885, Carlos Mendoza, uno de los más acérrimos partidarios del Realismo, realiza una completa alabanza de *Nuestra Señora de París*, a la que le otorga el mérito de haber hecho comprender por primera vez al lector el espíritu de la Edad Media, frente a otras fallidas novelas más recientes. «Podrá o no gustar la época, pero Víctor Hugo obró en su novela una verdadera resurrección y no hay quizás historia formal y suficientemente pesada que dé como ella una idea tan clara de lo que era la vida a fines del siglo XV». En este sentido, Mendoza aboga con pasión por la viva y romántica mirada de Hugo: «¡Cuán diferente la reproducción, la evocación mediévica hecha por Víctor Hugo de las indigestas restauraciones que se nos quieren dar hoy en día, como el *non plus ultra* de la verdad histórica!»[949].

Sabemos que los franceses serán los autores de novela histórica más leídos en España, sobre todo a través del folletín; pero dentro de los "serios", sin duda, los más admirados escritores extranjeros de este género eran Scott, Hugo y Alejandro Dumas; aunque de vez en cuando a estos dos últimos les llovían también las críticas, en el caso del primero por su postura ideológica (y en este sentido destaca en sus denuestos *La Ilustración Católica*) y en el del segundo, por emular «los despropósitos del padre»[950], con un tipo de ficción que a los críticos les resultaba melodramático en exceso (lo que no impidió que "la dama de las camelias" se convirtiera en una figura clave para el lector español, según se percibe por el número de veces que es aludida).

Los escritores no sólo expresan sus opiniones en la prensa ilustrada; en numerosas ocasiones los críticos muestran su visión sobre la novela histórica en otros ámbitos. Por ejemplo, podemos recoger la de Madrazo (1858: ii) en el prólogo que realiza al libro de leyendas de Simonet, donde defiende la literatura de enseñar deleitando: «Si se nos preguntara cuáles son entre los libros que enseñan deleitando los más recomendables, sin titubear colocaríamos las novelas históricas al lado de las novelas ejemplares». Para este escritor, la actividad de novelar sobre hechos que constituyen la iniciación de las naciones a la obra de civilización, actividad en la que logran la perfección en el siglo un escocés y un norteamericano (es curiosa esta valoración tan temprana de Poe), es ocupación en la que participan el preceptor y el novelista.

Precisamente otro tipo de adoctrinamiento es el que presenta la novela histórica de corte regionalista, en la que incluiremos una obra como *Amaya*. Este género encuentra su vigencia en la segunda mitad de siglo, cuando se comienzan a reclamar las particularidades regionales. Mata Induráin (1997: 207-208) subraya cómo Navarro Villoslada y su corresponsal Manterola forman parte de un reivindicativo renacimiento

[949] Carlos Mendoza, "Víctor Hugo. Sus obras y su tiempo (IV) Primeras novelas", *La Ilustración Ibérica*, 131 (4 de julio de 1885), págs. 422-423 y 426.
[950] *La Ilustración Española y Americana*, IV (1873), pág. 50.

cultural vasco que surge después de la abolición de los fueros en 1876, y los sitúa dentro del círculo de revistas que reivindican las costumbres autóctonas del País Vasco, aunque no desde una postura independentista[951].

En la segunda mitad de siglo, de esta forma, se sigue leyendo la primera novela de Villoslada: *Doña Blanca* tiene cuatro ediciones en España (1853, 1860, 1883, 1886) posteriores a 1850, y esto nos habla de la buena acogida que todavía disfrutaban ciertas obras del género en nuestras décadas. Tal vez una de las razones del éxito de público de esta novela radique, como piensan algunos, en el paralelismo que se puede establecer entre las guerras del XV y las del XIX, aunque estamos de acuerdo con Mata Induráin en que este argumento es algo rebuscado[952]. Sea como sea, *Doña Urraca*, ambientada en Castilla, no tendrá igual recepción: la siguiente edición a la primera de 1849 no aparece hasta el siglo XX (Navarro Villoslada, 1923) —una vez que fue sometida a la censura del Apostolado de la Prensa, de acuerdo con las disposiciones testamentarias del novelista—, aunque se publica varias veces como folletín de diferentes revistas. Por su parte, *Amaya*, cuyo tema es la amalgama de vascos y de godos para formar la unidad católica, se publica en la revista *La Ciencia Cristiana* en 1877-1879; se edita en Madrid en 1879, y cuenta con otra edición en Montevideo en 1880.

Como dijimos, Mata Induráin (1995) considera la obra *Amaya* "rezagada", pues, según este investigador, en estos momentos lo que *rige* es la novela realista. Sin embargo, este último aserto es cuestionable si tenemos en cuenta especialmente la industria editorial, y, por otro lado, años antes esta novela hubiera sido escrita de manera muy distinta, es decir, no es una repetición de la romántica. Habría que preguntarse tal vez, ante obras como ésta, si no pueden aportar algo nuevo al género y a la época y, en vez de considerarlas como fruto tardío —al igual que se hace con los dramas de Echegaray—, buscar en este tipo de realizaciones *postrománticas* las diferencias respecto a la etapa anterior y las posibles influencias de la tendencia estética del momento. De hecho, en otro momento, Mata Induráin resalta que, aunque las tres novelas históricas de Villoslada utilizan las mismas técnicas en cuanto al narrador o los recursos de la intriga (recursos de la novela scottiana), sin embargo, en *Amaya* se observa un aprendizaje en el tratamiento de los personajes, que ya no son meros tipos, sino individuos. El investigador justifica esto por la propia extensión de la novela, que duplica las dos anteriores, facilitando la introspección psicológica y un mejor análisis de

[951] Incapaces de forjar una historia nacional vasca que confiriera legitimidad a sus presupuestos ideológicos (al estilo de lo que la *Historia General de España* de Modesto Lafuente supuso para el incipiente nacionalismo español), los defensores de los privilegios vascos recurren a la literatura para inventarse una tradición: la novela histórica, la leyenda, un romancero histórico de nuevo cuño y el poema legendario de factura ossiánica proporcionaron a los literatos prenacionalistas los cauces formales para esa invención (Mata Induráin, 1995).

[952] Aunque puede que no fuera casual la elección de un momento de guerra civil o de enfrentamientos bélicos en otras novelas (la primera guerra carlista le dejó muy marcado), no hay por qué pensar en una obra de tesis.

los caracteres, pero también reconoce que la novela española ha avanzado en ese sentido. *Amaya* es casi treinta años posterior a las otras novelas; cuando se publicó, la novela española había conocido un momento de aprendizaje. El Romanticismo había quedado atrás y las nuevas técnicas realistas permitían una mayor introspección a la hora de caracterizar a los personajes. A pesar de todo, éstos, en *Amaya*, no son retratados con la profundidad psicológica de la novela realista.

Por otro lado, si leemos *Doña Urraca de Castilla*, observamos que no hay tantas palabras vascas como en *Amaya*, ni tanta erudición. En esta última novela, como ya hemos mencionado, hay toda una profunda reconstrucción arqueológica (ambientación de las costumbres, armas, edificios, vestidos[953], etc.) del momento en que se sitúa la acción. Villoslada se documentaba seria y concienciudamente, como se deduce de sus cuadros cronológicos, mapas, notas y apuntes extractados de diversas fuentes, para conseguir ese color local. Si usa fuentes tradicionales y legendarias, no deja de echar mano de «historiadores árabes» o «crónicas árabes»; y dice apoyarse en manuscritos de la Edad Media y monumentos arqueológicos (ermitas, basílicas) para dar por cierta una aparición milagrosa al parricida Teodosio de sus progenitores (Navarro Villoslada, 1979: 644); pero sin duda, la obra fundamental para la realización de esta novela fue la de Lafuente Alcántara[954], de carácter divulgativo. En este sentido, aunque Mata Induráin destaca su labor erudita, hay que decir que está algo lejos de la de Flaubert: Villoslada acude sobre todo a fuentes indirectas, de más fácil acceso, y aprovecha una historia que tiene mucho de leyenda.

Al igual que hará Campion, Navarro Villoslaya usa muchas palabras vascas en el abundante diálogo de *Amaya*, donde aparecen vocablos como *deihadara*, *ezpata*, *echecojaun*, *gau-illa* (*ibidem*: 147; 150; 220; 649)[955]. Por otro lado, expone sus propias ideas sobre el reino de Vasconia, haciendo obvia su narrativa de tesis, como se puede colegir por su final: «Dedúcese de algunas palabras del libro de los Fueros que se llamaba *reyno de España* [se refiere al 'reino de Vasconia', que ha mencionado antes]. Igual denominación debió de tener el de Pelayo, como en señal de que entrambos iban encaminados a la unidad católica, pensamiento dominante, espíritu vivificador y sello perpetuamente característico de la monarquía española» (*ibidem*: 732). De hecho, durante todo el relato se presentan y se defienden unos valores tradicionales por parte de este escritor carlista.

---

[953] Villoslada nos da noticias de aspectos de la vida goda como la forma en que se abrochaban el manto los nobles, distinta de la de los plebeyos.

[954] En cuanto a las fuentes de *Amaya*, véase (Mata Induráin, 1995: 296-97). El escritor se basa en el discurso de Codera Zaidín del año de su publicación (en 1879) para argumentar sobre las conquistas de los árabes (*ibidem*: 730).

[955] A veces también aclara en estructuras bimembres el término: «el ama, o *echecoandría*» (Navarro Villoslada, 1979: 221).

Algo parecido realiza Cánovas del Castillo en *La campana de Huesca*, obra de 1852 de la que se seguirá hablando durante nuestras décadas, sin duda por la vigencia política del autor. En Cánovas encontramos ese medievalismo victoriano al que se refiere Chandler (1970: 3): «In contrast to the alienated and divisive atmosphere of an increasingly urbanized society, the Middle Ages were seen as familiar and patriarchal».

Bretz (1984) también habla de esa nostalgia que se vive en los años 80 hacia períodos anteriores de la historia, cuando la relación entre las clases era menos conflictiva, algo que se aprecia con claridad en un estudio de Cánovas sobre la literatura costumbrista de Estébanez Calderón, a través de la exaltación que realiza de la novela histórica, en 1883 (texto que podemos relacionar con el prólogo de Cánovas a la antología de teatro del XIX que veremos en el capítulo siguiente). «The speaker's exaltation of the historical novel and desire to reestablish it as a valid literary model reflects acute discomfort with the present» (*ibidem*: 101). La novela histórica del historiador y político busca recrear esa sociedad que se plantea idealmente. El prologuista de *La campana de Huesca*, al parecer su tío Estébanez Calderón, comenta que las composiciones tienen que despertar los nobles sentimientos de patriotismo (Cánovas del Castillo, 1966: 8). La historia es maestra del hombre; se necesita exponer las hazañas pasadas para que se intenten así algunas presentes. Por ello, reclama un estudio más hondo de la historia, de las crónicas medievales, al tiempo que, en un prurito nacionalista, resalta la importancia de deshacerse del yugo de la novela extranjera. «Hablando en verdad y sin acuerdo todos los hombres entendidos de Europa, los hechos de los almogávares y personajes como el infante don Fernando, Berenguer de Enteza, Rocafort, Garcerán y otros ciento, pudieran merecer los mismos honores que los argonautas, los héroes de Troya y los compañeros de Godofredo de Bouillón [*sic*]» (*ibidem*: 10). Tres han sido los intentos del joven novelista en la ejecución de su trabajo, según el prologuista: ofrecer un cuadro verídico de la historia de Aragón en el siglo XII, contrastando las diversas clases que formaban el cuerpo de la nación; bosquejar la condición singular del Rey monje, y crear una narración histórica que consienta la diversidad de entonaciones. Sin duda, lo más relevante es esa preocupación por reflejar la sociedad de entonces, menos presente en la narrativa de la primera mitad de siglo (López Soler o Larra tienen un tipo de interés más individualista, de exaltación del héroe). Los almogávares eran hombres a propósito, dice el prologuista, para poner freno a las libertades de los ricos-hombres. Y en ellos encontraremos esa idealización de la libertad que Chandler (1970) señaló en muchos escritores románticos cuando se referían al hombre sajón; se trata desde esta perspectiva de una salida más para el aprisionado hombre del siglo XIX. El protagonista de Cánovas, Aznar García, es un tipo más que un

carácter: una idealización del pueblo llano que, aunque bruto, es fiel a su rey[956]. El prologuista desmiente así a los historiadores que afirmaban que los almogávares no formaban parte de los españoles. Y muestra su vena clasista —compartida por el autor— cuando comenta que al cabo a Ramiro se le nota su sangre y tiene prontos de rey (*ibidem*: 15).

Podríamos establecer un paralelismo entre esta obra de Cánovas y *Past and Present* de Carlyle[957]. Como Dilthey, el escritor victoriano que anhelaba una vuelta a la *Old England*, el narrador de Carlyle siente especialmente la pérdida de la convicción religiosa[958] y compara constantemente el pasado con la situación presente, siempre con un cierto tono de paternalismo doctrinario: aquellos tiempos tuvieron mejores hombres[959]. En España, en este género novelístico son muchos los ejemplos de este tipo de correlaciones; desde un punto de vista conservador como el de Cánovas, el pasado será siempre mejor.

Interesante es también el uso del lenguaje de este escritor. Se trata de un estilo arcaizante, pero con una sintaxis más propia del Siglo de Oro que de la Edad Media (Cervantes influyó siempre en estos novelistas, también desde el punto de vista de la caracterización de los personajes). Este tipo de mezcla es común en los intentos de recreación de la fabla que se realizan en el XIX y demuestra que los autores leían más la literatura áurea que la del Medievo. La misma mixtura podemos encontrar en Fernández y González (1975a: 19[960]), esta vez con un Cid que puede escribir al modo garcilasiano.

---

[956] El personaje del almogávar ya había sido tratado por Hugo, en una oriental que reproduce el grito de guerra de estos personajes: «Hierro, despierta te!» (Hugo, 1979: 1968: 356).

[957] No obstante, este escritor no era muy conocido durante nuestras décadas en España (la cosa cambia al final de siglo), como demuestra Pardo Bazán (1970: 157-165) al no citarlo en su repaso a la novela inglesa.

[958] En esta obra de Carlyle, se parte del pasado para contemplar el presente y el futuro. Hay toda una nostalgia por el tiempo antiguo, la caballería y la religiosidad del Medievo.

[959] «En verdad que los bullicios y tumultos no son de éste ni de aquel tiempo; y si el buen muzárabe resucitara, había de verlos tales en nuestros días, que olvidase aquellos antiquísimos en que él se encontró y puso pies y manos como cualquiera» (Cánovas del Castillo, 1966: 29). También nos encontramos con rasgos de comicidad y cierta preocupación social. «Los ricos-hombres no pelean sino por ganar oro y estados y vivir en soberbios castillos y alimentarse con buen venado y jabalí, mientras que nosotros damos de balde nuestra sangre y dormimos a la intemperie, sobre las peñas, en la frontera de moros» (*ibidem*: 31). La nostalgia del pasado aparece de continuo, por ejemplo, cuando se dirige al Mont Aragón, haciendo por cierto una alusión al tema de la destrucción de monumentos. «¡Ay, al recordarte, los ojos que te han visto se llenan de llanto, y el corazón, que ha respirado el aire misterioso de tus ruinas, se avergüenza de esta edad tan celebrada y tan triste en que vivimos! ¡Quién retrocediera a los tiempos en que tú eras Rey de los Pirineos y de la llanura! (...) Los que vivimos en esta edad de cristiana indiferencia, teníamos mucho que aprender en aquellas piedras, levantadas por hombres que sabían hacer guerras de ocho siglos y edificar catedrales y descubrir mundos. Ahora que apenas nos queda piedra sobre piedra, ¿quién traerá la resignación a los menesterosos y la fe a los desvalidos? ¿Quiñen enseñará la lealtad antigua? ¿Quién resucitará el antiguo amor a la patria? Eso lo aprendían nuestros padres en las piedras que heredaban del pasado; y todos los discursos humanos no lograrán lo que lograba una sola de las tradiciones, uno solo de los monumentos, uno solo de los *nidos* que hemos arrancado de la montaña» (*ibidem*: 51-52).

[960] En *El Cid Campeador*, Ruy Díaz escribe en una «preciosa letra gótica muy igual» (nótese el anacronismo) una carta a Jimena que acaba así: «que por vos muere y sólo en vos, después de Dios, espera», claro eco de los versos de Garcilaso de la Vega (1976: 68).

Esta forma de escritura en Cánovas se hace, ciertamente, algo pesada, con abundancia de formas verbales del estilo de: «Hallástete», «hallábame», etc. (Cánovas del Castillo, 1966: 36), y mucho abuso del retoricismo. En este sentido, podríamos considerar un fracaso su recreación lingüística, en exceso artificiosa —llena de pedantes perífrasis—, rasgo que es común, por otra parte, en toda la novela histórica. Pero otros escritores emplearán mejor esa mixtura de parlamento moderno y arcaico. Eso sí, no faltan las demostraciones de su conocimiento del romance y comentarios sobre la superstición de la época.

Entre los folletos literarios que publica Clarín en 1892, hay uno dedicado a Cánovas escrito hacia 1887. En "Cánovas traseúnte" (Clarín, 1966: 1280-1317), criticará Alas duramente la obra comentada (*ibidem*: 1299-1304). El escritor se decide a hablar de Cánovas novelista entonces porque su *campana de Huesca* es reeditada ahora, en 1886, en un elegante tomo con portada a dos tintas por el impresor de la Real Casa M. G. Hernández[961]. Por cuarta vez sale a la luz la obra, después de la cual no volvió el autor a intentar escribir otra semejante; Cánovas no fue aquí reincidente, como en la poesía: «en cuanto a novelista, tiene derecho a un eterno olvido, acompañado de un perdón generoso, puesto que no lo ha vuelto a hacer; no ha escrito más novelas en treinta y cinco años» (*ibidem*: 1300). Pero como deja traslucir sus intenciones de novelizar de nuevo en la reedición esta obra, se decide a hablar de esta novela histórica «que, de seguro, le parecerá a *La Época* una de las mejores de nuestro siglo...». Y apostilla: «Sí, hace treinta y cinco años imprimía de *motu propio* esos disparates tan suyos y que tanto carácter habían de dar a su estilo años adelante» (*ibidem*). En todo un modelo de crítica arrolladora, Clarín rechaza las ambigüedades del texto y determinadas frases —en aras de su ideal de verosimilitud—, como que un personaje echara fuego por los ojos (*ibidem*): «no basta llamar *Gualterio* Scott a Walter Scott para escribir siempre lo que se pueda» (*ibidem*: 1301). Los narradores, *El Solitario* (Estébanez Calderón) y su *sobrino*, dejan así mucho que desear en la ojeada que, con cierta malicia, lanza Alas al libro, quien busca, más que tópicos —que abundan—, los verbos mal utilizados, la sintaxis incongruente, una metáfora que no acaba de entender. Clarín se niega a leer esa obra que le envían por correo (la novela) con semejantes descripciones y diálogos, aunque le critiquen por hablar de ella sin haberla leído. Lo cierto es que, aunque el novelista tuviera razón en cuanto a la calidad del asunto, al igual que en el tema de los romances de Juan Menéndez Pidal, su mirada estaba teñida por la imagen política del escritor, contra el que se descarga con saña[962]. Clarín rechaza ahora ese romanticismo trasnochado (no obstante habla de una novela de mediados de siglo):

---

[961] Nosotros hemos visto esta bella edición en la Biblioteca Widener de Harvard. Se trata de una publicación muy cuidada, con iniciales góticas al comienzo de cada capítulo.

[962] «Supongo que él mismo renegará hoy de su novela de colegio, de este cronicón donde no se ve más, por lo visto, que alardes de estilo rancio, de conocimientos históricos más o menos fáciles de adquirir, y

> no quiero convencer al mundo de lo poco poetas épicos que son estos trovadores trasnochados, cuyo eterno modelo será, pese a Cánovas, el barón de Campo-Grande, don Fulano de Jove y Hevia, que en su tiempo, en pleno romanticismo, representaba charadas históricas en las tertulias de Oviedo, ora disfrazado de Mudarra, ora de Abderramán, ora de don Gaiferos, tal vez de Melisandra. (*Ibidem*: 1303).

Cánovas es un soñador arqueológico, dice Clarín, pero mientras él sueña los demás duermen. Por otro lado, critica el nombre de Castana en la novela y copia la descripción de la campana de Huesca, que dice ha dejado atrás a Casado del Alisal, de manera irónica[963].

Valera, sin embargo, en su discurso "La libertad en el arte" (Valera, 1905, I: 125-154), muestra una visión más benevolente hacia esta obra, seguramente en parte porque se trataba de su contestación al discurso de recepción de Cánovas en la RAE en 1867. Allí comenta el amor de Cánovas a las artes y a la poesía. «Nacidas de este amor son sus varias, correctas e inspiradas composiciones en verso; una novela, *La campana de Huesca*, donde la pureza del lenguaje, la maestría precoz del estilo y la viva lozanía de la imaginación, guiada por un conocimiento nada común de la historia, concurren a trazar un cuadro fiel y animado de nuestra Edad Media, en el momento importantísimo en que Aragón y Cataluña se unen; y algunas obritas históricas que por la claridad, verdad y buena crítica con que en ellas se narran los sucesos, y por el tino con que están juzgados, abrieron, años ha, al Sr. Cánovas las puertas de otra Real Academia» (*ibidem*: 128). Lo cierto es que no parece que haya leído bien la novela de Cánovas, pues el *gran conocimiento* de la historia que aduce en ella es algo discutible[964].

Tampoco se muestra excesivamente ducho en la misma Juan B. Paredes, el autor de *Los caballeros de Játiva*, novela de 1878, uno de cuyos protagonistas es el conocido Jaime I: no se trata de una obra erudita. Lo que sí nos parece de interés es el simbolismo que establece para la historia de su novela, recurso éste que, como sabemos, podremos encontrar en la poesía de Campoamor o Núñez de Arce. «Allí encontré las *memorias* de un drama de familia, que empezó ha [*sic*] siete siglos; drama cuyos personajes representan la humanidad y cuya escena es el mundo./ El mundo y la humanidad pasando por las diferentes etapas de su dramática historia, para llegar a un desenlace final que sólo Dios tiene previsto, que sólo él conoce, que sólo él sabe» (Paredes, 1878:

---

todos los defectos necesarios para demostrar que el autor no tiene ninguna de las cualidades que ha de reunir un artista» (Clarín, 1966: 1032).

[963] Pero precisamente, según Rabade Obradó (1999: 283), el cuadro de Casado del Alisal estaba directamente inspirado en la descripción de los hechos de la novela de Cánovas.

[964] En este discurso, Valera realiza interesantes observaciones sobre su concepción del arte y califica la afirmación de Cánovas de que el arte es ilegislable —tilda en cierto modo los preceptos como inútiles y hasta nocivos— de *atrevida* (Valera, 1905, I: 130). En cuanto el arte tiene por objeto la creación de la belleza, es libre, aunque Valera dice que también es importante la técnica (*ibidem*: 131). Aristóteles, nos explica Valera, atribuía lo que estaba más allá de lo visible al universo poético; se refiere en este sentido, cómo no, muy positivamente al Renacimiento. El arte renacentista no se contentó con Aristóteles, sino que el cristianismo y la corriente neoplatónica iban juntos (*ibidem*: 140-141).

24). También es nueva su preocupación social por la relación señor-esclavo, que está lejos de ser idealizada como en otras novelas. Desde la nueva óptica humanitaria de la segunda mitad de siglo (cuando se extienden las doctrinas socialistas), considera la crueldad de ciertos comportamientos. «¡A cuántos infelices les ha costado la vida un rapto así de cólera de sus inhumanos señores!/ Cierto es que algunos de ellos cuidaban con paternal solicitud de sus pueblos y de sus vasallos, pero cuántos también no solían convertirse en crueles tiranos y sangientos verdugos! ¡Pobre humanidad, sujeta siempre a la injusticia, a las debilidades y a las pasiones de los hombres!» (*Ibidem*: 142).

Los hombres valen por sus merecimientos, no por la sangre que les dio el ser, dice Azadrach[965], y más tarde asegura que los reyes son tan bandidos como el resto de los hombres, en el sentido de que abusan de su fuerza para conquistar y arrancar a otros sus posesiones; así, el mundo viste de nombres pomposos los crímenes de los reyes (*ibidem*: 156). Aunque el autor critique estos planteamientos cercanos al socialismo —puestos en boca de un personaje *negativo*—, resultan tan bien expuestos que se hacen atractivos. Además, el rey Jaime se muestra especialmente cruel con los moros: les deja morir de una manera horrible. El epílogo de esta obra (tras el anuncio de una segunda parte, *Los héroes de Montesa*, donde se tomaría venganza contra Azadrach) nos muestra, sin embargo, el ideal conservador del caballero cristiano, que vive feliz y patriarcalmente con su mujer e hijos, ocupándose de todo, querido y respetado por servidores y vasallos (*ibidem*: 311). Como en tantas obras inglesas del momento, se busca un ideal armónico social. El cuadro de esa familia es un grupo encantador y envidiable, digno del pincel de un artista, según el autor (*ibidem*: 312).

Algo menos elaborada, aunque de talante más lírico, resulta la novela de Ibo Alfaro *La Flor de Marruecos* (Ibo Alfaro Lafuente, 1998), que recogemos aquí como ejemplo de una larga serie de novelas históricas orientalistas que se publican por estas décadas. Ibo Alfaro, que había publicado relatos históricos en *El Semanario Pintoresco Español* y era un conocido historiador de manual[966], publica *La Flor de Marruecos* en 1875, donde narra la huida del joven Abderramán desde Damasco a España para fundar en Al Ándalus el califato omeya, y *Cuatro días brillantes de Castilla*, de 1876, con secuencias épicas de la formación de este reino. El prologuista de la edición actual de la primera novela, Bravo Vega, señala una carencia que ya hemos denunciado: hay una ausencia de recepción crítica de la producción de Ibo Alfaro por la infravaloración a que

[965] Frente a En García Romeu, el *bueno* protagonista, que le anima a recobrar su rango, Azadrach desprecia estas maniobras, pues no vale más por esa circunstancia. Él se ríe de los que *componen* el mundo y su valor sólo por la casualidad del nacimiento. En García le advierte: «debo advertiros que esas doctrinas no podéis exponerlas a la faz del mundo» (Paredes, 1878: 154).

[966] Su faceta de historiador se desarrolla a la sombra de Cesare Cantú, cuya *Storia Universale* (de 1836-1847) sirvió de base a Ibo Alfaro para su *Compendio de la historia universal*. Por otra parte, su *Compendio de la historia de España* sigue la *Historia general de España* de Modesto Lafuente y recurre a la *Historia de la dominación de los árabes en España* de José Antonio Conde para la documentación del periodo hispano-árabe.

se someten los géneros de la novela histórica romántica, la novela romántica sentimental, la literatura de folletín, los relatos por entrega, la novela rosa, etc. (*ibidem*: 29).

En esta novela encontramos un uso abundante de vocablos árabes, común en este tipo de recreaciones medievalistas; de hecho, al final el autor incluye un índice de arabismos; por otra parte, se informa también de las costumbres de los beduinos. El protagonista, Abselam, hace uso de la alegoría para esconder su verdadera personalidad, y el narrador usa y abusa del lenguaje de las flores (cada flor representa una idea), supuestamente de origen oriental. Lo más interesante es que se dirige a un público femenino, que es el sector receptor de este tipo de obras. Por otro lado, el autor intenta emular la poesía oriental, a base de paralelismos y de metáforas como la de la gacela herida, etc. Aprovecha incluso su compendio histórico para narrarnos, en el capítulo VII, toda una larga historia de la dominación de los árabes en España, lo que demuestra el carácter didáctico de un texto dedicado a sus *hermosas lectoras*, y copia el comienzo de la segunda parte de la *Historia de los árabes en España* del historiador Conde (*ibidem*: 221). Por lo demás, los personajes resultan estereotipados: Abderramán y Howara son modelos de virtud.

Más complejas y amenas son las novelas de Campion, donde el diálogo es abundante y la exaltación del espíritu vasco[967] es la misma que en las de Navarro Villoslada. *Don García Almorabid* (Campion, 1970) es una obra de 1888, en la que se intenta recuperar un episodio de la historia medieval de Euskadi[968]. El autor de las *Narraciones vascas* resulta en algunos aspectos sumamente interesante y original con respecto a otros autores de ficción histórica, por ejemplo cuando establece un llamativo contraste entre el idilio de los enamorados Raúl y Blanca, que utilizan frases retóricas y sentimentales, y su terrible muerte posterior, en el capítulo XV. Campion se nos muestra aquí como un experto recreador de la barbarie. Tal vez en su manera de describir este crimen se muestre de hecho deudor de los procedimientos naturalistas. Mientras Raúl lucha contra un bandido, Blanca es ahogada por otro. Raúl contempla esa escena instantes antes de ser herido y de caer agarrando la mano crispada por la agonía de Blanca. Raúl no es el héroe que se defiende: al ver muriendo a su amada, se queda inmóvil y le salen las lágrimas. Brutales y crudos son los comentarios que los bandidos, con Sumakila a la cabeza (a quien don García ordena la muerte de Raúl, el "burgués", no la de su hija, claro) hacen de Blanca muerta[969]. Después, como han oído que los

[967] Véase la escena en que Blanca, la hija de don García, canta la copla tradicional vasca que ritualmente precede a los cantares euskaros (Campion, 1970: 120).

[968] Sobre el tema de la novela histórica vasca (Manteli, Araquistain, etc.), véase Juaristi (1987).

[969] Cuando Sumakila la contempla hermosa, con su blanco cuerpo, en el diálogo que sigue tras su estrangulamiento comenta: «—En comparación de ésta, las mujeres de que usamos son unos trapos mugrientos./ —Y cuenta que no la hermosa, ni pizca, la hinchazón de la cara, y esa lengua que asoma por entre espumarajos de sangre./ —Buena la has puesto, Chapairón, con tus manotas. Su tez, que es nieve en

ahogados pueden volver a la vida, Sumakila degolla bárbaramente a la joven mientras coloca su ancho pie calzado de *abarkas* en el pecho levantado del cadáver. Jordana, mientras tanto, la nodriza de la joven y hermana de Sumakila, permanece atada en el otro cuarto, sabedora de lo que pasa, desgarrándose la carne en las ataduras. Don García contemplará luego la cabeza casi separada del tronco y el rostro desfigurado de su hija. Pero esto es sólo un ejemplo de las muchas muertes que ocupan el texto[970], en el que pese a todo no encontramos un gran psicologismo: se trata más bien de tipos. Como dice el propio autor, en don García se ven mezcladas la barbarie primitiva y la influencia del cristianismo y la caballería (*ibidem*: 171).

Por lo demás, Campion utiliza los mismo recursos que veíamos en Navarro Villoslada y, como él, explica la etimología vasca y utiliza frases euskaras[971]; también los títulos de los capítulos anuncian lo que va a suceder. Un ejemplo de su aguda conciencia lingüística la apreciamos cuando reconoce emular el vocabulario medieval: así, dice don Gonzalo: «—Suponemos que todavía estará en vuestro palacio el muy reduptable señor de Cascante...» (*ibidem*: 24) y Campion explica más abajo en nota que *reduptable* es muy usado en documentos navarros de la Edad Media. Este intento consciente de reproducir el habla del lugar y del momento histórico es uno de los rasgos que hacen más original la narrativa histórica de Campion y sitúan a su autor en la línea de los realistas regionalistas.

Hay otras muchas novelas históricas en esta segunda mitad de siglo, como las de Calixto de Andrés Tomé o Amós de Escalante, pero si por una parte no son medievalistas, aportan pocas cosas nuevas a nuestro panorama y participan de muchas de las características señaladas. Hemos abordado también la prensa literaria, pues es ahí

---

el pecho, parece un jazpe amoratado en la cara./ —¡Y los ojos! Cualquiera diría que van a vaciarse, rompiendo por los párpados». (Campion, 1970: 166).

[970] Jordana se volverá loca. Se trata de la venganza de Oyan-Edera, que lleva consigo un sepultado secreto. La novela acaba con el horrible asesinato de Oyan-Edera o Sumakila, que castiga a don García por su adulterio con su amada Elvira. Al final, don García termina en un hoya con la cabeza fuera, muerto por la presión de las piedras que hace que le crujan los huesos y los músculos sangren (en una escena que recuerda la del *In pace*). Por el adulterio de Elvira con don García, Oyan-Edera se volvió malo: Elvira se lo confesó en trance de muerte y él la quemará junto a sus hijos en un terrible drama de honor (algunos de ellos no eran de Sumakila). Mueren todos atados sobre la cama, y Sumakila, recordando, exclama: «Cuando vi a la madre y a los hijos ahogados por el humo, la cara hinchada, los ojos saltones, como vaciándose por entre los párpados y percibí el hedor de la carne tostada, salí de la estancia que comenzaba a arder» (Campion, 1970: 86). El martirio de la mujer amada hizo que don García guardara su relicario con cuidado, pero le delató frente a Sumakila. Como vemos, esta obra, con un asunto bastante convencional, destaca por su presentación de la barbarie.

[971] Por ejemplo, hace referencia al *agur* de las segadoras (Campion, 1970: 20). Y explica cómo el nombre de *Gaztelugatx*, "castillo difícil", es corrupción acaso de *Gaztelugaizto*, "castillo malo" (*ibidem*: 22). Las frases también se pueden escribir directamente en vasco: «Los expedicionarios, al '¿quién vive?' contestaron en vascuence: / —¿Nabara por D. Garcia Àlmorabid! ¡Nabara por D. Gonzalo Ibáñez de Baztan!» (*ibidem*: 23). Otras veces, el narrador comenta que se habla en euskera, pero no lo reproduce. Las palabras vascas que intercala las suele traducir en nota, y en ocasiones algunas pertenecen a documentos navarros. Así, hace decir a sus personajes *banidos* por bandidos; incluso de esta forma habla el mismo narrador. Y es que numerosos ejemplos de vocablos y expresiones están sacados de

donde se movían los grandes debates. Pero nos queda abordar las críticas de los escritores realistas. Recordemos que esta literatura se encuentra en principio al margen de las nuevas corrientes, aunque la aborden gentes que pertenecen a ellas, como Pardo Bazán o incluso Castelar. Sea como sea, en nuestras décadas, al lado de la novela contemporánea, encontramos también la historia de la Edad Media.

Aunque existen todavía buenos escritores de novela histórica, no podemos negar aquí la decadencia del género, que cada vez tiene menos cultivadores, y que renovará Galdós con sus *Episodios Nacionales*, donde no aborda el Medievo. Indudablemente, pudieron influir en esta falta de interés por la ficción histórica los famosos postulados de Taine, que aconsejaban al escritor "serio" dejar estos temas a la ciencia: «On en vint à comprendre (...) que la littérature archéologique est un genre faux. On sentait enfin que c'est dans les écrivains du passé qu'il faut chercher le portrait du passé (...) que le roman arrangé doit faire place aux mémoires authentiques (...) que la littérature historique doit s'évanouir et se transformer en critique et en histoire»[972]. Como en Inglaterra o en Francia, la novela histórica española quiere dejar paso a la *historia* científica.

Sin embargo, pese a esta falta de cultivo, no se dejará de debatir y discutir sobre ella por parte de los literatos de la generación realista. Palacio Valdés, por ejemplo, denomina novela *romántica* a la histórica, revelando con ello los prejuicios que este género podía conllevar: si se la identifica con una tendencia, es normal el rechazo en el movimiento siguiente. Según este escritor, este género no echó raíces en España como en Francia e Inglaterra porque existía ningún Walter Scott y los antiguos novelistas habían sido "realistas" (Dendle, 1998: 269). El ataque al Romanticismo por parte de Palacio Valdés siempre fue muy intenso; en 1906 reafirma una vez más su rechazo a Chateaubriand: «Aquellos salvajes sensibles, delicados, románticos, pasaron para no volver. Pero han cumplido su destino: distrajeron las penas, enternecieron el corazón, recrearon la fantasía de tres generaciones» (cit. en *ibidem*: 270). Alborg (1999) señala cómo el autor, en la serie *Los novelistas españoles*[973], realiza toda una burla sarcástica de los dos *industriales* de la novela folletinesca, Fernández y González y Pérez Escrich. «La novela arqueológica de Navarro Villoslada también le da a Palacio mucho juego,

---

documentos. Por ejemplo, la expresión *ras de la campaneta* que usa un personaje, la saca el autor del Fuero de Navarra (*ibidem*: 47). En general, procura ser bastante fiel a lo histórico.

[972] Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, 2ª edición, t. IV, Hachette, 1866, págs. 289-290. Citado en Dakyns (1973: 93). «So a new recreation of serious scholars frowned on a Romantic recreation on the past. Historical fiction was declared to have been rendered null and void by the progress of modern science, now possessed of the instruments to determine, once and for all, the truth about the past» (*ibidem*).

[973] En esta obra habla también de Fernán Caballero (bastante mal), de Alarcón, Valera, Selgas, Castro y Serrano (casi desconocido hoy, dice Alborg [1999: 414]), de Navarro Villoslada y los folletinistas. Ahora bien, no comprendo muy bien por qué califica Alborg a Navarro Villoslada de novelista «de interés muy secundario» (*ibidem*: 409). En su historia literaria, aunque muy completa, Alborg sólo trata a los autores

aunque su ironía es aquí más fina, un poco más respetuosa, pues aunque el crítico pone en ridículo las novelas medievales que aquél escribía, admite al menos que es 'uno de nuestros escritores más correctos y elegantes'» (*ibidem*: 413-414), aunque después afirme que le asombra decir tales cosas de un ultramontano. A pesar de todo, Palacio Valdés reconocerá que devoraba de pequeño con sumo placer las novelas de estos dos entreguistas (Hernández-Girbal, 1931: 168-171).

Valera manifiesta en reiteradas ocasiones su postura ambigua frente a la novela histórica. En "El periodismo en la literatura", contestación al discurso de recepción de Isidoro Fernández Flórez en la RAE, de 1898 (Valera, 1905, II: 91-112), afirma que que *ve bien* que haya gente que aprenda historia en la novela histórica de folletín (*ibidem*: 105), aunque éste no sea el propósito de su escritura. No es cierto, dice, que los periódicos sustituyan a los libros, también pueden animar a leerlos. El parlamento siguiente muestra una postura pragmática poco acostumbrada.

> Acusación no menos infundada que la anterior es la de quien lamenta la enorme cantidad de ideas erróneas que los lectores adquieren sobre muchos puntos, en los periódicos superficial o ligeramente tratados. Se parecen estas acusaciones a las de aquéllos que condenan, por ejemplo, las novelas de Dumas porque infunden en muchos cerebros una historia de Francia, un tanto cuanto fantástica y tal vez algo disparatada, o condenan las novelas de Julio Verne, porque los incautos aprenden en ellas atrevida geología y poco exacta cosmografía. Pero ni Dumas ni Verne tienen la menor culpa de esto. La culpa es sólo de quien se empeña en aprender en las novelas cosmografía, geología e historia. Y aun así, me atrevo yo a sostener que hasta quien no sabe más historia, ni más cosmografía [*sic*], ni más geología que las que enseñan los libros de entretenimiento, en vez de perder, sale ganando, y se pule y se ilustra[974]. (*Ibidem*: 105-106).

Y, en otra ocasión, en carta a Heriberto García de Quevedo, de Río de Janeiro, en 1853, afirmará su preferencia por la novela histórica frente a la realista de Balzac: «Prefiero la peor novela de Walter Scott a toda la *Comedia humana*. Y si Balzac es un Dante o un Homero, ¿qué será entonces Walter Scott?» (Valera, 1913b: 148[975]).

En "La terapéutica social y la novela profética", Valera (1912b: 193-248) vuelve a repetir el argumento anteriormente señalado: no es preciso buscar lecciones de historia

---

reconocidos, por lo que, dejando aparte fenómenos como la novela folletín en la segunda mitad de siglo, simplifica sin quererlo un panorama cultural bastante complejo.

[974] Y continúa: «¿Qué daño, ni qué mal recibe o causa el que averigua, pongo por caso, un poco de las cosas ocurridas en Babilonia, al oír las óperas de *Semiramis* y de *Nabuco*, o de las de Egipto al oír *Aida*, o de las guerras civiles de Francia al oír los *Hugonotes*? ¿Quién sabe? Quizás la audición de las mencionadas óperas le inspire el deseo de leer a Lenormant, a Ebers, a Duncker, a Rowlison, a Mápero, a Layard, a Varillas y a Enrico Caterino Davila».

[975] El texto continúa: «¿Qué será Boccacio, cuyo *Decamerón* merece mejor el título de *Comedia humana*? En fin, Dante y Homero nos perdonen que nos atrevamos a compararlos con Balzac». Para Valera, la obra de Balzac no tiene unidad de acción ni de pensamiento, sólo de título, dado arbitrariamente a una colección de novelas, inmorales las más, ingeniosas unas, cansadas otras, y todas llenas de falsos caracteres. No hay paciencia para leerle dos veces.

en las novela históricas, por mucho que Scott sentara todo un precedente[976]. La novela es un campo donde se echa a volar la imaginación; ahora bien, reconoce su dificultad al tener que mezclarse historia y ficción. «La novela histórica y más aún la novela *sociologista*, aunque se ponga la historia en el porvenir, ofrece una dificultad grandísima, que no acierto a decir hasta qué punto ha sido vencida por los dos autores cuyas obras examino» (*ibidem*: 204-205). En ambas obras se desenvuelve una acción en una época y se llega a un desenlace final cuyo objeto es redentor, y ambas corren el peligro de falsificar los hechos[977].

Para Valera, en España no se han sorteado los problemas adecuadamente y por ello tenemos un panorama negativo en el aspecto de la narrativa ficcional. En su artículo "Sobre la duración del habla castellana. Con motivo de algunas frases del Sr. Cuervo" (Valera, 1912a: 177-189), de 1900, el cordobés afirma que la poesía española no se lee y la novela apenas tampoco si exceptuamos a Pérez Galdós y a otro par de autores populares[978] (*ibidem*: 187).

> No me atormenta la mala pasión de la envidia, pero, sin envidiar, reconozco y deploro que exito tan grande de librería como va teniendo en nuestra nación la novela *Quo vadis?* del autor polaco Sienkiewicz, no le ha tenido ningún novelista español, aunque entren en cuenta las *Pequeñeces*, del Padre Luis Coloma.
>
> ¿En qué consiste esto? ¿Consistirá en manía por lo extranjero, o en que la novela *Quo vadis?* es mejor que cuanto por aquí escribimos? La cuestión es tan peliaguda que prefiero callarme y no tratar de resolverla. *Clarín*, además, ha sido interrogado. Tiene la palabra y no debo yo adelantarme y quitársela. Sólo me atreveré a decir: 1° *Habent sua fata libelli*. 2° Me alegro de que vuelva la afición a la novela histórica...

Y continúa diciendo que el autor debe de estar versado en el tema que noveliza.

---

[976] «En elogio de Sir Walter Scott, aseguran los críticos que con su novela *Ivanhoe* explicó, mejor que la historia lo había hecho hasta entonces, las relaciones entre vencedores y vencidos, y cómo surgió de dichas relaciones la nación inglesa y su interna constitución, tal como ha llegado a ser en el día, inspirando al famoso Agustín Thierry para escribir la *Historia de la conquista de Inglaterra por los normandos*; pero de que una novela histórica haya sido tan atinada, sería absurdo inferir que nos conviene estudiar historia en las novelas. Muchísimas personas hay que lo único que saben de historia lo han aprendido en las novelas o en el teatro. ¿Pero qué mal hay en esto? ¿Qué pierde nadie por averiguar que hubo druidas al oír cantar la *Norma*, o por tener algunas noticias de Petronio, árbitro de las elegancias, por una novela que recientemente estuvo de moda?» (Valera, 1912b: 201).

