


Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)

Tendencias Culturales Transpirenaicas

Related papers

[Download a PDF Pack](#) of the best related papers 



[¿Qué hay de malo en "no nos gusta"?](#)

Sixto J. Castro



Tradición e interculturalidad

LAS RELACIONES ENTRE LO CULTO
Y LO POPULAR (SIGLOS XIX-XX)

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
LUIS BELTRÁN ALMERÍA
SOLANGE HIBBS-LISSORGUES
MARISA SOTELO VÁZQUEZ
(EDS.)



Tradición e interculturalidad
Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)

Tradición e interculturalidad

Las relaciones entre lo culto y lo popular

(siglos XIX-XX)



Edición

Dolores Thion Soriano-Mollá, Luis Beltrán Almería,
Solange Hibbs-Lissorgues, Marisa Sotelo Vázquez



INSTITUCIÓN «FERNANDO EL CATÓLICO» (C.S.I.C.)

Excma. Diputación de Zaragoza

ZARAGOZA, 2013

Publicación número 3.219
de la Institución «Fernando el Católico»
Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza
Plaza de España, 2 • 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79 • Fax [34] 976 28 88 69
ifc@dpz.es

© De los textos, los autores.
© De la presente edición, Institución «Fernando el Católico».

Maquetación: Rosa Cancer Beltrán. Université de Pau et des Pays de l'Adour

ISBN: 978-84-9911-223-7

DEPÓSITO LEGAL: Z 740-2013

IMPRESIÓN: ARPIrelieve, SA, Zaragoza

IMPRESO EN ESPAÑA-UNIÓN EUROPEA.

Agradecimientos

La Red Temática Internacional Culturas Populares Transpirenaicas y los investigadores de las Universidades de Barcelona, de Lérida, de Pau, de Tarragona, de Toulouse y de Zaragoza que la componen, agradecen la confianza y el apoyo financiero de la Comunidad de Trabajo Transpirenaica, de la Communauté d'Agglomération Pau-Pyrénées y de los Gobiernos Regionales de Aquitaine, de Aragón, de Cataluña y de Midi-Pyrénées.

Con la colaboración de:



INTRODUCCIÓN

Este libro, *Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX y XX)*, es el resultado de la primera manifestación pública de un original proyecto; reúne veintidós contribuciones, que fueron otras tantas ponencias leídas y discutidas en el Congreso, que bajo el mismo título, se celebró en Jaca los días 7 y 8 de junio de 2012, veintidós aportaciones en torno al tema de lo culto y lo popular, cuyo global valor sólo puede encarecerse si se sitúa en la perspectiva del gran proyecto en el que se inscribió este primer Congreso.

La originalidad de este proyecto de estudio de lo popular y lo culto que reúne a la red de investigadores *Tendencias Culturales Transpirenaicas*, radica en el hecho de que está sustentado por la unión de cuatro Universidades transpirenaicas, las de Barcelona y Zaragoza por un lado y, por la otra vertiente, las de Pau y Toulouse y recibe el apoyo moral y financiero de las respectivas instituciones políticas regionales, o sea Cataluña, Aragón, Aquitania y Midi-Pyrénées.

Un representante de cada Universidad es coordinador de la zona respectiva: Luis Beltrán Almería, de la Universidad de Zaragoza, es responsable de Aragón, Marisa Sotelo Vázquez, Universidad de Barcelona, lo es de Cataluña, Solange Hibbs-Lissorgues, Universidad de Toulouse le Mirail, de Midi-Pyrénées y Dolores Thion Soriano-Mollá, Universidad de Pau, lo es de la región de Aquitania y es coordinadora general del proyecto. Para dar vida y animar un proyecto de tal envergadura, los cuatro responsables de zona están en contacto permanente y para concretar decisiones se han reunido varias veces en Pau y Barcelona. Les ha parecido que para fomentar interés en torno al proyecto e institucionalizar una red, el buen camino era organizar un primer congreso y se eligió a Jaca como mejor sitio estratégico del primer encuentro. Efectivamente, a la hora de redactar esta introducción, la red consta como miembros de treinta y dos investigadores, procedentes de las Universidades de Barcelona, Zaragoza, Pau, Toulouse le Mirail, Cantabria, Alicante, Alcalá de Henares, Lérida y de la Universidad Rovira i Virgili. Es objetivamente un primer éxito pues tal extensión significa cierta vitalidad movilizadora de un proyecto que, por eso mismo, debe mantenerse bajo cierto control...

Las veintidós contribuciones que constituyen las Actas del Congreso de Jaca, que reunió a treinta y dos ponentes (uno de las Universidades de Alcalá de Henares, Lérida y Rovira i Virgili, dos de Alicante, Barcelona, Santander y Toulouse, seis de Pau y catorce de Zaragoza; en cuanto a la procedencia de las que se publican aquí, hay que decirlo, seis son de Zaragoza, seis de Pau, dos de Barcelona, Alicante y Santander, una de Toulouse, Lérida, y Alcalá de Henares, una de la Universidad Rovira i Virgili), permiten un oportuno balance sobre la plasmación del proyecto, pues dicho Congreso es una primera etapa, cuyo alcance conviene calibrar en vista de una manifestación más amplia, prevista para octubre de 2013, en torno al tema tan importante y tan amplio, de las relaciones entre lo culto y lo popular, no del todo novedoso en la general historia cultural y literaria (basta evocar los trabajos de Ramón Menéndez Pidal), pero que, centrado en los siglos XIX y XX, surte indudable interés.

Efectivamente, el panorama ofrecido por el conjunto de estas veintidós contribuciones no puede resultar más abierto pues va desde la minuciosa presentación de los folklóricos *dances* aragoneses, pongamos por caso, hasta, repongamos, la revitalización de los resortes de la novela popular folletinesca decimonónica en la moderna estética novelesca de Javier

Mariás o, es otro ejemplo, a una «teoría» de la moderna cultura de masas, pasando por las muchas aportaciones de las literaturas costumbristas del XIX y de varios aspectos de la historia cultural, del análisis del más refinado elitismo como de las espontáneas manifestaciones callejeras. De hecho lo que mejor caracteriza el conjunto es la gran diversidad de acercamientos y de métodos (etnográficos, teóricos, esquemas de historia cultural o de historia literaria, análisis textuales y estilísticos, etc.) aplicados a objetos de diversas temáticas. Digámoslo de una vez, todas las contribuciones son de interés y cada una es una aportación al tema tratado. Así pues, el libro es un conjunto de copiosa y tupida riqueza, de la cual, a partir de los conceptos de lo culto, de lo popular y sobre todo de las relaciones entre lo culto y lo popular (pues ya no se plantea el problema de cómo lo popular se alimenta de lo culto), deben sacarse líneas de fuerzas orientadoras, por encima (o, mejor dicho, por debajo) del marco oportunamente elegido para ordenar las contribuciones, que es el siguiente:

- I- Tradición e interculturalidad (tres contribuciones).
- II- En las fuentes de la cultura popular: encuentros y desencuentros (siete contribuciones).
- III- Fiestas, espectáculos y espacios de sociabilidad (cinco contribuciones).
- IV- De la tradición: agentes, estrategias de vulgarización y comunicación de masas (siete contribuciones).

Es, repetimos, un marco pertinente de ordenación en torno a las palabras claves tradición, interculturalidad, cultura popular, fiestas, espectáculos, espacios de sociabilidad, comunicación de masas, etc., a las cuales habría que añadir oralidad y textualidad, pero en cada contribución casi siempre hay algo que sale del marco para entroncar con tal o cual aspecto de otra contribución colocada en otro. Y es normal que así sea, es de la incumbencia del lector atar cabos.

Es lo que intentamos hacer: atar cabos, conscientes de que siempre quedará algún rabo por desollar.

Para tal y ante todo conviene distinguir los dos sentidos de la palabra popular, distinción que, por cierto, nadie ignora, pero sobre la cual parecen jugar algunos escritores «cultos». El primer sentido es de categoría antropológica y/o etnográfica y puede definirse, para ir de prisa según el diccionario de la Real Academia, como forma de cultura que el pueblo considera propia y constitutiva de su tradición. Ahora bien, el mismo adjetivo, popular, se usa para calificar la estimación que algo suscita en el pueblo, mejor dicho en el público y traduce el grado de popularidad de que goza. Novelistas, poetas, dramaturgos quieren ser populares y si se dirigen al «pueblo» es ante todo para conquistar al público, pero la finalidad que atribuyen a su popularidad puede ser ética o meramente estética y si lo miramos bien en este último caso es una estética ambiguamente proclamada. Expliquémonos.

En su magistral análisis de las revistas *Helios*, *Alma Española*, *Renacimiento*, Inma Rodríguez Moranta plantea al principio las buenas preguntas: «¿De qué medios se valen para educar al gusto estético del pueblo? ¿Fue el aristocratismo artístico compatible con la popularización de la cultura?» Aquí estamos en las más altas esferas de la refinada cultura. Muestra Inma Moranta que ese elitismo, proclamado lejos de la multitud, se da un cometido de regeneración de la cultura (popular) por la estética, más notable en *Alma Española* que en *Helios* y *Renacimiento*. Cualquiera sea su grado de sinceridad, es patente que los redactores de dichas revistas van movidos por la necesidad (económica) de conquistar a un público y/o por el cometido de contrarrestar los ideales del socialismo. Buena es sin duda la intención de Azorín de sensibilizar a las masas a la belleza, pero cómo hacer creer, en aquellos tiempos de alta tasa de analfabetismo y de enfrentamientos clasistas, que puede emprenderse la reforma social por la estética. Por cierto que la idea de regeneración del

pueblo por la belleza que, en 1903-1907, proclamaban Juan Ramón, Azorín, Martínez Sierra y otros, era muy distinta del ideal de Antonio Machado de redención por la cultura «para aumentar el número de los capaces de espiritualidad».

Es que don Antonio (ausente en este libro) es uno de los representantes de la ética veta institucionista (neo-krausista) de regeneración del pueblo por la cultura, que, desde la segunda mitad del XIX recorre el siglo XX, como revelan varias contribuciones a la cuales tendremos que volver, después de examinar las tres dedicadas a la «cultura popular moderna», es decir a la actual «cultura de masas», pues, dicha «cultura» es un producto, como otro cualquiera, de la sociedad de consumo.