[977] «No es menester apelar a ninguna inocente falsificación de la historia poniendo muy por cima del héroe histórico al héroe novelesco. No es menester imaginar, v. gr., como Assollant imagina, en una novelita, que confieso me divirtió mucho cuando la leí, que su héroe, el galo Pendragón, es tan eficaz y tan valiente y tan portentoso, que el macedón Alejandro era a su lado un pelele, y jamás sin Pendragón hubiera derrotado a Darío, ni conquistado el Egipto, la Persia y tantas otras regiones del Asia» (Valera, 1912b: 205-206).

[978] «La poesía en verso y por todo lo alto está, en general, harto desacreditada, y a pesar de Quintana, Gallego, Duque de Rivas, Espronceda, Zorrilla, Campoamor, Núñez de Arce y bastantes otros que viven o han vivido en el siglo que está terminando, se nos anuncia fatídicamente que va a desaparecer la forma poética. Y no se crea que lo escrito en prosa ha conquistado todo el favor y está muy boyante. Si exceptuamos a D. Benito Pérez Galdós y a otro par de autores, a lo más, apenas los hay hoy en España verdaderamente populares y cuyos libros se compren y se lean. (...)». Luego continúa con el texto citado.

Que esto se lo tomó muy en serio lo demuestra en su texto *Los cordobeses en Creta*, ya abordado, donde plantea Valera el problema de la novela realista, pues se pregunta si puede decir algo nuevo que no esté en el diccionario enciclopédico; y en caso de que añada lo que acuda a su imaginación, no tendrá consistencia si lo sabido no sirve de base, lo cual no es posible que quepa en una o dos columnas del periódico que dirige Moya, a quien escribe la breve nota que precede su relato. Antes de componer sus novelas de costumbres, pensó Valera en escribir una novela sobre Creta. «Para escribirla como yo me la figuraba era menester reunir y formar un inmenso aparato de erudición, y para esto me faltó siempre la paciencia. (...) No puedo consultar la multitud de librotes, antiguos y modernos, y escritos en diferentes lenguas, de donde sacaría yo el color *local y temporal* que mi proyectada obra requiere» (Valera, 1908a: 38).

Efectivamente, *Salammbô* o *La légende de Saint Julien L'Hospitalier* (Flaubert, 1964c: 178-187) habían sentado cátedra en este terreno y habían puesto las cosas muy difíciles a los futuros autores de novela histórica. En estas obras, el escritor recrea una época con precisión y toda una *marquetería* de detalles, en una labor de documentación metódica semejante a la de los Goncourt para sus novelas contemporáneas. Según Bernardo Masson (Flaubert, 1964a: 693), Flaubert viaja a Túnez, Cartago y Algeria con el objeto de informarse para su trabajo en *Salammbô*, y con una larga paciencia de cinco años reúne lecturas antiguas y modernas innombrables, una labor obstinada y minuciosa que se recompensa con un gran éxito de librería. Hugo, Gautier, Michelet (cuya *Histoire romaine* lee Flaubert), Fromentin y Berlioz manifestaron su entusiasmo por esta novela histórica. El arqueólogo de origen alemán Guillaume Froehner discutirá incluso los detalles del libro, y el autor mantendrá así polémicas sobre cuestiones arqueológicas. Un conjunto de seis años había tardado en escribir esta novela, de estilo muy cuidado.

La historia del segundo relato, bastante menos conocido (como deducimos del hecho de que no hayamos encontrado entre la crítica del momento ninguna alusión a él, frente a otras obras como *La tentation de Saint Antoine*), estaba ubicada en el Medievo. Dakyns (1973) comentará que *Saint Julien* es el más cuidadosamente urdido y más original producto de la aproximación a este pasado[979]. Para este cuento, que había proyectado escribir ya en 1846, dirá Flaubert: «Je lis des bouquins sur la vie domestique au moyen âge et sur la vénerie» (cit. en Flaubert, 1964c: 165), en una carta de 1856 a su amigo Bouilhet, donde demuestra así su interés por el día a día del pasado. Su inspiración provendrá de una célebre vidriera de la catedral de Rouen. Como para sus otras obras, requerirá una documentación erudita y la consulta de amigos competentes que le permitan completar el cuadro de la historia. Sin embargo, aquí Flaubert, a

[979] Esta historia fue empezada en 1856, abandonada por 20 años y escrita luego en 1875-1876, siendo publicada dentro de los *Trois Contes* de 1877. A veces hace aquí una irónica concesión a una visión pintoresca o paternalista de falsa ingenuidad (el padre que no quiere tomar baño, por ejemplo, rasgo

diferencia de lo que hace en *Salammbô*, deja más paso a la fantasía; de esta forma, para Taine, desconcertado con la obra, el personaje es verdadero, pero la Edad Media imaginada no. El historiador no supo percibir que en el hecho de que Flaubert no pruebe nada de esta época radica su originalidad. Aunque Flaubert utiliza una escrupulosa documentación arqueológica, no trata de recrearla a la manera de Taine. Al principio, parece negar la Edad Media terrible republicana: el hogar del santo y sus padres aparecerá idealizado, hasta que de pronto se convierte en uno de esos brutos sanguinarios de los que habla Taine, con instinto de destruir, y tras confundir a sus padres con su mujer y su amante, los mata. Después del parricidio, vaga por un mundo desolado, en un Medievo siniestro que contrasta con el ideal de antes, vida errante que es descrita de manera impresionista (*ibidem*: 185). Pero ya nada tiene que ver este mundo con la católica (idealizada) y republicana (despectiva) Edad Media, sino con la "enorme y delicada" de Verlaine, es decir, recurre a ella y la explota por puros valores estéticos, adelantándose a lo que harán los modernistas (Dakyns, 1973: 188[980]). El relato tiene ritmo lento (el mismo que imprimirá Pardo Bazán a su *San Francisco*, como veremos, con igual recurso a los milagros) y hasta la carnicería de la caza, que proporciona placer a San Julián, está descrita bellamente, sin valerse de brutalidades naturalistas o parnasianas.

La voz profética de los deseos inconscientes del santo socava la autoridad de las predicciones de los oráculos medievales. Hay terror en la historia y, al documentarse, encontrará Flaubert detalles soberbios y nuevos. Él mismo era a veces consciente de un «medieval self stirring» dentro de él (*ibidem*: 190), como reconoce en diferentes momentos de su correspondencia[981]. Para él, «L'histoire n'est que la réflexion du présent sur le passé, et voilà pourquoi elle est toujours à refaire» (cit. en *ibidem*). Esta preocupación con el ideal de hoy sobre el pasado (en vez del ideal del pasado por sí mismo, que buscaban los parnasianos ortodoxos o Taine) es nueva y sofisticada, y con ella comenzará el Simbolismo. Según Dakyns, aunque Flaubert se agarra a su escrupulosa labor de documentación, pronuncia las palabras que emancipan a los escritores de la necesidad de ocuparse en tales labores. Es decir, él será uno de los principales artífices de la nueva prosa histórica modernista, al agotar el género con la exigencia de un alto grado de erudición y abrir las puertas al puro disfrute estético del Medievo. A partir de él, la verdadera cara del pasado no se busca más y se abandona el documentalismo; y la imaginación simbolista creará pronto, de cualquier oportunidad

---

medieval que fue uno de los puntos de discrepancias entre republicanos y católicos), que para Dakyns (1973) trivializa el relato.

[980] Sin embargo, Dakyns se contradice, pues en otro momento comenta que de la visión del Medievo, a la vez ideal y terrible, lo importante no es la Edad Media enorme y delicada, sino la experiencia personal que la conforma.

[981] Cuando es visitado por el *frisson historique*, la memoria de sus existencias previas le visita y muchas de ellas son medievales. Dakyns (1973: 190) cita de Flaubert, *Correspondance*, Conard, 1926-1933, vol. III, pág. 19. Según Dakyns, Julien es Flaubert en la ferocidad y en la soledad.

material que le ofrezca su fantasía, una distinta Edad Media, extravagantemente subjetiva. Anatole France ya no verá misterio en el Medievo por su lectura de Gaston Paris: como Marcel Schwob, considera a los hombres medievales como niños. Esta actitud lleva a la condescendencia y a la falsa ingenuidad que Flaubert se permitirá en *Saint Julien*, pues estaba presente en los cuentos medievales franceses. Pero a todo esto volveremos más adelante, cuando tratemos el paso del Realismo al Modernismo. En nuestras décadas todavía se discute sobre la necesidad de la fidelidad histórica al pasado, después de los avances científicos de los últimos tiempos.

En este sentido, volvemos a la prensa literaria para comentar las opiniones de dos afamados críticos en un número que *La Diana* dedica a Pérez Galdós. Sus posturas se muestran claramente parciales hacia su credo realista: la de Clarín la comentaremos más adelante; en cuanto a Manuel de la Revilla, considera frente a Ochoa (cuya opinión hemos expuesto anteriormente) que la novela histórica romántica, escrita bajo la influencia de Walter Scott, no fue capaz de fundar un nuevo género. Según Revilla (1883: 109), aquellas «elegantes narraciones, más abundantes en color local que en interés dramático, no lograron excitar la opinión del público, y *Sancho Saldaña*, *El doncel de D. Enrique el Doliente*, *El conde de Candespina* y *Doña Blanca de Navarra*, nunca fueron populares, y pronto descendieron a la fosa del olvido, sin dejar huella en la memoria del público». Comenta Revilla que Fernán Caballero intentó importar la novela realista sin éxito, y que los cuentos *pueriles* de Trueba o las *ligeras y encantadoras* novelitas de Alarcón nada pudieron hacer en pro del género novelesco. Quien lo corrompió fue Manuel Fernández y González, «que dejará tristísimos recuerdos en la historia de la novela española» y que relegó este género a las clases más bajas (*ibidem*: 110):

> No menos funesto ni tampoco menos inspirador que su modelo francés, D. Manuel Fernández y González, ha sido el corruptor (pudiendo ser el regenerador) de nuestra novela. Gracias a él, la novela se convirtió, de fiel y animada pintura de la vida, en aglomeración extraña de fantásticas e imposibles aventuras, que si deleitan la fantasía, nada dicen al corazón ni a la inteligencia del lector. (...) El falso efectismo obtenido a la fuerza de inverosimilitudes y sorpresas, reemplazó a los legítimos efectos que engendran la lucha interesante de las pasiones y el curso natural y lógico de bien trazados y patrióticos acontecimientos y sacrificándose al movimiento y riqueza de la acción la exacta y viva pintura de los personajes, la verdad psicológica e histórica, el color local y hasta el trazado de la fábula y la corrección del lenguaje y estilo, la novela degeneró de tal suerte, que bien pronto su lectura, desdeñada por las personas de gusto, sólo agradó a las más incultas clases de la sociedad.

Aparecen así las entregas ilustradas «y las glorias malsanas de Ponson du Terrail, los Montepín, los Féval y demás menguados imitadores de Dumas, quedaron eclipsados por los desdichados imitadores de Fernández y González» (*ibidem*: 111). Frente a ellos, la aparición de Galdós supondrá una renovación, pues entre otras muchas cosas, nunca «necesitó apelar a lo inusitado para producir el apetecido efecto», ni

traspasar la esfera de lo ordinario ni perderse en los tiempos de idealidad romántica, y sus cuadros de género o de historia están trazados con realismo admirable[982]. De todos modos, hay que decir que Revilla siempre se declaró enemigo de las leyendas fantásticas y dramas *tremebundos*, esos «productos de imaginaciones desbordadas, extraños a toda realidad» (*ibidem*: 24), que dio por acabados con el fin del Romanticismo, como dice en su boceto de Adelardo López de Ayala.

Como vemos, lo que Revilla en realidad exigirá a la novela será fidelidad histórica, algo en lo que coincidirán casi todos los críticos del Realismo, de acuerdo con los postulados del movimiento vigente. Se trata, como diría Taine, de hacer que el pasado reviva ante nuestros ojos. Y Fernández y González se situaba en las antípodas de estos deseos. Por ello no nos debe extrañar que, en otra ocasión, Revilla (*ibidem*: 130) afirme que este escritor, pudiendo ser nuestro Walter Scott, es nuestro Ponson du Terrail. Sin embargo, opinión contraria sostiene Alarcón (1984: 267) cuando, en su crítica sobre la obra dramática del Cid en 1859, dice que este andaluz es autor de más de cien novelas «que, a falta de otro mérito tendrían el de su sabor a lo Walter Scott, a mil personajes que han existido o debido de existir, a pueblos y ejércitos que barrió la muerte, a siglos enteros, de que no queda otro vestigio que un yerto cronicón o una iglesia derruida». Pero lo cierto es que Fernández y González estaba lejos de la recreación más erudita y verosímil de Scott —que se propone crear una "ilusión de realidad"—, aunque el español presumiera de saber historia y de informarse documentalmente (Hernández-Girbal, 1931: 178-179[983]).

De este modo, si decae la novela histórica o se anuncia su desaparición en nuestras décadas es precisamente por esa continua exigencia de erudición: como decía Taine, se sustituye este género literario por la historia. La misma idea expresa de nuevo Revilla (1883: 85) cuando, describiendo la nueva sociedad del último tercio de siglo a la que vuelve Zorrilla, dice que la leyenda se desvanece ante la historia y el prodigio desaparece bajo los golpes de la crítica.

Esta visión esta justificada por su consideración de la novela histórica, que expone en sus *Principios generales de literatura e historia de la literatura española*, de 1884, resumidos por Dorca (1998). Allí considera este género como una narración en la que predominan la narración de episodios entretenidos. En la pintura de los personajes, se destaca siempre más su participación en los hechos que el aspecto interior. Concurren en el género dos acciones simultáneas, una histórica y otra ficticia, mezclándose personajes históricos y personajes inventados. Para Revilla, todo buen artista debe ceñirse a la verdad, tanto al *recontar* los sucesos cuanto al retratar las figuras históricas.

[982] Manuel de la Revilla, "Don Benito Pérez Galdós", *La Diana*, 5 (1 de abril de 1883), págs. 2-3. Este texto aparece también en Revilla (1883: 109-116).

La invención sólo se permite en episodios secundarios que en ningún modo alteren los eventos del pasado; por tanto, la fórmula a que debe someterse el novelista es el respeto absoluto a la verdad histórica y la verosimilitud en lo ficticio. Significativamente, quiere separar el género histórico *serio* de la novela de aventuras o de intriga y enredo (con extraños sucesos y aventuras intrincadas y carentes de verdad, efectismo, terror, moda del folletín de imitación francesa, etc.), que tenía a Fernández y González a la cabeza. También considera como un género distinto, con diversas exigencias, el del cuento.

En 1884, Orlando critica la vaguedad histórica de los relatos de época, llenos por otro lado de estereotipos. «Tejares misteriosos que por dentro son palacios; estanques donde yacen niños abandonados, que son salvados milagrosamente; muertas sacadas por sus amantes de sus tumbas y devueltas a una vida feliz; aventuras maravillosas y personajes de costumbres, que lo mismo pudieran pertenecer a la época de Carlos IV, en que se coloca la narración, que a los tiempos de Don Pedro el Cruel o de Don Rodrigo, forman el contenido de una novela del género romántico que D. Antonio Vascano ha dado a luz con el título de *Javier Malo*». Pero, aunque denuncia esta manida repetición de motivos, no rechaza la moralidad en la novela, aunque sí su conservadurismo. Falta además la verosimilitud (valor fundamental para los realistas) en una novela repleta de celos africanos, pasiones volcánicas y virtudes llevadas hasta el heroísmo, aunque está bien tejida la urdimbre de los hechos[984].

Menéndez Pelayo, por otra parte, adopta una postura ambigua e interesante en su defensa de Walter Scott, en la que se mezclan sus propios prejucios hacia la prosa naturalista; como Valera, para él la novela histórica no tiene que ser una lección de historia, aunque el escocés ciertamente nos la pudiera dar. Aboga en este sentido el santanderino por una prosa semejante a la de Michelet: la resurrección de una época por la imaginación del corazón, a través de la intuición. Scott produce con sus obras una mina de honesto e inacabable deleite. «En vano intentan hoy los críticos, a despecho del placer universal de los lectores, rebajar el mérito de este mago de la historia, fundando sus censuras en una pobre y triste concepción de la novela, de la cual quieren desterrar a viva fuerza todo elemento poético y toda savia tradicional, hasta dejarla reducida, como ellos dicen, a *documento experimental*. Nunca tan absurdas pretensiones pseudo-científicas atravesaron la mente de Walter Scott. (...) El don común de unas y otras composiciones es la tradición histórica, penetrada y entendida con ojos de amor, o más bien con un don de segunda vista» (pág. 104). Este don no da ni enseña la mera

---

[983] Las mismas anécdotas que nos cuenta su biografista —reales o no— nos muestran a un autor poco serio en este sentido. Por ejemplo, véase cómo arremete contra la estatua de Enrique de Trastámara (Hernández-Girbal, 1931: 260) o se pasea con la espada de Boabdil (*ibidem*: 85).

[984] Orlando, "Novelas españolas del año literario", *Revista de España*, C (septiembre y octubre de 1884), págs. 265-280: 274-275. El comentarista se burla en este interesante artículo del fecundo uso de la Providencia, «que para muchos sigue con atención estos desaguisados, que tanto menudean en el mundo» (pág. 277).

arqueología, y en Scott se manifestó en forma de reconstrucción poética, en el numen inspirador de Thierry, Barante y Prescott, y de todos los historiadores de la escuela pintoresca, «incluso el propio Michelet en sus momentos de lucidez, es decir en algunas partes de su historia de la Edad Media. Para ellos como para Walter Scott, la historia no es humanidad muerta y enterrada, sino humanidad viva: otros tienen el don de ver lo presente; a ellos fue concedido el de leer en lo pasado».

> En vano Taine, crítico tan original y pintoresco como temerario, violento y sistemático, intenta persuadirnos en las páginas, casi todas de detracción, que consagra a Walter Scott, que todas sus pinturas históricas son falsas, limitándose la exactitud a los paisajes, a la decoración, a las armas y a las vestiduras, puesto que las acciones, los discursos y los sentimientos están arreglados, civilizados y embellecidos a la moderna.
> (...)
> Los largos y minuciosos procedimientos de observación los aplicó Walter Scott antes que la escuela realista, y en Walter Scott los aprendió Balzac, para aplicarlos a una sociedad muy diversa.
> (...)
>
> Pero volviendo a sus novelas y poemas propiamente históricos, mucho más fácil es encontrar en ellos anacronismos y errores de pormenor, yerros de arqueología y de indumentaria, que infidelidad a lo más profundo y sustancial de la historia. (Págs. 104-105).

Como vemos, Menéndez Pelayo considera que en Scott hay todo un precedente al realismo de Balzac y que Taine trata desdeñosamente la intuición histórica de Scott. Y aun concediendo que las pinturas de época lejana son de la manera señalada por Taine, para Menéndez Pelayo no sucede lo mismo en las escocesas del siglo pasado. Además, Scott penetró en la estructura de las almas bárbaras, cuya criminalización por parte de la izquierda republicana francesa rechaza el historiador.

> Es cierto que no lo hizo con la ferocidad y truculencia de estilo que Taine aplica indistintamente a todo, ni se creyó obligado a encarnizarse tanto en la 'sensualidad bestial de esos brutos heroicos y bestias fieras de la Edad Media', cuya bestialidad y fiereza quizá mira el ilustre historiador con vidrios de aumento. Quizá la Edad Media no fue nunca tan sombría, tan truculenta ni tan pintoresca, como nos la imaginamos desde lejos. La exactitud histórica es un sueño; y si por medio de procedimientos científicos no podemos llegar más que a una aproximación ¿quién va a exigir más rigor en el arte, imponiéndole la dura obligación de reproducir nimiamente lo prosaico y lo vulgar, que siempre ha sido en el mundo más que lo exquisito y lo poético? Walter Scott nunca tuvo la pretensión de que sus novelas sustituyesen a la historia, y sin embargo grandes historiadores fueron los que, guiados por su método, comenzaron a resucitar la Edad Media. (Pág. 106)[985].

Bouvard et Pécuchet

[985] Marcelino Menéndez Pelayo, "De las ideas estéticas durante el siglo XIX en Inglaterra", *Revista de España*, CXXIV (noviembre y diciembre de 1888), págs. 82-121.

El cansancio por el género de Walter Scott y Dumas se refleja muy bien en la novela *Bouvard et Pécuchet*, escrita nada menos que por Flaubert y publicada en 1880. La actitud de Bouvard es representativa de la de muchos críticos de nuestras décadas. «Bouvard n'en continua pas moins Walter Scott, mais par s'ennuyer de la répétition des mêmes effets. L'héroïne, ordinairement, vit à la campagne avec son père, et l'amoureux, un enfant volé, est rétabli dans ses droits et triomphe de ses reivaux. Il y a toujours un mendiant philosophe, un châtelain bourru, des jeunes filles pures, des valets facétieux et d'interminables dialogues, une pruderie bête, manque complet de profondeur» (Flaubert, 1964b: 243). Y lo mismo se puede decir respecto a Pécuchet, que *descubre* que ni Dumas ni Scott siguen con fidelidad la historia, lo cual lleva a ambos amigos a perder el respeto hacia estos escritores. Además, les falta complejidad psicológica; de modo que, aunque la historia se pueda novelar, Bouvard y Pécuchet «conclurent que les faits extérieurs en sont pas tout. Il faut les compléter par la psychologie. Sans l'imagination, l'histoire est défectueuse» (*ibidem*). Ninguno de los dos modelos románticos responde así al nuevo concepto de novela histórica —o arqueológica— realista que establece Flaubert, que, por otra parte, dejará en un callejón sin salida al género.

Como vamos viendo, será la falta de documentación y de verdad histórica lo que principamente se recrimine a la novela histórica durante el período realista. Poco a poco, las críticas se recrudecen en este sentido

En su réplica al discurso citado de Nocedal en la RAE, Valera (1909b: 33[986]) se revuelve frente al abuso del color local medieval y, en aras del credo realista, plantea una serie de inconvenientes al género, a través de los cuales pone en duda el sentido mismo de su existencia, pese a que, como vimos, en otras ocasiones la defienda. Por ejemplo, no sólo pone en tela de juicio el anacronismo, sino que, desde una postura moderna, lo considera inevitable, reconoce el subjetivismo intrínseco al hecho mismo de que el novelista no viva en el pasado, como harían más tarde Nietzsche y otros pensadores. «Oír a hablar a los procuradores de las villas y ciudades del siglo XIV como a los periodistas de oposición en el día, tal vez no tenga mucho de extraño, porque las pasiones y los sentimientos de los hombres se parecen en todos los siglos». Es difícil, no obstante, separar las ideas y sentimientos comunes a todas las épocas de las que son sólo propias de una de ellas. «¿Quién ha escudriñado con bastante profundidad los anales del corazón y de la inteligencia de todo el género humano, para poder decir a ciencia cierta, esto es lo que se pensaba en el siglo IV, y esto es lo que se sentía en el siglo IX?» (*ibidem*: 34); se refiere el cordobés a los pensamientos morales, generales o metafísicos. Se da cuenta además de que la emulación lingüística será siempre eso, una emulación.

[986] «Siguiendo las huellas de Walter Scott, se han escrito infinitas novelas históricas con más o menos acierto, y se ha usado y abusado del color local, sobre todo, del de la Edad Media. No ha faltado asimismo quien haga excursiones a más remotas edades, como Bulwer en *Los últimos días de Pompeya*, y Gautier en *La novela de la momia*».

«La lengua española del siglo XIV está escrita, vive materialmente en los documentos, y en ellos podemos estudiarla y verla. Sin embargo, la mayor parte de los que han compuesto en el día versos o prosa en *fabla antigua*, recelo mucho que han fablado una fabla que nunca se fabló, ni en lo antiguo, ni en lo moderno. Idéntico es mi recelo a propósito de los *Contes drôlatiques* de Balzac» (*ibidem*). De esta forma, si para componer una novela histórica hubiese que hacerlo con nimia escrupulosidad, como dice Nocedal, sería menester una erudición sobrehumana y no se escribiría (*ibidem*: 35); no es tan fácil, como afirma éste, reproducir fielmente los verdaderos rasgos del modelo histórico, sus costumbres y alma: sería necesaria entonces una historia fehaciente para que todos se aviniesen a lo que dijera. Tampoco Valera está de acuerdo con Nocedal en que no es novelista quien calumnia con falsedades y mentiras al personaje que yace en lo sagrado de la tumba, pues es difícil juzgar a los hombres del pasado, y no todos están sin tacha (*ibidem*: 35). El cordobés parece preguntarse incluso por el sentido de la verdad. Reveladoramente, él mismo se da cuenta de que la exigencia de erudición máxima no lleva a ninguna parte pues, puestos a pedir un calco de la realidad del pasado, nunca nos daríamos por contentos, es intrínsecamente imposible.

Por ello, Valera insistirá en que una novela histórica no se puede leer como se lee la historia, ante la exigencia de erudición de un público más letrado que se forja en los gustos realistas. La ficción no puede ir para él, opuesto al credo naturalista, al compás de la ciencia. En sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*, de 1886-1887, en el que rechaza el Naturalismo preconizado por Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*, el cordobés realiza una serie de interesantes observaciones sobre el tema, algunas de las cuales las publicó en la *Revista de España* en 1886, y que tendrán importantes consecuencias. Valera afirma allí una vez más que no se debe juzgar la novela por su grado de fidelidad histórica pues la intención no es escribir historia.

> Hay que entrar en estas discusiones al hablar del naturalismo, porque el naturalismo procede al revés que otros géneros de literatura. En otros géneros la ciencia es base en que se funda la obra literaria. En lo ignorado, en lo que la ciencia deja aún por averiguar, viene la imaginación y borda y recama cuanto quiere. Con tal, pues, que el novelista sepa lo bastante para no desfigurar lo ya averiguado y atine a soldarlo bien con lo que él imagina, no hay que pedirle más. Su obra no aspira a más tampoco. Nadie va a aprender historia en las novelas de Dumas o en las de Fernández y González[987], por ejemplo, ni astronomía, geología y mecánica en las novelas de Julio Verne. Si en las de Scott se puede aprender historia de los siglos medios y en las de Ebers se puede aprender historia de Egipto y de otros pueblos de la antigüedad, eso más tenemos que agradecer a los autores; es como un regalo que nos hacen, yendo más allá de su propósito y de nuestra esperanza. Sus novelas salen, brotan de una ciencia, pero son

[987] La unión de estos dos hombres era común en el universo cultural de la época. Así, Carlos Frontaura pone a Manuel Fernández y González (el novelista más popular entre los españoles, según comenta) en paralelo con Alejandro Dumas, ya que ambos autores son incansables productores de novelas, y además de todos los géneros. C. Frontaura, "Don Manuel Fernández y González", *La Ilustración Española y Americana*, 10 (10 de mayo de 1870), págs. 150-151.

novelas; mientras que las novelas naturalistas tienen la pretensión de ser ciencia, y esto no se puede sufrir.

Es de notar asimismo que cualquier error en que incurra o haga discurrir a sus lectores un novelista físico-matemático como Verne o un novelista histórico como Ebers, no tiene gran valer ni en lo trascendente ni en lo práctico. (*ibidem*: 86-87[988]).

Para Valera, en Scott no se nota más propósito que el del arte por el arte y el de que los libros sirvan como entretenimiento, pero, como en toda buena obra, llegó más allá de su propósito. A pesar del extendido chiste, que leyó en un *librejo de Gallardo*, de que la novela histórica no es historia ni es novela, «las de Sir Walter Scott, no sólo enseñaron historia, sino la manera de escribirla; dieron ser a un nuevo arte de historiar; arte pintoresco, *ad narrandum, non ad probandum*, del cual son bellos modelos la *Conquista de Inglaterra por los Normandos*, de Agustin Thierry, y los *Duques de Borgoña*, de Barante» (*ibidem*: 183)[989]. Es decir, es independiente de la intencionalidad del autor que, siguiendo su modelo de escritura, compusieran Thierry o Barante sus textos. Critica entonces el desprecio que Pardo Bazán (1970: 165-168) había mostrado hacia la novela histórica[990].

Yo no quisiera suponer asertos atrevidos y erróneos en doña Emilia Pardo Bazán, a fin de impugnarlos fácilmente; pero creo que, por su afán de dejar despejado el campo para el advenimiento triunfal del naturalismo, arroja de él la novela histórica, como fuera de moda. Si piensa esto, me parece que se equivoca. Flaubert acudiría a protestar con *Salammbô* en la mano. La novela histórica no puede pasar de moda. Ni aún 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 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 tiene que trabajar mucho, y ya sabemos que el autor naturalista, o debe carecer de imaginación, o debe emplearla poco. (Valera, 1909b: 183-184).

Después añade algo clave que explica la desviación de la atención desde la trama hacia la forma que trajo consigo el Modernismo, que sirvió para que no sólo los escritores eruditos pudieran acercarse al universo de medieval.

La novela histórica exige además mucha preparación y mil estudios previos, sobre todo hoy, que se hila muy delgado en lo tocante a indumentaria y a otros conocimientos

[988] Juan Valera, "Sobre el arte de escribir novelas", *Revista de España*, CXIII (noviembre y diciembre de 1886), págs. 5-27: 17-18.

[989] Juan Valera, art. cit., pág. 17. Vemos en estas palabras de Gallardo planteado todo el problema que años más tarde formularía Amado Alonso. La cita siguiente también está recogida en esta página del artículo.

[990] En el fondo, Valera estaba molesto con Pardo Bazán porque le había acusado de atildado y primoroso, según él mismo reconoce en el texto (sopre las opiniones de la gallega en torno a Valera, a quien no considera realista, sino idealista, véase Pardo Bazán [1970: 170-172]). Valera también contesta a Pardo Bazán en la cuestión de las novelas rusas. Pardo Bazán hablaba de *Madame Bovary* o de *Ana Karenina* como novelas consagradas, algo con lo que no parece estar de acuerdo el cordobés.

arqueológicos que han de prestar color exacto y tono conveniente a los pormenores y más ligeros toques y perfiles del cuadro. (*Ibidem*: 184)[991].

Es precisamente esta ardua exigencia en la representación del pasado la que hará llegar a un callejón sin salida al género, tal como se lo plantea el Realismo. Sin embargo, superando estas dificultades, prescindiendo de ellas, o inventando lo que se ignora, se han escrito y se seguirán escribiendo, según Valera, las novelas históricas, que siempre gustarán. Es decir, evitando enfrentarse al problema, el escritor da un rodeo y afirma no concebir su final. «Alfredo de Vigny en *Cinq Mars*, Víctor Hugo en *Nuestra Señora de París* y Dumas en su maravillosa, divertidísima y larguísima serie, no han agotado el venero» (*ibidem*).

Pero si la novela histórica continúa vigente, como quiere Valera, es porque, a diferencia de lo que sostienen Mata Induráin o Cejador y Frauca, no es igual a la romántica. Este último historiador dirá que la *Amaya* de Navarro Villoslada, «la mejor de sus novelas» y «poema en prosa», llegaba «muy retrasada y a destiempo: había pasado el gusto por la novela histórica y la novela española estaba en su mayor esplendor con Pereda y Galdós» (Cejador y Frauca, 1917, VII: 313). Se trata del mismo prejuicio que le lleva a decir que, aunque *Madame Bovary* puede llamarse novela naturalista, nadie negará que Flaubert «vivió y murió romántico impenitente», y añade para justificar su aserto que «*La Tentación de San Antonio* es obra de un desenfrenado idealismo y que *Salambó* pinta un mundo tan convencional y tan falso como el de cualquiera otra de las novelas con pretensión de históricas» (Cejador y Frauca, 1918, IX: 32). Como vemos, los prejuicios de muchos críticos realistas continuarán posteriormente.

Dorca (1998) nos muestra precisamente cómo Revilla estableció una visión canónica del desarrollo novelístico en estos años, que todavía arrastramos. La novela falló para Revilla a comienzos de siglo, por mirar al pasado, y es con los realistas cuando se renueva. Estos prejuicios antirrománticos han continuado hasta hoy. El criterio realista es todavía el que domina a la hora de evaluar la novela decimonónica y se ignora o se quiere ignorar otras producciones que no siguen los criterios del movimiento vigente, a las que se tacha de *inauténticas*. Revilla afirmaba que en su tiempo la novela histórica ya no atraía el interés del público y hoy sabemos que no es del todo cierto, que en nuestras décadas se sigue traduciendo y leyendo este género. No reconoció, además, este crítico las aportaciones de la narrativa romántica en la génesis y consolidación del relato realista-naturalista.

[991] Juan Valera, "Sobre el arte de escribir novelas", *Revista de España*, CXIII (noviembre y diciembre de 1886), págs. 5-27: 17-18. Las siguientes citas son de la página 18. Más adelante Valera hablará del Papa de V. Hugo en el drama *Torquemada*: Alejandro VI no retrocede ante el crimen si le proporciona gusto o provecho (*ibidem*: 24).

Además, la idea de que la novela histórica puede ser *realista* y no se debe circunscribir sólo al ámbito romántico la encontramos en Clarín, quien nos presenta una muy interesante y reveladora discusión en *La Diana* sobre cómo debe el Realismo llevar a cabo la narración histórica, y en torno a la relación dialéctica entre naturalismo y novela histórica. Para el crítico, ante todo se debe evitar el fácil patrioterismo en el que caen tantos de sus contemporáneos cuando les toca hablar de los tiempos pasados. Además, novedosamente entiende, en un concepto amplio del Realismo, que éste puede englobar el idealismo romántico. Desde presupuestos estéticos realistas, los *Episodios Nacionales* de Galdós se distinguen por la «propiedad y vigoroso colorido con que están pintados tipos, costumbres y hasta trajes, paisajes y espectáculos». En función del interés de este artículo nos vamos a permitir ser prolijos en nuestra cita.

> Si Galdós, en alas de un entusiasmo, digno de respeto, pero que no es como él lo siente, hubiera fantaseado una España homérica en los días de Carlos IV y de Fernando VII, hubiera lisonjeado el patrioterismo un tanto pueril de algunos, pero no hubiera escrito una novela histórica de tan subido mérito. ¿Novela histórica? Sí, por cierto: en el más estricto rigor de la palabra.—Yo no he visto escrito en parte alguna, ni siquiera en la *Revista de Ambos Mundos*, que a la literatura pueda llevarse la división que en la realidad existe de lo ideal y lo histórico; yo juzgo que no habré visto nada escrito sobre el caso, no porque no se haya tratado el asunto, sino por lo poco que leo. Lo que a mí (y a cualquiera, por consiguiente) me ocurre acerca del particular, es esto: el realismo o el naturalismo, que tanto monta para el caso, peca de orgulloso exclusivismo al atribuirse semejante manera, y anatemizar todo género de literatura. El realismo verdadero abarca la moderna escuela, que se cree única legítima, y el postergado idealismo, de glorioso abolengo.
>
> Cuando se copia (por modo artístico siempre, esto es claro) la realidad actual o pasada de la vida fenomenal, en la que todos los individuos existen determinadamente en infinita determinación, insustituible ya, la única real en tal caso, se escribe la novela histórica, propiamente dicha, y es necesario, so pena de falsedad, que a los caracteres de la obra se les dé toda esa concreta determinación histórica que en la realidad tienen, y tal como es la realidad, ni más ni menos, sin que el *poetizar* consista en rigor, en alterar, en falsificar personajes ni acción, sino en hallar el *momento expresivo* artístico de esa misma existencia individual histórica infinitamente finita de la realidad *vívida* que se copia; (...). Esta clase de novelas son con toda propiedad y exactitud y precisión históricas; son además realistas (cuando lo son, por supuesto, no siempre ya se lo llaman); pero éste último adjetivo, si es propio no es preciso, pues que el realismo abraza mucho más. Así, la novela idealista, propiamente tal, es también realista, sin que haya aquí paradoja sino en la apariencia.

Para Clarín, la novela histórica no debe pintar los acontecimientos políticos, que suelen formar la materia de la historia pragmática y donde «hay cierto aparato de una personalidad que les quita no poco de la aptitud necesaria para la obra artística del género histórico». Como entienden Scott, Manzoni, Feritag o Galdós, la trama de una novela no debe nacer de las vicisitudes políticas, sino de una vida particular que se imagine, en la que influyan los acontecimientos de la historia pragmática, como un factor más, ya que el principal es el que resulta de los caracteres individuales que expresan «la vida real del tiempo que describen, vida que se manifiesta en las relaciones

privadas más y mejor que en los grandes hechos políticos que suelen guardar los anales históricos»[992]. Es decir, al crítico le interesa la vida particular de un individuo anónimo bajo un fondo histórico-social que le condiciona (exento lo más posible de *grandes acontecimientos*), a partir, claro está, de los presupuestos del movimiento realista. Esta modernísima y clarividente visión de Clarín, conducirá, sin que el escritor lo sepa, llevada al extremo, a la búsqueda de expresión intrahistórica de Unamuno, donde los grandes acontecimientos de la historia son sólo fenómenos superficiales frente al eterno mar de la vida cotidiana de los individuos.

Esto no quiere decir que el autor de *La Regenta* se librara de prejuicios y difiriera grandemente del canon de Revilla. Como éste, Clarín (1971: 71) considera que el renacimiento de la novela española data de fecha posterior a la Revolución de 1868, y que previamente nada se hizo digno de elogio; pues para reflejar la vida moderna y las ideas actuales se necesitaba más libertad que la que había antes de ese año. El mejor novelista es así, para él, Pérez Galdós (*ibidem*: 72)[993]. Por otro lado, como Revilla, se manifiesta contra la literatura docente, pues el arte no puede probar ni enseñar nada y ha de tener por objeto lo individual concreto, y lo que gana en intensidad lo pierde en extensión. Por tanto, no se puede inducir de un caso particular lo general: el arte no puede ser docente y, si lo es, no es nada (*ibidem*: 228). Además, para Clarín, sin representación sensible en lo individual no hay arte (estas ideas le servirán de base a la crítica que dirige a Pereda).

Fernández Prieto (1998: 112, n. 105) señala cómo, según este crítico, era de esperar que cuando el historiador comprendiera mejor los recursos de la visión poética, para dar una imagen más aproximada de la realidad, y el novelista penetrara más en el fin educador del arte, entonces las semejanzas entre novela e historia fueran mayores. Es decir, reconoce la posible simbiosis o colisión entre una manera de entender la novela histórica y la historia: la historia se poetiza y la novela se historiza. En general, la conclusión es que para Clarín lo ideal es que se haga una mímesis de la realidad.

De esta forma, la crítica de entonces no sólo sembró prejuicios sino que también anunció futuras formalizaciones. Por ejemplo, autores como Valera supieron darse cuenta del problema que latía intrínseco en el género de la novela histórica, que formulará en una obra memorable Amado Alonso (1942) y que resumiremos aquí brevemente. Para este investigador, la novela histórica entra en crisis casi desde su

---

[992] Leopoldo Alas, "Los Episodios Nacionales", *La Diana*, 5 (1 de abril de 1883), págs. 3-5. En este artículo, Clarín nos muestra ejemplos de cómo Scott, Manzoni, Freytag o Galdós desarrollan el método expuesto.

[993] Galdós se ha metido en almas que parecían cerradas para toda luz del libre pensamiento, dice Clarín; Valera es más revolucionario, pero es un pagano (Clarín, 1971: 73). Alarcón y Pereda representan la reacción en la novela. Pero los dos primeros son genios y los dos últimos, artistas que quieren defender el pasado por medio de la novela (*ibidem*: 74), aunque hay que tener en cuenta este esfuerzo de la reacción. Alarcón, a quien no pone muy bien en sus críticas, contribuye a los pocos pero ilustres autores que restauran la novela española, por siglos decaída y casi muerta (*ibidem*: 225).

nacimiento. Ya en Inglaterra, varios críticos acusan a Scott de crear relatos históricamente falsos. Así, desde el comienzo hay un conflicto entre lo histórico y lo inventado, que llevará a la novela histórica a un segundo término, porque representa la historia de una época y no de unas vidas individuales, según este estudioso. Si la información sobre lo caducado estorba lo poético, el modo universalmente valioso de ver y de sentir la vida (*ibidem*: 87), entonces se destruye el placer del conocimiento del pasado al mezclar lo histórico con lo ficticio. La crítica que realiza al género Manzoni en el XIX es de esta forma secundada por A. Alonso (*ibidem*: 91): hay un asentimiento poético al personaje inventado diferente del que se dirige al histórico. Desde los criterios realistas de Alonso, que se basa en la idea aristotélica, si lo verosímil es la materia del arte (*ibidem*: 93), cada vez se busca más la "ilusión de la realidad" y los autores piden a ésta más materiales sobre sus obras. El conocimiento de lo real se convierte de condición para la creación artística en fin, y el germen del realismo literario se hará entonces visible en la producción romántica. Pero la historia entra en el campo de la poesía guardando su estructura peculiar histórico-arqueológica, y así, avanzado el ochocientos, se usa la forma específicamente arqueológica (*Salammbô*) como gigantesco canal en la creación poética, que da lugar a la novela histórica realista. De esta forma, cuando la novela histórica languidecía en todas partes, el género se renovará a través de escritores de fuerte personalidad, impulsores de un realismo literario creciente, como Willibald Alexis o Gustav Freytag (al que vimos aludía ya Clarín), con temas nacionales de Alemania, y el suizo Conrad Ferdinand Meyer, con asuntos medievales, del Renacimiento y la Reforma. Ahora bien, al fortalecerse el sentido realista del arte, la armazón erudita crece en razón directa, y las infidelidades históricas serán, más que caídas, composiciones intencionales (o ignorancias del propio autor, apostillaríamos). Del tratamiento histórico de la novela, continúa exponiendo Alonso, se pasa al arqueológico y profesoral, con las exigencias de la crítica y de las corrientes realistas. Ahí están las obras del egiptólogo inglés George Ebers, las novelas eruditas de Felix Dahn, o las del polaco Sienkiewicz, Edward Bulwer Lytton y Lew Wallace (recordemos que casi todas son mencionadas por Valera como buenos ejemplos de novela histórica; ahora bien, algunos de ellos no puede decirse que estén en el final del camino pues, por ejemplo, Bulwer Lytton escribe en el primer tercio de siglo).

La primera novela arqueológica es, sin embargo, *Salammbô*, de Flaubert. La novela histórica se hace con él historia novelada, y las biografías noveladas se convierten en una prolongación de la novela histórica (pensemos en el *San Francisco* de Pardo Bazán). Para Alonso, Scott triunfa porque la Edad Media no estaba lejos, pero Cartago sí y esto conducirá al fracaso de Flaubert. El arte realista de novelar, cuando pretende aplicarse a un tema antiguo con el propósito de cumplir el programa romántico de representación fiel del pasado, halla en su éxito literario el fracaso poético. Flaubert aplicará a la Antigüedad los procedimientos de la novela moderna, pues el arte realista

era el único en satisfacer las exigencias de fidelidad con que nació el género. Pero la aplicación de su programa, según Alonso, iba en detrimento de la creación poética. Toda la tensión espiritual estaba más en la reconstrucción arqueológica que en *fijar* unas vidas. El investigador comenta que la intención de realistas, impresionistas, naturalistas y parnasianos de perseguir la descripción puramente objetiva y el esbozo de la personalidad es un ideal que *contradice* el arte y que no se cumple. Aunque en *Salammbô* hay poesía, no se puede poner voluntad literaria en fines que se contradicen con ésta, ya que producen una poesía sofocada y maltrecha (*ibidem*: 141). La novela histórica nació pretendiendo mirar un modo de vida pretérito y presentarlo como pretérito, y las causas de su ruina fueron precisamente ese propósito de cumplir el programa *romántico*. Desde *Salammbô*, la novela histórica no hará más que apariciones esporádicas. El conflicto entre información e invención deja de existir cuando se aborda un pasado reciente y valen ya unos cuantos toques costumbristas. Y acto seguido pasa a hablar de las aportaciones de la novela histórica modernista con *La gloria de don Ramiro* de Larreta, de 1909, que ya hemos mencionado anteriormente[994].

Frente a esta interesante tesis de A. Alonso, hay que decir que este autor se mueve en terreno espinoso: por lo pronto, cabría preguntarse qué es la *realidad* y de qué materiales de la misma habla. En este sentido, optamos por considerar el realismo literario de acuerdo con el planteamiento de Villanueva (1992), que vimos en la introducción, es decir, como una decodificación intencional del propio lector, de modo que lo verosímil no es una categoría única que fije el autor. También cabría preguntarse por qué lo importante es sólo lo *poéticamente* válido, y qué es ese elemento *poético* que para Alonso define la literatura (asunto que ha ocupado muchos años de reflexiones teóricas) y que es desfavorecido en la obra de Flaubert. Nosotros, por ejemplo, no creemos que Flaubert fracase. Por el contrario, nuestra impresión es que realiza una obra bellísima llevando a la cumbre (o al extremo) las exigencias de erudición. Pero partimos de la idea de que la novela no sólo *fija* vidas individuales, como parece asegurar A. Alonso, que olvida, por una parte, que éstas no se dejan de abordar en la novela histórica (pues mayoritariamente interesan más que el reflejo de la época) y, por otra, que son válidas las novelas de protagonista múltiple, como *Germinal*, a la que por cierto alude. Además, la novela histórica no pretendió presentar siempre el pasado como

[994] En resumidas líneas, para A. Alonso su modernismo incluye, como el Naturalismo, materiales feos y repugnantes (en olores y en la descripción documental de miserias fisiológicas, suplicios, etc.), aunque no dándoles una expresión cruda y grosera sino, como en la manera del realismo de Flaubert y los impresionistas, cuidando la elaboración artística del lenguaje. Pero Larreta aprende también de las novelas románticas los procedimientos para excitar el interés del lector, de Gautier, sus *transpositions d'art*, de Flaubert, el realismo artístico y la idea de cómo hacer novela histórica, del Parnaso, la plasticidad, del naturalismo de Zola, detalles de crudeza, y sobre todo, la intervención de las masas en la novela, aunque no como fuerzas desbordadas y en temeroso caos, a lo Zola, sino como disciplinados cuerpos corales. La España de Larreta muestra la doble fisonomía pintada por los franceses: una España cristiana de exaltación sombría y una España musulmana de exaltación poética y sensual. A la vez, tenemos la expresión del Oriente maravilloso y la literaturización.

pretérito, por el contrario, en numerosas ocasiones buscó proyectarlo en el presente, mezclando ambos tiempos. Finalmente, no entendemos por qué el arte se *contradice* cuando pretende una mímesis objetiva de la realidad, aunque, ciertamente, se trate de un propósito enteramente utópico. En lo que sí coincidimos con A. Alonso es en que, tras *Salammbô*, la novela histórica entró en crisis a partir del problema de la combinación de lo histórico y lo ficticio. Pero no decayó para siempre: aún hoy tiene plena vigencia, como demuestra Fernández Prieto (1998), aunque emplee en la actualidad diferentes recursos a los utilizados en la recreación decimonónica del pasado.

Precisamente, esta investigadora descubrirá nuevos puntos de unión, desde la teoría literaria, entre la novela histórica y la realista.

> La novela histórica se aproxima a la novela realista en la medida en que los dos géneros pretenden provocar un efecto de realidad, una descodificación o actualización realista por parte del lector, aunque de distinto tipo. En la novela realista, el lector es llamado a proyectar su visión del mundo y de la realidad sobre el mundo intencional creado en el texto. En la novela histórica, en cambio, el lector proyecta y confronta la imagen del pasado que posee con la que le ofrece el discurso narrativo. (*Ibidem*: 187).

La recreación de la ilusión de realidad se intenta mediante la alusión a la crónica que sigue el narrador o a través recursos como el arcaísmo[995]. El pasado evocado en la novela histórica suele representarse más como presente del pasado que como pasado en sí. En torno al concepto de realismo, sigue la investigadora las propuestas de Villanueva (1992). El realismo literario es un fenómeno pragmático, que resulta de la proyección de una visión del mundo externo, que el lector aporta, sobre el mundo intensional que el texto sugiere (Fernández Prieto, 1998: 119). Pero con la Modernidad entra en crisis la reconstrucción de una época del pasado, no sólo por el desequilibrio entre realidad y ficción, como plantea A. Alonso, sino por la conciencia de que no se recrea el pasado, sino la narración que se ha hecho de él. Conciencia que aún no se había alcanzado en la novela histórica del siglo XIX, cuando «las expectativas de la 'verdad de hecho' se exageraban a veces tanto que llegaban incluso a desaparecer sus diferencias con respecto a las exposiciones histórico-científicas» (*ibidem*: 200, n. 54), es decir, se buscaba una semejanza entre el relato y la historia científica.

Lo que más destacaríamos de las lúcidas ideas de Fernández Prieto y de Villanueva es la consideración de que la lectura de la novela histórica es la de un tipo de novela realista (*ibidem*: 201). He aquí uno de los factores que pueden influir en esa fácil interrelación entre ambos géneros, que se rompe en la novela modernista y con la llegada de la Modernidad. Pero el tener en cuenta esta relación entre novela histórica y

[995] Se intenta reconstruir una época pretérita, y, en este sentido, la intencionalidad realista se refleja en la conformación del lector implícito que induce al empírico a dar crédito y a descodificar de manera histórico-realista el mundo creado en el texto. Para ello, el discurso de organiza siguiendo estrategias de productividad realista, entre las que destacan el recurso a una instancia enunciativa fidedigna y competente y el valor de la descripción

novela realista (sobre todo en sus intencionalidades, tanto de recepción por parte del público como de composición por parte del autor) nos puede ayudar a comprender mejor los fenómenos que estamos explicando y la evolución de los movimientos estéticos, y a considerar, una vez más, que Romanticismo y Realismo no son dos polos opuestos sino dos ramas de un mismo tronco.

La novela histórica de los escritores realistas

Blasco Ibáñez y Coloma

Varios escritores de la generación realista harán sus pinitos literarios a través de relatos históricos de corte romántico, entre ellos Blasco Ibáñez. Además de sus primeros cuentos, escribió el valenciano una novela donde también abordará el Medievo: *El conde Garci-Fernández (Novela histórica del siglo X)*, publicada en la "Biblioteca de *El Correo de Valencia*", en 1888 (Blasco Ibáñez, 1987, IV: 277-415). En esta obra encontramos la huella que le dejaron sus lecturas de Manuel Fernández y González. Para conocerle, Blasco se escapará de casa, soñando con la publicación de esta novela[996]. Pero al parecer, aunque el escritor ofreció a los editores su obra, no consiguió que se la publicasen, y se quejará a Fernández y González de que le falta su nombre para ello.

Esta obra, aunque de nula calidad artística, nos descubre una vez más las raíces de lo que el novelista escribirá posteriormente: por ejemplo, su gusto por las situaciones violentas, en las que muestra su fuerza narrativa y que le impulsan a fijarse en el lado más sombrío del Medievo —como ya vimos en los cuentos—. En el universo literario de Blasco la Edad Media será casi siempre *feroz* (*ibidem*: 114; 296).

Los tópicos se suceden en esta obra: el conde García Fernández, protagonista de esta novela, es hijo de Fernán González. Ruy es el conde disfrazado de pobre juglar, aunque su rostro expresa, cómo no, su alta alcurnia. Dentro de la conservadora ideología de gran parte de estas obras, se conoce siempre la categoría superior del personaje —que suele aparecer al comienzo embozado— por la riqueza de su traje o los rasgos de su rostro, que le delatan. La figura del protagonista recuerda a la del Cid de Fernández y González o Zorrilla y, en general, la del imaginario decimonónico: el *español* o castellano rudo, poco ducho en el amor, muy distinto del caballero-trovadoresco, que canta refinadamente. En esta imagen influirá el rechazo hacia el mundo de los trovadores, que ya vimos en el capítulo segundo, aunque el Cid del folletín de

[996] «Estudiando el segundo curso de Derecho, allá en Valencia había escrito ya en algún periódico; devoraba libros y más libros, pero su ídolo era Fernández y González, sintiendo también gran admiración por Dumas y Walter Scott. Aquella afición a las novelas de su autor preferido le había impulsado a escribir una novela histórica titulada *El conde Garci-Fernández. Crónica del siglo X*, con la que soñaba alcanzar la gloria en Madrid, ambiente ideal para artistas, escritores y poetas» (Hernández-Girbal, 1931: 278-279). Estas andanzas serán reconocidas por el propio escritor valenciano (*ibidem*: 280).

Fernández y González (1975a) será capaz de escribir hermosas cartas. Pero esta figura ruda volverá a dejar paso a la trovadoresca con el Modernismo.

Una vez más, aquí Blasco se mueve dentro de la aprendida imaginería del Romanticismo sin molestarse, como otros narradores, en realizar un acercamiento más profundo hacia el Medievo, que se llamará la «Edad Media» en general, sin distinción de siglos. «En la Edad Media eran muy comunes las grandes bandas de malhechores. (...) Aquellas bandas eran parásitos creados por la feroz Edad Media» (*ibidem*: 296). En una época de *supersticiones*, por ejemplo, todo el mundo creerá que es un milagro la aparición de Fernán Antolínez en la batalla cuando estaba rezando en otra parte, aunque el racionalista narrador scottiano aclara que hay una explicación natural. Blasco explica que la razón sobrenatural se acepta unánimente porque está de acuerdo con el espíritu religioso del Medievo, gran amigo de cosas ultraterrenales (*ibidem*: 290). Sin embargo, no deja de aparecer en el relato una hechicera real que provoca una aparición.

El alcázar castellano es todo un ejemplo del rechazo del mundo *amanerado* de los trovadores. «Por todos lados sólo se veían escuderos de rostros fieros y acuchillados, garzones de guerrero continente y pajes de lanza acostumbrados a su tierna edad a los azares del combate./ Las hermosas doncellas, los rubios trovadores y los picarescos juglares no tenían la menor representación entre la servidumbre del alcázar» (*ibidem*: 327). Así son los soberanos de Castilla, no entregados a los goces de la corte, sino adalides formados en el fragor de las batallas, llenos de grandeza guerrera «brutal» (*ibidem*). Por el contrario, la corte francesa y sus caballeros pecarán de afeminación. El pecado de la condesa doña Argentina es preferir el mundo francés y a Lotario, que no era de los que se distinguían por su bondad y consideración con sus súbditos, al español Ruy. Hay, sin duda, cierto rasgo xenófobo en la descripción de Lotario, un personaje ambiguo, afeminado, representante, además, de los señores de horca y cuchillo denunciados tanto por escritores progresistas como por folletinistas.

> Era sencillamente como todos los nobles feudales de sus tiempos, y sabía tan bien como el primero salir a un camino para robar a una caravana de viandantes, enrodar a un mercader judío para sacarle hasta el último marco de oro, y ahorcar a un villano para distraerse en los momentos de tedio.
>
> Los servidores, que tenían al señor como a un ser superior a todos los demás, procuraban imitar su conducta, y allí era de ver a los escuderos, halconeros y pajes cómo hacían correrías por los pueblos cercanos al castillo y cometían mil atrocidades y violencias, convirtiéndose en una especie de tiranuelos de baja estofa, mucho más temibles por lo mismo que eran más numerosos. (*Ibidem*: 392-393).

El narrador no deja de comparar con desparpajo la realidad pasada con la presente, por ejemplo en el asunto de la comida. «Nosotros creemos que el amor y el estómago no están reñidos. Además, las jóvenes de la Edad Media, sanas, robustas y de costumbres ajustadas en todo a la naturaleza, estaban muy lejos de parecerse a esas pollitas del día de talle encorsetado, pálidas, anémicas y románticas que dejan de

almorzar (con harto pesar de sus mamás) apenas un pollo interesante pasea por su calle y lanza suspiros mirando a sus balcones» (*ibidem*: 398). El capítulo XXV repite la escena que veíamos en *El castillo de Peña Roja* (o viceversa), pero con una moral mucho más conservadora. Se nos plantea aquí una terrible venganza, y esta vez el marido no se arrepiente de ella. Aunque, eso sí, al ver la belleza de Argentina el conde duda. «La hermosa iba envuelta en una túnica de lino blanco tan tenue que transparentaba todas las formas de su modelado cuerpo./ En aquellos instantes, con el terror en los ojos y la súplica en los labios, estaba verdaderamente tentadora» (*ibidem*: 410). Blasco insistirá de nuevo, más adelante, en que Argentina (con la que no ha tenido concesiones durante el relato) estaba hermosa de manera extraordinaria antes de morir. Pero aun así el protagonista decide matarla y doña Sancha —que casará con el conde— ayudará también al asesinato de su propio padre, para salvar el honor de su futuro marido. La juventud de Blasco se nota en la presentación de este forzado parricidio, que intenta justificar con razonamientos endebles. Cómo no, la narración está sacada de antiguos documentos (*ibidem*: 415), a los que se *añade* lo que dice el P. Mariana sobre la muerte del conde (*ibidem*: 414).

Blasco escribe también una novela arqueológica, *Sonnica la Cortesana*, en 1901, que hemos citado anteriormente, donde tratará de emular la fidelidad histórica de *Salammbô*, pero, como en la obra del francés, su tema no es medievalista.

El P. Coloma será otro escritor de la generación realista que se aventure con la novela histórica, aunque esta vez muy tardíamente, al final de su vida. Se trata de la novela *Fray Francisco* (Coloma, 1952: 1464-1543), de la que el autor sólo pudo componer la primera parte, pues murió antes de acabarla. Allí nos narra la vida de Gonzalo Ximénez de Cisneros, que nos presenta como modelo de perfección cristiana, en un relato muy documentado. Escrito en 1914, se siente, sin embargo, la veta realista en sus minuciosas descripciones (por ejemplo la de la casa de la madre del futuro cardenal [*ibidem*: 1502]) y en el afán erudito (y moralizante). A veces, nos parece hallarnos en un ambiguo ámbito intermedio entre la ficción y la novela y no queda muy claro si se trata de una biografía novelada o de una novela historiada. Más bien diríamos que es una hagiografía al estilo de *San Francisco de Asís* de Pardo Bazán, aunque más próxima al oficialista discurso histórico. Sea como sea, la mencionamos aquí por tratarse de una obra protagonizada por personajes medievales (o prerrenacentistas) compuesta por un escritor *realista* (e idealista).

Coloma presenta en esta obra una visión muy parcial de los hechos, digamos que la oficial, de donde sale el cardenal muy bien parado. En cambio, el arzobispo de Toledo Alonso Carrillo es presentado en peores términos, con ojos como «víboras en acecho» (*ibidem*: 1465), como contrarréplica de la figura de Cisneros. La historia empieza en 1465, con el auto de Ávila, en el que se injuria a una escultura del monarca vigente y

luego se nombra rey al infante Alonso, hermano de Enrique IV. A lo largo de su relato, Coloma citará constantemente diversas crónicas, de las que recoge párrafos. Pero lo más interesante son algunas comparaciones de carácter científico o médico que demuestran la huella del Naturalismo en la escritura de Coloma: «Parecía Ávila, en efecto, desde los Grandes rebeldes que la invadieron, un corazón humano herido por un aneurisma siempre inquieto y palpitante por un siniestro latido, pronto a ahogarse a cualquier rumor o zozobra, siempre próximo a estallar, a desfallecer, a sucumbir» (*ibidem*: 1469). Igualmente, el enlace entre doña Isabel y don Fernando «remedió poco a poco tan grandes males hasta extirparlos del todo» (*ibidem*: 1475). «No podía decirse, en rigor, que la reina doña Isabel, mujer de don Juan II, estuviese verdaderamente loca: hoy se la hubiera llamado simplemente *neurasténica*./ Aquejábanla manías pasajeras, tristezas profundas, obcecaciones de la mente, de que era difícil apartarla, y desfallecimientos nerviosos, que la hacían andar siempre inclinada hacia el suelo, como anciana provecta a quien llama la tierra, apoyada en un una muletilla de ébano con puño de plata, de que no se apartaba ni de día ni de noche» (*ibidem*: 1482). Como vemos, pese a la tendencia idealizadora de Coloma, no deja éste de interesarse por las intimidades psicológicas de su personaje.

Copia, por otro lado, las palabras portuguesas de esta reina. Así, en cuanto al lenguaje, intenta darle un carácter arqueológico (sin conseguir un equilibrio entre historia y ficción). Recoge muchos rasgos medievales en una recreación más completa que la de otros muchos autores, sin duda debida a la lectura detallada y profunda que demuestra de las crónicas del Medievo, tan diferente del conocimiento superfluo de Blasco. Para presentar al rey don Enrique, transcribe Coloma, por ejemplo, la descripción de «un manuscrito del siglo XV existente en El Escorial» (*ibidem*: 1470). Los arcaísmos son múltiples, desde la tópica posposición del pronombre: «refugióse», «escuchóle» (*ibidem*: 1476) hasta la reproducción más trabajada, en todos los planos, del lenguaje medieval, por ejemplo el de la madre de Fray Francisco, que dice «en su anticuada lengua castellana:/ — ¡No en mis días, mi fijo!... Mancebo vos, fuisteis de otra guisa...», y, más tarde: «presto lo veredes!» (*ibidem*: 1503). En la cadencia de la prosa, el tono que se adopta es el de la crónica, por lo que a veces ésta se recarga en exceso de nombres y de datos. Por otro lado, se preocupa el autor por explicar con términos modernos las palabras que puedan confundir al lector, describiendo, por ejemplo, las «*camas* riquísimas, como se decía entonces» como una especie «de anchos *canapés* o *chaises-longues*, como se diría hoy» (*ibidem*: 1478).

Coloma presenta al pueblo como fiel al trono, único poder que entonces le amparaba y defendía, frente a «la pérfida felonía de los Grandes» (*ibidem*: 1473). Gusta el autor de poner fragmentos de romances en su narración, mostrando gran conocimiento de los mismos; a veces parecen alardes de erudición, pues son traídos algo forzadamente, como «el precioso romance de la muerte del señor de Hita y Buitrago en

la batalla de Aljubarrota», mencionado a raíz de un *Diegote* que se consigna y que es abuelo de Pedro González de Mendoza (*ibidem*: 1505). En cuanto a sus fuentes, usa Coloma la crónica del Cura de Los Palacios y la de Diego de Valera y Zurita, entre otras. Todo lo que narra lo explica por referencia divina: la historia está dirigida por Dios. Cuenta de esta forma el proceso del compromiso de los reyes hasta su boda y describe a Ximénez como un hombre humilde y devoto, de convicciones férreas, en una larga introducción. Por supuesto, habla del sacerdocio de manera ideal, resaltando su importancia: el "humilde" Cisneros se encierra en un monasterio y se hace llamar Fray Francisco.

Después comienza el Libro Primero, en el año 1489, veinte años después de la boda de los Reyes Católicos. El autor utiliza en esta parte las *Quincuagenas* de Gonzalo de Oviedo (*ibidem*: 1491). Doña Isabel busca un confesor y decide platicar con Cisneros: ahí empieza su gran papel en la historia. Cisneros observará la educación del príncipe don Juan, descrita por Coloma cuidadosamente; los datos con los detalles de las ceremonias debió tomarlos del *Libro de la Cámara del Príncipe don Juan* de Fernández de Oviedo, tal vez de la edición que hizo la Sociedad de Bibliófilos Españoles en 1870. Coloma idealiza a estos personajes de la corte de una manera un tanto aburrida, con un tono dulzón y halagador: «En su tribuna de enfrente [de Deza] se hallaba don Juan, que contaba entonces quince años y era muy alto para su edad, y bien hecho, pero de constitución débil; su fisonomía, en extremo agradable, hallábase iluminada siempre por esa simpática expresión que llama el pueblo andaluz *ángel*, y más que a su madre, recordaba a su tío, el desgraciado infante don Alonso, a quien los rebeldes de Ávila proclamaron rey en vez de Enrique IV» (*ibidem*: 1516). Al príncipe, orgulloso, no le gusta que le corrijan, y se le ve leyendo a Terencio en una edición veneciana de 1471. Contemplando esta escena, piensa Cisneros en la fundación de la Universidad de Alcalá, pues todos los pajes muestran avidez por aprender.

Fernando el Católico, sin embargo, y como era costumbre en el XIX, no es presentado de manera tan positiva; desconfiado, duda de Cisneros y del cardenal Mendoza (*ibidem*: 1525). Por otro lado, Coloma no deja de abordar las bodas de don Juan: se refiere a doña Margarita y al dicho en latín en que se proclamaba dos veces virgen, y explica cómo don Fernando y el príncipe don Juan acuden a recibirla Santander. El príncipe es virgen de cuerpo y alma y ha sido educado por la reina en la pura atmósfera de la castidad y la realeza, sin trato íntimo con otras mujeres que no fueran su madre y hermanas (*ibidem*: 1536); por ello, según Coloma, se apasiona con ardor y vehemencia de su esposa, tanto más cuanto que su pasión es más *honesta y legítima*. Rehuye el escritor, por supuesto, los temas espinosos, aunque es muy detallado

en la descripción de las celebraciones[997]. Pero la narración queda interrumpida abruptamente. Al final, leemos que la muerte impidió al novelista dar fin a la obra (*ibidem*: 1543, nota). El P. Alberto Risco la completará en un segundo tomo que abarca hasta la muerte del cardenal Cisneros.

Pardo Bazán

En 1882, Emilia Pardo Bazán publica la biografía novelada *San Francisco de Asís*, de la vamos a ocuparnos ahora porque nos proporciona datos interesantes sobre la visión del Medievo de esta autora, así como nos muestra la aparición de ciertos rasgos del movimiento estético vigente, es decir, del Realismo/Naturalismo, en el relato medievalista. Este obra ha sido ignorada o pasada por alto en casi todas las historias literarias del XIX, tal vez por considerarla libro de historia, pero al igual que en la literatura francesa no podemos olvidar algunos textos de Michelet, lo mismo podemos decir de éste, que tiene mucho de novela. Por ello, haremos una larga cala en ella.

En 1879, nuestra autora lee para documentarse crónicas viejas y apolilladas y comenta que, a través de estos interesantes documentos, el siglo XIII se desarrolla ante sus ojos: de acuerdo con el medievalismo realista, será fundamental esta labor de documentación[998]. Este mismo año había publicado la novela contemporánea *Pascual López*, pues tras su lectura de los románticos, la autora había decidido encaminarse por los rumbos que seguía la prosa de ficción *moderna*. Sin embargo, al año siguiente comienza a escribir su novela de tema medievalista. Antes de que salga a la luz, en 1881, se imprime *Un viaje de novios*. Según Latorre Ceresuela (1997: 8), en estas primeras obras se aprecian a la vez la profundización psicológica y las huellas románticas que la marcarían durante toda la vida.

La censura del jesuita P. Fita nos muestra que *San Francisco de Asís* es considerada obra de acuerdo con la moral: según este sacerdote, los volúmenes edifican a los lectores. Esta censura eclesiástica nos pone sobre aviso sobre las limitaciones de la escritora gallega en este relato. Los obispos alaban su ortodoxia y resaltan que en estos tiempos de ataque a la Iglesia esta novela es apropiada; el obispo de Córdoba señala «el suave perfume de piedad cristiana y la ortodoxia pura, que tan bien sientan en libro escrito por una mujer en la patria de santa Teresa y de Fernán Caballero» (Pardo Bazán, 1882, I: iv) y encarece la unión que hace de franciscanos y dominicos. Estas frases nos hablan de una recepción tendenciosa, pues la defensa de la Iglesia no será el *principal* móvil que lleve a la escritora a interesarse por la orden franciscana. Hay que contar, por el contrario, con una tendencia estética que gusta del franciscanismo a finales de siglo, de la que hablaremos posteriormente.

---

[997] Sobre la vida y muerte de este príncipe y la literatura de la época en torno a él, véase Alcalá y Sanz (1999).

[998] Simón Palmer (1998) nos habla del diario que compuso Pardo Bazán durante la escritura de *San Francisco de Asís*.

En "Al que leyere" (sin numeración), Pardo Bazán advierte que por sus errores u omisiones «Alegaré también como circunstancia atenuante el no haber podido recorrer en piadosa peregrinación los lugares donde vivió y murió san Francisco de Asís, ni sepultarme en los archivos desempolvando rancias crónicas e inéditos documentos». No puede, pues, imitar a Montalembert en su recorrido por las tierras de su biografiada y señala que aún tenía más difícil esta empresa por ser mujer[999]. La autora reconoce que a ella le interesan las primitivas fuentes, y los trabajos modernos más sirven de embarazo que de ayuda. En total, realizó una labor de documentación erudita que le llevó a escribir la obra en dos años (por supuesto, no nos encontramos con los extremos de Flaubert).

La introducción al relato reclama la importancia de la Edad Media. Allí Emilia habla de esta etapa como del reinado áureo de Jesús tras la persecución a la que le sometió Roma y señala la corrupción de costumbres que precedió a la caída del Imperio Romano, así como la frialdad de lo griego, para contrarrestar esta época con la del Medievo. Como veremos en el capítulo sexto, considera que el arte de los siglos medios es menos inmediato que el griego, pero más profundo. Imitando a Görres, afirma que es preciso romper la puerta de bronce que nos aísla de este período, con *fe* y *amor*, algo que ya se practica hoy, aunque todavía hay pensadores que ven esta etapa como oscura. «Anticipóse la imaginación a comprender la Edad Media, y sobrevino el período romántico: la inteligencia siguió sus huellas, y Francia, Italia y Alemania compitieron en producir eruditos, que con pacientes investigaciones y crítica sagaz redimiesen a los siglos medios de la nota de barbarie. Si todavía no faltan autores que, arrastados por ciega parcialidad, califiquen la Edad Media de época de tinieblas, de feto monstruoso, los doctos y reflexivos, exentos de las vulgares y mezquinas preocupaciones del *buen sentido* y del siglo XVIII, columbran al través de esas tinieblas luz clarísima, y distinguen la ventaja que lleva la sociedad bárbara al estado romano» (*ibidem*: xvii).

Característica de la Edad Media es, para la escritora, la diversidad. Pero, adoptando un punto de vista moralizante, señala que hay un elemento de unidad suprema en Cristo: cuanto elabora la creadora actividad del Medievo lleva sello cristiano. El feudalismo, por otro lado, no es considerado mal sistema, como veremos en el capítulo séptimo de este trabajo. Lo que sí alaba es el papel de la Iglesia: hasta el siglo XII los monasterios cubren la falta de universidades (*ibidem*: lvi). Y esta institución transige con el sistema feudal por necesidad, pero controla los abusos.

[999] Pardo Bazán comenta que Montalembert, a quien debe tomar como modelo en su escritura de la historia de Isabel de Turingia, realizó lo indispensable para hacer la biografía con calor y animación: siguió las huellas de la Santa, respiró la atmósfera que ella había respirado, contempló su estatua esculpida por el imaginero medieval, leyó los manuscritos con letras góticas que narraban sus hechos. «Empresas semejantes son difíciles a mi sexo, y en nuestro país todo autor halla graves obstáculos al intentar procurarse libros antiguos, donde conserven aroma y frescura la tradición y la leyenda».

Pese a estos reconocimientos, la autora insiste en no idealizar esta época, pues entonces los siervos, las campesinas o los viajeros vivían con temor y los señores feudales eran crueles (recordemos la cita del anterior capítulo). Acosados por el tedio, éstos se dedican a ejercer su poder de manera inhumana. Pero la situación de la mujer, sin embargo, era mejor que entre los romanos, y será el centro de cierta espiritualidad. «Aún en la propia inmoralidad de las *cortes de amor*, se nota cierto espiritualismo harto diverso de la franca y brutal corrupción romana» (*ibidem*: xxvi). Puesta a alabar el Medievo, Pardo Bazán se muestra ambiguamente apreciadora de lo trovadoresco, aunque principalmente valora a Dante y su amor por Beatriz. Si considera a Petrarca renacentista, Dante será el cantor extraordinario que cierra la Edad Media (*ibidem*: xvii). No hace falta entonces llegar al primero para comprobar la existencia del depurado concepto sentimental y platónico que animó a la caballería. «No es ficción poética la mujer bienaventurada: la poesía caballeresca se inspira en la verdad; Beatriz existió y pisó las calles de Florencia antes de ser coronada por los ángeles en las estrofas del poema sacro; la imaginación de los trovadores no creó ritos, ideas, actos caballerescos: limitóse a rimar y a dar contextura novelesca a la epopeya de la Edad Media, la caballería en sus tres formas: guerra, amor y religión» (*ibidem*: xvii). El Medievo otorga a la mujer gracia (mientras Roma apenas le ofrecía justicia) y la pone en los altares; para ejemplificar su aserto, cuenta entonces la historia de Clotilde, en la época de los francos[1000]. Y habla de los cruzados, de Boemundo, de Tancredo, de Godofredo, de Carlomagno, etc. Godofredo de Bullón es el perfecto cristiano que una vez rendida la plaza sarracena se descalza y corre a postrarse ante el sepulcro de Cristo. Tras relatarnos sus hazañas, señala que la Orden de Caballería es fruto del cristianismo: unidas caballería y religión, dieron lugar a las órdenes militares. Entre ellas, la de los templarios, que se quedaban en Asia, por lo que el clima les incitaba a la pereza, al lujo, a la posesión del esclavo oriental, sumiso y servil como ninguno (*ibidem*: xlix). La gallega se sitúa así frente a la tesis de Gil y Carrasco, que defendía a estos caballeros.

Las obras de la Edad Media tienen para Pardo Bazán un sello genuino; a fuerza de ser un arte original, la imitación era imposible, y aunque intenta ajustarse al modelo latino, no prescinde de su estilo ingenuo, pedantesco y bárbaro. Pero este Medievo va acompañado de un refinado atildamiento, por ejemplo el de las cortes de amor. El trovador, que no tenía una clase social fija, es un personaje cuya existencia ficticia y romancesca hizo olvidar su personalidad real (excepcionalmente, no busca una lectura autobiográfica de los versos, aunque parece desmentirse en Pardo Bazán [1882, II: 401[1001]]). Para la gallega es, sin duda, una figura de connotación negativa: mientras la

[1000] «Clotilde sirve de precursor a Carlomagno; si éste constituye la Edad Media, la Santa merovingia la anuncia» (Pardo Bazán, 1882, I: xxix).

[1001] «¿Quién lee a ninguno de aquellos cantores tan encomiados, sino el erudito, al inquirir los orígenes de la literatura moderna? Lo que nos interesa e interesará siempre es Guillén de Cabestany con el corazón

Iglesia trabaja por unir, por concertar a Europa, el trovador mantiene vivos los odios de país a país, de raza a raza (Pardo Bazán, 1882, I: xl)[1002]. En el país feudal por excelencia, Alemania, los *minnesänger* pululan, hasta que, cuando los trovadores mueren, vence la Iglesia a la *barbarie*. Así, en el siglo XIV, Lulio emplea una lengua trovadoresca, la catalana, para escribir versos místicos. No obstante, el gran arte medieval no es el de la poesía culta, sino el arquitectónico: tras el año 1000, se inicia la época de la prosperidad de la ojiva, que Pardo Bazán alaba con entusiasmo.

En el Medievo, Europa se cree segura de su existencia y de su unidad y poderío; sin embargo, hay un gemido de dolor en la primera época cristiana por las incursiones de los infieles. «Siglos de zozobra y amenaza, tienden un velo de penetrante melancolía sobre las crónicas, las leyendas y las narraciones todas que de ellos proceden» (*ibidem*: lxxiii). No se debe entonces criticar a la Iglesia por tomar las armas para rechazar al enemigo: no basta que el sacersote enseñe, la doctrina a veces pide acción (*ibidem*: lxxv; nos preguntamos si piensa en el carlismo, pues perteneció en su juventud a esta ideología). Una nueva prueba que vive después la Edad Media será la alarma trágica del milenario, con la que viene el hambre y la peste. Se producen entonces escenas muy crueles, que describe la escritora con crudos términos. «Esta convivencia del hombre con el lobo era frecuente: la fiera bajaba a devorar los cadáveres que quedaban en las calles insepultos; pero el hombre le disputaba el corrompido manjar: en los mercados se feriaban miembros humanos, criaturas abiertas en canal y vaciadas como los corderillos para el asador. Al pálido espectro del hambre se unió su negro compañero, la peste, uno de esos contagios extraños de la Edad Media, cuyos síntomas consistían en despegarse la carne de los huesos y caer podrida y deshecha» (*ibidem*: lxxvii). Como Echegaray en *La peste de Otranto*, y desde el atrevimiento hacia la descripción de lo desgradable que había traído el Naturalismo, no escatima Pardo Bazán las más rudas visiones, por ejemplo, la de la madre comiéndose a su hijo.

Finalmente, se dedica la autora a hacer una defensa a ultranza de la Iglesia, que justificará esa censura de la que hemos hablado: la labor de la institución no es artificiosa tesis histórica, dice, sino que está muy clara (*ibidem*: xcviii)[1003]. Se defiende así de los muchos ataques que se hacen a la labor diacrónica de este organismo. El único contrapeso al poder de la espada era la Iglesia pues, de no haber existido, el mundo estaría entregado a la fuerza material (*ibidem*: ci). Podríamos encuadrar esta actitud dentro del carácter apologético que, según Abellán (1989), tiene la filosofía y el

---

arrancado por el celoso marido de Margarita; Rudel navegando hacia Tierra Santa en busca de la condesa de Trípoli...».

[1002] La autora copia para ilustrar estos comentarios algunos versos de Beltrán de Born. Sin duda, el conocimiento de los autores trovadorescos debió de proceder de su lectura de Milá y Fontanals (1966).

[1003] Emilia, para Whitaker (1988: 14), se sitúa entre el catolicismo moderado de José María de Pereda y el liberal de Pérez Galdós. Pero en este libro se muestra más próxima al primero.

pensamiento católico de estos momentos, que se ancla en este último cuarto del XIX en una actitud defensiva.

La autora habla seguidamente de Becket, cuya "novela de amor" —se refiere a la de sus padres— considera más honesta, poética e interesante que la de Abelardo (*ibidem*: cxix), pues es el hijo de una beldad árabe, que se quedó prendada de un cautivo cristiano y le sigue hasta casarse con él; es, pues, una mezcla de raza sajona y semítica. Pero quien refleja toda la Edad Media es Dante en su *Comedia*. «Así es que cuando surgen hombres como Dante, como Colón, como san Francisco de Asís, tan pronto parece que sus pensamientos son genuinos, nuevos, únicos, y que nadie hasta entonces los había concebido ni expresado, como estudiando detenidamente la época y lugar en que vivió, las necesidades que remedió su aparición, el movimiento que produce, se advierte que el grande hombre correspondió con una idea general, latente y enérgica en los tiempos y en los pueblos a que pertenece» (*ibidem*: cxxv). Como Taine, Pardo Bazán busca situar los hechos y las personas en un contexto histórico y social.

Explica entonces el ideal franciscano y cómo la Iglesia manifestó empeño en asociar al pueblo a sus fiestas religiosas (*ibidem*: cxliii); luego Italia rechaza el feudalismo y los güelfos componen el partido patriótico, que defiende las libertades municipales y la fe católica. En el siglo XIV, la Iglesia ve alejarse definitivamente a la disciplina (*ibidem*: clxxvii). Pasó entonces la Edad Media sin que quepa en lo humano renovarla; Dios le fijó su plazo y luego cayó en el abismo de los tiempos. Aunque se la ame, no volverá: insiste la escritora en este aspecto frente a los que postulan o desean su retorno. A San Francisco hay que entenderle como la fe de una época, y a quien piense de otra manera, el arte, el sentimiento, la tradición y la historia lo desmentirán. Además, la Edad Media también estaba *inficionada de mal*.

En el primer capítulo, "Primeros años", vemos que en esta historia da cabida a lo maravilloso: cuando nace el santo, se producen eclipses, terremotos, etc. Éste no tiene ni mucha sapiencia ni poca cultura. Con lenguaje retórico y a veces arcaizante (ahí está la posposición del pronombre: *Llamábale* [*ibidem*: 11]), la autora nos explica que «los primeros años de Francisco se deslizan cual las horas de la simiente puesta bajo la tierra y que no ha germinado aún» (*ibidem*: 7). Francisco se deleita con las canciones *eróticas y quejumbrosas* de los trovadores de la Provenza (*ibidem*: 9). Tiene entonces ya instinto de poeta. Y la escritora nos explica en qué consistía éste, haciendo una graciosa comparación con la actualidad, anacronismo muy común en nuestra época, como pudimos ver incluso en la crítica "menéndez-pelayiana". «No blasfemaba satánica y desesperadamente, como Byron en sus orgías, ni profanaba los hogares y derramaba sangre en pendencias y duelos, como nuestros Mañaras y Tenorios» (*ibidem*: 11-12).

La descripción física del santo es todo un tratado de frenología, en lenguaje científico. Aunque la prosa de Mesonero incluyó ya este tipo de fisiologías (Montesinos, 1955: 107), aquí el vocabulario tiene un carácter médico. El cráneo de Francisco

denunciará su carácter, de acuerdo con la creencia fisiológica de entonces. «Admira y asombra la región frontal por sus dimensiones y amplitud (...) El cráneo de San Francisco en su desmesurado tamaño, es perfecto» (*ibidem*: 14). Pero es contradictoria esta descripción realista («No puede llamarse hermoso» [*ibidem*: 15]) y que luego nos presente al «apuesto trovador de Asís» (*ibidem*: 16), a la manera romántica. «El cráneo de san Francisco en este retrato corresponde al tipo llamado *braquicéfalo*, es decir, más ancho que prolongado: pero lo modifica la grande altura de la frente y la forma ovalada del rostro. Si las indicaciones que se basan en el tipo de cráneo fuesen indiscutibles, podríamos deducir que san Francisco pertenecía a la pura raza etrusca. Pero es muy dudosa la determinación exacta de la raza por la forma del cráneo» (*ibidem*: 31, n. 12). Pese a este análisis minucioso de lo físico, no se detiene a describir su vida diaria, sino que se ciñe a los datos que posee de las crónicas, es decir, no hay una aproximación a lo cotidiano del siglo XIII.

Cuenta luego los milagros, de corte ingenuo, como si fuesen verdad, dando crédito a los monjes de la época: así, las paredes ocultan el cuerpo de San Francisco frente a su padre. En este sentido, su relato es ambivalente: ella misma cae en la idealización que critica (cuando reconoce lo crudo de aquellos tiempos) al aceptar lo sobrenatural, como en *Les Martyrs* hizo Chateaubriand —algo que por otro lado al francés se le criticó mucho—. Se contradice, igualmente, la autora cuando defiende la pureza del santo, para lo que debe sostener que el amor de los trovadores era platónico, por tanto menos corrupto de lo que sus compañeros de generación sostenían. «Por el testimonio de Fr. León, compañero y confesor de san Francisco, y que le vio en sueños empuñando un manojo de azucenas, se conserva la tradición piadosa de la virginidad del Santo. Si bien parece que la vida disipada de sus primeros años era poco favorable a la pureza de costumbres, es de advertir que ni en la historia ni en la leyenda se hallan rastros de mujer alguna que figurase en los bulliciosos festines por Francisco presididos; y conviene asimismo tener en cuenta que las diversiones importadas de Provenza no carecían de muchos perfiles de delicadeza. Por lo mismo que refinaban, entronizaban y consagraban el amor y la galantería, imponían una especie de caballeresca y anticipada fidelidad a cierta dama ideal, señora de los pensamientos de su caballero» (*ibidem*: 31, n. 10).

El capítulo segundo, "Aurora de la orden", plantea el tema de la lepra, enfermedad descrita de manera naturalista, como si de un tratado de medicina se tratara. «Ya era la lepra negra, que abigarra el cutis salpicándolo de manchas y tubérculos leonados o del matiz de las heces del vino; que hace manar del rostro un humor repugnante y asqueroso, que hincha y desfila todas las facciones; que roe el cartílago de la nariz, el pabellón de los labios; que se lleva el cabello (...). Ya la lepra ulcerosa, que va cebándose en la epidermis, en la carne, llegando con su caries hasta la médula de los huesos, haciendo del cuerpo vivo conjunto de viscosa fetidez», ya la blanca que

destruye el pigmento, ya la elefantiasis que recubre de costras amarillas, etc. (*Ibidem*: 38-39). Por tanto, con la muerte tan cerca, era normal una espiritualidad que anteponía el alma al cuerpo. Y habla de que ese suplicio es visita de la Señora a sus predilectos, y no siempre castigo, que las plegarias de las víctimas purificadas por el dolor llegaban más presto; defiende, en fin, la aparición de la enfermedad como una suerte de providencia divina, desde una mentalidad conservadora. Llega a decir incluso que las ceremonias con que la institución eclesiástica solemnizaba el acto de segregar al leproso del cuerpo social estaban llenas de afectuoso y consolador espíritu (*ibidem*: 43) y alaba entonces a la Iglesia por echar mano del amor. Aprovecha, en fin, para adoctrinar.

El capítulo tercero se dedica al apostolado franciscano. Aquí vemos cómo Pardo Bazán señala que los escritores de la época no mencionan una tradición (San Francisco ordena a un cadáver que deje de hacer prodigios) que es quizás comentario de la fantasía popular a la obediencia franciscana. Es decir, acepta lo sobrenatural ahora con más distanciamiento.

El capítulo cuarto se centra en la presencia de San Francisco en España: a este tema dedica la autora varias páginas. Aprovecha entonces para narrar episodios de la Reconquista desde una postura idealista. Aplica aquí, además, la medida del presente para el pasado (algo que repetirá con frecuencia, como veremos) y explica cómo creó este santo una escuela de elocuencia que sacudía el yugo de las reglas hasta entonces acatadas, declarándose *romántica* e innovadora. Como protesta contra la literatura pagana, nacerán entonces los dialectos, mientras en el púlpito estaban todavía bajo las reglas *clásicas*. Adopta, por otro lado, el discurso oficial y nacionalista: la causa de la cruz establecerá en la Edad Media española la solidaridad entre toda clase de hombres y por ello la Península era campo más fecundo que Italia. Sin embargo, aunque se postula que Francisco fue a Portugal, no cree en la leyenda lusitana, que lo presenta con Urraca y profetizando la independencia del país vecino (*ibidem*: 125). A través de las noticias de Lafuente y de otros historiadores, establece así la escritora sus propias y ortodoxas conclusiones.

En el capítulo quinto, la Orden se constituye, y sobre ésta recoge la autora información del socialista Michelet, de su *Histoire de France*, cuya versión acepta complacientemente. El capítulo sexto se dedica a la "Primera corona" y el capítulo séptimo a su "Pasión". Curiosamente, no deja de basarse aquí en fuentes tan dispares como Michelet y las *Florecillas*, dando crédito a las dos. «Cuando pensamos en aquel período prodigioso de una vida ya de suyo tan extraordinaria como la de Francisco, le vemos siempre como le describe Michelet, exangüe, desfallecido, moribundo, recorriendo Italia sobre su jumento, seguido de una multitud que se disputaba el derecho de tocar la fimbria de su hábito y de mirar de cerca el semblante transfigurado, interiormente alumbrado por luz extática» (*ibidem*: 210-211). El historiador francés, que no hay que olvidar vivió un proceso de amor y desamor hacia el Medievo —su creencia

en una liberación progresiva de la humanidad pudo influir en su concepción negativa del Medievo—, será un punto de referencia fundamental en esta obra, donde no se recogerán, sin embargo, sus discursos más subversivos. Finalmente, el capítulo octavo se dedica a la agonía, muerte y *resurrección* de Francisco; se describe entonces con minuciosidad el entierro (a partir de esas procesiones en orden de clases que pone de moda Scott, todo un género)[1004] y vemos cómo esconden el cuerpo del santo en aquel "humano mar" los magistrados de Asís, para que no lo roben.