Ilustrativa es la contraposición, llevada a cabo por José Domingo Dueñas Lorente, de la oralidad tradicional y de la moderna oralidad que es la comunicación audiovisual de masas, cuyos rasgos dominantes, fragmentación y yuxtaposición de los mensajes, desaparición de la argumentación, tendencia a la uniformización del receptor, abuso de los resortes emocionales, tienden a «seducir» al público (que ya no se llama pueblo). Y eso para aumentar el índice de audiencia (de ganancia) de una máquina «cultural» que funciona como una empresa comercial y cuyo poder está en manos de los maestros acéfalos de la red. El mismo proceso instruye Maite Gobantes Bilbao por lo que hace a la prensa. Fragmentarismo, proliferación de los discursos, hipertrofia de la sentimentalidad, etc., todo tiende a hacer confuso el mensaje y a anegar la reacción crítica. Esta máquina de descerebración que ya presentía Clarín por los años ochenta del siglo XIX al ver cómo se iba mercantilizando el periódico, es ahora, en esa nuestra «cultura de masas», en plena actividad. Muy pertinente es pues la pregunta retórica de Maite Gobantes: «¿Hay algo trascendente en el horizonte de tantas narraciones?» ... Y ya que hemos vuelto a la época de Clarín, y para marcar brevemente lo que va de ayer a la actual «cultura de masas», es oportuno citar el ejemplo que nos proporciona Marta Giné en su estudio de las traducciones de textos franceses (de Pierre Loti, Edmond Rostand, Victor Hugo) en la conservadora *Ilustración Española y Americana*. Es manifiesto el deseo de la revista de estar al tanto de las novedades extranjeras y de aleccionar al público y, si bien la elección de los textos por sus valores morales y sus cualidades estéticas concuerdan con el ideal religioso y el absoluto conservadurismo social de la *Ilustración*, no puede negarse la finalidad ética de integrarlos en la cultura del país. Y bien se sabe que otros órganos de prensa más liberales hacen lo mismo, eligiendo textos más «progresistas», con la misma finalidad ética de abrir los horizontes mentales del pueblo lector. ¡Éticos tiempos aquellos frente al frenesí consumista! Y no irrumpe la exclamación para decir que cualquier tiempo pasado fuera mejor...

Así pues, es muy de alabar el intento de Luis Beltrán de echar las bases de una teoría de la cultura popular moderna, o sea de la cultura popular de masas. Para acercarse a tan complejísima cuestión, el autor acude a la autoridad de varios historiadores y ensayistas, como Josep María Fradera, Talcott Parson, Max Weber, Burke, McLuhan, Hanna Arendt, Sloterdijk y por lo que se refiere a marxismo a Hobsbawn, Thompson, Badiou, etc. Así pues, se barajan numerosas reflexiones en torno a la «agonía de la cultura popular tradicional» y a la correlativa cultura de masas, al proceso del elitismo y hasta al problema de la supervivencia de la humanidad (guerra nuclear, cambio climático). Una serie de ideas que encandilan la reflexión, sin apurar la cuestión, como sugiere el autor, pues efectivamente, en nuestra desbrujulada posmodernidad, parece difícil «pensar el todo». Tal vez, para poder pensar una parte del todo hubiera que analizar, entre otras cosas, el problema, aludido atrás, de la mercantilización de la cultura de masas o abrir el debate sobre si en tiempos de democracia (no de populismo) la opinión pública domina el mundo, o si, al contrario se la manipula.

Más asegurado y firme es el camino ético de la regeneración del pueblo por la cultura que en este libro se deja ver o entrever en las contribuciones dedicadas a Leopoldo Alas, a Antonio Vilanova, y hasta a Eugenio d'Ors. En los tres casos, Carole Filière, Blanca Ripoll

y Marisa Sotelo, muestran que los escritores estudiados no transigen en la defensa y la difusión de la alta cultura, la que ensancha las capacidades reflexivas y desde luego críticas del ser humano, la que puede mejorar moralmente al hombre, hacerlo mejor, más perfecto (se nota el principio fundamental de la filosofía krausista). La cultura es cuestión individual, pero «aumentar el número de los capaces» es, para ellos, la única manera de tener, a largo plazo, a un «pueblo adulto», meta lejana definida por Francisco Giner de los Ríos, y a la realización de la cual se empeñan, más o menos, todos los intelectuales relacionados de cerca o de lejos con la Institución Libre de Enseñanza. Pero el trabajo de cada una de estas investigadoras, no se limita al estudio de este aspecto.

Carole Filière, maestra en análisis textuales y estilísticos, explicita lo que Clarín entiende por «popular», atendiendo al nivel idiomático y estilístico y al proyecto pedagógico. Éste, el proyecto pedagógico, se nutre de una reflexión sobre el estilo natural y castizo, para hacer obra popular (las «Lecturas», por ejemplo), pero sabe combinar los préstamos cultos y los populares. Juega Clarín, con esta ambivalencia entre un estilo de raíces populares y sus más altas aspiraciones estilísticas. Para Carole Filière es el creador del *texto-voz* (cuyo paradigma, no exclusivo, es el «Palique»), al combinar dos modalidades discursivas, la oralidad y la textualidad. En cuanto a la integración de voces populares, forma parte del proyecto mimético del realismo, ofreciendo de este modo un estatuto literario a todas las capas de la sociedad. Clarín es un escritor culto que se empeña en difundir la cultura, pero sin rebajar el nivel de exigencias, para que el lector (el pueblo) se alce, se supere a sí mismo. Hay que añadir, que desprecia a los folkloristas, «eruditos de esos que tienen el prurito de resucitar cosas inútiles».

Con Eugenio d'Ors, Marisa Sotelo nos sitúa en las más altas cumbres de la «cultura de élite y de la aristocracia de la conducta». Amigo de Giner de los Ríos, da *Xénius* tres conferencias en la Residencia de Estudiantes de Madrid (1914, 1915, 1919), minuciosamente analizadas por la profesora Sotelo y de las cuales sólo pondremos de realce aquí la concepción del intelectual como guía de las masas. De las tres conferencias dadas en la Residencia d'Estudiants de Catalunya, sometidas al mismo riguroso análisis, nos limitaremos a poner de relieve tres grandes ideas (resumidas en el título de cada una), que conjugadas forman un ideal de vida y pensamiento: «Diálogo como método de conocimiento y comunicación», «Aprendizaje y heroísmo» como definición de una aristocracia de la conducta. La tercera, «Grandeza y servidumbre de la inteligencia», está centrada en el sabio, el filósofo, el que tiene por cometido servir de guía a la colectividad (gran tema carlyliano) y defiende la alta cultura frente a la barbarie de las masas proletarias. En conclusión, subraya Marisa, la coherencia del pensamiento del escritor catalán, cuya alta filosofía se funda en la necesidad de formar hombres libres y cultos, una aristocracia intelectual, la que no se hereda sino que se conquista con el trabajo. Añadiremos que si este ideal enlaza con lo mejor del pensamiento institucionista, no asoma en él con gran vigor el altruista deseo de obrar por tener a un «pueblo adulto».

Por su parte Blanca Ripoll, al estudiar dos finalidades de la crítica en la revista *Destino* durante los años del franquismo, la tradicional de Rafael Vázquez Zamora y la otra, abierta, de Antonio Vilanova, abre un capítulo de *historia cultural* que podría relacionarse con el que Béatrice Bottin dedica al TEU de Granada... En *Destino*, Vilanova, según Blanca, sigue, sin proclamarlo por supuesto, la misión krausista de educar al pueblo. Frente a la crítica meramente divulgativa de Vázquez Zamora que se limita a encarecer lo de dentro y no todo (se alza contra el tremendismo, contra la novela social), conformándose con los imperativos del régimen de los años cincuenta, Vilanova introduce novedades de fuera, y da a conocer novedades de dentro (*El Camino de Delibes*). Es una manera de oponerse a la cerrada concepción de la *esencia* española que rechaza cualquier influencia extranjera, es una ventanita abierta a los aires europeos y cosmopolitas.

Un capítulo de *historia cultural* durante los años negros del franquismo, así podría también titularse el trabajo de Béatrice Bottin sobre la experiencia del Teatro Español

Universitario (TEU) de Granada de 1952 a 1959. El animador del TEU de Granada, José Martín Recuerda, se propone acercar la cultura al pueblo, montando espectáculos teatrales itinerantes. Si la experiencia puede recordar la entusiasta y noble aventura cultural de la Barraca, la negra realidad del entorno no autoriza comparación. El TEU, en efecto, está subvencionado por el Sindicato Español Universitario, es decir, por el régimen y funciona con el beneplácito y la ayuda de la Iglesia que encuentra aquí una oportunidad para reforzar su influencia. Es obvio que las obras (de Lope, Calderón, Cervantes, Esquilo) se eligen en función de la ideología dominante. Dentro de lo que cabe, y poco cabe, Béatrice Bottin hace resaltar las cualidades de Martín Recuerda, genial en las escenificaciones y que aprovecha el éxito de sus funciones, que permiten olvidar un poco la represión, para introducir discretos elementos que salen del marco impuesto.

Otro capítulo de historia cultural a la par que cuadro de costumbres nos ofrece Bénédicte de Buron-Brun en su estudio de las *Crónicas de las tabernas* de Francisco Umbral, publicadas en la Revista de «la casa de León», en 1962. Trece crónicas que describen minuciosamente las tabernas del «Barrio húmedo» (tascas, bares, bodegas, museos del vino, cantinas) y reconstruyen el ambiente de esos lugares de grata convivencia (...para hombres), que han perdido las «seculares mugres», por las cuales transita toda la ciudad y en las que se encuentran todos los oficios.