El tomo segundo se inicia en su capítulo primero con una presentación de la Orden Tercera. Pardo Bazán aprecia aquí dos corrientes en la Edad Media, una de actividad y la otra de ascetismo. La Iglesia equilibra esas dos corrientes, evitando que el ascetismo extinga la energía social. A cultivar ésta se dedicará la Tercera Orden, y en cuanto a sus frutos espirituales, recomienda Pardo Bazán la lectura de las vidas de algunos terciarios, entre los que se encuentran San Fernando, Colón o Isabel la Católica[1005], conforme las narran las tradiciones antiguas. Realiza entonces una extensa comparación entre San Fernando y San Luis de Francia (Pardo Bazán, 1882, II: 15-18), en la que lleva las de ganar, claro está, el español.

> Lafuente reclama para san Fernando el título de *hombre modelo de la Edad Media*, otorgado a san Luis por Chateaubriand; y aunque es difícil conceder superioridad a uno de los dos, ello es cierto que el nuestro parece todavía más hábil gobernante que el francés. (*Ibidem*: 15)[1006].

Cuenta luego la historia de Colón, narración que publicará más tarde en forma de cuento: *A la puerta del monasterio*. Recoge la escritora finalmente versos de Heine, de su poema *Almansor, romance*, para explicar las conquistas de Fernando el Santo.

El capítulo segundo lo dedica a "La indulgencia de las rosas" y el tercero a San Francisco y la mujer. Allí comenta cómo ésta antiguamente no podía estudiar, por lo que se dedica a coser o a la devoción, arrastrada por la corriente de San Francisco. En una postura ambigua entre el discurso oficial y su feminismo, aborda ejemplos de figuras femeninas famosas. Pero sobre esto hablaremos en el capítulo séptimo.

[1004] «Tratemos de representarnos el aspecto de aquellá procesión triunfal en la Edad media. De una parte los cónsules y magistrados de la ciudad, reforzados con buen golpe de gente de armas; de otra el pueblo, densísimo, conmovido; de otra el clero secular; por último, los frailes Menores con antorchas encendidas en las manos, y toda esta multitud ascendiendo por abrupta colina, bajo los rayos de un sol meridional, entre cánticos...» (Pardo Bazán, 1882, I: 250).

[1005] «Isabel de Hungría, cuya vida en otra parte se reseña, e Isabel de Castilla, que tiene escrita la suya en la página más resplandeciente de nuestros anales; san Luis y san Fernando, los dos reyes en quienes tomó carne el ideal monárquico; Dante, que cantó la gran epopeya católica, y Cristóbal Colón, que realizó la gran epopeya humana; en suma, los personajes más extraordinarios y simpáticos de la Edad media y del Renacimiento, llevan todos la cuerda rosca de san Francisco, como símbolo de un pensamiento fijo en lo divino, en medio de la incesante y gloriosa labor de su existencia» (Pardo Bazán, 1882, II: 11).

[1006] Sobre San Luis recoge lo que dice F. Laurent en *Estudios sobre la Historia de la Humanidad: El feudalismo y la Iglesia*.

El capítulo cuarto relaciona al santo con la naturaleza y el quinto se titula "La pobreza franciscana y las herejías comunistas". Dirige ahora la escritora gallega una muy tendenciosa mirada a la Edad Media, aprovechando su relación de las herejías para realizar una intensa crítica política, a partir de su comparación con las pretensiones comunistas coetáneas. En el Medievo, comenta Pardo Bazán, el pueblo pasa a ser libre, «...pero el comunismo no pide derechos para el individuo, sino para la colectividad: éste es el golfo en que naufraga. Cada individuo contiene la especie, y por ello ésta se afirma o se predica de él: lo que del individuo decimos en general, de la especie también» (*ibidem*: 149). Por eso, de todos los comunismos, es el intelectual el más absurdo. Es decir, desde planteamientos del presente aborda la escritora los problemas del pasado y califica a los herejes de comunistas.

De un individuo a otro, nos dirá Pardo Bazán, habrá siempre diferencias, por eso de todos los comunismos el intelectual es el más absurdo. Siempre que la multitud solicita que se distribuya un bien entre la minoría, hay un petición *comunista*. Las herejías se producen cuando el pueblo quiere tener la verdad. Defiende la escritora entonces la comparación de épocas, lo cual proviene, más que de una incapacidad en la generación realista de olvidarse del presente o de un cierto afán didáctico, de una concepción de la historia reglada por una serie de leyes, que compartían historiadores franceses como Guizot, Quinet o Tocqueville. «Yerro notable es creer que el aproximar los sucesos históricos, y compararlos, valga tanto como identificarlos; y equivocación no menor figurarse que los hechos se dan aislados en la historia, que no los enlaza íntima solidaridad, ni los regula ley ineludible» (*ibidem*: 150). El gran incendio *maniqueo* por poco abrasa a Europa, nos dirá la escritora, que culpa también a los trovadores de éste, por su refinamiento y *relajación* de las costumbres, con su licenciosa y escéptica poesía, que provoca la inmoralidad en general. Así, en nota, nos pone ejemplos de trovadores licenciosos sacados de la *Histoire de France* de Michelet. Europa pudo conocer esos gérmenes budistas por Grecia o Rusia, donde se propagaron a Tartaria. Curiosamente, esos *gérmenes* serán puestos en relación con la filosofía actual, es decir, acerca por muy diversos cauces, en esta ocasión de corte negativo, el Medievo y el XIX.

> Nadie desconoce el carácter pesimista del nihilismo; sus sombríos matices místicos han sido notados en distintas ocasiones; muchos de sus afiliados muestran el horror al matrimonio y conservación de la especie que distinguía a ciertos herejes de la Edad Media, supremo arbitrio propuesto por Schopenhauer[1007] y Hartmann, filósofos del pesimismo contemporáneo, para extirpar el mal de la existencia. (*Ibidem*: 202)[1008].

[1007] Según Hemingway (1988), en 1880 empezaron a publicarse por primera vez en francés obras enteras de Schopenhauer, que Emilia pudo conocer cuando fue ese año a Vichy, pues el acontecimiento despertó mucho interés. El personaje de Artegui de *Un viaje de novios* es evidentemente un reflejo de la filosofía de Schopenhauer. También en *Los Pazos de Ulloa* podemos ver huellas de este pensador.

[1008] La autora comenta en otro momento que si en el XIX existen y dominan aberraciones como las que comete la secta schopenhaueriana, «¿por qué hemos de admiramos de que en el XIII fuese práctica

La escritora aprecia una propensión liberal y comunista en las herejías de los siglos XIII y XIV. Aunque algunos autores católicos digan que las heterodoxias se reducen a formas del espíritu revolucionario, esto es olvidar que también hay errores reaccionarios, como el tradicionalismo, condenados por la Iglesia. En el siglo XIII el comunismo tenía forma mística, porque aunque el pueblo aspiraba a la anarquía social, no se daba cuenta de ello. Se trata del período de transición del feudalismo a las monarquías: los pueblos prevén la emancipación que van a conquistar (*ibidem*: 206). Al final nos encontramos con el *cielo* del comunismo, que es el indefinido progreso y el culto de la humanidad. En capítulos como éste nos da la sensación de que, más que preocuparse por narrar la historia de San Francisco, a la escritora le interesa defender el papel histórico de la Iglesia en todos los sentidos, tal vez previendo la censura eclesiástica (cuya interpretación, en este caso, justificará). Se alinea entonces con los escritores católicos que en este último tercio de siglo adoptan la forma novelística vigente para sostener sus propias posiciones.

> Hoy como ayer —¡extraña persistencia de los errores!— hay dialécticos que expongan, y pueblos que crean que la desventura anexa a la condición del hombre en este valle de lágrimas, puede vencerse con el advenimiento de instituciones enteramente democráticas, y venir la edad de oro con los adelantos de la ciencia: lo que los fraticelos del siglo XIII entendían por 'reinado del Espíritu Santo'. (*Ibidem*: 207).

Critica, de esta manera, a Castelar, pues incluye a San Francisco entre los precursores de la moderna democracia en su obra *San Francisco y su convento en Asís*. Allí, pese a su imaginación lozana, calor y poesía, el santo es un profeta social y su Orden es hermana de los *fraticelos* (seguramente, el libro de Castelar no tendría la misma licencia eclesiástica de esta obra); la autora comenta que el mismo político se da cuenta de los lados flacos de su refulgente síntesis hegeliana (*ibidem*: 221, n. 62). «Por lo demás, el mundo ha marchado, el poema de la historia cuenta cinco estrofas más, cinco largos siglos; en su transcurso las ideas cumplieron su evolución lógica; los valdenses son hoy protestantes; el fatalismo maniqueo, determinismo científico; el quietismo panteísta, filosofía de lo inconsciente y doctrina de *l'infelicitá*; a Dulcino ha sucedido Bakunine» (*ibidem*: 208). Es decir, los *malos* del Medievo son los mismos que ahora atacan a la Iglesia y el orden vigente. Pero no nos deben extrañar estas ideas: la escritora cita a Balmes y su libro *El Protestantismo comparado con el Catolicismo*.

En el capítulo sexto se ocupa Pardo Bazán de la inspiración franciscana en las artes y habla aquí de los artistas italianos. El Renacimiento del arte italiano por excelencia, el de la pintura, no data del siglo XV ni del XVI, ni se origina de la restauración clásica. «El siglo XVI es la flor completa, a la tarde de la pintura; pero en

---

piadosa de algunas sectas el inmolar las madres a sus recién nacidos?» (Pardo Bazán, 1882, II: 220, n. 59).

el templo de Asís, en el XIV, esparce ya su aroma el capullo y luce la aurora» (*ibidem*: 236). Demuestra aquí la gallega importantes conocimientos sobre historia de la pintura.

El capítulo séptimo aborda la inspiración franciscana en la ciencia y el octavo la filosofía de los franciscanos, en una defensa a ultranza de la escolástica. «Con ser la escolástica tan potente y grandiosa manifestación del entendimiento humano, no se libró de verse envuelta en el desprecio general que presuntuosos e inconsiderados críticos atrajeron a la Edad Media; desprecio del cual la redimen hoy tantos y tan eruditos estudios, sin conseguir, no obstante, que del todo se disipe el vulgar error y la preocupación en malhora nacida. De cuantas cosas irreflexivamente se desdeñaron y vilipendiaron en la Edad Media, quizás la peor tratada sera la escolástica. Por ignorarla la injuriaron, y con injuriarla, túvose por inútil saberla» (*ibidem*: 290). Se la acusó de tener formas pedantescas y bárbaras, de un fondo pueril y vacío, y de un método árido y estéril. «Mas el descrédito de la escolástica habrá de trocarse en justo loor cuando, mejor conocida, se vea que fue de los períodos filosóficos más varios, ricos y libres que honran a la inteligencia humana» (*ibidem*: 290). La escolástica enriqueció el idioma y fortaleció el entendimiento. Y si la Edad Media cultiva los gérmenes de los Padres de Iglesia, siembra a su vez otros que recoge la Edad moderna: Abelardo preludia a Leibniz, y así en un largo etcétera. Utiliza también la autora entonces parámetros modernos para explicar la filosofía medieval: «si la dogmática es la razón pura de la Edad Media, la mística su razón práctica. Corresponde la una a la ciencia, la otra a la vida, y no las separa la funesta y mortal antinomia que puso en la razón especulativa y la práctica el filósofo de Konisberg» (*ibidem*: 297). El autor de la *Imitación de Cristo* (que dice se atribuyó tanto a San Bernardo como a Tomás Kempis) es también discutido. En este capítulo utiliza a Menéndez Pelayo y su *Historia de los Heterodoxos Españoles* y a fray Ceferino González, obispo de Córdoba. Con respecto al primero, afirma que si uno de los más distinguidos promovedores de la "reacción neo-tomista" en el país, al establecer la distinción entre la filosofía cristiana y la que lo es accidentalmente, reconoce que las obras de panteístas, materialistas y positivistas están saturadas de la influencia del cristianismo, entonces habría más ancho horizonte para el pensamiento cristiano en la época de prosperidad del catolicismo (*ibidem*: 357-358)[1009]. Precisamente, Menéndez Pelayo prologará la segunda edición de San Francisco (Simón Palmer; 1998: 400).

La escritora alaba a Bacon y habla, entre otros, de Lulio, apoyándose en el investigador santanderino. «Mas hoy —diremos con un ilustre autor novísimo— comienza a entenderse que era ligereza científica despreciar al Doctor iluminado y tratar de *Arte deceptoria* su Arte magna» (Pardo Bazán, 1882, II: 352). Reclama entonces más facilidad para allegarse sus manuscritos.

El capítulo noveno lo dedica a San Francisco y la poesía, donde, como vimos en el capítulo segundo de este trabajo, traza toda una panorámica de la poesía del XIII y discute sobre los poemas atribuidos al santo. Frente a las alabanzas que dedica a Manrique, no valora, en cambio, a los trovadores, como vimos también en la parte de nuestro trabajo dedicada a la filología, así como sus referencias a las ideas de Max Müller, en su *Science du langage*.

Finalmente, en cuanto al aspecto físico del libro, observamos que es ésta una cuidada edición, donde cada capítulo y la introducción se inician con letra gótica. Se trata de la estética que acostumbra acompañar en la década de los 80 a los libros de temática medievalista, precursora de la de las publicaciones modernistas.

Como vemos por esta biografía, el Realismo deja, en las obras medievalistas de estos momentos, rasgos de consideración estética (la crítica a la insinceridad y boato de los trovadores) o de carácter funcional (el uso de descripciones de corte realista y naturalista). También el énfasis en lo ideológico es una consecuencia de la situación política de entonces.

En cuanto a esto, Bretz (1984) comenta que Pardo Bazán en sus escritos se declara en oposición a la herejía y de moral católica, pero, por debajo, subyace una profunda crítica a cierta parte del clero y a los escritores conservadores. Hace falta, sin embargo, leer entre líneas. Su rechazo de la Revolución es también una forma de lograr solidaridad con el lector. No obstante, la escritora busca distanciarse en sus novelas[1010] (y en sus relatos, como vimos) de la literatura neocatólica que castiga el vicio y premia la virtud. Sin embargo, si bien esto es cierto en la mayoría de sus obras y si conviene poner entre parentésis afirmaciones que iban a ser revisadas por la censura eclesiástica, Pardo Bazán no trata de disociar siempre lo político de lo literario, como dice Bretz, y este texto puede ser una buena muestra de ello. Hay que tener, de todas formas, muy en cuenta la tesis de esta investigadora, que observa una incorporación creciente de voces liberales y discursos que entran en juego con ecos del neocatolicismo, aunque el silenciado subtexto político cambia y hacia el final de los 80 existe cada vez una mayor apertura. Por otro lado, la acusación a la gallega de *poco católica*, se debe en parte, según Bretz, al resentimiento masculino que crece a medida que Pardo Bazán y otras mujeres triunfan; por ello, éstas se verán obligadas a demostrar su ortodoxia por partida doble.

Litvak (1980: 198-199) destaca la presencia del franciscanismo en lo que califica la investigadora como un retorno de la estética modernista a la madurez moralizante del

---

[1009] Whitaker (1988: 13) nos dice que Emilia asiste cada dos meses a las tertulias de Menéndez Pelayo, Echegaray, etc. Esto ayudaría a su conocimiento de los estudios medievales.

[1010] Así, comenta Bretz que la escritora, en *La cuestión palpitante*, alternativamente explota y niega la imagen conservadora. En este libro de Pardo Bazán entran en juego la memoria colectiva de la Revolución de 1868 y el cantonalismo, la intranquilidad social y el cambiante papel de la mujer, las presiones conflictivas del neocatolicismo, el liberalismo y la izquierda radical.

Medievo[1011]. Observa entonces cómo esta corriente habla del amor a los animales y de la inocencia, dejando una profunda huella en nuestra autora (que tradujo en 1889 los *Fioretti de San Francisco*, fuente fundamental, como vimos, de su biografía), la cual mezcla en sus relatos detalles reales y alegóricos (se identifican la paloma y el Espíritu Santo, se alude a sueños, espinas, etc.).

En Francia, esta corriente también estará de moda a finales de siglo: Paul Sabatier publica *Vie de saint François d'Assise* en 1894, que tuvo nueve ediciones el año de su publicación[1012], y, a finales de siglo, en 1899, Jules Lemaître señala que entre los más cansantes *snobs* de los últimos años están los entusiastas de Botticelli, de San Francisco de Asís y del esteticismo inglés (Dakyns, 1973).

No obstante, el tema de San Francisco interesa ya desde los años 60. Ahí está el cuadro del pintor académico Benito Mercadé, *Traslación de San Francisco de Asís*, de 1866, que parte de Giotto para la realización de su obra (Gómez Moreno, 1990: 83).

Y Blasco Ibáñez también mostrará su admiración por el santo, a raíz de la fuerte impresión que hace en él la iglesia de Asís (Alborg, 1999: 983). En el texto *En el país del arte. (Tres meses en Italia)*, de 1896 (con artículos publicados en *El Pueblo* de ese año), exclamará el valenciano: «Toda la mística poesía de la Edad Media se encuentra en este sublime visionario... ¡Alma grande y generosa, atormentada a todas horas por la visión de la desigualdad social, de la miseria involuntaria en que gimen la mayor parte de los humanos! Nació en la época en que se intentaba resolver el más arduo de los problemas por medio de la caridad y de la religión, y fue santo pretendiendo convencer a los poderosos con el ejemplo del sacrificio. A existir en estos tiempos, en que la Humanidad, segura de la ineficacia de la religión, sólo confía en la ciencia, San Francisco hubiera sido revolucionario, ¡y quién sabe si habría buscado la regeneración en un universal bautismo de fuego!» (cit. en Alborg, 1999: 985). Según se deduce de sus palabras, aunque Blasco era anticlerical, si hubiera sido capaz de creer en los santos, San Francisco hubiera sido su patrono. Por otro lado, vemos cómo le interesa el matrimonio mixto de San Francisco y de Clara, es decir, su atracción por esta figura proviene sobre todo de su preocupación social[1013].

[1011] R. Darío, J. R. Jiménez y R. de Valle-Inclán también escriben sobre el tema y Agustín Querol realiza un bajorrelieve de San Francisco.

[1012] En enero de 1897, *La Ilustración Española y Americana* empezó a publicar capítulos de este libro en traducción de Clarín, según Litvak (1980: 198). Esta investigadora destaca también el libro de Joergensen y los estudios de Haracourt sobre el asunto.

[1013] Nos sigue contando después Alborg (1999: 992-993) las impresiones medievalistas del viaje de Blasco, que copiamos porque nos demuestran que incluso en su etapa de madurez esta época no dejó de interesarle: «La descripción de Constanza, que viene a continuación en el periplo, es un poderoso aguafuerte, y muy pintoresca y viva la de las dignidades eclesiásticas y laicas de señores feudales, que en los primeros años del siglo XV se reunieron en la ciudad para celebrar el Concilio de su nombre, al que debe su fama. Blasco, según su costumbre, resucita todo aquel mundo y lo 'pinta' con la puntual exactitud que quizá hizo posible el examen de documentos gráficos conservados; sin olvidar la bien acreditada pericia de Blasco para este género de reconstrucciones. Son páginas brillantes de movimiento y de color, y no exentas de ironía. Blasco, futuro novelador del papa Luna, cuyo destino se iba a decidir

San Francisco de Asís fue obra leída o conocida por Clarín, que se refiere en una ocasión a la *erudición franciscana* de Pardo Bazán. Si ella quiere poner de moda la palabra *quodlibético*, entonces, le pide Clarín, que retire lo de *medioeval* (Clarín, 1973: 242). Aunque no especifica, no nos cabe duda de que era una alusión al lenguaje de esta obra, que en la *Revista de España* estiman "trabajo crítico", no novela[1014].

Para algunos autores, este texto era uno de los mejores de Pardo Bazán. Valera, en un artículo de 1903, señala que en el libro de Boris de Tannenberg, *La España literaria: retratos de ayer y de hoy*, donde en su primera serie incluye los bocetos de Manuel Tamayo, Menéndez Pelayo, Pereda y Pardo Bazán, lo que más se encomia de esta última es el *San Francisco de Asís* (*ibidem*: 159)[1015].

Emilia Pardo Bazán, gran conocedora de la literatura francesa, debe mucho a sus lecturas. Hay que decir que quizás fue la primera intelectual importante en España durante la última década del XIX que reconoció inmediatamente los cambios en la sensibilidad estética europea. Por ejemplo, la presencia de *La Tentation de Saint Antoine* de Flaubert se puede ver en *La Quimera*. Pardo Bazán recoge, además, de los Goncourt el gusto por representar las impresiones visuales en la novela y los colores y, por supuesto, de Zola la teoría naturalista.

Pero fundamentalmente se destacarán siempre en ella las huellas del Romanticismo. Obras como *Los Pazos de Ulloa* tienen mucho de estructura e influencia de novela gótica, en opinión de Colahan y Rodríguez (1986). Para estos investigadores, Pardo Bazán distinguía perfectamente lo gótico dentro del Romanticismo y comparte una serie de rasgos con la prosa de ficción gótica. Doña Emilia selecciona adrede una fórmula novelística ya superada y desgastada (pero que, según estos estudiosos, retiene fundamentales puntos de contacto filosófico con la escuela literaria del momento) y estructura con ella, paródico-seriamente, la que es su obra maestra. Lo interesante precisamente es esa relación que encuentran estos investigadores entre la imaginación gótica y el Naturalismo: «el gótico literario comparte significativas bases filosóficas con el naturalismo (...). Es decir, que el atractivo que poseían para la novelista los elementos salientes de la manera gótica tiene su explicación en lo que compartían —en su esencia, si no en la manera precisa de su captación, ya para finales del siglo XIX manida y hasta

---

en el Concilio, es posible que no poseyera entonces todavía la documentación que atesoró más tarde para tratar el tema, pero sin duda —porque él solía albergarlos por largo tiempo en su mente— andaba ya tras él y debió de tenarle mucho. No se dilata excesivamente, sin embargo, pero dedica una dramática página al suplicio de Juan Huss, condenado a la hoguera por orden del Concilio, a pesar del salvoconducto del emperador Segismundo, que faltó después a su palabra, 'ejemplo de villanía repugnante que no siguió Carlos V cuando un siglo después compareció Lutero ante la Dieta de Worms'». Después hablará Blasco del festival de Wagner de Múnich.

[1014] "Notas bibliográficas", *Revista de España*, CXXII (julio y agosto de 1888), pág. 159.

[1015] En este artículo, "La España literaria, por Boris de Tannenberg" (Valera, 1912b: 143-176), comenta el novelista que Hugo le dijo a Pardo Bazán que España estaba atrasadísima y no tenía sabios por la Inquisición; para Valera hay algo de verdad en esto y la defensa de la escritora le recuerda la que hizo Quevedo de Pedro el Cruel (*ibidem*: 161).

risible— con la filosofía general del naturalismo: la destacada percepción de las dimensiones primitivas (brutales y horrorizantes) de la naturaleza humana, y la función, también horrorizante y terrible, de una naturaleza idílica» (*ibidem*: 398-399). Precisamente, según estos estudiosos, la autora parece aludir directamente a esta tradición literaria al convertir los pazos, dentro de la pesadilla de Julián, en un castillo medieval. Señalarán también otros elementos como la brujería o el terror y la naturaleza salvaje y hostil[1016]; olvidan señalar que estos rasgos también formaban parte de la imaginación parnasiana.

Y es que en esta autora encontramos puntos de fusión entre los diversos movimientos, que refleja muy bien en su producción literaria. Así, da pie a discusiones como la de González Herrán (1988), quien defiende que *La Tribuna* es más bien una obra romántica, rompiendo con la creencia general de considerarla la primera novela naturalista[1017]. Este tipo de planteamientos nos recuerdan la difuminación que existe entre los movimientos, algo que venimos señalando a lo largo de este trabajo. El estudioso llega incluso a decir que el arte de Pardo Bazán es romántico y no realista: habla de un estilo que es eclecticismo de compromiso, es decir, al substrato romántico se superponen el Realismo, Naturalismo, espiritualismo, Decadentismo, Modernismo.... Sin embargo, Zola también mostró elementos de folletín o costumbristas en su prosa, y ello no quiere decir que continuara perteneciendo al movimiento anterior. Lo que tal vez habría que deducir de todo esto es que unos movimientos engendran otros y permanecen estrechamente imbricados, no son tan opuestos como en principio hemos supuesto y quería sostener la generación que rechaza el Romanticismo. Obras como *San Francisco de Asís* nos lo confirman.

En el mismo Congreso donde González Herrán presenta la comunicación mencionada, planteado sobre las fronteras entre los diversos movimientos[1018], Hemingway (1988) señala las diferencias entre Decadentismo y Romanticismo[1019].

[1016] Claro está que esta presentación podríamos atribuirla a la influencia de Darwin: después de éste, la naturaleza había dejado de ser (para una minoría intelectual, desde luego) nuestra madre benévola, para convertirse en un sistema brutal de supervivencia de los más fuertes (Hemigway, 1988). No estamos, por otro lado, de acuerdo con estos autores cuando dicen que Julián parece no haber sido creado con otro fin que el de dar salida directa a la comicidad inherente en la parodia (Colahan y Rodríguez, 1986: 401). Nosotros no lo vemos como una figura exclusivamente cómica.

[1017] Para este especialista en Pardo Bazán, esta obra puede tener en su forma más aparente conatos muy amanerados de Naturalismo, pero sólo son eso. Debajo de su Naturalismo, perduran en la novela procedimientos, actitudes y gestos propios de la estética anterior al Realismo, «más vigente de lo que suele creerse en la novela española de principios de los ochenta» (González Herrán, 1988: 497-498). Y el investigador muestra como prueba las afirmaciones de Urbano González Serrano y de Rafael Altamira de que el Naturalismo tenía mucho de Romanticismo.

[1018] Las preguntas que Lissorgues formula en el Programa que sirvió de convocatoria son las siguientes: «¿Representa el Realismo una ruptura real con el Romanticismo y el costumbrismo? ¿El costumbrismo y ciertas formas de Romanticismo por caracterizar, no se integran en la orientación realista? ¿Es paradójico ver en el Naturalismo una continuación de las novelas de tesis?». Es interesante que en este Congreso se defendiera que no se debían cerrar en excesco las fronteras entre los movimientos.

[1019] Aunque se den también el nerviosismo, la desilusión amorosa, la búsqueda de lo artificial y lo exótico, el odio a la vida moderna burguesa o la desviación sexual en el Romanticismo, para Hemingway

Siendo acertado enfocar lo semejante y lo diferente de los movimientos, no hay que olvidar que el enfrentamiento no es la única vía para conocerlos, aunque las inmediatas generaciones se opongan a la directamente anterior. Observa entonces Hemingway la amplitud del problema de la ascendencia decadentista en el estilo de Pardo Bazán y del arte realista en general.

> Hablando en términos más generales y volviendo al problema de definiciones a que aludí más arriba, es erróneo dar por sentado, como a veces ocurre en las historias de la literatura, que «naturalismo» y «decadentismo» denotan territorios bien definidos y mutuamente exclusivos: al contrario, coinciden en muchos puntos por la sencilla razón de que son reflejos del mismo *Weltanschauung* finisecular. (*Ibidem*: 234).

Precisamente, según Whitaker (1988: 16), *La Quimera* es un resumen de las corrientes literarias del XIX. Esta obra de 1905 trata de un pintor que busca un estilo pictórico original y una relación espiritual con el cosmos. Pardo Bazán usa entonces los principios de los prerrafaelistas para contrarrestar los valores sociales decadentes, que ella considera negativos, del fin de siglo. La condesa se muestra imbuida también en esta obra de la corriente del *revival* medieval popular y del antiindustrialismo de su época. Pero también hay elementos del costumbrismo, Naturalismo, Neorromanticismo, la novela rusa, la psicológica, el Modernismo y el 98. Este texto es todo un *collage* de las tendencias del cambio de siglo, donde la gallega captura un momento histórico en el que los nuevos valores amenazan los viejos. Si durante toda su obra, funde realismo e idealismo, en su etapa final Emilia muestra interés por la muerte, la decadencia y la búsqueda de modelos tradicionales y correspondientes al cristianismo ortodoxo, en un momento en que se desean a un tiempo cosas nuevas y la recuperación del pasado perdido. *La Quimera* es así un resumen de los acontecimientos anteriores de la literatura, a lo que se añade el ambiente de decadencia de fin de siglo y la Hermandad prerrafaelista (compartirá el pensamiento de que Rafael corrompió la pintura al fracasar en la representación de la realidad y la vida espiritual del hombre[1020]).

Pardo Bazán estuvo siempre fascinada por los diálogos de dos monstruos, la Quimera y la Esfinge, en la novela de Flaubert *La Tentation de Saint Antoine*. Y es que la influencia de Zola en su obra ha sido a veces exagerada por los críticos, a expensas de la de Gautier, Goncourt, Flaubert y Bourget (*ibidem*: 17). En cuanto al último, aunque se deja tocar por el neomisticismo y el espiritualismo en la etapa final de su producción,

---

los decadentes se diferencian porque se rebelaron contra un punto esencial de la teoría romántica: la divinización de la naturaleza y del amor.

[1020] Como vimos en el capítulo anterior, el Prerrafaelismo, surgido en 1848, creía en la reprodución exacta de la naturaleza y de la belleza erótica de la mujer. Tanto prerrafaelistas como decadentes pertenecen a un movimiento que rechaza la industrialización y la sociedad burguesa de la época. Los prerrafaelistas, aprovechando el *revival* medieval, daban una respuesta moral y cristiana a los problemas metafísicos de la época (Whitaker, 1988: 50-51).

Pardo Bazán evidencia pese a todo una búsqueda más estilística (modernista) que espiritual..

La decadencia está presente en *La Quimera* a través de figuras como la mujer fatal y corrientes como el sadismo, el ocultismo, el hermetismo, etc. Los héroes de fin de siglo ya no mostrarán un amor ideal por las mujeres o la naturaleza. Pero en España el exceso de decadencia será atacado, porque se opone a una visión burguesa del mundo. Pardo Bazán propondrá aquí la Edad Media como una solución a los problemas de la época moderna y señalará los beneficios de la vida rural y medieval y las aportaciones a la vez positivas y negativas del Romanticismo (*ibidem*: 56). Al tiempo, se rechaza el movimiento siguiente: el pintor Silvio deja de admirar el realismo servil para pasar a inspirarse en Rossetti y compañía. Sotelo Vázquez subraya cómo Emilia apela al sentimiento, al Neorromanticismo y al medievalismo, y la fascinación de Minia por los monjes medievales es un elemento perteneciente a la estética decadentista (Pardo Bazán, 1992: 65). No obstante, como ya hemos visto en *San Francisco de Asís*, esta atracción por la vida monástica le venía de muy atrás.

La novela y el relato legendario de los arabistas

Por razones de orden temático, agrupamos en este apartado la novela y la narrativa breve, teniendo en cuenta que ésta no consiste en cuentos, sino en leyendas, en el único caso en el que nos detenemos, el de Simonet. Por otro lado, como se recordará, en el apartado dedicado a los relatos de la prensa ilustrada también nos encontramos con ejemplos de textos pertenecientes a arabistas decimonónicos.

Según Carrasco Urgoiti (1956: 423-424), en la segunda mitad del XIX se imprime la novela histórica de sello erudito por parte de tres arabistas destacados: Simonet, R. Amador y Eguílaz y Yanguas. Esta novela casi arqueológica responde al auge de los estudios históricos y tenía un precedente en *Doña Isabel de Solís* (*ibidem*: 419), pero la que vamos a tratar ahora no sólo tiene mucha información, sino que se basa principalmente en textos árabes. A diferencia de Castelar, estos autores «preferían tratar épocas poco conocidas y rehuyeron el tema de la conquista de Granada», nos dice Carrasco Urgoiti (*ibidem*: 424). Simonet escribe cuatro leyendas históricas árabes, de las que ahora hablaremos: la única cuyo objeto no era aclarar un punto histórico confuso era *Camar*, localizada en la corte de Granada en el siglo XIV, que ilustra las costumbres de los reinos de taifas, como la posición privilegiada de los poetas en la corte. El autor imita al narrar este episodio la dicción florida de la lengua árabe. Por su parte, Rodrigo Amador, además de escribir *La Leyenda del Rey Bermejo*, que veremos en seguida, también compuso una novela inferior, titulada *Al Cassr-ul-Mashur (el palacio encantado). Leyenda histórica árabe granadina*, de 1885, enfocando con algo de novedad el tema del amor del musulmán por la cristiana en el reinado de Mahomad III (*ibidem*: 425). Eguílaz y Yanguas, autor de la *Reseña histórica de la conquista del reino*

de Granada según los cronistas árabes, se muestra alejado del candor romántico en *El Hadits de la princesa Zoraida, del Emir Abulhasan y del caballero Aceja. Relación romancesca del siglo XV o principios del XVI, en que se declara el origen de las pinturas de la Alhambra*, de 1892. Se trata de una novela de gran primor arqueológico y animadas escenas de caballería en Castilla y Granada, entre ellas una serie de festejos y torneos, celebrados en la corte de Juan II en honor de princesa de Tartaria, con asistencia de los abencerrajes y del príncipe granadino Abulhasan o Muley Hacén. Aunque vuelve al tema romántico del amor de un cristiano por una mora que se convierte, por el despego con que el autor cuenta los acontecimientos y su alarde de reconstrucción estilística, preludia el enfoque de los temas históricos llevado a cabo por los modernistas (*ibidem*: 426).

Manuel Fernández y González, del que tiene Alarcón un alto concepto[1021], se mueve en un sentido opuesto, con bastante menos erudición, aunque se documenta a la hora de escribir sobre moriscos o mufíes. En general, es este autor el más asiduo cultivador de temas granadinos en el terreno de la novela histórica y las tradiciones (*ibidem*: 301). En 1849 escribió *Alláh-akbar (Dios es grande). Leyenda de las tradiciones del sitio y conquista de Granada*, donde aparece el tema de siempre de Boabdil, el ciprés de sultana, etc. (*ibidem*: 316). Pero Carrasco Urgoiti destaca primordialmente una obra alegórica, con un simbolismo próximo al de Campoamor y otros autores realistas. «Narración aún más delirante es *La historia de los siete murciélagos. Leyenda árabe* (1863), que tiene mucho de cuento oriental al estilo de las *Mil y una noches*. El autor forja una fantástica alegoría en la cual siete murciélagos simbolizan los siete pecados capitales, apareciendo el rey Alhamar, varios de sus descendientes y toda suerte de seres sobrenaturales. Un hijo de Boabdil logra finalmente deshacer los encantamientos de la Torre de los Siete Suelos, donde se alojan los murciélagos. Al mismo tiempo, un hijo del rey Alhamar decapita al caballo mágico de un árabe condenado, enlazándose así tan fabulosa narración con la tradición del caballo descabezado, guardián de la citada torre» (*ibidem*: 427).

Pero el tema morisco será abordado también por escritores no arabistas: Carlos Frontaura escribe *Doña María de Alhama*, en 1858 (*ibidem*: 428), y Trueba, en los años 30, publica una serie de cuentos moriscos (*ibidem*: 305-308). Más importante es la obra de la primera mitad de siglo de Estébanez Calderón, incipiente arabista que proyectó a

[1021] Alarcón (1984: 213-226) escribe una crítica literaria sobre Manuel Fernández y González que publica en *La Discusión* en 1856. Se trata de una serie de cuatro artículos sobre el autor, amigo suyo desde los días de la Cuerda y la Colonia Granadinas. Se ocupa entonces de su poesía, sus obras orientales y su teatro y anuncia un quinto artículo sobre novelas, que DeCoster no sabe si llegó a publicarse (*ibidem*: 213). Allí habla de Fernández y González, señalando que no es un alto personaje, ni hombre de moda, ni potentado, y advirtiendo que es imparcial con él pues no es amigo o socio. En este artículo, alaba Alarcón al escritor y señala entre sus obras *Alláh-akbar*, leyenda de las tradiciones del sitio y conquista de Granada. Hace Alarcón todo un catálogo de sus obras publicadas (entre las que encontramos muchas

la manera de Irving (aunque sólo toma de él una narración) *Cuentos del Generalife* (*ibidem*: 309).

Que Washington Irving era muy conocido por entonces nos lo demuestra Zorrilla en sus "Cuatro palabras del autor", al frente de su leyenda de Al-Hamar. Justifica la escritura de este texto porque estaba avergonzado de que escritores extranjeros hubieran escrito sobre la Alhambra antes que nosotros: se refiere entonces a «el martillo de oro de la juiciosa y galana historia» de Washington Irving (Zorrilla, 1852, I: 43). Efectivamente, sus *Stories and Legends of the Alhambra*[1022] y *Las Mil y una noches* serán dos fuentes principales de inspiración para los narradores orientalistas.

Carrasco Urgoiti (1956: 429) señala que, durante la segunda mitad de siglo, el género de las tradiciones se cultivó asiduamente y de manera más sistemática que en años anteriores, aunque se reiteran tópicos románticos en el tema morisco. Este desarrollo de las tradiciones se debe en parte al interés cada vez mayor por los estudios folclóricos. Y destaca las moriscas de Afán de Ribera, cuyas historias de base anecdótica relatan amores de personas de religión distinta y combinan a veces el humor y la fantasía a la manera de Irving (*ibidem*: 432)[1023].

Centrándonos en primer lugar en la figura de Simonet, Manzanares Aguirre (1971: 135-137) nos comenta que en vista de sus fracasos en el terreno de la lírica o el drama probó el arabista con el tercero de los géneros literarios en boga en el Romanticismo de mediados de siglo, y publicó las *Leyendas históricas árabes* en 1858, en una hermosa edición con ilustraciones en color que alcanzó gran éxito porque los textos estaban mejor escritos y se adaptaban más a las aficiones de Simonet. Éste sacó a la luz el texto cuando aún no tenía 30 años, siendo catedrático de lengua y literatura árabe en el Ateneo de Madrid, y bajo el influjo de Estébanez Calderón. Aunque, según Manzanares Aguirre (*ibidem*: 135), sigue aquí la huellas de Scott y de Irving para evocar la fastuosa civilización arábigo-hispana, nosotros creemos, sin embargo, que estas influencias son más bien tangenciales. Simonet creó todo un discurso propio, enmarcando personajes históricos en aventuras creadas a veces por su fantasía, si bien, como veremos, el resultado no fue alentador.

---

de asunto medieval) y destaca las leyendas y cuentos orientales, además de las obras dramáticas, los ensayos épicos o las poesías líricas.

[1022] En estas historias de Irving encontraremos tópicos sobre el honor del viejo castellano y una explicación a veces racional de la magia, aunque otras todo queda en el misterio. Los cuentos se hilan unos con otros en numerosas ocasiones y recrean el exotismo de la España musulmana, aunque también aparecen épocas posteriores al Medievo. Muchos versan sobre los tesoros escondidos por los moros tras su marcha. Las mujeres son siempre bellísimas, los diálogos, formales, y el mundo, encantador, con guías que cuentan historias, princesas encerradas, sabios encargados de enseñar, y un hálito, en fin, de cuento infantil, que se plasma en ese maestro que oculta a un príncipe lo que es el amor.

[1023] Echamos de menos, sin embargo, en el panorama de esta estudiosa, las referencias a los relatos de Francisco Fernández y González, también de tema morisco. Éstos serán olvidados también en el estudio que realiza Manzanares Aguirre (1971) de los arabistas decimonónicos.

Pedro de Madrazo (1858), en la introducción a esta obra, habla complacido de *aquellos* palacios y vergeles de los moros entre flores, fuentes, bosques de arrayanes, granados, limoneros. Pero muestra desde el comienzo cierta tendenciosidad contra el mundo arábigo, que ya habíamos visto en su contestación al discurso sobre la arquitectura mozárabe de J. Amador de los Ríos. Con propósito de enseñar, dice, entra en el palenque literario Simonet, y el estadio que elige «es el interesante, poco conocido y por lo tanto peligroso período de la cultura islamita en España». El peligro de este estudio reside para él en la dificultad de apreciar al mismo tiempo dos civilizaciones de tendencias opuestas, que se compenetran y coexisten, y no dejarse arrastrar como la mayor parte de historiadores, ya a una ciega reprobación de todas las obras de la cultura árabe hispana, ya a un vituperio *sacrílego* de la lenta civilización del occidente cristiano (*ibidem*: ii). Aunque Simonet ha sabido superar esos escollos en sus leyendas, siente Madrazo miedo de que en su fogosa imaginación haya dado «en algunos pasajes un colorido seductor al sensualismo islamita» (*ibidem*: iii). Pero, como sabemos, Simonet no se caracteriza por su aprecio a la contribución histórica musulmana. Por otro lado, resalta Madrazo la documentación histórica de Simonet (*ibidem*: xiv), pues los hechos que esclarece no se encontraban en la obra de Conde. Madrazo considera los "Apéndices" como el *interior de un vasto taller*, y también como garantías de la verdad del relato, que se sirve de la ayuda de los historiadores árabes. Pero a nosotros nos da la impresión de que más que buscar fidelidad histórica a la hora de escribir sus textos, como piensa Madrazo, aprovecha Simonet sus conocimientos para componer a partir de ellos sus historias.

Efectivamente, como afirma Manzanares Aguirre (1971: 136), la leyenda de Almanzor tiene más de historia que de leyenda. Mezclados con la narración poética hay una serie de datos históricos, muchos de ellos usdos por primera vez y fruto de las investigaciones de Simonet en El Escorial[1024]. También da extensas noticias sobre la expedición de Almanzor a Santiago, y los sucesos acontecidos en Córdoba tras su muerte así como la caída de la dinastía aparecen con más detalle y extensión que en los historiadores precedentes.

La historia de Almanzor la dedica Simonet a Eugenio de Ochoa y estampa su firma con letra gótica, en esta primera edición. En la introducción nos dice que su propósito es describir en un breve cuadro una época memorable con la ayuda de historiadores árabes y de crónicas cristianas[1025]. Muestra entonces cómo los mismos autores árabes (sigue especialmente a Almaccari) lamentan la ambición y crueldad de

[1024] «Por ejemplo, habla de la muerte del hijo de 'Abd-Allãh, al que él mismo mandó matar, y de la muerte del hermano del califa Al-Hakam II, hechos que no habían sido mencionados por los historiadores anteriores, sobre todo por Conde» (Manzanares Aguirre, 1971: 136).

[1025] Desde su óptica providencialista, observa en la historia la mano de Dios, que castiga a los que ama para corregirlos y ensalza a los enemigos para derribarlos, y por ello tiene éxito Almanzor. Este héroe está a la altura del Cid, Mahoma o Alejandro, nos dice Simonet en esta introducción.

Almanzor, cuya historia hasta el momento que comienza la narración nos cuenta Ghaleb. En el texto encontramos largas descripciones y abundantes notas, de modo que queda demasiado recargada la relación. Por lo demás, abundan los tópicos, como el de la hermosura de Elvira e Ismá, cristiana y mora respectivamente. En su relato introduce Simonet versos de Arolas y añade numerosas notas de carácter histórico, etimológico, etc. En el apéndice se vierten toda clase de detalles de personas o lugares un tanto al margen de la historia; y Simonet copia inscripciones en árabe y su traducción.