Reflejos (atenuados) de relación entre lo popular y lo culto en el siglo XX, nos ofrecen las contribuciones de Christian Manso y de José Luis Calvo Carilla. El primero estudia el «sustrato popular en el surrealismo de Azorín», sobre todo en la obra *Superrealismo. Prenovela* (1929), interesante y original por ser la escritura del deseo de escribir durante la gestación que antecede la escritura y que se manifiesta por el flujo de palabras que irrumpen en el cerebro, una experiencia parecida al «dictado de la conciencia» de Breton y, añadiremos, que se acerca a la estética de Joyce (*Ulyses*). El superrealismo desvela así verdades soterradas en el fondo de la conciencia y de ese fondo suben palabras populares procedentes algunas del campo de la agricultura, depositadas allí, según confesión de Azorín, por la iluminadora lectura, revelada en Biarritz, del libro de un autor escondido bajo un seudónimo, *El buen Sancho de España*, un verdadero *thesaurus*, escribe Christian Manso, un depósito de vocablos imprescindibles que permite descubrir el nombre de las cosas. «¡Cuántas cosas -exclama Azorín- que se nombran con rodeos y perífrasis tienen sus nombres propios, exactos, pintorescos!». Por su parte, José Luis Calvo Carilla nos ofrece un magistral, pertinente y penetrante estudio del arte de Javier Marías que sabe atraer los recursos de la novela folletinesca del siglo XIX para alzarlos a una estética moderna. Dicho sea de paso, nadie se apuntó en Jaca para hablar de la tan popular literatura folletinesca decimonónica que ha contaminado, en el buen sentido de la palabra, tanto la novela del *gran realismo* del XIX, como la novelística de nuestro tiempo, la de Eduardo Mendoza, por ejemplo, la de Javier Marías y particularmente la obra que analiza aquí Calvo Carilla, *Los enamoramientos*. Esta novela es un vademécum sentimental de la novela rosa que recuerda a Ayguals de Izco o María del Pilar Sinués, en ella se idealiza a ciertos personajes, se abultan los rasgos morales. Javier Marías moviliza todos los resortes populares de la novela folletinesca que cautivan al lector, pero su arte es saber superarlos gracias a otros procedimientos, como la inestabilidad y la conjetura que hacen que la novela sea una aventura incierta y en constante vía de realización, según un *principio de incertidumbre* que es la base de una «estética del tanteo». Muy oportunamente, Calvo Carilla relaciona esta estética con el concepto filosófico de *futurizo* (la posibilidad, lo inesperado) acuñado por Julián Marías, el padre de Javier. Así pues, los códigos narrativos de la novela popular de tipo folletinesco entran en un juego creativo superior en la esfera de lo culto.

En otro nivel, el en que se cuestiona las bases de la Nación, se sitúa la contribución de Esther Saldaña que, analizando dos novelas de Concha Espina, *Cáliz rojo* (1923) y *Altar Mayor* (1926), da paso a una visión humana de un tipo, el judío, de la tradición literaria y, añadiremos, popular. Fuera del tópico tradicional y caricaturesco que sigue presente en

ciertas representaciones literarias (en Pardo Bazán o en Baroja) de un tipo de usurero codicioso (inmortalizado, añadiremos, en el Shylock de *El Mercader de Venecia* de Shakespeare), los dos judíos protagonistas de las dos novelas de Concha Espina son personajes, y personajes cultos que han viajado mucho y dominan varias lenguas, que tienen vida interior, como, añadiremos, la tiene el personaje de Daniel Morton de *Gloria*... Seguimos con gusto a Esther Saldaña cuando se deja llevar por el encanto de las dos novelas... Para los dos judíos protagonistas, España es la «madre lejana», simbolizada por dos mujeres admiradas (amadas), pero con la cual no pueden coincidir, pues se enfrentan dos concepciones religiosas (como en *Gloria*). El judío no puede volver a la tierra de sus antepasados, pero Concha Espina consigue rehabilitar su imagen. Un detalle (de enorme alcance) merece ponerse de relieve: la premonitory visión, en 1929, del antisemitismo alemán.

En obras de Pereda y de Gertrudis Gómez de Avellanada encontramos retazos de lo verdaderamente popular, pero alzado a la esfera de lo culto donde pueden salvarse y perdurar, aunque recreados o reinventados. En su contribución «Pereda y el cuento popular: el costumbrismo y la reinención de la tradición oral», título que merece citarse entero, Raquel Gutiérrez Sebastián muestra cómo incorpora Pereda el cuento popular a sus creaciones literarias, centrandó su estudio en dos cuentos, «El pastor en tierra de gentiles» (*Tipos y paisajes*) y «El zonchero cubicioso» (*El sabor de la tierra*). En los dos casos, el cuento es contado por un cuentista inventado y colocado en medio de una reconstruida escena costumbrista y salta a la vista la falsa impresión de tradicionalidad: se trata de un pastiche de diversos elementos de la tradición. El análisis de Raquel conduce, pues, a la refutación del lugar común de un Pereda etnógrafo o folklorista: el deseo de creación individual se impone al mero intento de reproducción. Sin embargo, el arte del novelista montañés y su buen conocimiento del lenguaje popular, permiten dar la impresión de fidelidad a la tradición oral. Así es como se salva lo popular, alzado a la cumbre de la literatura culta ¿colonizado?, ¿ennoblecido? Otro ejemplo de salvación de lo popular, según similar proceso, nos presenta Rocío Charques Gámez al estudiar unos relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellanada, en los cuales se recogen tradiciones populares que perviven en forma oral en las provincias vascas de ambos lados de los Pirineos. Estas cinco tradiciones, minuciosamente analizadas por Rocío («La bella Toda», «Los doce jabalíes», «La dama de Amboto», «La ondina del lago azul», «La flor del ángel»), no son meras recopilaciones, la culta viajera las integra en su relato, atendiendo a cómo se las cuenta la guía con quien dialoga, insertando sus impresiones, y afirmando su propio arte de contar lo que se le ha contado (Pensamos en *Las tradiciones peruanas* de Ricardo Palma). Rocío Charques, ensancha su lectura de estas tradiciones, aludiendo, para algunas, a misteriosas analogías con narraciones procedentes de otras culturas populares de distintos tiempos y espacios (importante tema de estudio), o mostrando cómo han influido, tal vez indirectamente, en producciones cultas (valga como ejemplo la relación temática de «La flor del ángel» con *Los amantes de Teruel*).

Frente a esas captaciones de lo popular por la literatura culta (y el tema está ampliamente abierto), los autores costumbristas del siglo XIX presentan una visión directa, a altura de calle, del vivir del pueblo, en sus diversiones y menesteres. Antes de asistir a los funerales de *Pepe Botella*, antes de seguir las pocas misas y las muchas fiestas de las romerías de San Isidro o las multitudinarias diversiones callejeras, es de interés fijarnos en la visión directa que una mirada francesa da del pueblo español.

A Dolores Thion le debemos la presentación de *Madrid ou observations sur les mœurs espagnoles* (1825), obra que se sitúa en la estela de los famosos cuadros de costumbres de Victor-Joseph Étienne de Jouy (a los que Dolores ha dedicado ya un artículo). El autor de *Madrid*... es probablemente Mathieu Joseph Brisset, militar que, durante la campaña de los Cien Mil Hijos de San Luis, observa al pueblo español en sus diversas manifestaciones, estudia sus tradiciones y transcribe sus impresiones, relata anécdotas, sintetiza lecturas. El

punto de vista del soldado viajero es el de un monárquico conservador, para quien el trono y el altar sintetizan la españolidad y para quien el pueblo es depositario de la cultura de su patria. En esta perspectiva de propagandismo político y religioso se inscribe la serie de cuadros de costumbres que componen el libro: corridas, danzas, romances, guitarra y castañuelas, teatro, fiestas religiosas, etc.

Para saber cómo vivía el pueblo de Madrid en el siglo XIX, basta darles las palabras a los dos grandes maestros en costumbrismo que son María de los Ángeles Ayala y Enrique Rubio. Este último nos da una imagen de la romería de San Isidro a lo largo de la historia, manejando con soltura una muy copiosa bibliografía que pasa revista a comedias y cuadros de costumbres centrados en esta importante y multitudinaria manifestación, desde Alonso de Villegas (1542), Hernán Pérez (1600), Lope, hasta Frontaura al final del siglo XIX, pasando por los sainetes de Ramón de la Cruz y los numerosos artículos de costumbres (de *El Curioso parlante*, Mesonero Romanos, Ramón Valladares, Antonio Flores, Federico Moja, Ricardo y Enrique Sepúlveda y otros), que, con el rápido desarrollo de la prensa, alcanzan la romería a su más alta cumbre de popularidad. En esta línea bibliográfica, no olvida Enrique Rubio el acervo de coplas, aleluyas, cánticos, danzas dedicados al santo y a su mujer, Santa María de la Cabeza, y recopila y comenta algunas de las más significativas de esas muestras de fervor popular. Por supuesto, el autor describe la romería y la variopinta multitud que llena las calles y la Pradera, subrayando que a lo largo del siglo la fiesta se hace cada vez más profana y menos religiosa. Por si fuera poco, Enrique Rubio revela que la romería aparece como telón de fondo en varias novelas (de Emilia Pardo Bazán principalmente). Así pues, esta gran manifestación popular es un referente no sólo del costumbrismo, sino un factor para el engarce de las costumbres madrileñas con la novela del *gran realismo* de siglo XIX. Igualmente muy documentado es el estudio que María de los Ángeles Ayala dedica a los espacios públicos y a las diversiones callejeras recreados artísticamente por los escritores costumbristas. La romería, vinculada a fiestas patronales, es la principal manifestación popular en todos los contextos geográficos y sobre este punto la autora presenta una bibliografía muy detallada de cuadros y de artículos, en los que se entrecruzan con las descripciones de costumbres elementos folklóricos de gran interés. Como Enrique, María de los Ángeles, nota que, a lo largo del siglo, hay un incremento del número de celebraciones y que cobran un aspecto cada vez más lúdico. Toma el ejemplo de la Semana Santa de Sevilla, que según Eduardo Cortázar y Nicolás Díaz de Benjumea y otros, pasa de fiesta religiosa a manifestación mundana. Para cada aspecto de la vida de las calles, se da una larga lista de artículos bien referenciados, algunos de los cuales se dedican a las transformaciones urbanísticas de Madrid y Barcelona. En breve, las contribuciones de María de los Ángeles Ayala y de Enrique Rubio son una aportación singular al estudio de la vida popular en el siglo XIX y, por la abundancia de referencias bibliográficas, una aportación abierta hacia otras posibles investigaciones sobre el modo de ser español en aquella época.

Y he aquí dos contribuciones de carácter etnográfico. Muy distintas, pues una se centra en unas manifestaciones callejeras a principios del siglo XIX y la otra es la relación de una encuesta emprendida recientemente en torno a unas fiestas folklóricas revitalizadas en un pueblo aragonés.