La leyenda *Merien* se refiere a los mozárabes, tema que después será central en sus estudios como arabista. En este texto alude el autor al alzamiento de este grupo, que se produce en el siglo IX, y realza la figura de Omar, a quien compara con Pelayo. De hecho, la leyenda se refiere a sus relaciones con los cristianos antes de que este personaje se convirtiera al cristianismo (Manzanares, 1971: 136). En esta historia intenta Simonet imitar el lenguaje de los poetas árabes. Esto es lo que podemos apreciar en el parlamento de Amer Ebn-Amer a Meriem, un tanto recargado. «Bellísima nazarena: tú debiste nacer hija de árabes; tus mejillas son un vergel de rosas y tu boca un oloroso clavel; tu rostro ha robado la luz del sol, o por mejor decir, siempre descubierto, es un sol o luna sin nubes que encubran su belleza. En tu cuello torneado y dulzura de tus ojos semejas a la gacela; pero si en estas gracias puedo compararte sin mucho agravio a las beldades musulmanas de mi harem, las aventajas en lo majestuoso de tu estatura, que no acostumbrada a temblar de miedo y reverencia como ellas, se lee erguida y altanera como la palma» (Simonet, 1858: 235). Pero ella no cederá en su fe: las mujeres cristianas de Simonet son puras y fieles, y las árabes no van a la zaga en esta santidad, si exceptuamos a Medina Zahara. Los héroes también son peculiarmente hermosos: Omar-Ebn-Hafsun es descrito como rubio con pelo rizado, ojos azules, blanca tez y barba poblada, muy alejado del aspecto musulmán, pues a Simonet le interesa destacar su raíz *cristiana*. Los apéndices de este relato, algo más aligerado de erudición, son más breves.

Manzanares Aguirre (1971: 136) nos comenta cómo «*Medina Azzahara* es una descripción de los palacios de la famosa ciudad real de las cercanías de Córdoba, sacada de las noticias que de ella dan varios autores árabes, dejando muy poco a la imaginación, ya que se ciñe lo más posible a las fuentes». Las descripciones de la desaparecida construcción son especialmente hermosas, de elevado tono lírico. Pero aunque la voz del autor está más callada que en anteriores relatos, hay todavía cierta docencia en la leyenda. Si bien es éste uno de los textos más bellos de Simonet (como en *Camar*, el autor es más ameno y acierta en el plano lírico), no deja de haber alardes de erudición. Los nombres árabes, de difícil deletreo, aparecen en cursiva, escritos sin la adecuada adaptación castellana. Y Simonet se alarga en exceso copiando lo que dice un historiador africano sobre esta historia; en este sentido, el relato resulta menos elaborado

que otros, pues el autor hace hablar al autor musulmán por él (por ejemplo, en Simonet [1858: 370]).

Por último, *Camar* es la menos erudita de las cuatro (Manzanares Aguirre, 1971: 136); el relato lo hemos encontrado también publicado en una revista con el nombre de *Zahra* y abreviado (véase el *Apéndice 2*). No hay apéndices en él porque no es histórico: el autor deja volar su fantasía para describir las bellezas de Granada, sus jardines, sus palacios y su vega, con un lenguaje muy retórico. Pero sus descripciones, según Manzanares, muestran escasa originalidad. «Unas veces se deja llevar por los ditirambos y metáforas de los autores árabes y otras por el florido lenguaje de los escritores románticos» (*ibidem*). La historia, sin embargo, es interesante y, en nuestra opinión, aunque no falten los tópicos, está bellamente presentada, pues Simonet sabía emular bien los versos árabes, que conocía más de primera mano que otros escritores.

Desde un punto de vista historicista, para Manzanares Aguirre, lo más valioso de este libro, que linda con la primera de las décadas aquí estudiadas, son los "Apéndices"[1026]. Sin embargo, las narraciones resultan algo pesadas. Simonet es mejor historiador que novelista y no «se aparta suficientemente de los datos para llegar a hacer una narración puramente literaria ni se acerca a ellos tanto que pueda considerarse como genuina historia» (*ibidem*: 137). Coincidimos plenamente con esta estudiosa; se trata, en el fondo, del gran problema de la prosa histórica de ficción: el equilibrio entre historia e invención poética.

En cuanto a Eguílaz y Yanguas, como sabemos publica la novela *El Hadits de la princesa Zoraida, del Emir Abulhasan y del caballero Aceja*. Para su escritura afirma basarse en un manuscrito aljamiado, con el que compone un libro de amenísima lectura, en línea con la novela morisca de la época romántica. Inserta Eguílaz en su prosa palabras árabes que tenían carta de naturaleza en el idioma popular, y las menos comunes las aclara en el texto, poniendo al final del libro una lista de las menos usadas (como por otra parte hacían tantos novelistas de entonces, por ejemplo Navarro Villoslada o Campion con los vocablos vascos). La influencia del *Quijote* se aprecia en una escena, y en muchas partes se aleja de la novela de caballerías. Las descripciones de trajes o habitaciones, llenas de lujo y suntuosidad, parecen sacadas de las *Las Mil y una noches* (*ibidem*: 179).

La obra más importante de Guillén y Robles, otro arabista, es *Leyendas moriscas sacadas de varios manuscritos existentes en las Bibliotecas Nacional, Real y de D.*

[1026] «En ellos están acumulados, aunque algo en desorden, todos los datos de que se ha servido para escribir las *Leyendas*. Agrega noticias y citas de historiadores árabes que le ha parecido prolijo intercalar en el texto, poesías en alabanza de Almanzor que se publicaban por primera vez, y acumula pruebas sobre algún que otro punto histórico discutido u oscuro relacionado con los acontecimientos que narra./ El libro sería de gran interés si Simonet no hubiera tratado de aportar su contribución a la novela histórica de tipo romántico. Él tenía mucha más capacidad de historiador que de novelista y la obra en general resulta pesada» (Manzanares Aguirre, 1971: 136-137).

Pascual de Gayangos, de 1885, que ya mencionamos en el primer capítulo. Teniendo en cuenta que es una obra de divulgación, para el público en general más que para especialistas, moderniza las palabras y expresiones difíciles, aunque dejando al pie de página lo que se halla en los manuscritos. Pero lo interesante de esta obra, que no es original, es que el arabista suprime las frases de alabanza y bendición que aparecen después de los nombres propios, para aligerar, según dice, su lectura. Por el contrario, la obra narrativa de Rodrigo Amador imitará estas reiterativas formulaciones, en un intento de acercamiento a la historia desde la literatura. Se trata del tipo de exclamaciones laudatorias a Alá que encabezan también *Las Mil y una noches* (1996: 5).

Esto lo vemos en la obra *La Leyenda del Rey Bermejo*, que Rodrigo Amador publica en 1890. Allí insiste el autor en acomodar el estilo no sólo a la índole del asunto, sino a las condiciones propias del idioma y del espíritu orientales, y a esto se debe la aparición de las fórmulas árabes que hemos comentado. En esta obra divulga el arabista aspectos poco conocidos de la cultura nazarita, con escenas de la vida cortesana en la Alhambra, en la época de Mahomad V (Carrasco Urgoiti, 1956: 424-425).

En la dedicatoria "A mi querido y bien amigo el elegante poeta sevillano José de Velilla y Rodríguez" (Amador de los Ríos, 1890: 5-6), el autor comenta que la novela parte de la historia contada en una velada por Velilla a su familia y a la del poeta sobre Abú-Said, a quien llama Rodrigo «el desventurado». Lo cierto es que, aunque esta figura fuera negativa, su final no deja demasiado bien parados a sus enemigos. Por otro lado, el autor advierte que el libro es un pobre fugitivo del naufragio romántico, es decir, reconoce su filiación artística, de acuerdo con el canon establecido por los críticos realistas de entonces, aunque, como veremos, introducirá elementos nuevos[1027].

La presentación en sí de la edición es muy medievalizante. Las letras de la portada tienen caracter gótico y se combinan las tintas rojas y negras como en un manuscrito. Las iniciales de los capítulos también están adornadas, algunas con dibujos, y la mayoría son góticas. Los grabados, muy finos, redondean todo un ejemplo de cuidada edición; muy detallistas, reflejan el alicatado de los salones árabes y el lujo de los vestidos. La narración cuenta con una serie de tópicos: la joven protagonista es bellísima e inocente y la mala Seti-Mariem es malísima como Abú-Said. Durante todo el relato, se ponen de manifiesto los conocimientos del autor en materia arábiga, especialmente en las descripciones. El intento de acercamiento lingüístico al árabe en

[1027] «No repares en lo humilde de su atavío, ni te extrañe por manera alguna éste: es una pobre fugitiva del naufragio en que pereció la era romántica contemporánea, cuyos cantos armoniosos arrullaban nuestra cuna, y que aún alienta en la persona de nuestro queridísimo Zorrilla, el ídolo de nuestra juventud, como revolotea en los dramas de Echegaray, como vive en los tuyos, que tantos aplausos y tanta y tan merecida gloria te han conquistado. Es mi *Leyenda*, —aunque nada tenga del 'sano manjar nacional, servido en fina loza', y sí mucho de 'comida indigesta', cual *mascarada de moros y cristianos*, según la enérgica frase de Emilia Pardo Bazán,— como un suspiro de tregua y de descanso, lanzado en medio de otras tareas para mí peculiares, pero áridas y desabridas tanto como trabajosas...» (Amador de los Ríos, 1890:

esta obra es importantísimo: se puede decir que Rodrigo Amador de los Ríos es el máximo ejemplo en este sentido. Intercala muchas palabras en árabe con su traducción, a la manera de Alfonso X («*kátib* o secretario», «*arraéz* o jefe de sus guardias», «*ráudha* o cementerio» [*ibidem*: 40]), y escribe en forma arábiga palabras que tienen su correspondiente en castellano, por ejemplo: *Bib-ar-Rambla* (las palabras en arábigo aparecen siempre en cursiva), aunque a veces también opta por la estructura bimemebre en los nombres locales: «la *Bib-Xaréa* o Puerta de Justicia» (*ibidem*: 416); en otras ocasiones explica el origen de toda una expresión arábiga[1028]. El que el narrador se presente como cronista musulmán le permite intercalar como entre paréntesis salutaciones a Alá, que ya hemos mencionado[1029], y privilegiar el árabe sobre el castellano: así, la contraseña de la sultana para entrar en casa de un judío aparece en la narración escrita en árabe con caracteres castellanos, y luego se traduce en nota.

Por otro lado, el narrador menciona como fuente de su relato unas historias o "crónicas", siguiendo el recurso habitual de las novelas históricas[1030]. Tampoco falta, cómo no, el erotismo en un relato oriental. La protagonista se puede pasear desnuda (*ibidem*: 67), saltar sin ropa al pavimento desde la tarima, etc.; el autor se deleita en su mirada, en una descripción semejante a las de Simonet y en realidad a las de todos los relatos que en estos momentos cuentan con mujeres árabes. «De tez morena y de color quebrado; los ojos negros, brillantes y soñadores; los labios, húmedos y jugosos provocativos y encendidos como la flor de fuego del granado; la frente espaciosa; dulces y perfectas las facciones; negro y abundante el cabello, recogido a la espalda; la mirada penetrante y apasionada; angelical aunque dolorosa la expresión; breve el pie, y delicada y carnosa la mano, —semejaba en aquel aposento la joven sobrenatural visión fascinadora, más que ser real y viviente» (*ibidem*: 80).

El narrador, que parece vivir en un tiempo muy posterior a los hechos, se alarga en parlamentos retóricos, que adoptan, siempre, el punto de vista islámico. En este sentido, nos encontramos con un sistema narrativo nuevo, en esta apertura y empatía

---

6). Recoge el autor esta expresión despectiva de Pardo Bazán de los *Apuntes autobiográficos* con que la autora encabeza *Los Pazos de Ulloa*, su «regional novela», como la califica el arabista.

[1028] Al final habla de «el *Mirador* llamado de *Lindaraja*, nombre fantástico, compuesto, como es entre los conocedores del idioma arábigo sabido, por la corrupción de tres palabras de esta lengua —*âin-dár-Aixa ó Axa*— según más generalmente hubo de pronunciarse, que textualmente significan: *Mirador de la casa de Aixa*» (Amador de los Ríos, 1890: 418).

[1029] La narración se ve así constantemente interrumpida por este tipo de frases jaculatorias. Por ejemplo: «y sobre todo, el atractivo poderoso de la niña, quiso Allah, así sea reverenciado su santo nombre, que de tal manera impresionaran el corazón del Príncipe...» (Amador de los Ríos, 1890: 34); «miríadas de estrellas (...) bordaban el manto con que la mano de Allah cubre piadosa la naturaleza convidándola al descanso...» (*ibidem*: 37).

[1030] «Refieren las historias, pero Allah es sólo quien lo sabe, que el Amir de los muslimes, Abú-Abd-il-Lah Mohammad (...); y cuentan que después...» (Amador de los Ríos, 1890: 40).

hacia lo árabe. El narrador, de religión musulmana, contempla con nostalgia un pasado donde su fe estaba más boyante[1031].

Dentro de la narración en sí, puede haber influencia de Hugo y *Nuestra Señora de Paris* en el hecho de que, tras maltratar constantemente a Aixa y tratar de asesinarla, la sultana descubra que ésta, a quien finalmente cree muerta, es su hija; esto le lleva al suicidio. Pero en el relato todo el mundo oculta a Aixa que su madre es Seti-Mariem. En numerosas ocasiones, el narrador parece experimentar un morboso deleite en determinadas escenas violentas y casi masoquistas, en las que se demora interrumpiendo el ritmo del relato. Así, encontramos cierto deleite a la hora de describir las humillaciones que la sultana infringe sobre Aixa, que se debe arrodillar ante ella o en la presentación de la pelea final en la cárcel, cuando la madre hiere a la hija con un cuchillo en el blanco seno. Aparecen entonces como mujeres exasperadas, locas, febriles y descompuestas, y la sultana pronuncia terribles palabras de odio. En este sentido, el papel de la mujer es sin duda más importante en este relato que el del hombre; son ellas las que, bajo la mirada fascinada del autor, viven las situaciones más difíciles.

En lo que parece una segunda parte de la novela hace su aparición el personaje de don Pedro. En la presentación de éste, se imita el lenguaje de los manuscritos notariales: «rey de Castilla y de León, de Galicia y Toledo, de Córdoba y Sevilla, de Jaén y de Murcia» (*ibidem*: 270-271). El Sultán habla del bastardo de Trastámara, que intenta apoderarse del trono de *mi señor don Pedro*. Castilla entonces, aunque no es la protagonista de la novela, es la dominadora. Se alían aquí el Sultán y don Pedro, mientras que el Bermejo jura pleitesía a don Enrique, mirándole como rey de Castilla, y juntos irán contra el *hijo de judía*, don Pedro, hasta arrojarle del trono (*ibidem*: 279). Tras su unión, viajan Aixa y Mohammad a reclamar auxilio al Sultán de Fez, Beni-Merin. Y allí el guazir y poeta hace una larga improvisación poética, en la que, imitando las antiguas *cassidas* arábigas, no es un rey de Granada destronado quien se lamenta de la pérdida de su reino, sino *Xemil*, pastor errante, que habla de su patria y cuenta su peregrinación por el desierto. Las largas tiradas de artificiosos versos y los elogios a Mohammad muestran los conocimientos del autor en el terreno de la poesía árabe (*ibidem*: 304), pero sus alardes de erudición no resultan pesados, como en Simonet. En Fez le proporcionan a Mohammad dos mujeres como regalo, y Aixa se muestra celosa, aunque él no se acuesta con ellas. La descripción sensual de estas mujeres es propia de

[1031] «Cuentan las historias de aquellos felices tiempos, en que las verdades del Islam eran todavía reconocidas y proclamadas en Al-Andalus y en que todo parecía por disposición suprema del misericordioso Señor de ambos mundos (¡ensalzado sea!), preparado para resucitar el poderío de los siervos de Mahoma, a quien Allah bendiga, renovando las glorias del poderoso Omeyya An-Nassir, vencedor de los cristianos en tantos y tan reñidos combates, —que jamás el sol, desde que allá por las regiones del Oriente asoma derramando salud, vida y alegría, hasta que se oculta en los profundos senos del mar de las tinieblas por el Occidente, alumbró complaciente felicidad más completa que la que inundaba...» (Amador de los Ríos, 1890: 90). Continúa la larga frase diciendo que nunca se vio más ventura que en aquel tiempo.

la escritura del autor; ambas son presentadas así por el emisario del Sultán de Fez, al ofrecerlas como mercancía: «Una y otra, tienen negro el cabello, las cejas, los párpados, y la pupila de los ojos; blancos el cutis, los dientes, las uñas y la córnea transparente de los ojos; encendidas las mejillas, los labios, la lengua y las encías; grandes la frente, los ojos, el pecho y las caderas, y pequeños, por último, las orejas, la boca, las manos y los pies» (*ibidem*: 313). En nota, nos explica el autor que éstas son las condiciones que debe reunir la mujer para ser considerada como hermosa entre los árabes.

Éstos aparecen dibujados con pasiones terribles: el Bermejo y el Sultán se dedican crudos epítetos entre ellos, aunque serán los personajes *malos* los que se caractericen por un lenguaje más visceral. Pero a la vez, en su aproximación a los musulmanes, Rodrigo Amador nos acerca a un Sultán triste porque los árabes ya no mueren mártires de la fe[1032] o que llora al contemplar Sevilla, joya cautiva de los *nassaríes*. Le duele especialmente que la mezquita antigua sea ahora catedral (*ibidem*: 401). En este sentido, el autor muestra una sensibilidad especial, un acercamiento acorde con el que se estaba produciendo en la pintura hacia el sentir musulmán (ahí está, por ejemplo, el cuadro de 1888 *La familia de Boabdil abandonando La Alhambra*, de Manuel Gómez Moreno). Finalmente, el Sultán no quiere guerra, sólo recuperar a su mujer, y camina triste por los campos talados sin piedad por el ejército auxiliar de don Pedro, al que pide que no siga con aquello —algo a lo que accederá el rey castellano—.

Muy interesante es la reproducción del lenguaje *cristiano* del parlamento que Idrís («hablando el lenguaje cristianego», dice el texto [*ibidem*: 404]) dirige en nombre del rey Bermejo a don Pedro. Este lenguaje consiste en una mímesis del de los textos medievales de la época. Así, el Bermejo «conosçe é sabe» de dónde viene.

> É mientra aceptas en muestra y señal de vasallaje las parias é los presentes que aquí te ofrece mi señor, reconosçiendo é confiando con toda su grande voluntad el tu señorío sobre el su regno é sobre la su persona, por ende, tiene mi señor el Sultán, que pues él ha pleito con Mohámmad, Sultán que se llama de Granada, é tú eres su señor, tú debes ser juez de este fecho, é por ende viene a lá tu merced. É éste Sultán de Granada, que está delante de la tu merced, ha pleyto con el dicho Mohámmad, porque usa mal contra los muslimes del regno de Granada, por lo qual todos le aborresçieron é le quieren grand mal, é todos tomaron á mi sór, el Sultán que está delante de la tu merced, por su Amir é su señor, ca viene de linaje de Sultanes, é lo debe ser. (*Ibidem*: 404-405).

Es interesante cómo el narrador diferencia así entre su propio lenguaje y el de los personajes, sean árabes o castellanos. Este parlamento proseguirá con expresiones como *é otrosí, faría, facer, é por ende, acresciente la tu pro, priesa, honra e servicio*, etc.

[1032] Las almas de los que mueren en guerras internas sólo errarán por espacios invisibles. El Sultán se siente mal pues por su alianza con don Pedro se destruyen campos y posesiones de los musulmanes: prefiere vivir como señor de Ronda que recobrar el reino que le han arrebatado por traición y perfidia y ver morir a los musulmanes destrozados por los nassaríes; por ello le pide a don Pedro que pare su marcha contra Granada. Don Pedro cede, le interesa también volver a Castilla por sus intereses y abraza al monarca granadino (Amador de los Ríos, 1890: 369).

Rodrigo Amador de los Ríos se muestra entonces buen conocedor de las amplificaciones y la sintaxis de la época que recrea. Valiéndose del *trujamán*, don Pedro contestará en el mismo *idioma* a la demanda del Bermejo, palabras que serán traducidas al árabe por Idrís a su rey, según nos explica el propio autor.

> Plácenos, señor don Idrís, grandemente de la venida de vuestro señor á nos é á la nuestra merced é autoridad, é otrosí del reconisçimiento que por ende face del nuestro señorío sobre las cosas é los fechos del regno de Granada; cá grande era la dubda que nos habibemos en ello, por los fechos que el vuestro señor tenía fechos contra nos, cuando la guerra con el Aragón, ya fenesçida. (*Ibidem*: 405).

El diálogo continúa en el mismo tono y con esta transcripción. Como vemos, el nivel de reproducción lingüística es aquí más alto que en sus antecedentes.

Rodrigo ofrece muchos datos en un texto donde se muestra extremadamente erudito. Justifica la decisión de don Pedro de matar al Bermejo por las prescripciones contenidas en las leyes de la Partida que los *nassaríes* adquirieron. Pero don Pedro falta a la hospitalidad, algo que no puede entender el Bermejo, pues ésta es sagrada, y considera que se le hace un arresto con alevosía cuando está comiendo. Curiosamente, mientras que entre musulmanes o entre Mohammad y don Pedro, el diálogo está en castellano moderno, de nuevo se vuelve al antiguo cuando el Bermejo (que *de pronto* sabe hablar romance) se dirige a don Pedro como «Sultán de los nassaríes». El Bermejo se queja de que vino fiado «en la tu merced» y ahora será decapitado. «Que Alláh te perdone, pues yo no puedo perdonarte la alevosía con que procedes, ca mala caballería faces hoy conmigo ciertamente!» (*ibidem*: 414). Vemos así cómo da por cierta Rodrigo Amador la versión de Ayala: don Pedro falta el respeto a la hospitalidad cuando mata al Bermejo. De alguna manera, parece que el autor esté de acuerdo con las quejas de éste, especialmente cuando nos dice que don Pedro callaba. El pregonero grita su mensaje en castellano antiguo: «¡Esta justicia manda facer el rey (...)!» (*ibidem*: 415), y la muchedumbre contempla *atónita* el sangriento espectáculo. Hasta el Sultán verdadero llora triste por la muerte del ursurpador «al considerar lo duro del castigo impuesto por don Pedro a su primo y enemigo más encarnizado, pidiendo a Alláh ferviente que en el día del juicio perdonase al rey *Bermejo* todas sus culpas, y le diese entrada en el Paraíso; pero Alláh no preservó su espíritu, y Xaythán vagó con él de valle en valle, pues no dejó loores en la boca de los hombres, ni compasión en sus corazones tampoco!/ (...) 'El júbilo más puro embargaba el ánimo de todos los ciudadanos, —dicen las historias» (*ibidem*).

Don Pedro es visto así de manera ambigua: si por un lado es cruel en su comportamiento con el Bermejo (aunque hemos visto que los propios ciudadanos árabes se alegran de su asesinato), por otro, accede a no batir Antequera por la fuerza, como le pide el Sultán, porque no hablen con justicia de lo que le acusan sus enemigos: «Harto me fatiga la fama de sanguinario que aquellos desventurados hijos de mi buen padre me

achacan, cuando me veo forzado a castigar la felonía de mis súbditos, para que aquí se derrame más sangre de la que se ha derramado» (*ibidem*: 338). También se muestra compasivo ante las quejas de Mohammad por su amada, a quien creen secuestrada por el Bermejo, ya que a él también le apenó la muerte de María Padilla (*ibidem*: 344).

Otro relato de Rodrigo Amador de los Ríos es *El palacio encantado*, que, según Carrasco Urgoiti (1956: 592), es de 1885 y de bastante menos enjundia y valor que el anterior, y en el que muestra una vez más el autor su identificación con el narrador árabe y el reflejo textual de su conciencia lingüística. Aclara muchas veces aquí en qué lengua hablan los personajes (por ejemplo, hace un aparte para indicar si se expresan en arábe) y su descripción de María o Meriem (varía el nombre según quién se refiera a ella) muestra una vez más su delectación en la belleza femenina. Tras la descripción minuciosa de la faz y la boca y antes de llegar a los ojos, exclama: «El arco de sus agudas cejas fruncidas, el óvalo de su rostro peregrino, la blancura de sus manos delicadas, la morbidez excitante de sus formas redondas y gallardamente contorneadas, que se dibujaban a través del traje, todo hacía de aquella mujer una criatura superior, semejante a aquellas creadas por Alláh en el Paraíso para deleite de los musulmanes» (*ibidem*: 592). Aparece entonces un musulmán enamorado que suplica a la cristiana un amor que ella ya ha dedicado a otro (argumento que no nos sonará extraño). Pero como en todas las obras de Rodrigo, hay una gran base histórica, manejada mejor que en las leyendas de Simonet.

Castelar

Castelar, aunque no sea un escritor propiamente realista, introduce elementos realistas en sus relatos. Vamos a hacer aquí una cala en dos novelas históricas suyas, que aportan visiones nuevas sobre el Medievo.

Amado Alonso (1942: 66-67) indica que el año 1877 supone un «conato de resurgimiento» de la novela histórica anterior, porque ese año se publican «tres novelas de autores distinguidos»: *Amaya* de Villoslada, *Ave, Maris Stella* de Amós de Escalante (ambientada en el siglo XVII) y *Fra Filippo Lippi*, de Castelar. Sin embargo, especialmente en el caso de Castelar, no se trata de la misma novela romántica de la primera mitad de siglo. Como es natural, los cambios culturales vigentes influirán en la redacción de la nueva narrativa. Por ejemplo, los personajes de las obras de Castelar, aunque físicamente sigan siendo estereotipados, gozarán de un profundo examen psicológico; y en el texto se vertirá el escritor pensador, que ya no habla de temas patrióticos, sino filosóficos.

La primera edición de *Fra Filippo Lippi* es de 1879, y aunque está ambientada en la época renacentista, descubrimos en esta novela algunos aspectos interesantes para nuestra relación. Así, si bien muchas veces se ha hablado de que Castelar no era un buen

novelista porque tenía excesiva influencia de Lamartine, Hugo o Chateaubriand, encontramos en él un modo de novelar original.

Precisamente, hay un poema de Browning de 1855 sobre Fra Filippo que tal vez leyó Castelar. Curiosamente, el protagonista de esta novela, que, cómo no, se distingue de manera única entre todo el elenco de personajes, es el trovador, vividor impenitente que el orador contrapone como chorro de vida frente a la seria Edad Media. Como todos los narradores de novela histórica, Castelar introduce al lector con un *Imaginaos* en la escena histórica que quiere describir. En este caso, nos hace ver al protagonista como

> el de talle más esbelto, el de apostura más elegante, el de traje más artístico, el de cabellera más larga, el de voz más alta, el de laúd más sonoro, que no encontraba viandante a quien no interrogara con sus frases, ni dama a quien no requiriera de amores con fervor, ni ventana a dónde no lanzara un requiebro o una mirada, ya esgrimiendo armas en pos de una aventura, ya saltando a las rejas en demanda de un beso, con la jácara en la garganta, la cuerda vibrante entre los dedos, el dicho agudo en los labios, la embriaguez de las ideas en los ojos; verdadera imagen de aquel exceso de amor y de vida que, como una reacción necesaria contra las abstracciones de la Edad Media, traía el fecundo y regenerado Renacimiento[1033]. (Castelar, 1879, I: 22).

La prosa de Castelar está llena de frases largas de este tipo, con muchas descripciones. Los momentos en que hace su aparición la fantasía son precisamente los relacionados con el Medievo, que se considera una etapa oscura y supersticiosa, en la línea del pensamiento dieciochista. En un determinado momento, Filippo camina por una tierra llena de vapores, una marisma donde hay gnomos y enanos negros que reparten hostias formadas de pedazos de barro (*ibidem*: 27). Una bruja danza y Lucifer se aparece con forma de macho cabrío; a su alrededor se agrupan fantasmas y vampiros. El ara de la misa negra es una joven desnuda sobre cuyos riñones se ofrece y celebra la ceremonia, en «una de aquellas reuniones mágicas, tan frecuentes en la Edad Media, donde bajo aspectos fantásticos, se ocultaban sectas heréticas, o partidos políticos, la ira del desterrado, la desesperación del siervo, la esperanza del sectario, el símbolo de una fe cualquiera, que se pagaba en el cadalso y que recogía la liturgia mágica para preservarse del poder mismo de la justicia por el miedo general que infundía» (*ibidem*: 28). Este pasaje es especialmente interesante; tras la visión del horrible aquelarre, donde se sacrifica a humanos en un dolmen celta presidido por Lucifer y los esqueletos chocan produciendo siniestros ruidos, Filippo se enfrenta con el demonio que quiere llevarle de vuelta a Florencia. Pero saldrán de ese círculo mágico al que en una noche de sábado lleva el protagonista a sus amigos (pues defiende que se debe conocer todo, las ciencias ocultas y las exactas), y llegarán de mañana a Florencia, con sus bosques de mirtos y laureles que recuerdan la antigua Ática, enjambres de abejas, la cigarra, la adelfa, el escultor, el joyero, el arquitecto que vuelve a las columnas de Grecia, el sacerdote

[1033] Es decir, aquí Castelar achaca al Renacimiento lo que otros autores achacaban a la perversión de las cortes de amor medievales, pero en sentido positivo.

heleno, el platónico, las reminiscencias de la Academia... «de tal suerte que hubiera podido creerse que la noche última era también el sábado último de la magia, de la hechicería, del diablo de la Edad Media, y aquella mañana deslumbradora, la eterna mañana del Renacimiento, en la cual no tanto amanecía una nueva edad, como alboreaba la luminosa aurora de un nuevo y más hermoso espíritu en el seno de la humanidad y de la tierra» (*ibidem*: 29). Como vemos, establece el autor una comparación entre la Edad Media y el Renacimiento en paralelo con la que se da entre las tinieblas y la luz. Este capítulo se ilustra con un grabado de esa *misa negra*, con sus ceremonias satánicas sobre la mujer desnuda, de corte sensual y aire de El Bosco[1034] (ilustración 8). Fra Filippo alaba entonces ese siglo XV renacentista en el que vive, cuando ya no temen la brevedad de la vida como en la Edad Media y la consumen en altares, cuando no hay horror al universo sino comunión con la Naturaleza. Los dioses y diosas viven de nuevo en los bosques. «Ésta es una nueva edad que debemos cantar en una égloga tan vívida, como aquella que al poeta antiguo inspiró la esperanza en el pronto restablecimiento de la Naturaleza y del Espíritu» (*ibidem*: 31).

Pero, pese a haber encarecido esta resurrección del paganismo y la apoteosis de la humanidad regenerada por una idea nueva, no deja de encaminarse a la iglesia para oír misa (*ibidem*) y luego a visitar al Beato Angélico, tras sentirse mal por haber dormido en la capilla. El pintor, ajeno a ese ideal resucitado de la antigua Grecia, con dioses paganos y desnudez humana ideal, «nada veía de la nueva humanidad ni de la nueva era; y se consagraba a la pura religión de la Edad Media, descuidando el cuerpo de sus figuras, que cubría bajo los cendales de sus mantos realzados por los más vivos colores y por los bordados más deslumbrantes, para concentrar en el rostro y en los ojos la idea, el alma, el espíritu, parecidos a reflejos y reverberaciones del cielo» (*ibidem*: 35). Como vemos, se considera el arte pictórico de la Edad Media como simbolista, y no realista. El artista pinta con fines religiosos, para purificarse a sí mismo y a los demás. Castelar identifica un modo de pensar con lo medieval, lo tétrico y lo austero, y se sitúa de parte de lo renacentista, más alegre, aunque reconoce el valor de Angélico. El Beato no se atiene a las formas litúrgicas consagradas por la tradicional ortodoxia; y es tan grande la pureza de su alma, su fe y su piedad que no duda de que sus figuras obedecen a una inspiración celeste y personifican la pura verdad y la santa idealidad de los dogmas revelados a su alma. Fra Angélico reza por los ciegos como Filippo, que comparan la Galatea antigua con la Virgen, y su reacción es exagerada ante el canto pagano del protagonista, que cree en el poder del artista, mientras que Angélico siente que el hombre no es nada. Castelar se mueve así entre pensamientos y sistemas

[1034] No se nos dice quién es el autor de estos grabados impresionantes, sólo que es la tipografía de *La Academia* la que imprime.

extremos, fruto sin duda de su filosofía hegeliana[1035]. Filippo se convertirá y se pondrá estameña, pero antes se acuesta con una mujer.

No obstante, siendo novicio le vemos leyendo el *Decamerón* y dibujando «con un pedazo de lápiz, en retazos de papel, toda la bella desnudez de las mujeres rendidas a sus caricias, cuyas formas contemplaba después de haberlas trazado con tanta admiración como lascivia. (...)/ Y en efecto, aquel hombre era una mezcla extrañísima de inspiración artística y de grosero sensualimo. Venido a la vida en el momento en que la naturaleza reivindicaba sus derechos, olvidados por tantos siglos de maceración y de penitencias monásticas, el calor de tan extraña primavera le abrasaba las carnes y hacía hervir la sangre en sus venas con voluptuosos hervores» (*ibidem*: 48). Tras la fiebre espiritual de la Edad Media, vino la reacción, en que la vida material volvió a sobreponerse y renacieron los dioses, resucitó la Antigüedad, y la Eva maldita se representó de nuevo desnuda (*ibidem*: 49). «Filippo Lippi se dejaba arrastrar en la mitad del siglo décimo-quinto por aquella corriente general que convenía a su naturaleza, embebida por completo en la obra del Renacimiento, cuyo más crítico instante era aquel instante histórico». Castelar aplica para describir a su personaje la ciencia del momento, bajo la influencia del movimiento estético dominante. «Con sólo verlo un frenólogo de nuestros tiempos hubiera dicho que, entre las divisiones del cráneo, la intelectual, la moral, y la animal, esta última aparecía como la más desarrollada, sobre todo, allá al arranque de la nuca, donde residen los indicios del amor material, que junta los opuestos sexos y reproduce y renueva al género humano» (*ibidem*: 49).

Dentro la filosofía vitalista de la novela, el monasterio es considerado como un terrible castigo, que separa de la mujer; poco comprensivos son, sin embargo, los que rodean a Filippo, quienes creen que éste tiene demonios en el cuerpo, precisamente por su rebeldía frente a esta institución monacal. Sobre la Edad Media dirá Filippo refiriéndose a su siglo: «Hasta aquí el hombre ha sostenido un combate con su naturaleza creyéndola enemiga de su alma y causa de su perdición. Hoy la naturaleza renace en nosotros, y el sentimiento de que forma parte esencial a nuestro ser se apodera de todos los corazones. Tenemos la alegría de vivir, esa alegría que ningún poder humano podrá ya ahogar en nuestro pecho» (*ibidem*: 100; parece olvidar aquí Castelar textos como los del Arcipreste de Hita). Esta rebeldía vitalista se extiende a otros personajes; en la conversación entre Lucrecia y su dueña Brígida (Gasparo y Brígida,

[1035] Hay que tener presente para entender su obra la pertenencia a lo que Abellán (1984) llama derecha hegeliana de Castelar. La historia (el despliegue del plan providencial de Dios) no puede realizarse más que a través de un medio determinado y concreto, cuyo conocimiento es necesario poseer para acercarnos al sentido de dicho plan. Así, son claves en su pensamiento los conceptos de libertad, mediación y progreso. Para Hegel, la fe se disuelve en la necesidad de la razón, mientras que para Castelar la gratuidad de la fe no desaparece, sino que adquiere la voluntad un papel predominante en el sentido de la historia. La libertad es el fin de la historia y la realiza tanto el individuo como el pueblo. Filosofía y religión van unidas y Hegel y Castelar se preocupan por hallar una armonía entre fe y razón, mediante la subsunción de aquélla en ésta.

los acompañantes de los protagonistas, harán el papel de Sancho Panza, es decir, de contrapunto realista, en esta historia), la protagonista solamente concibe una ventura sobre la tierra: amar y ser amada, a lo que contesta la dueña: «— Eso se queda para los libros de caballería y para las novelas al uso» (*ibidem*: 108). Sin embargo, personajes como Guido, el pretendiente de Lucrecia, malvado y cruelmente vengativo, son tipos románticos, que nada aportan de original.

La Edad Media es entonces criticada con ironía: en la institución judicial, por ejemplo, dejaba mucho que desear.

> Si registráis los autores del tiempo, encontraréis tipos innumerables de jueces que más o menos recargados por el sarcasmo, y tirando por tanto a caricatura, muestran el estado de la justicia en aquellos tiempos de la Edad Media tan llorados hoy por todos los reaccionarios del mundo. (*Ibidem*: 146).

Y pasa a describir la arbitrariedad de los juicios de entonces, muchos de los cuales mostraban verdadera crueldad en las sentencias llenas de torturas que emitían. Castelar comenta lo que le acontece al abuelo de Filippo, Hugo, en el siglo anterior, para mostrar cómo influye en el individuo la herencia familiar: Filippo hereda de sus antepasados la intensidad de los deseos. Pero Hugo se mantuvo casto al vivir en tiempos *menos sensuales*, en el Medievo. Es decir, el medio condiciona los rasgos genéticos: he aquí otra huella en el relato del positivismo darwinista del momento. Sin embargo, durante la narración, a Castelar le gusta reflexionar sobre la vida, no quiere distanciarse como el escritor naturalista. Habla de la muerte, de la fugacidad del tiempo, desde una postura filosófica. «A cada instante nos parece que cambian los objetos y es porque cambiamos nosotros» (*ibidem*: 223). Castelar se deleita a la hora de describir la ceremonia de los votos de Filippo, semejantes a los de Pedro Abelardo, que acaban con el protagonista sufriendo un ataque epiléptico al final del capítulo XV. El pintor decide adoptar entonces la religión del arte.

En el tomo segundo, se nos presenta a Cosme de Médicis, a Marsilio Ficino y a Poggio, que se mete con los frailes. Se nos habla de Donatello, de Bruneleschi, y Castelar muestra todo su gusto por el arte renacentista. Fra Filippo, que a pesar de todo cree en un fin para el hombre, en un ser sobrenatural que dirige las cosas, pintará un hermoso cuadro de la Virgen con el niño, pero también dibujará a jóvenes paganos. Un Castelar realista y ligeramente anticlerical nos mostrará cómo en el convento de Santa María del Prato hay mujeres también sin vocación. La Edad Media no dejará de ser un período oscuro y terrible. Guido dirá: «Hubiérase desplomado en uno de los encendidos mares que pintara la fantasía de la Edad Media para encarecer los tormentos del infierno y no se abrasara como se abrasó en su lecho de boda» (Castelar, 1879, II: 246).

En el tomo tercero, contemplamos la crueldad de Guido en variadas ocasiones. Este hombre ahorca a uno de los facinerosos que cogieron a Lucrecia para ayudar al

rapto de Filippo y describe después su muerte en términos parecidos a los del crimen que relata Campion, casi naturalistas (de paso, de nuevo nos encontramos con la escena del ahorcado, que ejerce fascinación en nuestra época).

> Apenas lo había dicho [le comenta su merecido], víle cogido por la funesta soga, arrastrado por el polvo, pendiente del árbol, moviendo brazos y pies a los estertores de la agonía, y echando espumarajos por la boca a los impulsos de la asfixia, con medio palmo de lengua fuera; los ojos reventados, y la faz entre morada y azul a la trabazón de su sangre, como una res en el matadero. Tan cruel me ha hecho la desgracia, que me detuve allí a contemplar el fruto de la horca, cual si hubiera visto al fraile mismo en persona ahorcado como su cómplice. (Castelar, 1879, III: 15).

La brutalidad en este caso no es, pues, fruto exclusivo de la Edad Media.

Desde el punto de vista renacentista, defiende Castelar la religión del arte, en una filosofía que luego se apropiará el Modernismo. Para Filippo, explica en un momento Cosme de Médicis, no hay personas buenas ni malas, sino bellas o feas. Muy distinto es el credo del resto de los personajes: a Buti sólo le importa su honra y por ello se vuelve loco, lanzando carcajadas epilépticas y sollozos.

Pero en general el hombre del XV italiano ha superado la ignorancia del período anterior. «El hombre de la Edad Media tenía tales supersticiones en la mente y tales errores en el corazón que creía todos los abismos puertas para el infierno, templos del demonio; residencia de las brujas, cuyos hechizos trastornaban el sentido; y asamblea de los vampiros, cuyos labios chupaban las venas y se bebían la humana sangre» (*ibidem*: 26). En la Edad Media los herejes se refugiaron en la Naturaleza, como en la época romana los cristianos; los monumentos clásicos fueron maldecidos en esta exaltación de la fe u odiados en el horror a la Antigüedad; pero en la nueva era, Filippo se encierra con su amada en un monumento etrusco.

De manera egoísta, a Filippo lo que le importa es saciar su pasión, y no los sentimientos de ella. Ahora bien, como tiene abiertos de par en par los salones venecianos, se entregará allí a la vida disoluta sin tocar a Lucrecia. Una vez más, se nos relata la historia del Dux, que recordemos tenía mucho éxito por entonces (*ibidem*: 64-65): en relatos breves y en grabados se habla de Foscari y de la historia italiana. Por otro lado, nos encontramos también con escenas que parecen cuadros de costumbres realistas, como el de una procesión veneciana que comentaremos en el último apartado.

Las inquietudes religiosas de Castelar se reflejan de manera muy personal a través de personajes como el fraile Serafín, que pertenecía a una religión en cuya verdad no creía. Como si fuera un defensor del libre pensamiento, corriente en boga en el último tercio finisecular entre los intelectuales progresistas, Serafín defiende que debe decir sus ideas y resalta lo común de las tres religiones. En este tipo de aspectos, Castelar se diferencia bastante de sus supuestos modelos románticos. Por otro lado, no dejamos de encontrarnos con el amor estereotipado de la hija del Sultán, Sobeiya, por

Filippo. Éste no quiere dejar su religión y ella se le entrega bajo sus ruegos. En medio intercala Castelar la historia de Romaiquiya y la sultana Aixá y Muley Hacén, que luego recogerá en parte en la novela que comentaremos en seguida. Muley Hacén, enamorado de Zoraya, la desea tras verla ocultamente, y Castelar, como todos los de su generación, se permite el erotismo en los ambientes orientales.

> Zoraya comenzó por vestirse y arreglarse ella misma, creída de que nadie la contemplaba en aquel apartado retiro del nazarita alcázar. La túnica blanca se desprendió de sus hombros y quedó a los ojos del sultán extático tan hermosa y tan pura como Eva al despertarse en la inocencia sobre la tierra inmaculada del paraíso. Hacem recitó involuntariamente en el éxtasis de su alma transportada a otro mundo las oraciones llamadas en el Korán suras... (*Ibidem*: 211).

Paralelamente al final de Zoraya, que se entrega a Hacén y reniega de su Dios para unir su vida a aquel hombre, aunque sigue creyendo, Sobeiya se dará al amor y pierde su virginidad, lo que hace que su padre obligue a Filippo a casarse. Pero éste se niega y cómo el Renacimiento resucitó la *virtud* de saber morir, se enfrentará al suplicio. El Sultán imita los rituales de muerte en el castigo infringido a don Álvaro de Luna, el cadalso (*ibidem*: 274); no obstante, al final se compadece al ver la valentía del protagonista.

Lucrecia será la amada elegida por mantenerse casta, pero, en el capítulo XVII, "Un misterio en la Edad Media", Serafín acabará quemado y, finalmente, Filippo y Lucrecia mueren envenenados por Guido.