El punto de partida del estudio de José Manuel Pedrosa es un texto de un tal «N., escribano de Madrid», publicado en dos periódicos, *El Conciso* de Cádiz (8 de julio de 1813) y *El Patriota de Soria* (22 de julio de 1813) y que cuenta «de una manera delirante» unas espontáneas diversiones populares que estallaron en Madrid a la caída del rey intruso, José I, en julio de 1812. Es de notar que esos «funerales grotescos de *Pepe Botella*», cuyo recuerdo tuvo que seguir vivo en la memoria colectiva, se han salvado del olvido gracias al artículo de «N.», que se presenta como un reportaje en primera persona y con la viveza de un testimonio costumbrista. Revela la vital reactividad del pueblo ante lo que percibe como una agresión a sus valores colectivos y es un ejemplo que le permite a José Manuel Pedrosa

ensanchar el campo y precisar varios aspectos de tales manifestaciones populares, que se estampan en epitafios burlescos, colgamientos y manteos. «Unos de los entretenimientos favoritos del pueblo español ha consistido tradicionalmente en confeccionar muñecos, ponerles nombres de notables odiados y quemarlos a modo de aviso y exorcismo de tiranos». Estas manifestaciones populares (y en este caso antifrancesas), eran como un ritual al cual se asociaba la Iglesia y que se solía escenificar en dos momentos, el de Carnaval y el de Pascuas de Resurrección.

A nuestro parecer, el gran interés del trabajo de José María Enguita Utrilla, además de las interesantes aportaciones acerca del folklore aragonés en torno a los *dances*, es el de ser un ejemplar método de investigación etnográfica. Por supuesto que nos interesa saber que los *dances* vienen de antiguo, mantenidos por una larga tradición oral y han llegado hasta nosotros por medio de copias del siglo XVIII y del XIX, que se cantan en iglesias, calles y plazas... Pero la investigación en el terreno sobre el *dance* de Mainar, por su precisión en todos los campos, incluso el lingüístico (fonético, gramatical, léxico), en el que se apuntan giros populares y aragonesismos, se nota la repugnancia por los esdrújulos y la tendencia a acentuar en paroxítonos, etc., es, repetimos, modélica. La última redacción, en octosílabos asonantados, del *dance* de Mainar, a partir de una versión de 1909, se debe a Fermín Muñoz, secretario del Ayuntamiento. Es la revitalización de una fiesta tradicional popular que exalta los valores de la Iglesia y escenifica las confrontaciones bélicas en defensa del catolicismo (moros y cristianos, alabanzas al santo patrono, ángeles y demonios), en un localismo que se ensancha a la nación y al catolicismo españoles; lo cual puede abrir puertas a reflexiones y comentarios... En otro plano, incita este trabajo a que se prosiga la investigación directa

Y, para terminar, una insólita aspiración del poeta José Zorrilla, puesta aquí como colofón, pero por motivo tal vez meramente subjetivo. En 1882, en pleno auge del realismo, el poeta José Zorrilla, ya consagrado como poeta nacional y popular, publica por entregas *La Leyenda del Cid*. Es un largo poema, compuesto a partir de elementos populares de la antigua tradición oral y concebido para ser declamado antes que leído. El tan celebrado poeta, que, según Borja Rodríguez, «se manifiesta obsesivo explicador y desvalorador de sí mismo», busca las caricias de los aplausos de un público entusiasmado. Él mismo declara que la fuente de su obra reside en las narraciones orales y que *la identificación con lo popular hace desaparecer la individualidad del poeta* (enfaticamos). El acierto de Borja es haber iniciado su ponencia con un texto, como largo epígrafe, de Menéndez Pelayo, en el que se define lo que era el verdadero poeta popular en tiempos de oralidad, y el haber en su estudio relacionado esas características del bardo antiguo con el deseo de Zorrilla de ser la voz pública de las glorias nacionales. El poeta como voz del pueblo, no en el sentido combativo cara al futuro, como Miguel Hernández o Blas de Otero, sino como intérprete de una conciencia nacional que hunde sus raíces en la tradición popular.

Con mi agradecimiento a Lola Thion, coordinadora del proyecto, y a los miembros del equipo.

Yvan Lissorgues
Université de Toulouse le Mirail

I. TRADICIÓN E INTERCULTURALIDAD

DE LOS FUNERALES GROTESCOS DE PEPE BOTELLAS EN MADRID Y CÁDIZ (JULIO DE 1812) Y DE OTRAS EFIGIES BURLADAS

JOSÉ MANUEL PEDROSA
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

Los periódicos *El Conciso* de Cádiz del 8 de julio de 1813 y *El patriota de Soria* del 22 de julio de 1813 publicaron una crónica (las dos versiones diferían solo en alguna menudencia ortográfica) firmada por un tal «N., escribano de Madrid», que hacía esta descripción delirante de las diversiones populares que habían estallado en Madrid a la caída del rey intruso, José I, justo un año antes, en julio de 1812:

Extracto de una carta fecha en Madrid el 28 de Junio

La acción del 21 nos ha vuelto locos de contento: tanta es la alegría de este pueblo... Supe que principiaba la iluminación, y fui a verla. Grande fue la complacencia al observar que hasta las callejuelas y guardillas estaban como en la proclamación de Fernando en 1808. La alegría de las gentes correspondió á la iluminación, y la segunda excedió en todo, si puede ser, a la primera.

Pero en la que se hicieron excesos de locura, fue en la tercera noche de iluminación (pues aquí no nos hemos contentado con una ni dos) ya en bayles, ya en caprichos.

Presencí uno de los más raros. Acompañado de nuestro amigo N., baxé al Avapies á las diez de la noche, y vimos que a lo último de la calle subía mucha gente con hachones. Deseosos de saber el motivo de este acompañamiento, nos hallamos con quatro ciegos que llevaban en unas andas a un hombre de paja, llamado *El rey Pepe Botella*, el cual acababa de morir, e iban a enterrarle. Al punto compramos hachones y pedimos permiso para que la compañía nos admitiese, y se dignó permitirlo.

Mi compañero que llevaba sable se puso a la cabeza del entierro sable en mano. A pocos pasos nos hallamos con una compañía de tambores, pífanos y muchachos con gorras, mostachones, sus palos al hombro, como fusiles, etc. Me pareció que esta gente autorizaría nuestro entierro, y me adelanté a parlamentar, y suplicárselo al gefe de la partida, el que consintió muy gustoso.

Salimos todos de la calle de la Merced. De trecho en trecho y no muy distante, hacían las caxas señal de parada: se encargaba silencio, y uno de los ciegos, elocuente por naturaleza y dotado de un pulmón de suela, echaba un *responso*, reducido a referir las infamias de Pepillo y las de los afrancesados, sin olvidar las de Bonaparte; y como siempre concluía por desearles mal, toda la quadrilla respondía muy de corazón: "*Amen, ó muera!*", según correspondía.

¹ Este artículo se publica dentro del marco de la realización del proyecto de I+D del Ministerio de Ciencia e Innovación titulado *Historia de la métrica medieval castellana* (FFI2009-09300), dirigido por el profesor Fernando Gómez Redondo, y del proyecto *Creación y desarrollo de una plataforma multimedia para la investigación en Cervantes y su época* (FFI2009-11483), dirigido por el profesor Carlos Alvar. También como actividad del Grupo de Investigación Seminario de Filología Medieval y Renacentista de la Universidad de Alcalá (CCG06-UAH/HUM-0680) y del Grupo de Investigación GIECO (Grupo de Investigación en Ecocrítica) del Instituto Franklin de la Universidad de Alcalá. Agradezco su ayuda a Fernando Gómez Redondo.

Costó mucho trabajo pasar por las calles de Barrio-nuevo, Carretas, y de la Montera, á pesar de que la tropa de Manolos y Manolas iba delante con hachones apartando con mucho modo el gentío. Llegamos a la casa donde está el célebre Empecinado.

Allí era el oír al ciego de los responsos. Muchas de sus gracias se perdían por la bulla y la algazara. Preguntóme dónde quería que se enterrase aquel difunto, y respondió el Empecinado: *que en el barranco*. Les dio a los ciegos una buena gratificación y los despidió.

En virtud de esta orden volvió el entierro por las calles de la Montera, de las Carretas, Atocha, plazuela de Antón Martín y por la calle del Ave-María llegamos al barranco ya con nuevos hachones: se iluminaron ambos costados: se repitieron los *responsos*: se quemó la figura de *Botellas*, y las cenizas y algunos fragmentos cayeron en la inmundicia, a la una de la noche. El ciego N. se empeñó en dexar allí puesto el siguiente epitafio:

AQUÍ YACE EL REY PEPINO,
DETÉN EL PASO, MORTAL,
NO PISES A ESE ANIMAL
QUE PUEDES AHOGARTE EN VINO.

El alcalde de barrio N. me pidió con mucha formalidad que le diese testimonio de todo. Me cayó muy en gracia su aprensión, y más quando añadió con la misma seriedad que pensaba remitirlo al gobierno. Yo estaba tan loco como él, mas no por eso accedí a sus serias y formales demandas. En fin: cansadísimo y ronquísimo, por las muchas voces que di en toda la carrera, llegué a mi casa a las dos de la madrugada, habiendo encontrado en muchas calles bailes de guitarra y de pandero, Manolos y Manolas que fuera de sí de gozo y alegría, celebraban las glorias del lord Wellington, y el valor de las tropas aliadas.

Muchos ciegos llevaban hachones, y aunque iban agarrados de mugeres, era preciso apartarse bien de ellos, pues al gritar *amén* al final de los responsos daban tales tizonadas a un lado y a otro que tenía uno que estar bien lejos por evitar, sino el palo, á lo menos el hachón del ciego.

Este hecho podrá ser solo un juego, y decirse de él: *Sonaba el ciego que veía, etc.* Pero a lo menos manifiesta lo que es y será siempre este pueblo. (*El Conciso* de Cádiz, 8-7-1813: 4-6 y *El patriota de Soria*, 22-7-1813: 1-3).

El texto que acabamos de reproducir es una joya notabilísima de la literatura etnográfica y de la documentación histórica española de cualquier época y lugar. Estructurado a modo de reportaje escrito en primera persona por quien se dice testigo y partícipe de los hechos, tiene la vitalidad y la emoción de la vivencia personal, la lucidez del mejor testimonio costumbrista y social y la ductilidad de la literatura de buena ley. Escrito sobre retazos de escenas superpuestas, con luces que pasan del fulgor al tenebrismo, sería digno del Goya más socarronamente carnavalesco, el del espectral *Entierro de la sardina* por las calles de Madrid, por ejemplo, si no fuese porque el genio aragonés había congeniado relativamente con el rey intruso, y se había avenido incluso a retratarlo, lo que sugiere que no se sentiría del todo cómodo dentro de aquel jolgorio violentamente antijosefino.

La descripción que nos traslada esta crónica de los ciegos de Madrid, de su organización interna, de sus artes verbales desbordantes, hubieran hecho las delicias, en cambio, de Rabelais y de Bajtin. Un texto, en fin, que transmite al lector la impresión de que es arrastrado él también por las calles de aquel delirante Madrid, que destila sinceridad y nervio, sorprendentemente moderno, de calidad documental como se conocen muy pocos en esa época y en otras.

La crónica que hemos conocido a partir de la versión que fue publicada en dos periódicos de provincias de 1813 debió de ver la luz también en otras publicaciones y

alcanzó seguramente cierta notoriedad en la época (Freire López, 1993, n.º 77)². La acotación con que se abre, «extracto de una carta fecha en Madrid el 28 de Junio», genera dudas y expectativas: puede que fuese simple resumen de alguna crónica mayor y aún más ilustrativa, que acaso circularía también en soportes deleznable que por desgracia no hemos conservado.

Todavía dos años después, en la *Atalaya de La Mancha en Madrid* del 27 de marzo de 1815, podía leerse una carta dirigida al «Señor Editor», firmada por un tal Josef Joaquín González de la Cruz, quien escribía desde el «Burgo de Osma y Diciembre 31 de 1814» y agradecía que el periódico hubiese publicado en números anteriores ciertos poemas burlescos contra José I y encomiásticos de Fernando VII compuestos por ingenios de otros lugares de España:

nos hubiéramos ido á la sepultura acaso sin leer la bonita décima que vd. ha insertado de Fregenal de la Sierra para ilustrar la honrosa memoria de D. Josef Nabo primero, el mayor nabo de quantos han producido los nabares de Galicia³. Tampoco hubiéramos tenido noticia del brillante quarteto que puso D. Isidoro Balgañon en la proclamación del Rey Fernando, inserto todo en el número 247. (*La Mancha en Madrid*, 27-3-1815: 1-3).

Aquella misma crónica continuaba de un modo que nos interesa mucho, porque sugiere que la vivísima evocación del funeral burlesco de José I que había sido descrita por «N., escribano de Madrid» tres años antes seguía viva en la memoria colectiva:

Los autores de estas poesías hubieran también ignorado la que se puso en el epitafio de Josef Botellas en el Periódico que se tituló *el Patriota de Soria*, lunes 2 de Agosto de 1813⁴, quando todavía andaban los francesones por España. Y porque los de Fregenal y Burgos sepan que hay aquí un enemigo como ellos implacable de franceses, afrancesados y liberales, inserto á vd. la glosa que hice á dicho epitafio, que se concibe en estos términos.

Glosa al epitafio de Josef Botellas.

REDONDILLA.

*Aquí yace el Rey Pepino,
deten el paso, mortal,
no pi[ses] a este animal,
que puedes abogarte en vino.*

QUINTILLAS.

¡Ah, reinado peregrino...!
Lanzado de sus vasallos,
qual otro Sancho mohino,
lleno de vaca y de callos,
aquí yace el Rey Pepino.

¡FERNANDO! ya tu rival
se pudre en la losa fría;

² Ana Freire remite a «DGS, 12-7-1813: 1204 (vol. 215). Aparece también en D[íario] R[edactor] de [Sevilla] el mismo día (vol. 218), diciendo que toma esos versos de *El Conciso*».

³ El de Josef Nabo fue otro de los motes despectivos que dio el pueblo español a José I. Lo corrobora, por ejemplo, una invectiva constitucionalista que publicó *La Atalaya de La Mancha*, en Madrid, el 24-2-1815: 129, dirigida «a los fieles vasallos de Josef Nabo primero, á los hijos espurios de Fernando».

⁴ La fecha correcta hubiera debido ser la del 22-7-1813.

pues que su vida brutal
nos dio tan buena: alegría,
deten el paso mortal.

Si Madrid no es desleal,
y atrás no vuelve sus pies,
diga con acento igual:
¡Manolo del Ava pies...!
“no pises á este animal”.

El ateista mas fino,
mas ladronazo que Caco,
murió... Si así nos convino,
no te acerques al Dios Baco,
que puedes ahogarte en vino.

Haga vd., Señor Editor, que el epitafio glosado de este hombron filósofo no quede reducido á los estrechos límites de las sierras del Burgo de Osma y de Soria... Pase á Fregenal, á Burgos, á toda la Península y Europa, que lo merece tan insigne difunto.

Mas que sus amigos lloren á moco tendido... Ratifique vd. á los que le han aborrecido la implacabilidad con franceses, afrancesados y liberales: implacabilidad eterna que (sin pecar) les asegura hasta el postrer suspiro su invencible suscriptor Q. S. M. B. (*La Mancha en Madrid*, 27-3-1815: 1-3).

La perduración de la memoria común del carnaval que se había montado en Madrid a costa de la expulsión de *Pepe Botellas*, y la producción, reproducción, intercambio y glosa cruzada de versos satíricos que debió propiciar encuentran en los escritos que acabamos de conocer reflejos fidedignos, pero sin duda muy pálidos e incompletos, de los que debieron latir en la época.

Tampoco fueron las burlas de Madrid las únicas que se hicieron para celebrar la defenestración de José Bonaparte. Debió de haber muchos más en muchas ciudades y pueblos, porque uno de los entretenimientos favoritos del pueblo español ha consistido tradicionalmente, según vamos a ir viendo, en confeccionar muñecos, ponerles nombres de notables odiados, vejarlos en efigie y quemarlos a modo de aviso y exorcismo de tiranos y malandrines.

En Cádiz, ciudad emblemática de la resistencia antifrancesa, se celebró también un carnaval notorio, con un muñeco josefino zarandeado, colgado y vilipendiado, más canciones alusivas y todo tipo de burlas y alegrías adláteres. Posiblemente más multitudinario, organizado y consistente que el de Madrid, que da la impresión, a través de la crónica que de él quedó, de que fue relativamente improvisado. Aunque no sabemos hasta qué punto, porque hablaba el cronista madrileño de que «en la que se hicieron excesos de locura, fue en la tercera noche de iluminación (pues aquí no nos hemos contentado con una ni dos)». Indicio de que los festejos madrileños se extendieron durante varios días, igual que los que se celebraron en Cádiz, lo cual requeriría alguna mínima planificación.

La crónica periodística publicada en *El Conciso de Cádiz* el 14 de agosto de 1812 es otro documento de calidad etnográfica fabulosa, mejor ordenado y con información más sistemática que la del madrileño, aunque carezca acaso de su fluidez y espontaneidad. Por cierto, que el mismo periódico, en su edición del 15 de marzo de 1812 había avanzado ya lo que en las semanas próximas iba a suceder: «el Rey Pepino tiene preparadas sus alforjas, y carros cubiertos para marchar en caso de apuro»:

El inmenso gentío, el Jubilo, de que estaban todos poseídos, la multitud de tiendas, el total de la iluminación, el cántico de himnos patrióticos, las músicas militares, y hasta la temperatura de la atmósfera, todo convidaba al regocijo.

Llenó los deseos de los concurrentes el árbol de fuego, que se executó con todo primor: el artista tuvo el capricho de poner en el remate un maniquí con uniforme, placas y berenjenas al pecho; y la gente se empeñó en que era la figura de Pepe; parecía fundada esta opinión, si se atiende á lo que la tal pantomímica figura tenia en la mano, pues, representaba las insignias: reales de la nueva dinastía intruso-reynante-ambulante-escapante, es decir, una botella, que se empeñaron en llamar cetro del rey de los renegados; se corrobora esta sospecha al ver que en una de las coplillas que se cantaron (véase la copla 4ª) se hace mención de esta idea; y semejante autoridad no dexa de ser respetable; da mas peso a esta opinión el observar que a pesar del vivo fuego a que el tal maniquí estuvo expuesto, jamás soltó de la mano su botelli-cetro. Llevó el artista su capricho hasta presentar a nuestra figurilla con grillos y cadenas; es muy laudable la buena intención, y en esto no hizo mas que indicar los vivos deseos de todos los buenos españoles (vease copla 5ª).

Continuo la diversión y el bayle popular en la misma plaza hasta la madrugada del 13, variando las músicas, multitud de marchas &c., entonando la compañía de comicos diferentes himnos patrióticos y otras canciones; entre estas fueron improvisadas (por un cómico) y cantadas las siguientes:

Con las bombas que envía
el farsante Soutl
hacen las gaditanas
toquillas de tul.

Quando Pepe Botellas
está borracho
dice a los españoles
estar gabacho.

Quando vino a Chiclana
el farsante Soutl
para el botín de Cadiz
trajo un baúl.

El gran Pepe Botellas
puesto en el árbol
ha bailado esta noche
un buen fandango.

Aunque Pepe en el árbol
sea tontera,
acá lo sentimos
no sea de veras.

El gran Soutl y Botellas
en Almería
van a poner tienda
de alojería.

El gran Pepe Botella
dice a los suyos
“vámonos a la Francia,
que esto estar duro”.

Al dar un chusco a Pepe
mil vueltas dando

dixo: desde ahora sea
Pepe VOLADO.

No es posible dar una idea de la rechifla, befa y mofa que el público mostraba en su algaraza a cada una de estas coplillas, y el deseo que manifestaba de oír mas y mas por este estilo. La Sra. Illot sabe dar con el semblante y ademan tal fuerza y expresión á este género de canciones, que los espectadores no pueden menos de acompañarla en la publica demostracion del desprecio y odio que merece la canalla gabacha y el autómatas que llaman «REY» [las letras aparecen boca a bajo en la crónica]. Mucho menos es para pintarse el gozo, *vivas* y aplausos hasta con pañuelos y sombreros enarbolados, que por mucho tiempo, continuaron a oír la siguiente:

Que vivan los Ingleses!
Viva FERNANDO!
Que viva el Lord WELLINGTON
Por muchos años.