Al término de su obra, aclara el autor que los hechos históricos no son del todo fieles porque falta información; el mismo Vasari, biógrafo de los pintores italianos, equivoca en veinticuatro años la fecha de la muerte de Filippo. Explica las libertades que él mismo se ha tomado, como la edad de Ficino, y que las fechas no son acertadas. Ya en las "Cuatro palabras previas por prólogo o introducción" comenta Castelar (1879, I: ii) que no ha perdonado «medio alguno de mostrar la época, fantaseándola un tanto con la imaginación, pero describiéndola en toda su verdad». Durante sus viajes por Italia, estuvo tentado de pintar la resurrección pagana hecha por los conjuros del arte y con esta novela lo ha logrado[1036]. Quizás el único problema es en esta obra su falta de unidad. De vez en cuando se producen saltos en el tiempo que desintegran el relato porque no están bien asumidos o pequeñas historias intercaladas que rompen el hilo narrativo. De todas formas, no merece, en nuestra opinión, la descalificación de Blanco García (1891, II: 278), que la califica de simple pretexto del autor para hablar largo y

[1036] Italia es una tierra especialmente querida para Castelar, que escribe *Recuerdos de Italia*, cuya segunda parte es para Clarín «una tabla de salvación». Cuando se oye hablar todos los días de que muere nuestra raza, de fatalidad histórica y de leyes de selección, este libro es todo un himno al espíritu latino (Clarín, 1971: 93). Entonces «Volvía Castelar del destierro sin aquellas vacilaciones y contradictorias creencias que un vago sentimental cristianismo le inspirara un día» (*ibidem*: 68). En este artículo habla el asturiano del libre examen y la literatura presente.

tendido de su tema preferido: la Italia renacentista. Creemos que algo de eso hay, pero ello no impide que el autor alcance momentos muy bellos, pese a ese *estilo amplificador y lujuriante* que rechaza el crítico agustino.

Otra obra importante de Castelar es *El suspiro del moro*. Sobre el motivo de la última mirada de Boabdil a su antiguo reino se pintarán cuadros (recordemos los de J. Espalter o Pradilla) y se escribirán poemas (Alarcón, 1943: 281-283). Pero esta novela no gira en torno a ese tema (pese al título), sino en torno a un asunto que ya había ocupado a Martínez de la Rosa: los amores de Zoraya.

Para Carrasco Urgoiti (1956: 428), Castelar interpreta aquí la vida de Isabel de Solís de manera más romántica que Martínez de la Rosa. Amplifica la novela de éste y recoge la idea del castellano prometido con la protagonista, aunque estableciendo algunas diferencias. Otorga más energía y virtudes bélicas a Muley Hacén y más complejidad al personaje de doña Isabel. Comenta la investigadora que Castelar justifica el cambio de fe de ella como un acto para apaciguar el motín de los alfaquíes (*ibidem*: 429); no obstante, lo cierto es que su corazón prefiere el amante musulmán al pretendiente cristiano.

El detallismo que en esta novela muestra Castelar al reconstruir el ambiente granadino del siglo décimoquinto lo aproxima a la obra histórica de Flaubert: no hay que olvidar que publica unos *Estudios históricos sobre la Edad Media* en 1875 y conocía el terreno que pisaba. También es el autor de *San Francisco y su convento en Asís*, donde una vez más se aprecia su amor por el Medievo italiano. Pero además de estar documentada, esta novela alcanza momentos de gran y logrado lirismo, como el episodio que prosifica los versos *Ay de mi Alhama*. No estamos entonces en absoluto de acuerdo con Valbuena Prat (1960: 351) cuando afirma que esta obra es un *conjunto desvaído* porque combina el tono "exageradamente" romántico con la riqueza de imagen, conteniendo muchas reverberaciones y concesiones a lo confuso (*ibidem*: 352). Coincidimos, eso sí, en que Castelar describe profusamente en esta novela, siguiendo la estela de la prosa orientalista, el lujo. Pero era inevitable que el orador cayera en la idealización cuando él mismo reconoce en *Historia de un corazón* que la literatura se apodera de los personajes de la historia y los hace suyos transfigurándolos, citando el ejemplo del príncipe don Carlos, sublimado por la poesía[1037].

Aunque los temas que trata aquí fueron abordados por varios autores, Castelar diferirá de ellos en la mayor reflexión y detallismo a la hora de revelar los eventos. El escritor cuenta la toma de Zahara como ya había hecho Zorrilla en *Granada, poema oriental*, de 1852, así como la conquista de Zoraya del sultán, que ya había narrado en otra novela y de la que también se había ocupado Martínez de la Rosa.

En el tomo primero, establece al comienzo Castelar todo un panorama del estado social: la leyenda comienza en 1478, cuando «los elementos aristocráticos y su pugna con los elementos municipales entrecogían al general verdadero de la cruzada constante, al monarca, en los remolinos de dos corrientes contrarias y lo paralizaban para el común esfuerzo y para mayores empresas» (*ibidem*: 7). Abunda aquí la idealización en los diálogos (en este sentido, todavía tendrá ocasión para quejarse Galdós) y en la presentación de los caballeros cristianos: no ha adoptado Castelar la más escéptica visión de la Reconquista de intelectuales como Valera, que abordaremos en el capítulo séptimo[1038]; habla entonces de martirio por la fe, etc. A veces un ambiguo Castelar considera este siglo XV como Renacimiento, al igual que en *Fra Filippo*, y otras veces como Edad Media o época de transición[1039].

Por otro lado, no será Castelar un ejemplo de acercamiento a los árabes, como se aprecia en ciertos comentarios de Isabel, a los que parece otorgar aquiescencia el autor, pese a su liberalismo en materia de religión[1040]. Castelar además habla de «Los nuestros» (*ibidem*: 135) para referirse a los cristianos. Eso sí, se muestra un admirador del arte musulmán. Describe el Palacio de los Arrayanes con admiración[1041], en una prosa recargada que nos adelanta los valores sensoriales del Modernismo. En cuanto al rey musulmán, "Hacem" se nos presenta como un rey cruel (tópicamente, será comparado con un león [*ibidem*: 170]), aunque el autor le dirige cierta mirada simpática. A veces, Castelar se acerca a él y destaca cualidades como la astucia, la valentía y la fortaleza (*ibidem*: 191). Lo considera uno de los hombres que más alientos guerreros han tenido en el mundo, bravo e infatigable, gloria espléndida de su raza, que vibra con majestad de Dios antiguo en los rayos de la guerra, sin menospreciar las artes de la paz (*ibidem*: 201). Pero Aixa era más compañera que mujer para Hacén, y él busca complemento a su

---

[1037] Manuel Quejana y Toro, "La Walhalla", *La Ilustración Española y Americana*, XXXVII (8 de octubre de 1874), pág. 586.

[1038] «En aquella edad cíclica de combates, cuando cada caballero llevaba la guerra eterna como un deber interior sobre su alma y su conciencia, veíase la muerte tan cerca, y se pasaba de éste al otro mundo con tanta facilidad en los súbitos y continuos encuentros, que la vida tomaba tintes religiosos como los prestados por natural indeclinable ley a los espíritus, cuando sondean los insondables abismos del sepulcro» (Castelar, 1885, I: 14).

[1039] «La de Solís vestía el traje vistoso y elegante, que llevara el genio de período tan estético, cual este período del Renacimiento, a toda Europa» (Castelar, 1885, I: 47). «Dominábales aquella idea de la unidad del Estado, que cerraba la Edad Media y abría la Edad Moderna» (*ibidem*: 67).

[1040] Véase, por ejemplo, este parlamento que Isabel dirige a Vera: «— ¡Qué pena tan grande sentiréis al pasar por las mezquitas donde se adora un falso Dios y se presta un culto aborrecido y aborrecible! ¡Cómo vuestros ojos habrán de cerrarse para no leer las blasfemias entalladas en piedras y cubiertas con esmaltes orientales junto a las estrellas de marfil y oro, bajo las grecas y encajes empapados en iris misteriosos» (Castelar, 1885, I: 64).

[1041] «Vistoso mosaico, de brillo semejante al de la pedrería, engalanaba las bases de sus airosas paredes; mostagueras vidriadas, azules y blancas, ornamentaban el suelo, tan brillante como la veneciana cristalería; una grande alberca, por murmuradora fuente alimentada, retrataba en su alegre superficie los esplendores del aire aromados por las rosas y los azahares; guirnaldas de mirtos y arrayanes, contrastaban el claro color de los mármoles con el oscuro y metálico verdor de su follaje, despidiendo juegos maravillosos de agua», etc. (Castelar, 1885, I: 86-87).

natural guerrero. Isabel, entonces, que pide corazón y amor más que ambición, es una mujer tentadora.

Castelar no deja de recurrir a elementos como los presagios: el padre de Isabel sueña que ella reniega de su religión y en el serrallo del infiel espera el beso del vencedor, y Hacén escucha un mal agüero por parte de un santón. Solís defenderá su hogar «con el antiguo valor castellano» (*ibidem*: 130) y en su exaltado miedo a que se cumpla el presagio (sin ser criticado por un Castelar que en esta novela se muestra bastante conservador) está dispuesto a partir con su mano el corazón de Isabel y lanzárselo a los bárbaros, mostrándoles cómo un padre da la muerte a su hija predilecta por no saber en la tumba el deshonor de aquélla que había sido el regocijo de su vida (*ibidem*: 134). Sin duda, Castelar refiere estos pensamientos extremos para que resalte en el futuro el mal comportamiento de Isabel, a quien, sin embargo, el lector comprenderá. Igualmente, la conversación en el harén en la que se comenta el pecado de los renegados es sólo un recurso más para acentuar la caída de Zoraya. Critican entonces las mujeres a Venegas y Zoraya/Isabel asegura que prefiere morir a renegar (*ibidem*: 308).

Asimismo, el personaje de Illán Garcés es creado para hacer más trágico el perjurio de Isabel. Illán prefiere la cautividad a la muerte para no separarse de Isabel y es un joven muy guapo, como la protagonista, y se cree nacido para vencer y cautivar al amor. Pero su sentimiento, *puro* y cristiano, presenta menos atractivos para el lector que el apasionado del moro. A veces parece que Garcés no tiene deseos carnales, y resulta un personaje que en general estorba en el relato. Ciertamente, la misma relación en la novela de *Fra Filippo* daba mejor resultado sin el apuesto y casto Illán[1042].

En el lenguaje de esta novela, es frecuente la utilización de romances: cuando sucede la pérdida de Alhama, los personajes exclaman: «¡Ay de mi Alhama!», con asiduidad que se hace lírica (capítulo XII). Como en la literatura romancística, también se usa el epíteto y la consideración femenina para aludir a una ciudad: «la gentil Zahara» está «flaca y pobre y desgraciada, sin fuerza y sin recursos» (*ibidem*: 102) y «¿no cayó la sin par Sevilla, coronada con su Giralda encantadora (...)?» (*ibidem*: 151). El reino de Granada aparece como un ser vivo cuando Aixa pide por su alma para que vaya al Paraíso, pues estaba «muerto» en su imaginación. Por otro lado, no usa Castelar apenas la fabla en su recreación lingüística; de vez en cuando únicamente desliza algún rasgo arcaico como «magüer su formidable defensa» (*ibidem*: 171). Como todas las novelas históricas, su relato se basará en «las crónicas del tiempo» (*ibidem*: 181). También encontramos conocidas leyendas, como la de "la peña de los enamorados"

[1042] La historia de Hacén, Aixá y Zoraya es ya esbozada en el capítulo XIII del t. III de *Fra Filippo*, donde Fernán, el poeta español, se la cuenta al Sultán de Túnez y le habla de Granada; lo que pasa es que entonces ella tarda más en rendirse y no aparece Illán: así, curiosamente grandes párrafos de esta novela están sacados de su anterior narración histórica.

(*ibidem*: 30-33), versionada anteriormente por Manuel Fernández y González. Una vez más, le falta unidad al relato, como le ocurría a *Fra Filippo*, pero además hay fallos de estructura, como sugerir el rapto de Isabel por el nubio en dos ocasiones como ideas distintas.

Castelar recoge una serie de tópicos sobre los árabes, como su sentido de la fatalidad (su manera de acatar el horóscopo que se manifiesta en su contra) y su crueldad, ejemplificada cuando Hacén envía a las fieras al esclavo nubio. La descripción del harén granadino nos obliga a replantearnos las aportaciones del Modernismo o a considerar que Castelar se adelantó a esta prosa de los sentidos. Pero no pertenecen únicamente a la imaginería de este movimiento la sensualidad y el lujo oriental, es decir, los cojines de seda que parecen lechos para acostarse muellemente, el amuleto de ámbar, las llaves cinceladas, los laúdes, las guzlas y los pebeteros. Cuando Zoraya ora, gusta Castelar de contraponer la austeridad cristiana con la sensualidad árabe; se trata de la misma dicotomía que en la anterior novela se planteaba entre Renacimiento y Edad Media.

> Estos apotegmas del Sermón de la Montaña, dichos allí en los camarines orientales, bajo las estalactitas de aquel templo de la sensualidad, entre los aromas despedidos por el humeante pebetero y las notas soltadas de las vibradoras guzlas al compás de frases koránicas, y bajo las leyendas árabes en cintas de oro y plata grabadas con caracteres cúficos por los aéreos camarines, como que purificaban a un mismo tiempo el aire de aquellas estancias sobradamente recargado de perfumes, y el espíritu de aquellos fieles sobradamente recargado de supersticiosas creencias. (*Ibidem*: 303).

Por otro lado, no faltan en este relato las referencias literarias. Aixa habla con Caid defendiendo los apólogos: «Alonso, conocido en Castilla justamente con el nombre de sabio, vertió al castellano en su libro de *Calila e Dimna*, las enseñanzas contenidas en otro famoso libro nuestro, en el *Sendebar*, traducido también por otro hijo de Fernando III, de aquel Fernando que nos robó Córdoba y Sevilla. Luego, su ilustre nieto el infante D. Juan Manuel, puso todas estas enseñanzas en el libro de *Patronio*» (*ibidem*: 329). Pero también se alude a la poesía árabe. Venegas comenta: «aunque os prohiba el Korán beber vino, cuántas veces he visto en los versos de vuestros poetas comparar tus miradas con las del gallo encendido por avinados bizcochos y las miradas ardientes de tus odaliscas y sultanas con el oscuro licor que negrea en una copa de plata» (*ibidem*: 343). Demuestra además aquí Castelar conocimiento y estudio de las costumbres árabes. Aixa reza los cuatro *tekbires* necesarios para enconmendar a los muertos a la divina misericordia ante el supuesto cadáver de Isabel. «En el primero, exaltó la gloria de Dios; en el segundo, le consagró largas alabanzas; en el tercero, le pidió para Mahoma las mismas bendiciones llovidas sobre Abraham; y en el cuarto le conjuró a que acordase a la difunta justicia, si había sido buena y perdón si había sido mala, convirtiendo su tumba en lugar de delicias y en pórtico del paraíso» (*ibidem*: 366).

Recordemos que incluso Zorrilla se interesará por el Corán. No obstante, hay una crítica subrepticia a la religión en general cuando Hacén, que gasta la más encendida retórica para conquistar a su amada (y, efectivamente, ella se enamorará bastante rápido de él), habla de los impedimentos religiosos que les separan: «recuerda cómo dividen los imperios; cómo lanzan unas contra otras las generaciones; cómo incendian los espacios; cómo perturban las almas; cómo enconan entre sí los ánimos; cómo hacen que los hombres con todos sus sentimientos de caridad y de amor se traten unos a otros cual no se tratan ni las fieras mismas de los bosques» (*ibidem*: 390).

En el tomo segundo aparece de nuevo el tema del Romancero. Cuando Isabel responde a las canciones de amor de Illán, deja éste sus afectos y su amor a la cautiva para volver su voz desde las mazmorras *como una oración* al poema épico del Romancero, que guarda la expresión adecuada, en palabras de Castelar, de las glorias e infortunios de nuestra *heroica raza*. Pero, aunque Illán criticará a Isabel su perjurio, él también se une con Gezar en una insurrección árabe en la que sólo le importa conseguir a su amada y que no es buena para los cristianos, pues se trata de sustituir a un monarca débil que no triunfa en la guerra, como se ve por la pérdida de Alhama.

El autor introduce también en este tomo alguna alusión naturalista, en este caso haciendo burla del materialismo vigente. Illán presiente dónde están los aposentos de Isabel durante la insurrección que comanda con Gezar y hacia allí se dirige. «Llamarán a esto los físicos modernos electricidad nerviosa o magnetismo animal, atribuiranlo a efluvios emanados por ley natural de las complexiones exaltadísimas y cargadas por la materia y sus fuerzas de fluidos misteriosos como la nube tonante; el impulso que mueve las imanadas agujas hacia el Norte, moverá los corazones amantes hacia los corazones amados; y si esta explicación materialista no puede satisfacer a quienes de otras más altas ideas se pagan y tienen mayor espiritualismo en sus doctrinas, habrá momentos en que se desceñirá el alma humana de su frágil cuerpo, y volando por lo infinito sin las cadenas de la pobre materia (...)» (Castelar, 1886. II: 41). Como vemos, los sucesos del pasado son mirados desde una óptica moderna: el escritor es consciente de quiénes son sus lectores.

Sin embargo, la estancia donde se encuentra Isabel es arábiga, es decir, ahí se encuentran ya ardientes invocaciones al Dios de las batallas, ya suspiros embriagados de amor o llamamientos al placer intenso (se subraya siempre el aspecto hedonista de la religión arábe). Illán rechaza entonces ese camarín que habla sólo del placer (*ibidem*: 53) y, tremendamente racista, le dice a Isabel que sabía que no iba a resignarse a «entrar profanada y poluida en familias que se parecen a los perros y que sólo sienten y poseen animales y bajos instintos» (*ibidem*: 54). En este sentido, aunque sea Illán el prototipo de cristiano *puro*, no sabemos si Castelar se lo tomó en serio al dibujarlo tan intolerante y presuntuoso, como cuando le dice a Isabel que estaba seguro de que ella sólo perdería su pureza con la vida. Illán no siente celos y «no sospechaba siquiera que pudiese

aquella rosa bellísima ser arrancada del rosal de su virginidad por mano que no fuese su mano, y esta misma jamás a tanto se atrevería sino después de ungida y consagrada por la Madre Iglesia que da el sello de un sacramento a los puros y eternales amores» (*ibidem*: 55). Para exagerar el perjurio, Illán la obliga a confesar ante Venegas, «ese hombre verdaderamente malvado» (*ibidem*: 107) —sin embargo, éste es contemplado con bastante más humanidad por el autor—, la religión cristiana de sus padres, a la que jamás ha de faltar. En el momento en que Isabel renuncia a ésta, la protagonista parece perder interés para Castelar pues comienza a dibujar su decadencia moral. Sin embargo, hay una cierta contradicción en este moralismo del autor, que por un lado parece estar de parte de Illán y de la religión cristiana y, por otro, se acerca a los personajes árabes con mirada comprensiva y nos hace compadecerlos y comprenderlos sin esa mirada condenatoria de Garcés.

Cuando llegan los insurrectos, Hacén recita una oración de alabanza a Dios; emplea entonces Castelar toda una frasística: «Loemos al Creador (...). Él prospera (...). Él designa (...)» (*ibidem*: 73), que demuestra de nuevo su conocimiento de las suras del libro sagrado. Hacén, como Castelar, convencerá con su manera de hablar y su retórica. Retórica que estará siempre presente en todos los diálogos, mostrándonos el poder, disuasorio o no, pero en todo caso constructor, de la palabra. Venegas, por ejemplo, señala a Illán cómo hay personajes cristianos que se volvieron también contra su religión y su patria. Así, Sancho el Craso acude a la ciencia y al arte de las ciudades cordobesas, Alfonso VI recibe hospitalidad y esposa de los árabes, el Cid se pone a sueldo de éstos, un hijo de San Fernando se une a los moros de Fez, incluso «Alonso» X encuentra en los benimerines el auxilio y la misericordia que no había hallado en la Iglesia y en sus vasallos (*ibidem*: 104-105). La historia dentro de la novela es continuamente sacada así a colación. Pero un demasiado altivo Illán ataca a Venegas con esa intolerancia casi inquisidora que Castelar tal vez no compartiría[1043], pero que convenía acentuar para dar más tintes dramáticos a la deserción de Isabel. Es curioso que esta ideología tan conservadora del relato no sea criticada por Clarín en su reseña del libro, aunque quizás se deba a que sólo había leído el tomo primero. También llama la atención que no lograra Castelar hacer de Illán un personaje simpático: indiferente puede dejar al lector el ataque epiléptico que sufre al ver que Zoraya le salva la vida a costa de su "honra" (*ibidem*: 128); el autor ha logrado que sintamos previamente empatía hacia Muley Hacén y que no nos parezca mal su causa amorosa.

[1043] Así, Illán dice del renegado que sus progenitores y sus descendientes transmitirán el horror a su memoria eterna, a la inextinguible mancha de su raza: «En este mundo no le querrá ni el suelo donde ha nacido, ni el suelo por cuya posesión ha perjurado. Y en el otro mundo los ángeles se cubrirán el rostro al oír su nombre maldito en la hora del supremo juicio, y Dios le precipitará con desprecio al abismo eternal donde no querrán su compañía los mismos condenados por no mancharse con su contacto en el infierno» (Castelar, 1886, II: 113).

Después se precipitan los acontecimientos. Aparecen los abencerrajes con Hamet y Aixa vuelca una fiereza increíble contra Zoraya, que *holgaba* con el gobierno del reino. Empieza la protagonista a hacerse así ambiciosa. Granada arde entonces por las victorias amorosas de Hacén y Boabdil es pintado como un ser indolente, manejado por su madre, que sólo apetece amar a Moraima, esclavo del placer. Boabdil se queja cuando tiene que combatir porque le apartan de su amada. Aunque consigue el trono, «fiel a su temperamento, en obediencia fatal a leyes fisiológicas y morales incontrastables, antepuso el gozar al combatir» (*ibidem*: 227). No deja, pues, Castelar de aceptar ese determinismo biológico materialista que le hemos visto criticar en otras ocasiones. No obstante, los personajes tienen también algo de simbólicos, por ejemplo Illán, «en quien parecía reunido todo el valor español» (*ibidem*: 271). En este sentido, *cae* a veces Castelar en un discurso oficialista que es lo menos original y la parte menos atractiva del relato. El personaje *redondo* de Illán «representaba verdaderamente la constancia española y pertenecía de suyo a la estirpe de aquellos ínclitos varones, que no contentos con borrar el mahometano fatalismo de nuestro suelo, y rehacer y reconstruir la patria, estaban destinados a completar la tierra con sus descubrimientos y a enaltecer con sus hazañas apenas creíbles los anales de la humana Historia» (*ibidem*: 272-273). Sin embargo, contradictoriamente, mientras otros se mueven por ese patriotismo, él lo hace al final por el deseo de presentarse a Isabel y *darle en el rostro* con sus traiciones a su familia, religión y patria.

En la parte final del relato, el autor se aproxima más al personaje de Boabdil, que cambia al alejarse de Moraima, y se hace incluso más bello, aunque no sea tan gran guerrero como Aliatar. Castelar se refiere a su destino y los malos augurios con los que se encuentra, que despiertan ese sentido fatalista de los musulmanes. Illán, rabioso como el soberbio león de los desiertos en el combate (*ibidem*: 295), le tiene bajo su custodia. Aixa, movida únicamente por la venganza contra Hacén, prefiere hacer pactos con los cristianos a que su marido llegue al trono. Al final, lo que parece estar claro en esta novela es que, pese a los parlamentos *oficiales* del narrador, la religión no es el gran móvil de nadie. Todos se mueven (o no se mueven, como Boabdil) por amor y venganza. La moralización final es que Isabel será castigada y vivirá infeliz. Su única obsesión es dejar a sus hijos un trozo de tierra, se vuelve ambiciosa por ellos y, al tiempo, siente miedo de que Illán le inflija terrible pero *justo* castigo. No obstante, aunque Castelar presta poca atención a Zoraya una vez que ésta comete el perjurio, el personaje no deja de interesar al público. El autor la dibuja al final sin resignarse a la humildad, sintiendo el poder como bálsamo a su traición, lo cual no se compadece con la anterior actitud de Isabel, honesta consigo misma y con su sentimiento amoroso. Es un cambio demasiado rápido, movido del deseo de moralizar. Venegas, el renegado, hablará entonces del común remordimiento y de que se sienten asediados por quienes han traicionado. Todo se reduce ahora a una lucha entre dos mujeres por el poder y

Zoraya hará enflaquecer a Muley. Mientras tanto, Boabdil, humillado, deja a su hijo como rehén, y sólo puede salir por la noche; Moraima está envejecida y Hacén se va quedando ciego.

Pese a todo, de corazón Isabel sigue siendo aún cristiana, nos dice Castelar; y hablará del hombre a quien debió hacer feliz (el narrador parece olvidar que no quería a Illán). Recuerda entonces Castelar los versos de Santillana que Ferrari también mencionaba en el capítulo anterior: «Y como en la desgracia, el recuerdo religioso de la dicha pasada sólo sirve para el aumento de todos los dolores, veía su vejez triste, sus hijos siervos, por una causa cuya religión tenía y guardaba en lo más íntimo y en lo más profundo del alma» (*ibidem*: 372). Isabel dirá sin embargo que no puede traicionar a los *moros*, pese a sentir la religión cristiana, por su marido y sus hijos. Detrás de sus quejas se encuentra el moralismo del autor.

> Si yo hubiera permanecido fiel a mi sangre, a mi religión, a mi patria, ¡cuánto me holgara y envaneciera hoy con esos triunfos, que la fama divulga, que la historia recoge atónita, y que resplandecerán allá en la cima de la bienaventuranza con resplandor inefable, a los ojos de mis abuelos, consagrados, desde inmemoriales tiempos, a inacabables cruzadas con los moros! (*Ibidem*: 374).

La protagonista siente que la Virgen la maldice y no sabe si orar al Dios de sus ascendientes o al de sus descendientes por que no muera su marido, que defiende con sus zegríes Ronda.

Al describir el día de la entrega de Granada, Castelar se emociona: su voz nos muestra que se siente del partido de los cristianos. Por su parte, Isabel se encuentra dolida y contenta de la pérdida de Granada. Sólo viene a perturbarla Illán, que le dice que está condenada en esta vida y en la otra y la acusa de haber perdido a Hacén. En el fondo, parece únicamente un hombre herido en su orgullo, que piensa sólo en el mal que le ha hecho una mujer. Decide entonces ir de peregrinación a Palestina para que Dios la perdone, y llega a darle tierras para sus hijos. Sin embargo, él hubiera hecho lo mismo que ella por amor y le quita *culpa* a Isabel cuando exclama: «Si me quedara un minuto, créome a mí mismo, en esta locura, capaz de hacer por ti con mi religión y con mi patria, lo que con tu religión y con tu patria hiciste tú por la corona de Hacem» (*ibidem*: 449), sin saber que ella no renegó de su fe por ambición sino por el mismo sentimiento que él pone por enciema de todo. El texto está lleno de este tipo de paradojas y contradicciones. Illán le dice que se encontrarán en la eternidad; el autor parece haber preparado durante todo el relato la solemnidad de esta escena. «Y mientras Illán se iba para Tierra Santa, Isabel de Solís, enjutos los ojos y risueño el rostro, llamaba a grandes voces a sus hijos y les decía cómo acababan de ser nombrados infantes de Castilla. Egoísta por los días de la juventud; más egoísta en la madurez de su vida; en el egoísmo envejeció hasta morir impenitente» (*ibidem*: 449). Este rasgo final ciertamente no

cuadra bien con la pintura de Isabel durante el relato. El autor parece haberse distanciado de ella y no permite ninguna concesión a su heroína.

La interesante crítica que hace Clarín de esta novela nos revela de nuevo la postura de un escritor realista sobre el género narrativo histórico; aquí además compara por primera vez una obra española con el *Salammbô* de Flaubert, uno de los escritores favoritos de Clarín. Se trata del folleto literario *Un viaje a Madrid* (Clarín, 1966: 1252-1279), donde aborda en un determinado momento la obra de Castelar (*ibidem*: 1260-1263), después de haber realizado un elogio general de este personaje, con el que tenía indudablemente una comunión de ideas políticas[1044]. En la crítica española, comenta, no siempre se habla de los libros que Castelar publica y que Europa y América leen y admiran. Como la crítica corriente sólo ensalza o condena con clichés borrosos de puro usados, las obras literarias del autor de *Los recuerdos de Italia* «no suelen merecer a nuestros revisteros célebres más que el silencio o elogios insustanciales, repetidos hasta la saciedad, que no tienen calor, que suponen ideas, que no revelan un entusiasmo original y consciente, sino el deseo de seguir la corriente, salir del paso, cumplir con el genio, sin gastar el pensamiento en comprenderlo y admirarlo con motivo» (*ibidem*: 1261). Sin embargo, la crítica no tiene por misión la censura amarga, sino que debe presentar las bellezas a la atención vulgar cuando ve algo bueno. De esta novela de Castelar (de la que ha salido entonces el primer tomo) no ha dicho casi nada la prensa de Madrid; sólo recuerda un artículo entusiasta del escritor que firma *Orlando* en la *Revista de España*.

> Verdad es que *El suspiro del moro* ha de tener dos tomos, y no se ha publicado todavía más que uno; pero en éste se puede admirar el arte de magia con que el autor sabe resucitar los tiempos, hombres y cosas, prestando a las almas y a la materia todo el calor, color, luz y vida que tuvieron.
>
> Castelar profesa la teoría, y no en vano, de que la más interesante novela no alcanza a serlo más que en la Historia, y esta idea se explica en quien sabe, como él, leer las páginas de la Historia con ojos de artista. Este pensamiento de Castelar es análogo al del ilustre autor de *Salambó*, que, en sus cartas a *Jorge Sand* y en otros documentos y en sus conversaciones insistía en la superioridad del arte arqueológico. (*Ibidem*: 1262).

Según Clarín, el autor de la mejor novela burguesa, *Madame Bovary*, rechazaba los temas burgueses y, si todavía escribió dos novelas más de este estilo, como la *Educación* o *Bouward* (*sic*), «fue casi, casi contra su gusto, que prefería los grandes cuadros históricos, estudiados con gran exactitud de pormenor, con gran fuerza de fantasía y con poderosa intuición del tiempo muerto» (*ibidem*). De esta forma, Castelar, como Flaubert, «el poeta sublime de *La tentación de San Antonio* y de *Salambó* y

[1044] Clarín comenta complacido cómo Castelar no quiere molestar al oyente y procura no decir jamás una palabra más de las que pueded decir en privado.

Herodías», prefiere la arqueología artística. No quiere asuntos de prosaica actualidad ni podría ser novelista de observación contemporánea, pues es poeta épico en prosa, novelista, o como se le quiera llamar cuando traza síntesis de épocas determinadas o de todo un ciclo de la civilización, y artista cuando reviste las ideas con las formas materiales con las que pasan por el mundo y pinta como nadie pasiones, caracteres, costumbres, trajes, edificios, naturaleza, movimientos y sonidos. «Los que hemos sido discípulos de Castelar recordamos aquellas descripciones y narraciones en que entraban todas las grandezas de la historia de España, y aun de Europa entera, como si se tratase de una visita a un Museo; la cátedra de Castelar era eso: una pinacoteca de cuadros históricos. Pero, como además de artista es pensador y político, las narraciones y descripciones de Castelar iban impregnadas de ciencia; cada personaje trazado era una idea; todo tenía allí el simbolismo de una intención filosófica profunda» (*ibidem*: 1262-1263). Reconoce así acertadamente Clarín otro fruto de este simbolismo constante que se da en toda la segunda mitad decimonónica. No pinta Castelar por pintar sino para hacer ver mejor las ideas y su ropaje. Pero el crítico insiste entusiasta en el valor arqueológico de su obra.

> *El suspiro del moro* es obra de este género; para ser novela no le falta más que un argumento continuo; pero tiene otra cualidad más importante: es una evocación del momento más glorioso, el culminante de nuestra historia del pueblo cristiano. Los campos de Andalucía tal como son, vistos y comprendidos; la vida de aquella época, exactamente copiada en parte y en parte adivinada, tal como era en castillos, valles, ciudades y campos, los héroes del tiempo, las relaciones con los pueblos enemigos, la política de los reyes, las trazas de ambas Cortes, todo sale en este libro con la misma luz que pudo haber tenido cuando nuestro mismo sol alumbraba aquella vida de que sólo quedan ecos tristes en las crónicas. *El suspiro del moro* es el cuadro de Pradilla, de *La rendición de Granada*, más la fuerza de realidad y la profundidad de ideas que añaden al arte plástico el arte literario y la filosofía de la Historia.
>
> Un solo ejemplo de la eficacia de tantas facultades trabajando para conseguir una obra por el estilo, el modo de ser de la vida en las tierras fronterizas, la clase de peligros y alicientes de la existencia en aquellos campos y castillos que había que disputar todos los días al moro, es materia que trata aquí nuestro autor con una novedad y una fuerza de color que hace ver más y mejor que nunca este aspecto singular e interesante de nuestra Reconquista. Sí, es cierto; la Historia más el Arte son una segunda vida de hombres y tiempos. (*Ibidem*: 1263).

Tal vez exagere Clarín en su comparación entre Flaubert y Castelar; el primero realiza una reconstrucción más minuciosa y documentada en *Salammbô*. Castelar, por el contrario, muchas veces se basa en descripciones estereotipadas, seguramente porque no podía evitar echar mano de lo que ya tenía una larga tradición. Pero es significativo comprobar que críticos del Realismo como Clarín no critican la representación de la Edad Media en sí sino que ésta sea una réplica insulsa y tópica del Romanticismo. Así, se pueden comparar estos asertos con la crítica que realiza de *La campana de Huesca*. En esta ocasión, Clarín no tilda la obra de Castelar de *romántica*.

Promete, de todas formas, Clarín un análisis más oportuno de la obra cuando el libro esté completo. Eso sí, no querrá oír hablar de los proyectos del orador de escribir nada menos que un libro sobre Colón[1045].

Para apreciar más la originalidad de esta obra de Castelar, convendría acercarnos a su más inmediata fuente: la novela de Martínez de la Rosa *Doña Isabel de Solís*, publicada en tres partes entre 1837, 1839 y 1846, y que algunos críticos como Ferreras, Fernández Prieto o Mata Induráin consideran "novela arqueológica"[1046]. Zavala (1982) incluso llegará a decir que esta obra no es siquiera una novela sino una especie de libro de historia de Granada o una guía de viajes, sin personajes ni argumento. Y Carrasco Urgoiti (1956: 291) comenta que parece más biografía novelada que novela histórica[1047]. Nosotros no estamos de acuerdo con este aserto, pues la primera novela arqueológica es, en nuestra opinión, la de Flaubert. La novela de Martínez de la Rosa tiene mucho de anotación, pero también de fantasía, y ésta es ineludiblemente romántica. El argumento es considerable y el autor centra su atención en la protagonista tanto como en la época[1048].

Isabel se presenta en esta obra desde el comienzo algo liviana y vanidosa por la adoración de la que es objeto, y tiene una esclava fiel que la cuida y se sitúa contra los cristianos. El padre es el Comendador y ella está prometida con Pedro Vargas. En este sentido, la novela de Castelar no puede diferir más de esta obra: *su* Isabel no es presumida, sino responsable, y no tiene ningún prometido castellano, sino un pretendiente.

En la novela de Martínez de la Rosa, el padre no es el fogoso y terrible progenitor que nos presentó Castelar, sino un más pacífico e intelectual noble que lee al amor de la lumbre el *Doctrinal de privados* de Santillana y, como «su sano juicio y entendimiento» le aleja de los libros de caballería, solaza el ánimo con el laberinto de Juan de Mena, las composiciones de Manrique y las obras del marqués de Santillana (Martínez de la Rosa, 1837: 3-4). Aixa sí será retratada a la manera de Castelar, con algo de varonil en el rostro, aspecto que también resaltaba en su poesía Zorrilla, sin duda

---

[1045] Clarín (1973: 242) dice que Castelar se va a poner en ridículo porque quiere publicar en español y en inglés un libro en que se entusiasma con el mérito de Colón. «Pólvora en salvas. Las *memorias* de Colón, sus visiones, sus poéticos anhelos... música, música. ¡Castelar *cantando* el alma del gran aventurero... *prosa ligera*!».

[1046] Por su parte, Cejador y Frauca (1917, VI: 356) la califica de «bastante menos poética» que otra obra suya, *Hernán Pérez del Pulgar*.

[1047] Según esta investigadora el escritor contaba con datos sobrados para hacer una biografía, pero cometió el fallo de añadir elementos ficticios, pues estos episodios inconexos privan a su obra de valor documental. Por otro lado, le parece una innovación poco afortunada el empequeñecimiento de Hacén y que Boabdil parezca aún más pusilánime que el padre.

[1048] Frente a estas opiniones, para Blanco García (1891, I: 367, n. 2), lo que «el autor añadió a los datos tradicionales es muy poco y muy vulgar, cuando no ostenta el sello de una candidez inverosímil». Esta obra será bastante criticada por el agustino, que la califica de «infelicísimo ensayo» (*ibidem*: 366). El estilo le parece rebuscado y las circunstancias predecibles.

porque pertenece a la tradición. Isabel se casa con Vargas antes de que la rapte *Albo Hacén*, es decir, Muley Hacén, y en el capítulo XXXVI del tomo segundo cree volver a ver a su esposo, muerto por los musulmanes, y se da cuenta de que no quiere volver con él. Curiosamente, aquí es la esclava Arlaja la que, para que no mengüe la pasión del rey al conseguir sus deseos, induce a Isabel a que oponga con más fuerza su virtud y altivez a las pretensiones del monarca. Y es que esta Isabel no recibió grandes enseñanzas del cristianismo, que no ha dejado raíces en ella; se muestra, por el contrario, inconsciente e irreflexiva (*ibidem*: 186), y del cristianismo sólo le queda entonces lo exterior, la devoción. Eso sí, Isabel se muestra triste por tener que dejar su religión, por lo que necesita el consuelo de *Albo Hacén* (Martínez de la Rosa, 1839, II: 171). Sin embargo, curiosamente, en la segunda parte sufre una evolución contraria a la de Castelar: se vuelve menos ambiciosa y despierta por ello más simpatía. Por su parte, Boabdil no deja de ser un hombre dominado por su madre, con rasgos de cobarde (*ibidem*: 191), y aparece también el abencerraje Aben Hamet, que es herido por los zegríes. Venegas es un cautivo como Illán y sólo piensa en poseer a Isabel o morir (olvida para ello la patria, familia o religión, algo que no hará, sin embargo, el cristiano Illán de Castelar, mucho menos simpático). Finalmente, el final de Zoraya en la novela de Martínez de la Rosa es bastante más conmovedor y deja mejor parada a la protagonista que el de Castelar. El autor romántico no la critica: más bien la considera una víctima «que nació destinada a servir de juguete de la suerte» (Martínez de la Rosa, 1962: 338).

Esta novela aparece profusamente anotada. Utiliza Martínez de la Rosa entre otros a Conde, Washington Irving, la *Guerra de Granada* de Hurtado de Mendoza o las *Guerras civiles de Granada* de Ginés Pérez de Hita. A veces, por ofrecer muchos datos históricos, el autor interrumpe en exceso la obra, que peca de falta de unidad. En el caso de Castelar, sin embargo, eran las propias disquisiciones del autor las que distraían la narración; Martínez de la Rosa deja oír menos su voz personal. Pese a todo, no encontramos ese rasgo de novela arqueológica que se achaca a este texto. Muchas características de los hechos y de los personajes son inventados y el autor se ha preocupado, principalmente, de dibujar una romántica história de amor, más que, como hará después Flaubert, de recrear una época.

La Edad Media en Clarín y Pérez Galdós

Ni Galdós ni Clarín escribieron novelas de tema medieval, lo cual puede indicar que la Modernidad en la novela no vino por la literatura medievalista, pero en el Modernismo, como sabemos, el Medievo se renueva y la vanguardia volverá a interesarse por este mundo.

Sin embargo, aunque no aborden el tema en sus novelas, no dejan ambos escritores de tenerlo en cuenta. Clarín, por ejemplo, puede incluso mostrar la Edad

Media como un paradigma positivo[1049]. En su texto *Diálogo edificante*, Clarín (1973: 228-234)[1050] presenta la discusión entre una capilla evangélica y la catedral de Covadonga, con el "Coro de catedrales" de fondo. A la primera le han prohibido abrir sus puertas y a la segunda no la acaban de edificar; el coro, por su parte, se queja de su deterioro y de la falta de atención a su compañera de Covadonga. La catedral recuerda constantemente la época medieval. «En otros siglos (...) a mí me construirían en poco tiempo, con entusiasmo, a la voz de la fe viva y ardiente» (*ibidem*: 229). Pero mientras la catedral se queja de los sectarios ateos, la capilla lo hace de los fanáticos a la antigua. Curiosamente, da voz Clarín a un argumento que en otro momento hubiera desechado: el patrioterismo que recuerda el pasado como tiempo mejor. «Covadonga, quiéralo o no el racionalista *negativo*, tiene que representar dos grandes cosas: un gran patriotismo, el español, y una gran fe, la fe católica de los españoles, que por su fe y su patria lucharon en Covadonga» (*ibidem*: 230), dirá la catedral. Clarín denuncia entonces que más urgente que impedir a otros abrir sus templos es abrir los propios, para que no haya dos templos menos. Esta alusión a la falta de fe actual simbolizada en la imposibilidad de construir una catedral nos recuerda el tema de *La voluntad* de Azorín[1051]. En el texto de Clarín, excepto el obispo de Oviedo, que quiere hacer una colecta para la catedral, ésta será abandonada por creyentes y patriotas. «Se acaba de celebrar el centenario de Cristóbal Colón y su descubrimiento, y todos han pensado en Granada, nadie se acordó de Covadonga» (*ibidem*: 233), se quejará la olvidada catedral asturiana.

En cuanto a Pérez Galdós, aunque no ambientó su prosa en los siglos medios (sí en cambio algún que otro drama, como veremos), escribirá relatos de naturaleza fantasiosa e inverosímil (en una mayoría, doce de veinte), lo cual, como señala Smith (1992: 17), se opone a ese auge del cuento naturalista del que hablaba Baquero Goyanes (1949; 1992). Pero, pese a que no lo aborde directamente, advertiremos algún *eco* del Medievo en la novelística de Galdós. Uno de ellos se localiza en los nombres, muy simbólicos, como el personaje de Torquemada (que también puede considerarse renacentista) o la María Egipcíaca Sudre de *La familia de León Roch*, que es la esposa de León, pero no *manceba*, mística, de fachada religiosa y bellísima. Sin duda, hay un eco en ella del personaje de los siglos medios. Su hermano gemelo, por cierto, se llama

[1049] Por ejemplo en su crítica al P. Muiños, dirá que la Iglesia Católica quiere amoldarse en lo posible al género de vida actual para conseguir mayor eficacia en la propaganda. «Pero así como en la Edad Media el sacerdote no descendió hasta el punto de hacerse bufón para influir en los palacios, así ahora al influir en el siglo, al influir en la democracia no debe descender hasta copiar la vida frívola, disipada, insignificante, tediosa, cursi del vulgo letrado, de los chupatintas de los periódicos» (Clarín, 1973: 250).

[1050] Está incluido en *Palique*, publicado en 1893 y que contiene textos aparecidos a partir de 1889.

[1051] Azorín habla aquí de que el pueblo antiguo vibraba con la construcción del templo, y opone en Yecla el mundo medieval, con un hombre religioso que tiene a Dios a cada paso, al moderno, con un hombre autosuficiente y razonador sin Dios. De todas formas, en ambos podemos encontrar el sufrimiento y el escepticismo, que acompaña al hombre en todas las edades (Azorín, 1968: 59-60). Litvak (1980: 213-220) elabora una explicación metafísica del medievalismo en este libro, aunque lo cierto es que Azorín no se refiere tanto al hombre medieval sino al *antiguo*.

Luis Gonzaga (como el beato del siglo XVI; los Gonzaga además fueron una famosa familia de nobles que destacaron también en el Medievo). Pero no acaban aquí las referencias en esta novela. El narrador compara a María (que parece más "Minerva ateniense" que española, en eso que llama Smith [1992: 190] el contraste entre lo pagano o clásico y lo romántico o cristiano) con Melibea: «Sus labios eran tan rojos como recién abiertas heridas; su cuello, airoso; su seno, proporcionado, y sus manos pequeñas *y de dulce carne acompañadas*, como las de Melibea» (Galdós, 1975: 799).