Hasta las 4 de la mañana duró esta diversión, a la qual queda el pueblo arregostado, y espera en estas próximas noches otras veladas y una feria patriótica para dar desahogo a su jubilo por los triunfos de las armas aliadas. (*El Conciso de Cádiz*; 14-8-1812: 5-6, 15-3-1812: 3).

En Cádiz llegó hasta a proponerse, entre otras cosas, que un muñeco que representase a Soult, el odiadísimo general francés que dirigió el cerco de la ciudad, quedase expuesto, para mofa general, sobre el mortero francés que había estado machacando cruelmente a los sitiados, y en algún lugar bien emblemático:

Artículo comunicado

Sr. Red.: Propongo que sea conducido á Cádiz el mayor de los morteros con que el infame Soult insultaba á este pueblo magnánimo colocándose en la plaza de S.

Antonio, ú otro sitio señalado, para servir de monumento eterno á nuestra gloria, y de oprobio al nombre francés; que sobre él se coloque, cual Baco sobre la cuba, la estatua de aquel gefe de asesinos; que cada año se destine un dia para recuerdo de la vil conducta de los franceses contra un pueblo donde tan dulce acogida hallaron cuando se fingían amigos: finalmente que en este dia aniversario haga un regidor al pie del mortero un enérgico discurso, en el que recuerde tanta infamia y exhorte á no olvidarla, cantándose luego á golpe de tamboriles y chirimías algunas letrillas de escarnio al ridículo duque de Dalmacia, al corso emperador y al rey Botellas, dándose fin a la fiesta con un baile de máscara para burla de tan ridículas personas = J. M. (*Redactor General* del 26-8-1812, reproducido en *El Conciso* del 27-8-1812:8).

Los festejos gaditanos combinaron, en fin, lo formal y lo informal, la celebración de las autoridades y la del pueblo:

La retirada del francés se celebra igualmente con funciones religiosas. En la iglesia del Carmen se cantó un Te Deum al que asistió el pleno de las Cortes, tras una votación pública que así se decide. También la Regencia asiste al acto. En el campo del Balón el pueblo festeja el triunfo. Allí, entre chanzas y burlas, se cantaban las coplillas alusivas que ya corrían de boca en boca. (Solís-Marañón, 2000: 242).

Llama la atención la frase que, dentro de la vivísima crónica gaditana, proponía que sobre el gran mortero arrebatado a los franceses se colocase, «cual Baco sobre la cuba, la estatua de aquel gefe de asesinos», Soult. Parecería como si, para los españoles, todos los capitostes franceses fuesen unos perdidos borrachos. Cualidad que traslucía desde luego el

mote de *Pepe Botellas* que se dio al rey francés y coplillas como aquella que evocaba Mesonero Romanos,

Ya se fue por las Ventas
el Rey Pepino
con un par de botellas
para el camino,

quien no tuvo más remedio que aclarar que «lo de la embriaguez es absolutamente voluntario, pues sabido es que no probaba el vino». (Mesonero Romanos, 1994: 135).

Las dos crónicas de las vejaciones que se hicieron a la efigie de Pepe Botellas en Madrid y en Cádiz ofrecen tal amalgama de detalles etnográficos, socioculturales y literarios que su desmenuzamiento precisaría un gran derroche de páginas. La obligación, en esta ocasión, de ser muy sintéticos, nos fuerza a ser selectivos en las comparaciones y a ir por partes.

Dirijamos primero nuestra atención hacia el epitafio burlesco («aquí yace el rey Pepino, detén el paso, mortal...») que «N., escribano de Madrid» escuchó cantar a un ciego más que recurrente en 1812, y que dos años después glosó en quintillas un poeta aficionado soriano. Ejemplo muy afortunado de un género paródico que conoció intenso cultivo en aquella época, aunque puede que su edad de oro auténtica se situase en el Renacimiento y el Barroco, en los que tuvo expresiones como esta:

Entre los epitafios que han sido hechos por hombres que murieron de muerte cruel o desastrada, me acuerdo de uno que yo vi en Zamora, el cual no es menos ridículo que cruel, y extraña fue la muerte del hombre por quien se compuso. La historia es ésta: en la ciudad de Zamora, que es una de las más antiguas de España, hubo un hombre llamado Beltrán de Fuente-Frida, el cual por su ventura mientras fue casado fue cornudo por sus pecados; y pasando su vida con paciencia, como Dios lo manda, tras ese mal le sucedió otro mayor, y es que el día de Santiago, Patrón de España, como corriesen los toros en Zamora, este Beltrán salió al corro bravo y borrufero, y queriendo hacer el valiente como los otros, su desventura quiso que un furioso toro le alcanzó y le hincó los cuernos por las espaldas, y allí le mató. Así el cuitado dio el alma a Dios con cuernos detrás y cuernos delante. ¡Oh qué desventura! Fue después enterrado en una pequeña iglesia que está fuera de los muros a la orilla del Duero, entre unas peñas, en la cual yo hallé su epitafio que es éste:

Aquí yace Beltrán de Fuente-Frida;
cornudo fue en la vida por su suerte;
otros cuernos después le dieron muerte;
lector, guarde de cuentos por tu vida⁵. (Rodríguez Cacho, 1996: 435-446).

Volviendo a los inicios de nuestro siglo XIX, circularon epitafios burlescos no solo contra José I, sino también contra su hermano Napoleón, calcados sobre moldes formulísticos («aquí yace el...») muy convencionales. El siguiente reportaje, con su epitafio inserto, fue publicado en la *Atalaya de La Mancha en Madrid* el 10 de mayo de 1814:

Anécdota que puede servir de ejemplo á los Liberales para dexarse de vagatelas y proyectos y destinarse á gozar de la vida sosegada y regalona de los mamantes y pancistas.

La voz que corrió estos dias de haberse fugado Napoleón á Turquía, carece de fundamento según un prisionero civil que viene de Francia. Y se tiene por mas cierto que ha desistido del retiro á la isla de Elba, y que en su lugar pide con ansia una de las Abadías de

⁵ Este epitafio burlesco fue anotado en la *Silva curiosa* de Julián de Medrano (o Julio Íñiguez de Medrano), que fue publicada en París en 1583 y 1608. (Rodríguez Cacho, 1996: 435-446, 435).

Monges, que antes había, para acabar sus días entre ellos. Si así fuese, el autor de la ingeniosa y apreciable obra del *Napoleón, o verdadero D. Quixote de la Europa*, no andaba muy distante de presagiar el paradero de tan grande héroe, quando le aconsejaba que se metiese en un Monasterio de la Trapa, y que sobre su sepulcro se pusiese el siguiente epitafio:

Aquí yace el Corso fuerte,
que á tanto extremo llegó
de grandeza, que se advierte
que la muerte no triunfó
de su vida con su muerte.
Tuvo á todo el mundo en poco.
fué el espantajo y el coco
de Frayles, á maravilla,
que se entró Monge en la Trapa,
y murió con su capilla. (*La Atalaya de La Mancha*, Madrid, 10-5-1814: 318).

El burlesco epitafio a Napoleón contrahecho del que el bachiller Sansón Carrasco escribió, según el capítulo II: LXXIV de la obra maestra cervantina, para la tumba de don Quijote («yace aquí el hidalgo fuerte...»), es heredero de una tradición antiquísima de epitafios serios y cómicos que no podemos ahora desentrañar, y precursor al mismo tiempo de otros como el que Augusto Monterroso puso en el frontispicio de su novela *Lo demás es silencio* (1978): «Aquí yace Eduardo Torres, / quien a lo largo de su vida / llegó, vio y fue siempre vencido / tanto por los elementos / como por las naves enemigas» (Monterroso, 1991: 9). Es paralelo también, muy afortunado, de muchos que circularon en la atribulada época de José I y de Fernando VII, en la que tuvieron mayor o menor fortuna, según ha detallado Ana María Freire López, un *Epitafio a los experiódicos de los republicanos*, un *Epitafio del sepulcro de Nerón, que podrá servir para la tumba de Napoleón Bonaparte*, un *Epitafio para el sepulcro de los liberales*, un *Epitafio que se debe a los sediciosos liberales en el panteón del olvido*, un *Epitafio al Emperador de los franceses*, un *Soneto Epitáfico a la Inquisición*...

Uno de los que más se reprodujo fue el que se hizo a Dupont después que perdió la batalla de Bailén el 19 de julio de 1808. La victoria de las tropas del general Castaños estimuló a los españoles, y especialmente a los andaluces, que repetían:

Aquí yace el grande Dupont,
grande cuando Dios quería,
que murió de un bofetón
que le dio la Andalucía⁶. (Freire López, 2008: 102-103).

⁶ El epitafio, con extensa explicación introductoria, fue publicado en *La Esperanza* del 26 de noviembre de 1846, en una carta que firmaba «Y. E.» y que decía, entre otras cosas: «pongo a continuación una de las producciones poéticas que más avivó el entusiasmo de todos, como también el epitafio á la rendición del general Dupont con su ejército en Bailén; ambas cosas corroborarán las actuales ideas de Vds. Entonces ellas hacían de cada hombre un héroe; y aun los soldados mas bisoños se portaron como tales en aquella gloriosa acción. Yo así lo espermenté, pues contribuí á ella como capitán que era de la 4ª compañía, del 3º batallón del regimiento infantería de las cuatro Ordenes Militares, uno de los que mejor se portaron en la batalla; correspondiendo a la 2ª división que mandaba el general Cupini en el ejército de Andalucía». (*La Esperanza* 26-11-1846:3). La décima que acompañaba en aquella carta al epitafio de Dupont era esta:

La castellana arrogancia
siempre ha tenido por punto
no olvidar lo de Sagunto,
recordar lo de Numancia,
franceses, idos á Francia:
dejadnos con nuestra ley;

En fin, que la moda de los epitafios burlescos siguió bien vigente durante todo aquel siglo, según ilustra, por ejemplo, el que publicó *La Época* el 19 de Abril de 1897:

Aquí yace un general
que hizo más el mal que el bien.
El bien que hizo lo hizo mal,
el mal que hizo lo hizo bien. (*La Época*, 19-4-1897: 4).

Dejémonos ahora de epitafios y centrémonos en otras de las claves de los festejos antijosefinos que estamos conociendo, que son los colgamientos y manteos de muñecos y peles carnavalescos («el gran Pepe Botellas / puesto en el árbol / ha bailado esta noche / un buen fandango», cantaba la turba gaditana) y sus funerales, responsos y quemas: «se quemó la figura de *Botellas*, y las cenizas y algunos fragmentos cayeron en la inmundicia», recordemos que informaba la crónica madrileña.

Ritual, el de la vejación y destrucción de monigotes, que se ha escenificado, en España y en toda la geografía tradicional hispánica, en dos momentos del año tradicionalmente álgidos: el del carnaval, como ejemplifica la del emblemático holocausto del Peropalo de Villanueva de la Vera en Cáceres (Pedrosa, 1996: 5-27); y el de la Pascua de resurrección, como la del no menos emblemático Judas que sigue siendo quemado en lugares de toda España, Portugal e Hispanoamérica el sábado o el domingo de cada Pascua.

Existe, sobre estas tradiciones burlescas, una bibliografía copiosísima, encabezada por la de don Julio Caro Baroja sobre «los peles», «los agravios de Carnaval», el «triumfo, muerte y entierro del Carnaval», «la Cuaresma y su quema», «la destrucción del Judas»⁷ (Caro Baroja, 1992) y hasta «los peles de mayo», que también los ha habido. (Caro Baroja, 1983: 44-52). Y reminiscencias en nuestra literatura, como la de la derrota de don Carnal en el *Libro de buen amor* y el manteo de Sancho en el *Quijote*, que han sido mil veces estudiados y nos eximen ahora de dar demasiadas precisiones al respecto.

Daremos solo las justas, y sacadas además de crónicas muy marginales y que se le pasaron por alto a don Julio. Atendamos, por ejemplo, a esta que fue publicada en *El Clamor Público* del 18 de marzo de 1858, acerca de un rito, el de la quema de la Cuaresma, del que Caro Baroja desentrañó otros pormenores y antigüedades, y que en el Madrid de mediados del siglo XIX persistía ya solo como recuerdo:

Variedades. Crónica de la capital

Partir la vieja. He aquí el origen de esta frase aplicada á la Cuaresma. Antiguamente existía en las familias, y sobre todo entre los niños, la costumbre de hacer, el martes de Carnaval ó el miércoles de Ceniza, una vieja de trapo, de papel y hasta de dulces, con siete piernas, representando las siete semanas de la cuaresma, las cuales piernas se cortaban según cada una de las semanas transcurría; y al llegar a mediar aquella se dividía la figura de alto a bajo en dos partes iguales, celebrándose tan fausto suceso con alguna broma.

Después, el sábado Santo ó el domingo de Resurrección, el feo muñeco se reducía á cenizas si era de papel ó de trapo, ó se comía alegremente si era de materia masticable. (*El Clamor Público*, 18-3-1858: 3).

El Judas fue quemado también tradicionalmente en Madrid y en pueblos de su entorno (yo mismo lo he visto colgar y quemar en Nuevo Baztán), pero puede que no haya mejor ni

que en tocando á Dios y al rey,
á nuestra Patria y hogares,
todos somos militares,
y formamos una grey.
(Freire López, 2008: 102-103)

⁷ Son títulos de capítulos y epígrafes del libro Julio Caro Baroja.

más aparatosa descripción de cómo se desarrollaba el ritual en el siglo XIX que esta, burgalesa, que fue publicada en *La Época* del 6 de abril de 1850:

Nos escriben de Burgos que este año, como todos, se ha celebrado la función del *prendimiento de Judas*, farsa ridícula que la civilización no ha alcanzado á desterrar, y nos hacen de ella la descripción siguiente:

El Sábado Santo, á las once de la mañana, las campanas de todas las iglesias anuncian con sus múltiples sones la resurrección del divino Redentor. Cuatro ó seis tambores al mismo tiempo recorren las calles llamando á los enemigos de Judas para salir en su persecución.

El rubio discípulo de Jesús ya hace algunas horas que ha tenido la precaución de salirse furtivamente de la ciudad, y se encuentra á media legua de ella conversando muy tranquilamente con su ejército.

El contrario, que se compone de una especie de *cosacos*, sale en su persecución, se encuentran y se da la batalla. Judas y sus prosélitos caen en poder de los *cosacos* y hacen su entrada triunfal en la ciudad con sus prisioneros.

El domingo, día primero de Pascua, Judas es sacado á la pública vergüenza y azotado por las calles.

Las salvas de los que le custodian, y la muchedumbre que les sigue, denotan bien el júbilo con que celebran este acto. En esta ocupación se pasa todo el día, y el lunes, segundo de Pascua, levantan un tablado donde se coloca el tribunal que ha de sentenciarlo. Al lado del tablado se eleva también un púlpito, que sirve para

que un hombre vestido de dominó negro dirija á sus oyentes una peroración llena de espresiones asquerosas y sucias. Una larga bola llena de vino es la compañera inseparable del *orador*, y en los pasos más solemnes, tales como en el de el *Ave-María*, se le ve estraer repetidas veces el alegre licor.

Comienza después el tribunal á ejercer sus funciones. El fiscal acusa al reo. El defensor aboga por Judas con un calor digno de mejor causa; y entre los dos contrincantes se cruzan espresiones que ponen en ridículo a los tribunales de justicia. Por fin Judas es sentenciado al fuego, y sin mas apelación, aplican una mecha a un muñeco de pólvora, que arde instantáneamente en medio de la algazara general. (*La Época*, 6-4-1850: 4).

Los monigotes de José I paseados, zarandeados, colgados, sometidos a responsos burlescos, quemados en el Madrid y en el Cádiz de 1812 se acogían, pues, a unos guiones rituales muy tradicionales y acuñados. Y con modelos y paralelos muy persistentes en las prácticas festivas del pueblo (del madrileño y de muchos otros), según estamos comprobando.

En realidad, las raíces del ritual de quemar la efigie o muñeco de un personaje odiado por la comunidad se halla muy arraigada en innumerables lugares y culturas, y se entremezcló desde sus orígenes con viejos ritos de fecundidad y propiciación agrarias. De hecho, la quema y esparcimiento por la tierra de las cenizas de monigotes en las fechas de finalización del invierno que marcan el carnaval y la Pascua son costumbres claramente impregnadas de esa dimensión. Los griegos tenían la costumbre de ahorcar, columpiar, quemar monigotes en el marco de cultos agrarios relacionados con las diosas Fedra, Artemisa, Helena, Erígone y Carila. Recordemos, muy a vuelapluma, lo que a propósito de la última resumió Pierre Grimal:

Carila se presentó a la puerta de la morada del rey a pedir la limosna de un poco de trigo; pero el rey, en vez de darle lo que pedía, la rechazó brutalmente, de un puntapié en el rostro. Carila, desesperada, se ahorcó, y entonces la sequía se intensificó...

Una muñeca a la que se había dado el nombre de Carila, y cuyo cuello se había rodeado con un lazo de junco, era enterrada procesionalmente en una tumba escavada en la montaña. (Grimal, 1997).

Frazer, quien escribió muchas páginas acerca de las burlas, ahorcamientos y entierros festivos de monigotes, recordaba prácticas mixtas, de significado mitad agrario y mitad político, como aquella tradicional en la católica Austria,

en la parte baja del valle de Inn, [donde] llevan en un carro una efigie zarrapastrosa por todo el pueblo el día del solsticio y después la queman. Le llaman el Lotter, palabra que es una corrupción de Lutero. (Frazer, 1981: 703).

Pero no pocas veces el componente violento, vejatorio, burlesco, se impuso sobre la mitología agraria subyacente, y el monigote torturado quedó identificado, al margen más o menos del calendario campesino, con cualquier enemigo que la opinión pública odiase fervientemente.

Nuestro Juan Ramón Jiménez, en *Platero y yo*, hacía una evocación de los Judas que eran quemados en Moguer muy significativa para nosotros, por cuanto les ponía primero «caretas de ministros», y los identificaba después con «el diputado, o la maestra, o el forense, o el recaudador, o el alcalde, o la comadrona». Con cualquiera contra el que el pueblo quisiese ejercer, con furia catártica, su violencia ritual:

Judas.

¡No te astustes, hombre! ¿Qué te pasa? Vamos, quitecito... Es que están matando a Judas, tonto.

Sí, están matando a Judas. Tenían puesto uno en el Monturrio, otro en la calle de Enmedio, otro, ahí, en el Pozo del Concejo. Yo los vi anoche, fijos como por una fuerza sobrenatural en el aire, invisible en la oscuridad la cuerda que, de doblado a balcón, los sostenía. ¡Qué grotescas mezcolanzas de viejos sombreros de copa y mangas de mujer, de caretas de ministros y miriñaques, bajo las estrellas serenas! Los perros les ladraban sin irse del todo, y los caballos, recelosos, no querían pasar bajo ellos...

Ahora las campanas dicen, Platero, que el velo del altar mayor se ha roto. No creo que haya quedado escopeta en el pueblo sin disparar a Judas. Hasta aquí llega el olor de la pólvora. ¡Otro tiro! ¡Otro!

... Sólo que Judas, hoy, Platero, es el diputado, o la maestra, o el forense, o el recaudador, o el alcalde, o la comadrona; y cada hombre descarga su escopeta cobarde, hecho niño, esta mañana del Sábado Santo, contra el que tiene su odio, en una superposición de vagos y absurdos simulacros primaverales. (Juan Ramón Jiménez, 1987: 99).

Tenía razón Juan Ramón cuando hablaba de monigotes vejados con «caretas de ministros». Una larga nómina de ministros impopulares habrán sido vejados en efigie, de modo a veces más que original, en nuestro país y en todos. *El Nacional* del 28 de diciembre de 1840 publicaba este escarnio que se llevó a cabo en Ribadeo, Lugo:

Varios de los junteros de este pueblo son los que para celebrar la caída del ministerio Castro Arrazola en julio a consecuencia del motín de Barcelona, echaron a volar a los referidos ministros en estatua ó retrato atados a un globo, al cual estuvieron asestando cohetes y bombas hasta que los perdieron de vista, que es un modo nuevo y original de poner mazas. Vamos, no parece sino que estos patriotas son dirigidos é inspirados por algún clown jongleur que en la parte de gracioso podría dar algunas rayas a M. Auriol. (*El Nacional*, 28-12-1840: 1).