Por otro lado, también podríamos citar como Rodgers (1988) el uso que hace Galdós en el capítulo 35 de *Miau* del mito de la visita a los infiernos, cuando evoca a Quevedo (que a su vez se basaba en *La Eneida* y en la *Divina Comedia* para *Los sueños*) y a su mentor Dante en una versión modernizada del mismo. Pero en realidad, en la modernización de los mitos antiguos (como el de la Fortuna) y derivados medievales se inspira Galdós en Quevedo, que los había adaptado del Medievo con originalidad; es decir, no ha bebido directamente el escritor realista de una fuente medieval.

En 1887, cuando sale a la luz *A reliquia* de Eça de Queiroz, en la *Revista de España* se saluda con gozo esta novela. De este novelista portugués, autor de *El crimen del Padre Amaro* y otras novelas, había hablado Pardo Bazán (1970: 156) en *La cuestión palpitante*. Se trata de un autor realista que imita a Zola en *O primo Bazilio* y que cuenta con un estilo tan impersonal como Maupassant. En *A reliquia*, unos personajes modernos deciden ir a Tierra Santa, algo que se nos describe con una fuerza de evocación y erudición semejante a la de *Salammbô*, según el articulista García-Ramón (pág. 587). Queiroz pinta la Jerusalén antigua en el día de la muerte de Cristo (no sé sabe si es un sueño). «Es este capítulo una muestra de lo que puede hacer un ingenio robusto en novela histórica. La descripción no puede resumirse, hay que leerla en el libro y por eso no doy detallle alguno, todo es exacto, lleno de poesía, no la poesía religiosa que puede creerse, sino la poesía de una tragedia profundamente humana; las figuras, en particular la de Gad, son grandiosas y arrancadas parecen de sus perdidas tumbas» (págs. 587-588). Esto es lo que se pide hoy a la nueva novela histórica[1052], que se hará definitivamente modernista con *La gloria de don Ramiro*.

DEL ROMANTICISMO AL MODERNISMO

En principio, se podría pensar que la tónica general de los relatos[1053] y novelas que hemos caracterizado es la de ser una continuación más del Romanticismo, sin

[1052] Leopoldo García-Ramón, "Crítica literaria. 'A Reliquia,' por Eça de Queiroz", *Revista de España*, CXVII (julio y agosto de 1887), págs. 579-592.
[1053] Seguimos utilizando en este apartado el *Apéndice 2*.

aportar nada nuevo. Se trataría de un estiramiento o de un rebrote (si pensamos en el Neorromanticismo defendido por tantos críticos) de una corriente que ya estaba medio muerta. Pero aunque esta "defunción" es, en parte, cierta en cuanto al movimiento, sin embargo no podemos decir lo mismo del género histórico, que continúa plenamente vigente en nuestras décadas. Es verdad que la mayoría de las ficciones se sujetan a unos cánones románticos esteriotipados: efectivamente, no dejamos de toparnos en la narrativa breve de la prensa ilustrada con tormentas (*El Monje de San Antolín*), trovadores que cantan (*La casa de Cardona*), escenas de taberna (*El del capuz colorado*), personalidades ocultas finalmente descubiertas (*El torrente del diablo*), malvados esclavos negros (*La torre de la cautiva*) y escenas de cuevas donde se ocultan los amantes (*La copa de honor*); pero no lo es menos que, al igual que en la poesía y el teatro, existen ciertas obras en las que el medievalismo se dejó influir por los movimientos estéticos del momento. Además, las leyendas becquerianas, que ejercieron un poderoso influjo en muchos autores (sobre todo algunas como la del *Miserere*[1054]), muestran en su tratamiento y configuración diferencias con respecto a las leyendas de la primera mitad de siglo, aunque existieran algunos importantes antecedentes a la obra del sevillano, como bien muestra Sebold (1994: xvi-xvii). Es decir, sí pudo haber un cierto cansancio hacia el tema histórico o exótico en el Bécquer que reduce al mínimo los elementos de los que había abusado la novela romántica medieval, pero la Edad Media, aunque sólo fuese pretexto para describir pequeños cuadros o figuras de miniatura medieval (Benítez, 1971: 197), sigue estando presente.

Y es que era difícil para los escritores de entonces sustraerse a la huella de una corriente tan poderosa como la del Realismo. De una u otra forma, ya sea por su nueva temática social o por sus características estéticas, este movimiento ayudará a una evolución del género. Los escritores no dejarán de tener presente el consejo que Taine (quien consideraba a Scott un falseador) y Renan recomiendan a la hora de escribir sobre el pasado: es necesario meterse en su realidad, hacer como que se ve con los propios ojos, lograr la objetividad histórica, algo que muchos autores franceses intentan con bastante pasión (Dakyns, 1973). Se busca en la prosa de ficción, lo mismo que en la pintura, una fidelidad al pasado que obliga a los escritores a un cierto grado erudición histórica, si no quieren que se les achaque, como hizo Revilla (1883: 131) con Manuel Fernández y González, la falta de «aquel estudio y acabada pintura de los caracteres, de las épocas y de los lugares, aquella intención moral, aquella distinción y buen gusto que reclama la novela contemporánea. (...) Si uniendo el estudio al genio, hubiera

[1054] Un ejemplo palpable de la influencia de este relato lo vemos también en el que nos cuenta J. Gestoso y Pérez dentro de sus "Notas de mi viaje en Burgos. II", *La Ilustración Artística*, 106 (7 de enero de 1884), págs. 14-16: 16.

profundizado en las regiones de la Historia, compitiera con Walter Scott y Lytton Buler [*sic*]»[1055].

También hay una evolución en los personajes de esta narrativa en la que pudo influir la visión del Medievo de la crítica literaria e histórica. Si el protagonista podía ser caracterizado como guerrero rudo, poco ducho en el amor y más interesado en la guerra (*El conde Garci-Fernández*) o bien como refinado trovador que antepone el amor al guerrear, el primer modelo, considerado más *castellano*, va dominando a medida que nos alejamos del Romanticismo y aumenta el disgusto hacia los versos trovadorescos, tachados de *afeminados*, y a la vez que se desarrolla el sentido negativo de la Edad Media como época bárbara y ruda, en la línea de los republicanos franceses. Habrá que esperar al Modernismo para que el caballero delicado vuelva a tener igual furor. Por otro lado, continúa el aliento docente en la presentación de estos caracteres: en Bécquer encontramos el tono ético, a veces incluso edificante, de la generación anterior, más una novedosa división de los personajes en simbólicos, los protagonistas, y costumbristas, los secundarios (Benítez, 1974: 29-36; Shaw, 1986: 166)[1056].

La riqueza psicológica que adquieren algunos personajes en nuestros relatos se puede entender también por las exigencias del nuevo movimiento estético vigente: así, aparecen personajes como el de Abul-Zeyan en *La peña de los enamorados*, quien, pese a desempeñar un papel ya clásico (el progenitor opuesto a los amores de su hija con un cristiano), resulta ser un hombre atormentado que trata de huir con la mejor de sus intenciones de la ineroxabilidad de su destino, del fatalismo musulmán.

Y de vez en cuando encontramos relatos como *La yerba de fuego*, uno de los mejores sin duda de los que estudiamos, que muestra una exploración psicológica muy alejada de los canones románticos. El Marqués de Villena no está aquí pintado de un solo trazo, sino con riqueza y complejidad personal (muy alejado del de *La redoma encantada* de Hartzenbusch). En primer lugar, no es el protagonista guapo y apuesto de tantas historias: se trata de un hombre de 50 años que aparenta 60, de estatura corta y cuerpo grueso, según nos indica Fernández Bremón en una muy desusada descripción física para el género; también el escudero Ramírez es escuálido y su traje negro y raído; por su parte, el coprotagonista Asser es un judío despreciado por el pueblo (que le llama *brujo*, como a su amo), que, sin embargo, cuenta con las simpatías del autor. En segundo lugar, el narrador es distanciado e imparcial, no se mete a juzgar como el

[1055] Este comentario está dentro de un retrato que de este autor realiza el crítico en 1879, y que se incluye también en: "Manuel Fernández y González visto por Manuel de la Revilla" (Hernández-Girbal, 1931: 5-10). Añadirá Revilla que es necesario agregar al genio, «merced al estudio, igual cantidad de reflexión, corrección y buen gusto» (*ibidem*: 7).

[1056] Otros rasgos nuevos de Bécquer son la humanización de elementos no humanos y el empleo del entorno natural para presagiar episodios. Si hay leyendas que son cuentos de hadas (*La corza blanca*), el esquema narrativo, a diferencia del normal en tales cuentos (que terminan siempre felizmente), es muchas veces trágico. El protagonista poeta de estas leyendas becquerianas se perderá tras el ideal engañoso y aparece una presencia temprana de la mujer fatal en figuras como Constanza en *La corza blanca*.

romántico, el prerrealista o el realista de tesis, los hechos que cuenta; no aparece ningún tipo de didactismo. Eso sí, con un cierto deje de *liberalismo*, el autor refleja en un discurso directo los pensamientos de personajes como el judío Asser: «Dentro de un rato, prosiguió el judío, volverá Ramírez, y buscará un confesor para aterrarlo con las tristes ceremonias con que su religión despide al moribundo» (pág. 74). Efectivamente, así será la ceremonia de la confesión; descrita de manera lúgubre, con un confesor temblando, viene a romper el espejismo risueño que eran las visiones oníricas del Marqués, en las que logra no sólo ser feliz y respetado, sino encandilar al lector. Y es que la religión no tiene un papel especialmente positivo en esta historia. Mientras el obispo reprende a Villena por dedicarse a los libros en lugar de combatir como los demás caballeros, nosotros sentimos que el narrador cuando menos no muestra estar de acuerdo con estas palabras, y que Ramírez en cierta manera ha estropeado la muerte feliz que quiso darle Asser a través de su narcótico, pues rociándole con agua bendita le despierta de sus felices ensoñaciones. (En cuanto a éstas, es muy interesante su descripción, que muestra entre otras cosas un deseo amoroso nada ortodoxo hacia una joven muchacha). Así, cuando despierta: «El Marqués, que se creía amado y poderoso, se encontró pobre, viejo y moribundo» (pág. 95).

Asser no tiene gran fe en la hierba de fuego que Ramírez va a buscar por su causa (le aconsejó al Marqués poseerla solamente para lograr quedarse a solas con Villena), pero el escudero la encontrará al final sobre la tumba del amo. Eso sí, no falta la explicación racional del asunto: se trata de esas fosforescencias que brillan en los cementerios de noche, nos dice el narrador. A lo largo del relato, la actitud de éste es realmente ambigua: aunque trate de posicionarse al comienzo en la ortodoxia, señalando que en el XV los sabios tenían fe en muchas patrañas (como la hierba de fuego), la justificación del comportamiento de Villena (que el pueblo cree se condenó porque el que venía con la Eucaristía no llegó a tiempo) nos viene dada al final. A Villena le movía su ansia de buscar la verdad: por eso no sólo leía los Evangelios sino también el libro de Raziel; se trata de un personaje al que traslada el autor la inquietud racionalista decimonónica. Ante un relato de tal calidad, cabe preguntarse por qué Baquero Goyanes (1992: 125) lo califica solamente de pretexto para que el autor muestre sus conocimientos sobre el siglo XV[1057].

Otro ejemplo de realismo es el texto de Emilio Castelar *Escenas florentinas*, publicado en *La Ilustración de España*, que comienza como un cuadro de costumbres realista y acaba siendo un relato de corte naturalista. Este cuadro es en realidad parte del capítulo X de *Fra Filippo Lippi* (Castelar, 1879), con algunas sustracciones. Antes de

[1057] Por otro lado, aunque apareció en 1879 en el volumen de *Cuentos*, como dice Baquero Goyanes (1949: 187; 1992: 125), su publicación es en realidad anterior: data de 1874. Baquero Goyanes (1992: 127) también estudia *El cordón de seda* de Fernández Bremón, donde se puede ver, según el estudioso, el

pasar a comentarlo, hay que decir que la faceta costumbrista ya se venía insertando en algunas leyendas desde los años 60. Recordemos la escena inicial de *Maese Pérez el organista* (Bécquer, 1974: 168-172), o, entre nuestros relatos, *El nacimiento de un gran monarca, Costumbres caballerescas* y *Las campanas de la catedral de Santiago*, en los que se nos muestra al pueblo comentando en la plaza los acontecimientos que presencia (en los inicios de *El nacimiento...*, su autor, Ferrer del Río, se atreve a sugerir que copia esas murmuraciones de un manuscrito). Sin duda, era éste un método que acercaba una era pasada al lector actual, y con esta función lo va a utilizar el escritor. Por otro lado, no hay que olvidar la estrecha ligazón existente entre costumbrismo y Naturalismo, relación reconocida incluso en algunos textos de la época[1058], aunque la mirada de ambos movimientos sea a la fuerza distinta, pues en el primero hay una nostalgia y un tinte conservador de los que está exento el segundo. Todo esto también lo podemos relacionar con el interés por la vida social y diaria de los hombres medievales que empieza a desarrollar la historiografía decimonónica de la segunda mitad del XIX, no sólo en España sino en el resto del continente.

A Castelar lo que le interesa es trasladarnos a unas honras fúnebres medievales. «*¿Quién puede hoy figurarse un rico entierro florentino en la Edad Media?*» (pág. 51)[1059]. Como si estuviera desfilando una cámara ante nuestros ojos, un grupo de plañideros y plañideras se presenta a nuestra vista, la muchedumbre, los trajes, los detalles. Interesan las costumbres de esa reunión sobre la que Castelar desliza su mirada analítica. «Si tan ruidosos eran los duelos en Florencia, imaginaos cómo lo serían los mercados. Zumbaban como conjunto inmenso de colmenas». Los contrastes de la descripción del mercado no pueden presentarse de manera más sórdida: es la Edad Media del pueblo, desidealizada...

> ...junto a las mesas donde se ofrecían las carnes frescas, alzábanse los puestos de hortalizas y legumbres con toda su fragancia; junto a una tienda que chorreaba sangre, una espuerta que despedía esencias; junto a los pobres pájaros cazados y muertos, las palomas y tórtolas enjauladas y vivas; entre las tripas y los mondongos todavía calientes, las flores aromáticas; aquí buhoneros con su quincalla ambulante...

Llevan a ahorcar a un reo que debe consagrar una oración a la Virgen; pero se desmaya y le dan cordiales para que piense en la muerte. El reo es un perusino cuya historia se nos cuenta en un *flash back*. Este hombre decidió bajar a la tumba donde estaba enterrado un rico hombre que tenía una espada engarzada con la más rica esmeralda del Oriente. Se adentra en la noche oscura con unos compañeros. Escalan la

---

manejo de la mecánica narrativa de los cuentos tradicionales de carácter acumulativo, con un movimiento de enganche típico del relato del *Sendebar*.

[1058] Esta relación es señalada por Baquero Goyanes (1986) en su libro sobre Pardo Bazán, como señala González Herrán (1988: 500), quien en su comunicación reproduce en nota dos comentarios de L. Vidart y A. Cánovas del Castillo que muestran cómo ya por entonces algunos relacionaban costumbrismo y Naturalismo (*ibidem*: 509).

iglesia. Baja el perusino a la tumba, sale una lechuza, se asustan, huyen y le dejan dentro con el muerto. Comienza entonces el orador a deleitarse en una descripción de los humores pétridos, las miserias, la falta de aire, la estrechez de espacio, el hedor del cadáver, al que comen los gusanos, la pestilencia, etc. Finalmente, el reo es rescatado cuando se oyen los golpes que da desde la tumba, contados con cierto humorismo por el autor, pero de nada le sirve, pues su destino será igualmente la horca. Sin embargo, lo importante es que todas estas espaciosas descripciones en las que el autor se detiene en los aspectos más desagradables y descarnados de las *escenas florentinas* nos presentan un Medievo que se ha dejado acariciar por el ala realista. Sin llegar al procedimiento naturalista de emplear una terminología tomada de las ciencias biológicas y médicas, hay un gran realismo en la descripción.

Muy distinta es la que realiza el autor en otro pasaje de *Fra Filippo Lippi* (Castelar, 1879, I: 5-7), donde la plaza florentina es descrita, en el capítulo primero, de una manera bastante más armoniosa. Se trata de una Florencia *renacentista*.

> Hermosa la plaza florentina de la Señoría en todo tiempo; hermosísima cuando la llenaban los coros para quienes tanto teatro fue erigido, los bandos de un pueblo libre, las escuelas libres e inspirados artistas. (*Ibidem*: 5).

Por otro lado, la escena final de la magnífica leyenda gótica *El ciego de Bellver* debe mucho a una sensibilidad morbosa. Guillermo, el protagonista, arroja a su mujer y a su amante por la ventana tras descubrir horrorizado su adulterio, pero inmediatamente es herido en un ojo por el halcón de su esposa Berta, del que ya se nos había puesto en antecedentes; más tarde, descubrimos con el protagonista que su ojo había sido arrancado. Desde entonces, el preboste del castillo queda ciego y medio loco y a veces los campesinos de Palma y los pescadores que vienen del mar lo encuentran apoyado en el brazo de su viejo escudero. «Guillermo permaneció mucho tiempo entre la vida y la muerte, sufriendo un ataque cerebral. Por fin, aunque lentamente, se restableció; pero quedando enteramente ciego, y con el juicio perturbado: experimentaba accesos de esa afección, posteriormente clasificada por la ciencia con el nombre de *demonomanía*» (pág. 366). En esta apostilla final podemos encontrar una huella de ese interés naturalista por las enfermedades de la mente: la ciencia se hace presente en un relato de los tiempos pasados.

También en *Sor Sanxa*, de Narcís Oller[1060], la vena del Naturalismo se traslada al siglo XIV. En las *darrerías* de entonces, cuando reinaba Joan I de Aragón, un cuerpo humano ajusticiado en la horca es comido por los cuervos, mientras lo observa la multitud. Sor Sanxa ve venir a un loco que le muestra el cadáver y le enseña que es Jesucristo y que hay que darle una tumba: se debe enterrar a los muertos. Al otro día,

---

[1059] Cito de la publicación en la prensa ilustrada, donde aparece de manera aislada; véase *Apéndice 2*.
[1060] Escrita en catalán, esta leyenda obtuvo un premio en los *Jochs Florals* del año 1879.

unas monjas dirigidas por ella rescatan varios cadáveres de ajusticiados, que arrebatan a los cuervos, y el rey accede en una carta a enterrarlos. La impresión que nos causa este relato es desagradable; la fantasía ha sido sustituida por una fea y descarnada realidad, donde en lugar de haber héroes y enamorados, santidades o batallas, existen unos cadáveres putrefactos. En el demente que nos describe Oller se muestra una vez más el atractivo que la locura como enfermedad mental (no la locura por amor romántica, que solía sobrevenir a la mujer tras la muerte de su amado, a la manera de Ofelia) ejerce sobre la corriente naturalista[1061]. En la misma revista donde se publica este relato, escribe ese mismo año sobre un manicomio Alsina y Clos. Al tiempo, esta obsesión por los ahorcados (recordemos también la escena en que *La Borgoñona* rescata el cadáver corrupto colgado de su árbol) nos puede recordar las descripciones de Villon de ahorcados con cuerpos descomponiéndose y moviéndose a impulsos del viento, tan recreadas por parnasianos y simbolistas franceses (Dakyns, 1973). Por último, el final del relato de Oller (sin cierre preciso) nos recuerda la influencia de una escuela literaria que acentúa el valor mimético de la literatura, por lo que su tendencia es producir textos abiertos: esta repercusión del Realismo también la encontramos en los cuentos sin final de Pardo Bazán (Bauer, 1990)[1062].

También la ironía realista va a tener su presencia temática en el mundo del Medievo: la podemos encontrar en *La noche de piñata*, por ejemplo. Se trata de la historia de Abelardo y Heloísa a la moderna; una pareja de jóvenes del XIX que vive en Antón Martín: él barbero y ella una romántica incorregible que se enamora de él por el nombre y a quien rechaza al enterarse de que le llaman *Mantequillas*. En el aspecto formal, el recurso retórico de la ironía, aunque con antecedentes en el sarcasmo de Espronceda y el humorismo de Larra, se hará especialmente presente en los relatos de la generación realista. Así, nos encontramos con múltiples cuentos que hacen gala de esta forma de narrar, como los de Valera o Hartzenbusch, llenos de un humorismo conseguido a base de contrastes.

De otra manera se dejan ver los signos de los tiempos cuando el medievalismo se tiñe de cuestiones sociales: se puede afirmar que en la segunda mitad de siglo, sea cual sea la mentalidad del escritor, la preocupación por la estructura de la sociedad medieval y su división clasista está mucho más presente que en la prosa romántica[1063]. Claro que se contaba con el claro precedente de V. Hugo, que en numerosas ocasiones celebraría la grandeza de los humildes, las pobres gentes, los miserables; en *La Légende des Siécles*, introducirá, al lado de héroes y dioses, a una pareja de humildes pecheros (*Les*

[1061] En la "década naturalista" se publicaron varios libros sobre la locura y los manicomios. Véase sobre esto Botrel (1988: 184 y 188).

[1062] No obstante, la mayor parte de la narrativa de ficción que estamos abordando tiene un final cerrado; en este sentido, tenía gran importancia el peso de la tradición.

[1063] Durante los años 1840-1848 el pensamiento socialista fue divulgado por teóricos como Proudhon, Fourier, Blanc, Blanqui, Cabet, etc. (Caudet, 1995: 26).

Pauvres Gens). Pero incluso novelas que defienden un orden conservador y aristocrático, como *Los caballeros de Játiva* de Perales o *La campana de Huesca* de Cánovas del Castillo, no dejan de reflejar los pujantes malentendidos entre los distintos niveles económicos y humanos del universo medieval[1064]. Muchas veces ya no se trata de una aristocracia feliz e idealizada en su guerra por la Reconquista: por primera vez aparece la clase más baja, el pueblo marginado; era normal que avanzado el siglo le resultara difícil incluso al autor más conservador ignorar la amenaza de la revolución o la concienciación social del pueblo, que deja de ser el romántico depositario de unas tradiciones ancestrales para volverse un posible enemigo del orden gubernamental. Como reacción a esto, y al igual que habían hecho escritores románticos como G. Sand, se quiere hacer tomar conciencia a los campesinos del carácter exaltado y sagrado de su tarea cotidiana.

De ideología conservadora solían ser las tradiciones que se novelan en prosa o en verso pertenecientes a diferentes lugares de la geografía española, que encuentran por este medio y las guías del viajero una manera de aumentar su prestigio. Así, como Hurtado con su *Madrid dramático* (1942) o Cano y Cueto (1875) con sus leyendas y tradiciones, Eugenio de Olavarría y Huarte escribe unas *Tradiciones de Toledo*, que se consideran «cuentos de vieja» o de la infancia (Olavarría y Huarte, 1880: viii). Al comienzo de estas narraciones solían describirse sus monumentos, como en *El Cristo de la luz* (*ibidem*: 1-3) y casi todas se situaban en la Edad Media. El judío se presenta muchas veces como un personaje negativo, que en este caso morirá apedreado y viendo la «aborrecida» Cruz con aire de triunfo (*ibidem*: 18). Pero en esta obra encontramos una paternalista alabanza del pueblo, muy alejada de las inquietudes sociales que vamos a ver a continuación.

Ecos del socialismo naciente y de posiciones humanitarias en defensa de los menos poderosos son rastreables en varios relatos; lo que en teatro correspondió a autores como Rosario de Acuña, lo encontramos aquí en Girbal, García del Real, Verges, Juste y Garcés, Arévalo, etc. Es el mismo fenómeno de interés por la población marginada de la Edad Media que percibimos en Inglaterra en creadores como Morris (Boos, 1992: 33). Lo cual no quiere decir que en el Romanticismo no hubiera este tipo de preocupaciones: ahí están las poesías de Espronceda, el sentimentalismo humanitario del folletín romántico o las obras de Hugo para desmentirlo, pero ahora esta inquietud se aplica más sistemáticamente a la visión del pasado. Así, por ejemplo, *Un cristiano y un judío en la Edad Media*, de Girbal, nos muestra la hipocresía cristiana de parte del pueblo, desenmascarada en una ejecución pública de principios del XV en Gerona.

[1064] Véanse, por ejemplo, las diversas escenas de conflicto entre el esclavo y el señor en *Los caballeros de Játiva* y entre los almogávares y los nobles en *La campana de Huesca*. Ambas reflejan una realidad social medieval nada paradisíaca, lejos de la idealizada por la historiografía victoriana (Chandler, 1970).

Vemos cómo la muchedumbre que va a presenciar la muerte del reo se lamenta de no haber arrasado toda la judería y de que a alguien se le castigue por asesinar a un judío. De pronto, un distinguido rabino anuncia inspirado por el Espíritu Santo que abjurará de su religión si salvan al reo. El rey, agradecido por los favores que le ha hecho a lo largo de su reinado, acepta, y el rabino se bautiza. La tesis es evidente: el judío se porta mejor que algunos cristianos que insultan al pueblo hebreo, mucho más digno de compasión por ser maltratado; y la intención social, clara: la mayoría de los seguidores de Jesús de entonces olvidaban el mandamiento de amar a los enemigos. «En aquellos *tiempos de ignorancia y de tan ruines odios y venganzas*, en que en el nombre de Dios se perpetraban los más repugnantes crímenes, legándose de padres a hijos tan encarnizado rencor contra el pueblo judío enemigo del nombre de Cristo, hubo de probarles aquel compasivo hebreo que el corazón de los hombres es igual, grande a veces y muy mezquino otras, capaz de acciones las más generosas como de los más nefandos crímenes» (pág. 371; el subrayado es nuestro). Novedosamente, el orgullo cristiano y sus luchas de religión son vistas como algo negativo. La Edad Media aparece retratada como época cruel e intolerante, llena de odio racista. De alguna forma, nos preguntamos si indirectamente Girbal no estaría criticando un antisemitismo coetáneo, cada vez más presente en la sociedad.

Otro relato significativo, calificado de "cuadro de costumbres" por el mismo autor, es el de Luciano García Real en *La Ilustración Republicana y Federal* de 1872. Se trata de una descripción de lo que fue la *commune* medieval de Amiens, precedente de la actual. En una reunión de la agrupación comunera del siglo XI, establecida gracias al permiso de los señores, que pensaron que estas federaciones de municipios de Francia asegurarían mejor el pago de los tributos por defender la solidaridad de todos, la multitud se agolpa para oír las disposiciones del cónsul lector en nombre de toda la comunidad, en una situación muy ideal de ciudadanos concienciados socialmente, con los viejos delante y los niños atentos. Cuando las cláusulas leídas son negativas (el texto de las disposiciones se debe a estudios históricos), como es el caso del derecho al duelo, el autor las disculpa por la ignorancia que aún poseía el vulgo. La *commune* de entonces triunfó, y el autor espera que suceda lo mismo con la actual francesa. «La *Commune* daba el golpe primero al sistema feudal, a la aspillerada fortaleza del absolutismo» (pág. 290). El pasado se mira desde la visión del presente, que se utiliza en su forma verbal para actualizar el relato. Se establece un intencionado paralelismo entre la *commune* de Amiens, los comuneros del XVI y la *Commune* actual, es decir, hay una Edad Media ideologizada: si la comunidad de antaño nació en Francia para emanciparse del peso del feudalismo, la de ahora se debe emancipar de la esclavitud obrera. La visión del Medievo es casi anacrónica: la muchedumbre ciudadana tiene un aire socialista, y el

---

El amo y el siervo no se sientan a cenar juntos; por el contrario, el resentimiento y el inconformismo

relato se nos presenta despojado de toda la sublimación feudal que esculpía a otros textos; se atribuyen a los ciudadanos de la Alta Edad Media pensamientos absolutamente contemporáneos. «Más afortunados los comuneros del siglo XI (...) pudieron ver realizarse su limitado objeto, hasta demoler el alcázar del feudalismo, y no contemplaron fallida la eterna ley del progreso humano». Esta relación entre la *commune* medieval y la Edad Media la establece también Flaubert, pero en un sentido bastante más negativo[1065].

En todas estas narraciones, que contienen una gran carga de idealismo social, la Edad Media se considera una edad oscura e ignorante, pero de la que se pueden sacar consecuencias o ejemplos positivos. Esto no sólo se ve en relatos como el ya comentado de *Sibila Forcia* sino también en los diversos artículos de *La Ilustración Republicana y Federal*, en los que el Medievo se constituye o en paradigma de intolerancia o en modelo de libertades, cuando, en este último caso, se considera la existencia de los municipios, por ejemplo.

Y es que no todos los escritores medievalistas contemplan con buenos ojos hazañas como la Reconquista: he aquí un cambio de pensamiento con respecto al Romanticismo en el que sin duda tuvo mucho que ver el ideario krausista, el avance en los estudios árabes que permitía un mayor acercamiento al lado "enemigo", o el positivismo con toda su aspirada carga de imparcialidad de ascendencia francesa (Taine, Renan, los crueles poemas de Leconte de Liste). Si ya Güell y Renté en 1860 muestra como modelo humano a Sancho VIII, por ser amigo de musulmanes y judíos, en *La Virgen de las Azucenas*, en 1872, podemos escuchar a Ulpiano Verges decir en la *Extinción de los almogóbares*: «El episodio descrito es uno de los innumerables hechos titánicos de nuestra raza: lástima grande que todos estos esfuerzos no se hayan dirigido a la ciencia y a la industria, savia de las naciones, en vez de aplicarlos al desarrollo de la fuerza bruta y del exterminio de la humanidad. Afortunadamente pasó la Edad de Hierro, y confiamos en que nuestra raza será tan grande en la civilización y en la ciencia de la vida como ha sido valerosa en toda clase de luchas y combates» (pág. 373). Se trata de un nuevo punto de vista humanitario en el que el antimilitarismo rechaza el discurso del medievalismo político predominante.

A la Edad Media teme volver Juste y Garcés en *La venganza de un judío*, a raíz de la persecución actual contra el culto protestante, ya que «ni en nuestros códigos vigentes se halla consignado el principio absoluto de libertad religiosa, ni la idea de verdadera tolerancia ha penetrado en el duro cerebro de nuestros gobernantes, ni en las costumbres populares. Durante seis años se ha perseguido de una manera implacable

---

reinan por doquier.

[1065] En 1871, Flaubert escribe que con la *Commune* el siglo XII ha vuelto. «Pauvre France, qui ne se dégagera jamais du moyen âge!», exclama el escritor. Cito de Dakyns (1973: 73), que lo toma de Flaubert, *Correspondance*, Conard, 1926-1933, vol. VI, pág. 224.

toda manifestación exterior del culto protestante: ¡qué no sucedería el día que nuestros hipócrita-neos y nuestros reacios conservadores vieran alzarse en el barrio de Argüelles, por ejemplo, una elegante sinagoga!» (pág. 469). Un antepasado del autor en Tudela vivió la historia que cuenta, encontrada en un mugriento manuscrito, sobre un conde, que queda ciego y busca remedio junto a Abraham, el levita. Éste le cura convencido por su hija Esther, que se ha enamorado del noble, quien, tras dejarla embarazada y abandonarla, no cumple la promesa de agradecimiento hecha al judío y la deja morir *sola durante el parto sin pagarle una sola visita. Su ocupación consistía entonces en* llevar una despreocupada vida licenciosa, que el judío castigará enterrándole vivo junto al cadáver de Esther. Como en los cuentos medievales de Blasco Ibáñez, el desenlace tiene gran carga de terror gótico. El autor se detiene en describir el suplicio, que presencia desde la reja un inflexible Abraham. Pero no condena al judío; de algún modo, se han trastocado los papeles: ahora el malo es el cristiano frente a un judío que ha sido compasivo. Lo que nos interesa de todo esto es el fenómeno revisionista del pasado que lo contempla todo desde la óptica de un ideal igualitario. Ya no se trata de volver a un tiempo remoto *paradisíaco*, sino de corregir los errores que cometimos en él, como fueron la Inquisición o la persecución religiosa.

Otro rasgo realista se encuentra en la existencia de relatos como *Los alfayates* de Arévalo, donde los protagonistas no son nobles sino sastres que viven en la época de Jaime I de Aragón. Aunque su amor sea tan puro e intenso como el de los trovadores, no se trata de éstos ni de pajes románticos que descubren ser hijos ocultos de nobles: Rosa es hija de un sastre de encargo y Juan es uno de los alfayates de nivel o calceteros, clase de las más humildes que se dedica a vestir al vulgo. Esta mirada de atención al pueblo medieval se decidió por esa mayor concienciación social de las últimas décadas del XIX.

Benítez (1974: 43) señala un nuevo aspecto del movimiento vigente en el medievalismo de esta narrativa, esta vez en la de Bécquer.

> *El vuelco del autor sobre el relato está limitado por cierta pretensión realista.* Lo más curioso de la leyenda becqueriana, como lo más curioso de su poesía lírica, es que el análisis de la sensación personalmente experimentada no impide la objetividad casi científica.
>
> Hay además un sentido realista en la economía del relato. En Bécquer, la leyenda no es, como ocurre en Rivas y Zorrilla, un pretexto para describir escenas pintorescas o para confesar ideas o puntos de vista personales; lo personal, en Bécquer, es un modo de ver.

Por último, podemos apreciar el rasgo racionalista y dubitativo que caracteriza al pensamiento religioso de la época en relatos como *La gruta de los enamorados*, donde, originalmente, las súplicas del caballero Jaime dirigidas a Dios en el trance de muerte no son escuchadas y él y su amada mueren tragados por las olas. No hay respuesta religiosa: *la luna luce sobre los cadáveres*, «confirmando así, una vez más, la fría

indiferencia que la Naturaleza opone a las penas y duelos que mortifican y corroen la vida humana» (pág. 487). Ciertamente, aunque la pareja había huido clandestinamente y, descuidada, se había encerrado en la cueva prohibida, no es el final que esperaríamos del relato romántico (curiosamente, el autor escribe páginas más adelante otro relato que demuestra la Providencia divina, *La maldición de Dios*). No hay que olvidar que ahora la sensibilidad es distinta, influenciada por un espíritu científico cada vez más poderoso: la sonrisa escéptica del narrador becqueriano hacia la sobrenaturalidad de los hechos que relata es la que correspondería a «el público de los periódicos de su siglo 'positivista y burgués'»[1066] (Benítez, 1971: 198). La visión que nos ofrecen entonces muchos de estos relatos no es ya la de un romanticismo *rezagado* y exaltado, sino una encuadrada plenamente en su época, escéptica e irónica a veces, inserta en las preocupaciones del momento, donde junto con la nostalgia y la idealización aparece una perspectiva burlona que se irá acentuando con el tiempo, como veremos. El Medievo se hará entonces menos mítico y más cercano al hombre contemporáneo (Estruch, 1994: 13)[1067] y el tratamiento de lo fantástico, con una dialéctica entre la aceptación y el rechazo de lo sobrenatural, que intenta conmover las defensas racionalistas del lector, estará más cerca de Poe que de Zorrilla.

No obstante, tal vez se podría esperar una actitud social más compleja en la novela histórica de la segunda mitad, alejada de los relatos de Cánovas o Navarro Villoslada, que apenas plantean los grandes temas sociales. Pero incluso en las novelas de éstos, de los folletinistas, o de Perales —por no hablar de los relatos de Pardo Bazán, bastante más revulsivos— se nota de transfondo, como ya hemos señalado, la concienciación respecto a una serie de problemas sociales que alimentan la comparación entre pasado y presente, en el sentido de que constantemente se nos propone la sociedad medieval como modelo a imitar o como ejemplo de lo que hemos superado; eso sí, en menos ocasiones como eje de revolución, como incitación a la lucha de clases, excepto en los artículos de las revistas federalistas.

Podemos, en fin, decir que el interés por la Edad Media no estuvo ausente ni en los años de duración del movimiento realista ni en los autores que componen este movimiento. Más que cuestionarnos entonces la existencia del Realismo, ante la abrumadora presencia de ejemplos medievalistas, convendría no identificar medievalismo con Romanticismo y, a la vez, poner entre paréntesis la exclusividad del

---

[1066] El narrador becqueriano, sin embargo, comparte también muchos rasgos de la literatura romántica: es el viajero de los libros de viajes, de los autores de la *España pintoresca*, de los costumbristas románticos (Benítez, 1974: 35). Por otro lado, esta postura científico-literaria ante el fenómeno sobrenatural tiene un claro antecedente en Feijoo (Estruch, 1994).

[1067] Estruch (1994: 13) nos comenta cómo Rodríguez Correa, en la primera edición de las leyendas de Bécquer de 1871, las situaba en la coyuntura literaria de entonces, en la que irrumpía con fuerza la nueva sensibilidad realista; por ello, calificaba su estilo de realismo ideal, por su verosimilitud y ese fondo de verdad en medio de su concepción fantástica. Coincidimos con Estruch en que el éxito de la obra de

movimiento realista en nuestras décadas cuando queda mucho de la estética anterior. En la mirada continua al pasado, el realismo pudo servir más como medio que como fin en muchos autores de la época. La persistente consideración del Medievo no tuvo por qué pertenecer sólo al Romanticismo: pudo adquirir un sentido y una dirección diferentes.

Pardo Bazán compone numerosos cuentos medievales, algunos de ellos desde una perspectiva simbólico-realista, como *La Borgoñona*, y Blasco Ibáñez y Valera tampoco dejaron de probar este terreno. Muchos de los escritores realistas escribieron así, en algún momento de su vida, alguna historia ambientada en la Edad Media, que se convierte en nueva mitología de los tiempos modernos, como reconocieron Alarcón, Blanco-White (Sebold, 1994: xxx), Valera (1905, II: 35) o Bécquer, quien observa que la expresión «en tiempo de los moros» designa para el campesino español una edad mitológica y fabulosa de la historia, imaginario popular al que llama el sevillano «mitología cristiana» (Pageard, 1988: 69[1068]). Ya decía Chateaubriand en su prefacio a *Les Martyrs*, de 1809, coincidiendo con la misma idea de Hegel, que lo maravilloso de la religión cristiana podía luchar contra lo maravilloso importado de la mitología; para huir del materialismo, como reconoce Valera, la literatura se refugia en la Edad Media, a partir de *El Genio del Cristianismo*: Chateaubriand afirmaba que para máquina de un poema valían más los seres sobrenaturales de la religión cristiana que los dioses y semidioses de fábula (Valera, 1905, I: 122-123; 149).

Por otro lado, en el terreno de los pliegos de cordel se observa el mismo interés por la Edad Media, que no desaparece en la segunda mitad de siglo (Botrel, 1993[1069]). Por ejemplo, en el campo de la prosa medieval, se reeditan y siguen interesando obras como la *Historia verdadera curiosa y entretenida de la Doncella Teodora* (1881), que se publica en tres pliegos y con grabados.

En general, la evolución del género histórico que hemos presenciado era inevitable: la leyenda popular se hará texto obligatorio en la redacción de cualquier periódico y por ello se irá adaptando a un público más amplio (no especialmente motivado por la literatura) y con unas características diferentes al que recibía las creaciones románticas. Los argumentos se vuelven más verosímiles y presentan los temas fantásticos de manera más realista, como ejemplifica Joan Estruch (1994: 11) con un texto de Pastor de la Rosa de 1863 sobre don Pedro, donde el escritor decimonónico explica una aparición fantasmagórica como una «aberración sensitiva» de una

---

Bécquer no puede deberse a nostalgia por la época anterior a 1868, es decir, a la nostalgia por el Romanticismo.

[1068] El imaginario popular es, para Bécquer, la "mitología cristiana". «Bécquer observe que l'expression 'en tiempo de los moros' désigne pour le paysan espagnol les âges mythologiques et fabuleux de l'Histoire» (Pageard, 1988: 69).

[1069] En Botrel (1993: 164-167), aparecen los títulos de las 'historias' cuya propiedad intelectual figura en el inventario de la Escritura de constitución de la Compañía mercantil titulada Hernando y compañía, del primero de julio de 1896.

conciencia «lastimosamente alterada». En este sentido, coincidimos plenamente con Estruch cuando afirma: «Conviene tener muy presente este hecho capital: la obra de Bécquer fue leída y apreciada por unos lectores que poseían una sensibilidad muy alejada ya del Romanticismo. Por ello hay que considerar a Bécquer no tanto el último romántico, sino más bien un autor de transición entre dos sensibilidades, la romántica y la realista, no tan opuestas como aparentan en la superficie. No echemos en saco roto la aguda observación de Flaubert: 'Chaque notaire porte en soi les débris d'un poète'» (*ibidem*: 14)[1070]. De hecho, Bécquer recibe influencias que no estaban en el momento romántico, como la de Ruskin[1071].

No obstante, a medida que nos aproximamos a los últimos años de nuestro período, llama la atención la abundante publicación de leyendas o historias fantásticas, que en las anteriores décadas aparecían en proporción inferior a las históricas. De manera paralela, comienzan a proliferar los cuentos infantiles, la mayor parte de ellos ambientados en el Medievo. Si ya antes existieron colecciones de cuentos durante el Romanticismo (puede consultarse la bibliografía incluida en Baquero Goyanes [1949: 180-199]), éstos solían ser en gran parte traducciones de obras de extranjeros o tenían un populismo característico de autores como Trueba o Fernán Caballero. Que era necesaria una literatura infantil nos lo dice ya Pardo Bazán —que privilegia un medievalismo *popular*—, en 1879, a raíz de la publicación de su cuento *El príncipe Amado*:

> En España no existe una colección de cuentos para la infancia que reúna el carácter nacional, la acabada maestría de la forma y la enseñanza alta y pura (...) por lo que toca a narraciones, a novelas y a leyendas infantiles, vivimos de prestado dependiendo de Francia y de Alemania, que nos envían cosas muy raras y opuestas a la índole de nuestro país, y en vez de nuestras clásicas *brujas, hadas, gigantes y encantadores* nos hacen trabar conocimientos con *ogros, elfos* y otros seres de la mitología y demonología septentrional (Pardo Bazán, 1990, IV: 365; 1994: 14)[1072].

También Valera (1908d: 253) se queja de que faltan cuentos de hadas en nuestro país. El auge de relatos infantiles que se produce entonces a partir de los 80 se puede relacionar con el de los cuentos populares y el folclorismo más científico que observamos en las revistas, especialmente en publicaciones como el *Boletín de la*

[1070] «Para ganar verosimilitud, Bécquer presenta lo fantástico de manera realista, situándolo en una época remota —generalmente la Edad Media— y dándole una cierta ambientación histórica» (Estruch, 1994: 38).

[1071] Allegra (1980) señala el carácter ruskiniano del grupo de Piferrer y cómo la influencia de éste sobre Bécquer es un lugar común en la poética becqueriana.

[1072] Y continúa: «Sería muy desear la aparición de un tomo de cuentos de niños, hechos con el primor literario y limpieza de estilo que distingue a los grandes fabulistas castellanos, con la sencillez necesaria para que los niños los entendiesen, y en suma con los requisitos indispensables, a fin de que la obra remediase una urgente necesidad y tapase un hueco en nuestra bibliografía. El libro alcanzaría, de seguro, extraordinario éxito y repetidas ediciones» (Pardo Bazán, 1994: 14). La escritora parece olvidar algún que otro texto de Trueba.

Institución Libre de Enseñanza, que nos informa de las últimas noticias sobre el tema, como vimos en el capítulo segundo.

Hasta entonces, lo que existía principalmente eran traducciones (de Andersen y Grimm, sobre todo, pero también de cuentos orientales[1073]), y en las publicaciones periódicas se incluía más bien el género "para adultos", especialmente el de Hoffmann o Poe; los cuentos de hadas, aunque con huellas presentes en leyendas como las de Bécquer (Benítez, 1974: 10)[1074], tenían siempre un sabor foráneo. Pero desde comienzos de los 80 nos encontraremos una abundante cuentística infantil de producción autóctona en las publicaciones periódicas. Son obras de carácter fantástico que todavía no se ambientan en España, como la mencionada de Pardo Bazán, y en las que, al igual que en ésta, el humor, una de las grandes características de la literatura de la época (Botrel, 1988), aparece con profusión; por el contrario, la complejidad psicológica de los personajes, así como la presentación realista de lo fantástico y la cuidada ambientación histórica, propias de la literatura realista, desaparecen. En esto tendremos que contradecir a Baquero Goyanes (1949: 95), para quien el Naturalismo en los 80 había olvidado casi por completo aquellas "descabelladas" fantasías, sustituyéndolas por asuntos distintos u opuestos.

Si lo oriental proveyó un universo visual fantástico y popular, el mundo de las hadas proporcionó otro; este fenómeno vendrá acompañado de innovaciones en el terreno plástico: las pinturas de hadas e ilustraciones semejantes abundarán y muy exitosamente, especialmente en los libros victorianos de la segunda mitad de siglo (Daniels, 1988: 57).

Dirigidas al lector infantil son las adaptaciones de los cuentos extranjeros *Las aventuras de Maese Block* y *El torno de oro*, que se traducen del folclore de otros países europeos[1075], pero en la década de los 80, como hemos dicho, nos encontramos ya con gran número de cuentos españoles. En 1883, Carlos Coello publica *Las narices de Su*

[1073] Así, en 1860, Janer traduce un cuento de Grimm en su artículo "Los intrumentos mágicos de la Edad Media", *Museo de las Familias*, 27 (1860), págs. 212-214. Por su parte, Salvador Costanzo presenta un cuento oriental y fantástico en "Un viage [*sic*] al firmamento. (Conclusión)", *Museo de las Familias*, 33 (1860), págs. 256-259. Este planteamiento no quiere decir pues que no hubiera cuentos antes de nuestra época: ahí están los de Perrault publicados en el XVII y los de Andersen y Grimm que salen a la luz en el primer tercio del siglo XIX en Inglaterra. Esta literatura infantil se editaba con grabados de dibujos dirigidos a la infancia.

[1074] «En nuestro caso, no importan tanto los contactos con la literatura culta como el conocimiento que Bécquer debió tener, necesariamente, de los cuentos de hadas germánicos, al modo de los recopilados por Grimm (traducidos a todas las lenguas desde 1814). El cuento de hadas le proporciona un nuevo modelo para el tratamiento de un asunto tradicional; lo fundamental es la creación del ambiente maravilloso, en el cual la sobrenaturalidad no necesita ni explicación científica ni alejamiento alguno de la realidad. Lo maravilloso está en la realidad misma. No es casual que el asunto de *La corza blanca* aparezca en un cuento de hadas recogido por Mme Aulnoy» (Benítez, 1974: 26). La colección de cuentos de esta escritora, según Montesinos (1955: 197), se tradujo al español desde 1852.

[1075] Véase también "Graciosilla", *La Ilustración Artística*, 446 (14 de julio de 1890), págs. 36-37, historia de Navidad ambientada en la época del nacimiento de Cristo (aunque con reminiscencias de cuento medieval), traducida por Enrique L. de Verneuill.

Alteza, pleno de un delicioso humorismo. Coello[1076] es un maestro de la ironía: dice sacar su cuento de un precioso códice del siglo XIII y de documentos curiosísimos pertenecientes al Archivo de la Haya, la Biblioteca Nacional de París, la de El Escorial y otras particulares; además, Menéndez Pelayo y Fernández Guerra le han pasado datos para "aderezar" la relación. Pero el carácter erudito de la misma se desmiente a medida que se lee; la Edad Media es un pura excusa: que existan la prensa y un Ministro indica que el autor no estaba pensando en ella. Se trata de la historia del Rey que rabió de feo y de su mujer Maricastaña (tan constantemente aludidos por autores como Valera o Pardo Bazán)[1077], que fundaron la ciudad de Babia e hicieron de ella la capital de su augusta monarquía. El tono del lenguaje es coloquial y cuenta con abundantes diminutivos. En una mezcla de épocas caótica, muy característica de la literatura infantil, se combinan la Edad Media, edades posteriores (con cita incluida del poema a una nariz de Quevedo) y la actualidad (así, mete a Federico Madrazo, el *Czar* de todas las Rusias, la Cámara de los Lores, el Real Palacio, los carteles, etc).

Otros cuentos interesantes son el de T. Braga, de 1883, *Hocico de buey*, o el de Luis Mariano de Larra *Ni Rey ni Roque*, de 1886; en ambos, la narración supuestamente atemporal muestra un claro sabor medieval. También *El caballero de la capa roja*, de Hernández y Bermúdez, ambientado en el Medievo alemán, tiene un aire de cuento fantástico, donde se mezcla una posible presencia del diablo con un final irónico e impredecible. En cuanto a *El sentido común* de R. de V., que se desarrolla en una Edad Media no situada espacialmente, es un cuento que nos proporciona un buen ejemplo de esta constante ironía burlesca a la que nos referimos. Observemos, simplemente, el inicio.

> Allá por los tiempos del rey que rabió, y no dicen los historiadores si al norte o al sur de Europa, había un suntuoso castillo que se elevaba sobre una empinada cresta semejando, según la expresión de uno de los más galanos de los poetas de la época, un nido de águilas suspendido sobre el abismo.

Este tipo de comienzos obedecen a un mismo modelo, que hallamos también, por ejemplo, en *El escapulario de Santa Catalina*; la Edad Media que aquí aparece es ideal, en cuya lejanía el escritor se recrea. Ni becqueriana, ni realista, ni romántica: nos encontramos ante una sensibilidad diferente.

> En aquellos siglos que si no fueron de las luces, ni del vapor, ni de la electricidad, fueron en cambio siglos de cintarazos, de corchetes, de duendes, de

[1076] Carlos Coello de Portugal y Pacheco es autor de *Cuentos inverosímiles*, Madrid, 1878; 1887; 1890 (Cejador y Frauca, 1918, IX: 49). En estos relatos el autor presenta un mundo al revés, con «hombres con instintos y caracteres diametralmente opuestos a los que suelen gobernarlos» y en el que es «más de celebrar lo peregrino del sistema inventado o adoptado por el autor, que lo excelente del desempeño», en opinión de Blanco García (1891, II: 312).

[1077] *El rey que rabió* fue incluso zarzuela con escenas cómicas de Chapí y de Ramos Carrión (Tello, 1998: 173 y 174).

> trovadores, de quintañonas, de magos, de brujas, de señores y de siervos; en un país que lo mismo pudiera ser España, que Rusia o Italia...

Por otro lado, como vimos en el cuento de Coello, la burla de las fuentes cronísticas (de las que habían abusado tantos escritores de relatos históricos) no suele faltar en este tipo de narraciones, que aceptan la idealización romántica desde una mirada distanciada (teñida de ironía) heredada del Realismo. Así, en *El sentido común* leemos:

> Verdad es que si hemos de dar crédito a los empolvados cronicones y a los roídos pergaminos que hemos tenido que consultar para escribir esta verídica historia, el ilustre vástago de aquella no menos ilustre casa, manifestó desde sus primeros años una precocidad verdaderamente asombrosa.

Especialmente hermosa es la historia de R. Revenga *La reina de los peces*, mezcla de relato fantástico medieval y del famoso cuento de la sirenita de Andersen[1078]. Esta prosa, ambientada en «los años de Maricastaña», nos habla de una ondina que desea amar a un hombre mortal, pero a la que su desgracia aboca a los brazos de un príncipe que ha escogido ser indiferente por despecho. Sin embargo, Dios ayuda a que estos dos seres consigan la fusión. El mundo religioso se mezcla con el pagano: otra hada será también la protagonista de *El escapulario de Santa Catalina*, que gracias a la santa no logrará sus malvados propósitos.

Si el terreno cuentístico estaba bastante circunscrito a la imaginación árabe y germánica, Reparaz, en 1889, pedirá también atención hacia la rica poesía eslava, pues aunque estén bien «esas leyendas encantadoras de la Edad Media, de origen germánico en su mayor parte», nunca viene mal «variar un poco». Y por ello nos cuenta la historia de *Grano de pimiento*, cuento ruso atemporal «que los campesinos refieren a sus hijos durante las largas veladas de invierno». Igualmente, Fernández Merino en *Cuentos del Pelek* nos traduce una composición de la «reina de Rumanía», Carmen Silvia, que incluye a la inmortal hechicera que teje velos de oro en un castillo con una rueca. Este interés por la cultura popular de otros países nos muestra que el folclore, al igual que sucede en Francia, Inglaterra o Alemania, despierta mucha pasión en el público de fin de siglo.

A medida que se acaba la centuria, la ironía parece sustituirse por una mayor carga de melancolía e imprecisión: el autor comienza a buscar la expresión, a través de las historias, de su estado de ánimo interior. Más cerca del Simbolismo francés que del Romanticismo, ya Bécquer había iniciado el camino con su interiorización de la Edad

[1078] También sobre una mujer fatal y sirena (en la estela de Loreley) escribe Faustina Sáez de Melgar su relato adaptado "Sirena. Novela original de Carmen Sylva. Versión castellana de Faustina Sáez de Melgar", en la *Revista de España*, CXXI (mayo y junio de 1888), págs. 613-617 (con error de enumeración). Allí encontramos una maligna joven, Marina, de ojos gris verde, reidora, con ecos de la

Media, que, más que un tablado, es una atmósfera moral (Benítez, 1974: 24). Teniendo en cuenta esta aportación de los relatos de fechas tardías, coincidimos con Pedro Peña en que el Modernismo no intenta recuperar el pasado medieval de manera histórica o realista: ahora se trata de inventarlo como fantasía ensoñadora e increíble. Los modernistas no pretendieron hacer verosímiles sus fantasías respecto al pasado, sino colocarlas en un gesto onírico de lo nuevo que remite a una idealización de lo antiguo (Peña, 1986: 129), algo que sin duda favoreció la proliferación de cuentos infantiles con los presupuestos estéticos de irrealidad, inverosimilitud, aespacialidad y atemporalidad señalados. Peña señala también cómo en la crítica moderna existe una voluntad de retrotraer el Modernismo español hasta la etapa del Realismo-Naturalismo. Así, se citan cuentos de Pardo Bazán como *El Santo Grial* o *El rizo del nazareno* o el texto alegórico de Galdós *La conjuración de las palabras*. Claro que estos cuentos son tardíos. Pero sin duda, los aspectos fantásticos e imaginarios de esta literatura marcan una inflexión estética; incluso en la crítica actual se propone como antecedente *El caudillo de las manos rojas*, con una prosa de timbres exóticos y belleza espiritual que se califica como propia del Modernismo.

Este nuevo carácter estético no sólo afecta al medievalismo sino también al orientalismo. Litvak (1985) advierte cómo aunque los escritores de fin de siglo no se habían desembarazado de la visión heredada del Romanticismo, ésta adquiere nuevas significaciones. Se busca la irrealidad y la irracionalidad de Oriente en imágenes que se tiñen un poco de ocaso. Se asiste a la agonía de una civilización, no a su apogeo, y sus esplendores y riquezas se ven como marchitos. Los escenarios reflejan un estado de ánimo europeo más complejo, en el que se aúnan la complacencia por la decadencia, la atracción hacia las almas primitivas o la ensoñación fatal del Islam. Entre los escritores europeos y Oriente hay un mismo sentido de misterio, fatalidad y vejez, que se complace en la inmovilidad y el estancamiento (muchos cuadros representan a árabes en actitud inmóvil). Pero, al tiempo, en las novelas de finales de siglo se busca reproducir el ambiente tal cual existió en la Antigüedad, es decir, en estos relatos orientalistas no se abandonará la erudición[1079].

No obstante, el tratamiento de lo sobrenatural en cuentos y relatos de finales de la centuria no surgió de la nada, sino que tiene sus raíces concretas a mediados de siglo, pues, según Benítez (1971: 195-196): «con el conocimiento de las obras de Tieck, Hoffmann y Poe, lo fantástico adquiere también en España una dimensión distinta. No

---

figura femenina becqueriana, virgen del mar y sirena. Arnoldo deja a su fiel Lía por ella, en un relato violento donde no falta la mención a Ulises, pero su ambientación no es medieval.

[1079] «Se prodigan las escenas coloridas, fiestas, banquetes, orgías, torneos, batallas, presentadas con el intento de parecer narradas por algún espectador contemporáneo a la acción. Se prefieren las escenas de grandes multitudes, que en algún momento explican o determinan la historia. Ello da a esas páginas un carácter épico, haciendo del cuadro material, no un elemento de decoración, sino un actor del drama, una encarnación de las fuerzas de las que brota la acción humana» (Litvak, 1985: 94).

depende ya del asunto, ni tampoco de la acumulación convencional de procedimientos para despertar el miedo, sino de una atmósfera irreal, casi lírica, de sobrenaturalidad. Los relatos tan poco conocidos de Agustín Bonnat evidencian contemporáneamente la lectura de la prosa de Heine, en quien la atmósfera de sobrenaturalidad se asocia a recursos más nuevos que anticipan el cuento modernista»[1080].

Aun así, la indefinición del relato en el tiempo y en el espacio que hemos señalado nos habla más del futuro que del pasado: nos revela la llegada de los principales postulados simbolistas de la escuela francesa de los años 80 y 90 (Dakyns: 1973), que oponen al positivismo dominante la universalidad del signo. Al contrario que los autores románticos, los simbolistas tenderán a soñar el pasado más que a *verlo*[1081]. Se usa el color medieval para fines subjetivos y como símbolo del destino personal. Bécquer y los cuentos de hadas son acercamientos a este movimiento estético, pues añadirán misterio y se dedicarán menos a la descripción.

Volviendo a Francia, nuestro principal punto de mira en estas décadas, en el que vamos a detenernos unos momentos para situar nuestro fenómeno, Dakyns señala la clara preferencia simbolista por la atmósfera medieval. Si la nostalgia del *fin du siècle* por la Edad Media alcanza gran intensidad es porque es el decorado medieval más apropiado para expresar el deseado estado de ánimo simbolista en poesía y drama. En la teoría, los escritores sostienen que las fábulas y ficciones deben tener una atmósfera neutral y atemporal, sin ningún signo de raza, condicionamiento o momento histórico (es decir, sin las características que buscaba Taine). El héroe ideal es la figura que nada es (Mallarmé), y el poema ideal la ficción simbólica liberada de la geografía y de la historia, alcanzando una verdad que no conocen los siglos (como se ve en Morice o en Mockel). En la práctica, sin embargo, el mundo proyectado por autores como Maeterlinck (en una atmósfera divina) era más a menudo que no una Edad Media ideal. Como vemos, en España sucede lo mismo con los cuentos comentados.

[1080] Hay que decir que ya en los dramas históricos del Romanticismo aparecían los protagonistas ensoñados o dormidos: a través de los ensimismamientos de éstos en escena, se produce el resorte de entradas y salidas de otros personajes, y revelan sus propias debilidades, como nos informa Ribao (1998), aunque no creemos que se dé la necesidad de achacar sus gestos y palabras al subconsciente, como hace esta estudiosa, o de emplear el término «estados crepusculares», adelántandose a una de las características del Modernismo (véase el capítulo quinto). También Estruch (1994) señala cómo en *El amigo de la muerte* de Alarcón vemos una historia que parece ambientada en el siglo XVIII, con rasgos de irrealidad: se trata de una especie de experiencia de vigilia. Estruch califica de capítulo casi modernista la descripción del jardín donde el protagonista se encuentra con su dama, que es un sueño de muerto. Pero dado que se publica en 1852, creemos que aplicarle este adjetivo es prematuro.

[1081] En los autores franceses románticos, según Dakyns (1973), hay una intepretación realista del ideal, que se manifiesta en la preocupación por lo visible, en su exuberancia. No logran captar así la esencia imposible del *lied* germánico y reducen el Medievo a un imaginario capricho, que permanece como una evocación histórica pintoresca. No producen nada comparable a "Belle Dame sans merci" (de Keats, en 1820), a "Lady of Shalott" (de Tennyson, en 1832) o a "Childe Roland to the Dark Tower came" (de Browning, en 1852), los cuales empleaban subjetivamente la ambientación medieval, que se corresponderá con el estado de ánimo del poeta, con un atrayente efecto misterioso, más que pintoresco. Pero en Francia hay excepciones a esto en Vigny y Nerval, que muestran reverberaciones del espíritu del *lied* germánico.

Los caracteres de la Edad Media simbolista son, en primer lugar, la imprecisión y el subjetivismo. Los poetas de los 80 y de los 90 tienen predilección por una imprecisión diluyente. En su reacción contra el Parnaso, el pasado con el que estos trovadores se deleitan es nebuloso y subjetivo, ya no responden al deseo de Taine de *rendons-nous le passé present*. La distancia resulta ser de gran importancia, por lo que no hay nada preciso o particular en las evocaciones simbolistas del pasado. La historia es proscrita y la leyenda vuelve de nuevo: la pintura de historia, prosaica e ilustrativa de manual, fue excluida del Salón parisiense. Mientras los parnasianos y Hugo gustan de un pasado fabuloso y de anécdotas grandiosas y seculares, los simbolistas buscan mitos y leyendas, la significación permanente y el sentido ideal; donde unos leen cuentos y fábulas, otros ven los símbolos. Rodenbach dirá que hay demasiado de historia y de pintura de género, ellos prefieren la indecisión. Para Huysmans, al *Saint Julien* le falta el alma mística.

Otra característica de este movimiento francés es la ingenuidad (que había criticado Taine) y la melancolía, que apreciaremos en algunos relatos de Pardo Bazán, como los que nos presentan princesas tristes. Mientras los parnasianos permanecían distantes de la Edad Media, viéndola en sus poemas narrativos como algo remotamente deplorable o en sus sonetos góticos como visión pintoresca, los simbolistas intentan revivirla como un principio viviente. En España se llegará a un punto intermedio, ejemplificado en poetas como Reina, según vimos en el capítulo anterior. Pero es que aquí no se da la *pedante* (en expresión de Dakyns) precisión del Parnaso, contra la que reaccionarán en Francia los escritores simbolistas, que amarán lo indefinido, a la vez que, en rebelión contra las *vulgaridades* burguesas del Naturalismo, sus obras presentarán caracteres hieráticos contra un fondo de oro y proclamarán que su alma es medieval.

También está, finalmente, la *enorme* Edad Media de Villiers de L'Isle-Adam. Su apasionada devoción por los siglos medios supuso un ejemplo para los simbolistas; en *Axël*, libro publicado entre 1872 y 1886, usa una romántica arqueología medieval, descendiente de Hugo, pero con una finalidad distinta. Para Villiers, no era la Edad Media sino el siglo XIX el que era siniestro, pues se manifestaba contra el ideal republicano de progreso. Sus héroes decimonónicos pertenecerán entonces en espíritu al Medievo aunque vivan en el presente. Así, el Duke of Portland de los *Contes cruels* (Villiers de L'Isle Adam, 1948: 47-57), que coge la lepra por querer tener un gesto "noble". También Axël pertenece a la Edad Media ideal, lleno de solicitud paternal hacia sus vasallos. Es lo que veremos en algunos escritores españoles ya de comienzos de siglo, como Valle-Inclán.

Así pues, los relatos españoles adquieren ahora mayor tinte de indefinición y melancolía, *contagiados* en parte por lo que venía de fuera. Según Revilla (1883: 36), en

su retrato de Mesonero Romanos, escrito hacia 1879, debido a que «nuestro pueblo» es de los de mejor humor de la tierra, «La melancolía alemana y el *spleen* inglés son cosas inusitadas entre nosotros. Ahora van entrando, acompañadas de cierta dosis de pesimismo, gracias a la moda, a la influencia de los tiempos y en parte a lo malísimamente que marchan los públicos negocios». No obstante, para él, «este pesimismo tiene más de aparente que de real», porque el carácter nacional es poco a propósito para la sátira desesperada y amarga. Hay algo de prejuicio estético, claro está, en esta crítica de Revilla: el Modernismo vino también de dentro, de la propia inquietud y evolución estética, plasmada muy claramente en autores como Pardo Bazán.

Este movimiento empieza a *palpitar* cuando, en la *Revista de España* de mediados de los ochenta, se introducen los temas del budismo esotérico (en el número de mayo y junio de 1887 Valera trata sobre él) o de la parapsicología. L. V., en un interesante artículo que repasa la literatura europea del momento, comenta el interés, por ejemplo, que en 1887 se da en la literatura francesa por el tema del hipnotismo, y muestra la confusión de términos entre Naturalismo y Modernismo en un momento en que las fronteras todavía no estaban tan claras. «Los emprendedores *naturalistas*, capitaneados por Guy de Maupassant satisfacen el gusto del público con sus aspiraciones al *modernismo*»[1082]. Pero habrá que esperar hasta 1893 para asistir a la creación de la revista teosófica *Sophia*, fundada en Madrid por Francisco de Montolíu y Togores —primer presidente del Grupo Español de la Sociedad Teosófica—, que trata temas como la reencarnación, el espiritismo, la mitología hindú, el realismo budista, el Nirvana, el simbolismo de la Cruz, el Zodíaco, la masonería, la astrología, las curaciones por magnetismo, etc (Celma Valero, 1991: 113-114).

Un precedente de la sensibilidad decadente o modernista lo encontramos en *Zaida Sobeiha*, donde, a la manera poemática de Reina, la protagonista ofrece una copa de veneno al malo Abu-Bekir, en una escena tan sórdida como sensual. La frialdad de la dama, muellemente reclinada sobre sillones de púrpura mientras planea su venganza, contrasta con su locura final. Igualmente, *El alcázar de las perlas* presenta todo un suntuoso mundo oriental en el que la arquitectura ocupa un papel fundamental. Las múltiples descripciones tienen el sello premodernista, lleno de florescencias de los sentidos, con más valor estético que funcional.

[1082] L. V., "La literatura en todo el mundo en 1887", *Revista de España*, CXIX (enero y febrero de 1888), págs. 439-444, 588-605; CXX (marzo y abril de 1888), págs. 109-118, 425-441. Aquí el autor habla de Coppée o de los decadentes Banville o Aurevilly. Y nos dice que en Francia se publican numerosos libros de historia, alguno de ellos medieval (las *Pláticas sobre la historia de la Edad Media*), y en Alemania Fastenrath presenta *Los doce Alfonsos de Castilla*. En su repaso por las literaturas de Dinamarca, Francia, Inglaterra, Italia, Japón, Noruega, Suecia, Rusia, Estados Unidos, España o Portugal, habla de Rossetti (refiriéndose al retrato literario de Knight), de un libro sobre el sistema feudal de Japón o de que Tomás Aguiló muere sin acabar *El Infante de Mallorca*.

> El sol, como una lámpara de fuego, centellea esplendoroso sobre las blancas cúpulas de la Sierra de Nieve, envolviéndola en su flotante túnica de oro. La vega, sumergida en un mar de luz, se estremece de placer a los besos de la mañana, agitando al soplo de las embriagadoras auras su palpitante seno, que levanta, en olas de esmeraldas y topacios, sus yerbas y sus mieses, como oriental odalisca previamente reclinada sobre las ricas alcatifas de colores de un diván damasquino.

Igualmente sensual es el relato *Una venganza de Alhamar el Magnánimo*, donde el protagonista parece vivir un ensueño; un anciano y un joven le cuentan una historia de amores decadentes entre la sultana y el esclavo griego. Ya no hay honor calderoniano: el marido perdona la infidelidad, aunque les condena a vivir juntos en un lujoso palacio para que recuerden siempre su ingratitud. La Edad Media granadina es una vez más la excusa, pero ahora no se trata de ideales patrióticos o de pasiones exaltadas, sino de una delectación en los aspectos estéticos del orientalismo, y el didactismo realista se sustituye por una exaltación de los valores del individuo.

Como sucedía con los poemas premodernistas, hay también una inclinación del escritor hacia la anécdota (que no es la romántica); por ejemplo, Castelar publicará *Boabdil en su aljama de Córdoba* en *La Ilustración Artística* de 1890, fragmento del capítulo XX de *El suspiro del moro* (Casterlar, 1886, II: 313-318), donde se propone narrarnos una momentánea fantasía de Boabdil sobre el poder musulmán en el mundo, un sueño truncado. Como siempre, Castelar aprovecha esta imaginación para expresar sus propias inquietudes religiosas, la divergencia entre el Cristianismo y el Islam[1083].

In media res comienza Un *drama antiguo*, que sigue la misma estela de los textos comentados. Este magnífico relato se abre con una cita de *Pepita Jiménez* de Valera (1991: 241), que nos muestra cómo el agotamiento temático de los relatos medievalistas se hace consciente en los hombres de finales de siglo. «En nuestros viejos romances y leyendas, siempre roba el moro a la linda infantina cristiana, y siempre el caballero cristiano logra su anhelo con la princesa mora, en la noche o en la mañanita de San Juan». Esta reflexión metapoética sobre los recursos de los que echó mano una extensa parte de la literatura decimonónica nos hace comprender por qué el medievalismo modernista derivó hacia la más pura recreación estética y hacia postulados simbolistas y espiritualistas. Tras una larga explotación romántica, era lógico que llegara el momento en el que el hilo argumental dejase de tener una significación funcional para convertirse en excusa hacia unos valores gestuales o estéticos, o de trascendencia simbolista. Así, Langlé, en el cuento citado (cuyo título con su empleo del indenfinido ya nos revela bastante), presenta al protagonista con la indefinición del símbolo: es «un Príncipe cristiano, intrépido y valeroso», sin nombre, que se enamora

[1083] Vemos que a Castelar le gusta desgajar historias de sus relatos y presentarlos como breves narraciones en revistas. Eso hizo con *Escenas florentinas* y lo mismo hará ahora con *Boabdil en su aljama de Córdoba*. En este último caso, introduce algún cambio al comienzo para situar el relato. Esta práctica también la vemos, por otro lado, en Pardo Bazán con *A la puerta del monasterio*, fragmento de *San Francisco* que luego publica separado como cuento.

de Zaida la Sultana, voluptuosa y de seno turgente. Es decir, es el amante universal situado en una Córdoba que sólo lleva de externo el nombre: desaparecen las grandes y detalladas descripciones del Realismo. El autor cae deliberadamente en los tópicos (la «cándida paloma, prisionera en las garras aceradas de un halcón» escapará con el Príncipe cristiano), porque éstos son más un medio que un fin: lo que le interesa al escritor es el deleite poético en la descripción, por ejemplo, de esos amores.

> Al encontrarse unidos y libres por vez primera, experimentaron los amantes inefables sensaciones; sus dos cuerpos, juntos y enlazados, parecían como que deseaban fundirse en uno solo; y al estrechar Manrique a Zaida entre sus brazos, y al beber en los ardientes labios de la Sultana la mágica dulzura del deleite, borróse de su turbada vista el mundo todo, y solamente percibió ya la presencia hechicera y el contacto embriagador de aquella beldad fascinadora, trasunto de las celestes hadas del paraíso del Profeta. (...)
>
> ¡Qué hermosa iba la seductora Zaida; qué apasionado y vehemente Manrique; y cómo, al descansar al cabo de su fatigosa jornada, dieron rienda suelta a la fogosidad indómita de su pasión avasalladora, y en ciego y frenético arrebato se entregaron a las expansiones de su amor!

Como dice Litvak (1985) con respecto de la trama de las narraciones orientalistas finiseculares, ésta diferirá de las anteriores, cuyo énfasis se ponía en los acontecimientos. Si antes predominaban los pastiches de cuentos orientales auténticos, donde abundaban las princesas, alfombras mágicas, genios, etc., ahora yace la magia en las descripciones de costumbres extrañas que interesan al público, que ya busca un cierto rigor de conocimiento en los autores. «No hay relatos tan agitados, tan sólo incidentes aislados, pretextos para un lirismo exótico» (*ibidem*: 29).

Éste era el camino forzoso que había de recorrer el medievalismo para continuar su vigencia: agotada la temática, al autor le interesa ahora el aspecto formal, y recurre a la belleza de los decorados, de las posturas, de los gestos, que son la excusa para un orientalismo de una sensibilidad morbosa y sensual más acusada. Así, con el Modernismo, el gusto por la crueldad o el morbo cobran un nuevo sentido, a través de la influencia de escritores como Nietzsche. Y a la vez no se trata de una reivindicación social, como en el Realismo español o francés, sino de una recreación estética, y este es el espíritu en el que se moverá el medievalismo bárbaro de poetas como Barbey. Por otro lado, el Simbolismo encontrará un cauce renovador en un mundo que le permite una expresión plena: con suprema facilidad, el universo de caballeros andantes, de príncipes, de princesas raptadas en castillos por sus padres, de endriagos que las amenazan, de malvados que las explotan, de brujas, se cargará de símbolos y de ocultos significados.

Pero esto ya sucederá en décadas posteriores: por el momento, relatos tan magníficos como *Un drama antiguo* nos muestran una reveladora recreación formal.

Finalmente, a medida que nos aproximemos a los últimos años del siglo, surgen nuevas vías hacia lo medieval. Wagner, a quien ya hemos visto presente en la poesía, no podía faltar en la prosa de ficción. En 1878, nos encontramos con *La leyenda de Lohengrin*, donde se nos cuenta la historia del joven más virtuoso que custodia el "*San Graal*". Hacía cuatro años que Peña y Goñi había introducido «oficialmente» al compositor alemán en *La Ilustración Española y Americana*, y este mismo año J. Marsillach publica su libro sobre el compositor alemán. Wagner renovó el interés por las historias legendarias y trajo consigo el mundo de la mitología nórdica que presenciaremos en los grabados (como veremos en el capítulo sexto), que se mezclará con la influencia que vivió el Romanticismo de la balada germánica (que podemos observar todavía en relatos como *El hada de la fuente*)[1084]. Fruto de esta mezcla de corrientes surgen relatos como *La danza de las Willis*, de 1883, o *La donna del lago*, de 1880[1085]. Si el primero es un hermoso y sencillo cuento de buen mensaje, danza macabra incluida, ambientado en Loewenstein, el segundo es una más compleja leyenda sobre una figura que está dibujada en las rocas del Lago Leman. Su origen está en una joven hermosa que fue encerrada por su padre en un castillo. El pescador del lago la pretende, pero una noche terrible el mar derriba su lancha. La niña se arroja entre las rocas y se suicida. El narrador comenta que le ha parecido ver ese mismo rostro de la mujer en otras ocasiones anunciando la muerte. «Cuando las olas del lago Leman se encrespan y producen esas súbditas y terribles tempestades, tumba de lanchas y pescadores, no en vano van todas, todas, a estrellarse al pie de la roca maldita, donde está tallada aquella

[1084] Hay que decir que ya hadas y sílfides aparecen en los poemas de Hugo, como en su balada primera *Une fée* (Hugo, 1968: 235-236). Vega Rodriguez (1997) comenta que al igual que España había sido la tierra preferida para los alemanes, la Germania es para los cuentistas románticos la tierra de hadas, duendes, sílfides, ondinas y magos, míticos habitantes de los bosques, caudalosos ríos y lagos majestuosos. Tula, por ejemplo, escribirá *La ondina del lago azul*, relato que tendrá otras concomitancias con las leyendas de Bécquer. «En *La ondina del lago azul*, lo mismo que en las mejores leyendas de Bécquer o las mejores historias de Poe, se les brinda a los lectores la posibilidad de participación en diferentes nievles para que ni el más racionalista tenga que renunciar del todo a su querido escepticismo; con lo cual, estéticamente, sólo se refuerza la posible existencia de un prodigio» (Estruch, 1994: xxvi).

[1085] Al folclore europeo pertenece el tema de la dama del lago, que seduce a los paseantes y los atrae a las profundidades del agua; los orígenes están en la mitología antigua. Una de las versiones más conocidas es la balada de la ondina Loreley, incluida por el alemán Clemens María Brentano en su novela *Godwi*, de 1801; Heine compuso otra balada sobre el tema, que se haría muy popular en Alemania y que en España difundiría Augusto Ferrán. «A estas posibles fuentes literarias hay que añadir los relatos tradicionales sobre las ondinas, presentes en diversos lugares de España y de Europa. Y también las diversas óperas sobre el mismo asunto: *Undine* (1816), de E. T. A. Hoffmann, cuyo libreto está basado en un relato de H. K. de la Motte-Fouqué; *Undine* (1845), de G. A. Lortzing, también basada en el relato de De la Motte-Fouqué; *Rusalka* (1856), de A. S. Dargomyzskii, con libreto basado en un relato de Pushkin», etc. (Estruch, 1994: 17-18). «En ambas versiones, una ninfa del Rhin atrae con sus cantos a los desprevenidos pescadores y los precipita contra las rocas. Existía, además, en tiempos de Bécquer, una adaptación de ese asunto a la ópera, bastante difundida» (Benítez, 1971: 149). La ópera *Loreley*, con texto de M. Molitor y música de Lachner, se representó por primera vez en Múnich en 1846 y nos presenta a Loreley como la ninfa del Rhin que lleva a los navegantes a la perdición. Vincent Wallace, inglés, escribió una ópera similar y con el mismo título en 1850 (*ibidem*: 149, n. 31). También había una tradición popular en el norte de España, donde la *dama del lago* se ha transformado en una mora encantada, como recoge un romance de Quintana (*ibidem*: 150). Y Campion (1970: 42), de igual manera, se referirá a un personaje mitológico vasco que podía identificarse con Loreley.

magnífica mujer./ La *Donna del Lago* es la Muerte» (pág. 94). Esta leyenda sueca, despojada de diálogo, tiene un aire suave y melancólico muy distinto al que nos acostumbraban las historias legendarias románticas. No hay tono épico: éste se sustituye por el lírico en poemas y relatos del último tercio de siglo, de los que Bécquer, el creador de la leyenda lírica, fue el gran precedente (Benítez, 1974: 27)[1086]; se trata de esa nueva sensibilidad que busca en la irrealidad y en el paraíso de lo ensoñado sus espejos más hondos, y en la que desaparece el mensaje ético que aún podíamos encontrar en las leyendas becquerianas. El tema de la mujer que espera, que aparece en *La donna del lago*, será además muy querido de los simbolistas (Dakyns, 1973[1087]), así como la identificación de la mujer y la muerte.

Al tiempo, Luis de Baviera, que se suicida en 1886, atrae irresistiblemente la imaginación de los autores europeos, que encuentran una nueva sugerencia en el ambiente germánico. Sin embargo, aunque a partir de la recepción de Wagner adquirirá un nuevo sentido el símbolo (como podemos constatar también en este relato), habrá que esperar a la generación modernista de entre siglos para que la Edad Media simbolista haga su plena aparición: todavía no encontramos aquí la mezcla de los mundos moderno y medieval que se da en la literatura francesa[1088].

Por último, en unos pocos relatos hemos podido encontrar huellas del Prerrafaelismo, movimiento del que ya se da noticia en la década de los 80 en la revista catalana *La Ilustración Artística* (se trata del artículo de Giner de los Ríos sobre el tema, del que hablaremos en el capítulo sexto). En sendos relatos de ambientación contemporánea de Carlos Rubio y F. Vera y González de 1886, la protagonista es comparada con una *madonna* medieval, en el segundo caso, en concreto, con Beatriz. «La segunda discípula era encantadora. Apareció ante sus ojos como Beatriz ante los de Dante. Alta, rubia, de aspecto distinguido, vestida con un peinador que dejaba adivinar

---

[1086] Nosotros pensamos, a diferencia de Benítez (1974: 27), que no hace falta esperar al Modernismo para hallar un tipo de narración similar a la de Bécquer. Esta leyenda sueca nos lo demuestra, por ejemplo.

[1087] Dakyns (1973) nos explica cómo en el reino del alma simbolista, un importante evento era la vuelta del Cruzado, el tema del retorno del peregrino. Los más sugestivos ejemplos de este tema son los de las *Chansons* de Maeterlinck, escritas en los años 90. La espera es el tema de su canción más famosa, que deriva y mejora la balada de Rossetti "An old Song Ended". La vigilia y el retorno están combinados en el tema de la Bella Durmiente, que también se refleja en los cuadros de Burne-Jones (Miliaras [1992b]). A veces el peregrino vuelve (simbolizando la aceptación del alma de la vida) y a veces nunca, como en las canciones de Maeterlinck.

[1088] Dakyns (1973) comenta que los simbolistas miran con nostalgia al pasado pero permanecen enraizados en la vida moderna. Sus novelas sobre la Edad Media no son de recreación histórica, pues los héroes pertenecen al XIX, aunque nacidos fuera de su época. Suelen ser los últimos miembros de una familia ancestral, y a veces una maldición familiar o una profecía planea sobre su destino. El Roderick Usher de Poe es el prototipo de esta ficción, o el Axël de Villiers, que lleva un nombre que resume siete siglos de grandes hazañas. Numerosos héroes de las novelas francesas de los años 80 y los 90 viven una vida dedicada a la retrospección; primero fue Des Esseintes, la última encarnación debilitada de su raza, luego Péladan, de Mérodack, luego Bloy, de Marchenoir. Hugo d'Entragues, el héroe de Remy de Gourmont en *Sixtine*, de 1890, escribirá, por ejemplo, una novela en la que se traslada al siglo XV. Pero en España no encontramos hasta más tarde este tipo de relatos donde los mundos medievales y modernos

la esbeltez de sus formas; de rostro angelical y ojos azules como el cielo, produjo en Carlos impresión dulcísima»[1089]. Se trata del modelo femenino prerrafaelista del que habla Litvak (1979): aparte de la *femme* fatal (que tiene también sus antecedentes medievales en la mujer que, como Salomé, es la voluntaria causante del pecado y la tentación), el fin de siglo adopta un tipo de figura femenina que simboliza la inocencia y la pureza como ideal de amor espiritual y místico; el hombre finisecular se identifica con su antepasado medieval y aspira entonces hacia el mismo paradigma femenino. El lejano modelo era Beatriz, que guía a su amado hacia una realidad trascendente, y muchas mujeres serán retratadas a partir de entonces bajo la inspiración de la Beata Beatrix de Rossetti. Esto podría relacionarse con el espiritualismo que se inicia hacia 1887[1090], coincidiendo con la recepción en España del modelo narrativo tolstoiano que entra en competencia con el francés y afecta decisivamente a Galdós (Smith, 1992: 17[1091]) y a Clarín.

En cuanto al lenguaje de esta narrativa histórica, hay que decir que al principio el medieval estará más que nada relegado a notas o apéndices. Los textos, en general, optan por la recreación de una fabla tan pobre como la de poemas o dramas. Pero también hay excepciones y elaboradas recreaciones lingüísticas. Así, los cuentos de Hartzenbusch que hemos citado, que se corresponderán con sus exploraciones poéticas o las de Durán y con el drama de Eguílaz *Las querellas del rey sabio*. Más tarde, se comienza poco a poco a reproducir dentro del texto el lenguaje antiguo, con el que cierto nivel de lectores estaba más o menos familiarizado por las transcripciones que aparecen en la prensa ilustrada. Ya Montoto (1847) en su historia sobre don Pedro introduce cartas medievales en medio de su relación. En un estadio posterior, Rodrigo Amador, en *La Leyenda del Rey Bermejo*, imita el lenguaje de los siglos medios, pero no como algo separado de la narración, sino como parte integrante del habla verdadera de los personajes, dentro de su diálogo, diferenciando entre cristianos y árabes. La fraseología de estos últimos aparece emulada a lo largo del relato, que toma el punto de vista de un cronista musulmán, rasgo bastante original. Así pues, una imitación más ajustada del lenguaje medieval *entrará* en el cuerpo del texto de ficción, debido a la estética arqueológica realista (recordemos, además, que estamos en el momento de

---

se alternan, aunque ya hemos visto algún cuento de Pardo Bazán (como *El peregrino*, *El Santo Grial*, *Siglo XIII*, etc.). La línea señalada la encontraremos más tarde en Valle-Inclán.

[1089] F. Vera y González, "Amado por su persona", *La Ilustración de España*, 18 (8 de mayo de 1886), pág. 139. El de Carlos Rubio es "La Calumnia", *La Ilustración de España*, 2 (8 de enero de 1886), págs. 14-15.

[1090] Al filo del siglo XX, según Baquero Goyanes (1949), la reacción espiritualista afecta también al cuento. Surgen entonces una serie de narraciones religiosas o psicológicas que emulan el movimiento estereotipado por Paul Bourguet (con *Le disciple*, de 1889, que escribe dentro de un ideología católica conservadora).

[1091] Habría que tener en cuenta el movimiento espiritual tolstoiano, dice Smith, además de la amalgama de evangelio y revolución que caracterizan obras de Galdós como *Ángel Guerra*.

abundantes falsificaciones decimonónicas), que rechaza la irrealidad de la fabla. Además, si en muchas novelas de entonces se reproduce lo más fielmente posible el habla regional, es natural que el mismo cuidado se emplee en la de los tiempos pasados. Con la llegada el Modernismo, sin embargo, no desaparecerán estas recreaciones, como tampoco los regionalismos lingüísticos.

En cuanto a la presentación física de los libros, observamos cómo en las ilustraciones se pasa de un gran estatismo a una presentación más dinámica de los dibujos. Por ejemplo, hablamos de los grabados, bastante tópicos, imitando la pintura de género, que aparecen en la novela de Orellana (1853), o los de la obra de Méndez de Ribera (1861), ejemplo de novela histórica que pasa sin pena ni gloria, con mucho diálogo y escasa descripción (proporción que cambia a medida que en las novelas *serias* se introduce la erudición). Este libro, sin embargo, tiene una presentación cuidada, con las iniciales de los capítulos resaltadas. En los grabados se aprecian los motivos más usuales, el castillo de fondo, el paraje, la iglesia, las estancias alargadas con frescos. Así, las novelas se van adornando de diferentes maneras (aún durante la austeridad realista) hasta llegar a la primorosa edición de la obra de Rodrigo Amador de 1890, con una presentación más barroca y menos contenida, en letras góticas. Los dibujos de esta novela, de Isidro Gil, son más estilizados y el lomo será dorado y rojo.

A través de esta comparación de ediciones podemos apreciar también una evolución estética. La llegada del Modernismo, que en Inglaterra contará con personajes como Morris, significará una nueva manera de crear arte a través de la impresión. Pero antes encontramos ya ediciones como la de *Fra Filippo Lippi*, de Castelar, publicada en Barcelona en 1879, que tiene una presentación esmerada, con delicadísimos y hermosos grabados de estética entre medievalizante y renacentista (ilustración 9), y una cuidada caligrafía en la tapa de madera (ilustración 10). El gusto por la iluminación en los libros, que empieza a hacer furor en las últimas décadas de siglo, se hereda de Inglaterra, donde se impone como moda y hobby a partir de los *Illuminated books of the Middle Ages*, publicados entre 1844 y 1849, de Owen Jones y Noel Humphreys (Daniels, 1988: 26). Para los manuscritos iluminados, por otra parte, se prefería la reproducción en cromolitografía, que en España se empieza a usar en la década de 1850, aunque, como señala Vega González (1988: 141), se importa principalmente de establecimientos franceses. El hecho es que, a medida que corre hacia su fin el siglo, las ediciones de obras medievalistas van adquiriendo un más esmerado artificio arcaizante, donde las capitales góticas hacen pleno furor.

Finalmente, esta evolución es también palpable a través de las reediciones; así, la que se realiza en 1886 de la novela histórica de Cánovas del Castillo, mucho más cuidada que la primera. Los especialistas de estas bellísimas y casi lujosas ediciones serán Montaner y Simón y las imprentas de Barcelona.

De modo que, de una manera u otra, vemos, pues, cómo el medievalismo sufre una transformación en la narrativa y en las ediciones de nuestras décadas.

ABRIR CAPÍTULO V EL TEATRO Y LA MÚSICA 