Nobles, políticos, militares, clérigos vejados en efigie ha debido haber a millares, de todos los tamaños y colores, porque nunca se ha cansado el pueblo de ejercer tal censura ritual contra quienes cree malvados o indignos. En Cuba y en los Estados Unidos fue

tradición quemar monigotes que representaban a políticos y militares españoles. *La Esperanza* del 19 de septiembre de 1851 informaba de lo que sigue:

Nueva-Orleans 23 de agosto. La irritación sobre los sucesos de Cuba es muy grande, y no parece que se acabará tan pronto. Todas las calles principales están llenas de grupos tumultuosos, y la propiedad de los españoles no ha sido respetada. En todas partes ha sido destruida. Ayer fué quemado en efígie el cónsul español, y hubo gran tumulto, que las autoridades no pudieron reprimir. (*La Esperanza*, 19-9-1851: 2).

Medio siglo después, la efígie del general español Valeriano Weyler era tratada de igual modo por los norteamericanos de Tampa, según denunciaba *La Época* del 30 de marzo de 1896:

Un telegrama que publica el *Heraldo* dice que varios cubanos filibusteros y algunos norteamericanos se reunieron anteanoche en Ellinger Tampa y quemaron un muñeco que representaba al general Weyler.

Después arrastraron lo que quedaba del muñeco por las calles, en unión de una bandera española, que también fué quemada ante numerosísimo público entre los gritos atronadores y voces de “¡Muera España! ¡Viva Cuba libre!” é insultos groseros á los españoles.

Las autoridades de Tampa, para quienes las órdenes de su Gobierno deben ser letra muerta, permanecieron indiferentes, demostrando de este modo que los enemigos de España pueden contar con sus simpatías y hacer impunemente cuanto se les antoje. (*La Época* 30-3-1896: 2).

No se libraron los clérigos, como representantes de la autoridad que eran, de este tipo de vejaciones. *El Heraldo de Madrid* del 23 de marzo de 1901 publicaba esta noticia acerca de ciertas burlas antijesúlicas que tuvieron lugar en la ciudad portuguesa de Thomar, en el distrito de Santarém:

Agitación anticlerical

Por telégrafo.

De la agencia Fabra, Salamanca.

Al anoecer del 19 ocurría en Thomar, población del vecino reino, un suceso que pudo tener fatales consecuencias.

Varios dependientes de los comercios llevaron a la plaza un muñeco vestido de jesuíta y encendieron una hoguera para prenderle fuego.

Un muchacho se apoderó del muñeco y huyó con él, y como los agentes de la Policía llegasen y sacasen sus revólveres, amenazando al pueblo, se produjo una gran manifestación á los gritos de ¡Fuera la Policía! ¡Mueran los Jesuítas! y ¡Viva la República social!

Intervino la caballería, que dio una carga y repartió muchos sablazos, mientras los manifestantes se defendían a pedradas.

Hubo numerosos prisioneros. (*Heraldo de Madrid* 23-3-1901: 2).

Todavía en la posguerra española fue tradicional la quema de la efígie del derrotado y expulsado Manuel Azaña, según revela este informe del pueblo de Santa María del Río, en Pontevedra:

Éramos pequeños. Y entonces nos decían, el alcalde, porque todos eran de Franco, y decían:
 -¡Niños, vamos a quemar a este señor, a Azaña, vamos a quemarlo!
 Y entonces nos llevaron fuera del pueblo a un monte, y todos los niños decían:
 -¿A quién quemarán?
 Y entonces, allí, tojos, montones de tojos allí, juntaban tojos, y quemaban. Y yo llegué a casa diciendo, y mi padre casi me dio una paliza. Dice:
 -¿Dónde has ido?
 Y yo digo:
 -Hemos ido todos los niños, niñas y niños, con el alcalde, a quemar a Azaña.
 Pero yo no vi ningún señor. Solo eran tojos⁸. (Pedrosa, 1997).

Puede que retroceder hasta el siglo XV signifique dar un salto extraordinariamente arriesgado en el tiempo, pero el caso es que en 1465 tuvo lugar en la ciudad de Ávila un ritual que no puede dejar de ser recordado aquí, porque su significado político, su desarrollo ceremonial y su densidad simbólica se hallan perfectamente a la altura de los que tuvieron lugar en Madrid y en Cádiz en 1812.

El acontecimiento ha pasado a la historia como “la Farsa de Ávila”, y su descripción en la *Crónica de Enrique IV* compuesta por Diego Enríquez del Castillo es una de las más originales y portentosas que, en lo que se refiere al menos a prácticas burlescas y carnavalescas, nos ha legado la Edad Media. No se limita, además, a la deposición injuriosa del rey, sino que se extiende también a la venganza que los partidarios de Enrique ejercieron poco después, en Simancas, contra la efígie de su enemigo principal, con lo que toda la secuencia adquiere dimensiones de enorme complejidad.

El rey Enrique IV de Castilla fue, en efecto, vejado y depuesto en efígie por unos cuantos de sus nobles, que proclamaron rey a su hermano don Alfonso, quien tenía entonces once años de edad, en Ávila el 5 de junio de 1465. Las burlas contra la efígie del ausente rey, que se mantendría en cualquier caso en el trono hasta su muerte en 1474, se asemejan mucho a las injurias que se hicieron en el Madrid y en el Cádiz de 1812 contra el prófugo José I.

Sobre todo a las de Cádiz, pues en aquella ciudad el odiado rey francés fue aparatadamente representado como “un maniquí con uniforme, placas y berenjenas al pecho”, con “una botella, que se empeñaron en llamar cetro del rey de los renegados” (“a pesar del vivo fuego a que el tal maniquí estuvo expuesto, jamás soltó de la mano su botelli-cetro”) y “con grillos y cadenas”. En Ávila, el monigote que encarnaba a Enrique IV fue también burlescamente representado con su corona, estoque y bastón, que fueron derrocados uno a uno, antes de que el muñeco completo fuese injuriosamente derribado sobre su cadalso. Los agentes de la burla abulense fueron:

don Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo; don Yñigo Manrique, obispo de Coria; don Juan Pacheco, marqués de Villena; don Alvaro Çúñiga, conde de Plasencia; don Gómez de Caçeres, maestre de Alcántara; don Rodrigo Pymtel, conde de Venavente; don Pedro Puertocarrero, conde de Medellín; don Rodrigo Manrique, conde de Paredes, e Diego López de Çúñiga, hermano del conde de Plasencia, con otros cavalleros de menos estados, los quales mandaron hazer vn cadahalso, pusieron vn estatua, asentada en vna silla, que dezían rrepresentar la persona del rrey, la qual estava cubierta de luto, tenía vna corona en la cabeça, vn estoque delante de sí, con vn bastón en la mano. E así puesto en el campo, salieron todos aquestos nonbrados de la çibdad, aconpañando al príncipe don Alonso hasta el cadahalso, donde llegados, el marqués de Villena, el maestre de Alcántara, el conde de Medellín e con ellos el comendador de Saavedra e Alvar Gómez, tomaron al príncipe e se apartaron con él vn gran trecho del cadahalso. Entonçes los otros señores que allí quedaron,

⁸ Información registrada por mí, en abril de 1997, en Alcalá de Henares (Madrid), a la señora S., natural de Santa María del Río.

subidos en el cadahalso, se pusieron alderredor de la estatua, donde en altas bozes, mandaron leer vna carta, más llena de vanidad que de cosas sustanciales, en que señaladamente, acusavan al rrey de quatro cosas, e que son: la primera, merescía perder la dinidad rreal, e entonçes llegó don Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo, e le quitó la corona de la cabeça. La segunda, que merescía perder la ministración de la justigia, e así llegó don Alvaro de Çúñiga, e le quitó el estoque, que tenía delante. La terçera, que merescía perder la governaçión del rreyno, e así llegó don Rodrigo Pimentel, conde de Venavente, e le quitó el bastón que tenía en la mano. Por la quarta, que merescía perder el trono e asentamiento de rrey e así llegó Diego López de Qúñiga e derribó la estatua de la sylla en que estava, diziendo palabras furiosas, desonestas.

¡O subditos, vasallos!, no teniendo poderío, ¿cómo desconponéys al vngido de Dios? ¡O súditos sufráganos!, no teniendo libertad, ¿cómo podes deshazer al que Dios e la natura quiso que fuese rrey?

[...] Luego quel avto del estatua [sic] fue acabado, aquellos buenos criados del rrey, agradesciendo las mercedes que de él rregibieron, llevaron al príncipe don Alonso hasta ençima del cadahalso, donde ellos e los otros perlados y cavalleros, alçándolo sobre sus braços, con bozes muy altas, dixeron: *¡Castilla por el rrey don Alonso!* E así dicho aquesto, las tronpetas e anafiles sonaron con grand estruendo, entonçes todos los grandes que allí estavan e toda la otra gente llegaron a besalle las manos, con gran solennidad, señaladamente, el marqués de Villena e los otros criados del rrey, que seguían su pasadas [sic]. (Enríquez del Castillo, 1994: 236-237).

La *Crónica de Enrique IV* de Enríquez del Castillo nos tiene reservado todavía otro episodio de valor y significado descomunales, por cuanto refleja las burlas, con quema final incluida, que contra la efigie de don Alonso Carrillo, cabecilla de los nobles levantiscos, emprendieron poco después de la Farsa de Ávila, en la Simancas cercada por los nobles rebeldes, los partidarios de Enrique IV:

E de aquí creció tanto el esfuerzo y osadía en los de dentro que los moços de espuelas, que allí estavan, tuvieron atrevimiento de se juntar vna gran copia de ellos, e juntos, acordaron entre sí de hazer vna estatua que representava la persona de don Alonso Carrillo, azçobispo de Toledo, a la qual llamaron don Opas, hermano del conde don Julián, que metieron los moros en Castilla contra el rrey don Rodrigo, donde fue perdida España; e así hecha la estatua e puesta en prisión, vno de ellos se asienta como juez e mandó de traer la estatua delante de él, pronunçiando se sentencia, dixo:

Que por quanto el arzobispo de Toledo, syguendo las pisadas del obispo don Opas, el traydor, destruidor de las Españas, avía seydo traydor a su rrey y su señor natural, rreuelándose contra él en los lugares, fortalezas e dineros que le avían dado para que lo sirviese; por ende, que vistos los méritos del profeso por el qual se manifestauan sus feos ynultos e delitos, mandava que fuese quemado, llenado por las calles e lugares públicos de Simancas, a boz de pregonero, diziendo: esta es la justicia que mandan bazer de aqueste cruel don Opas, por quanto rresçibidos lugares e fortalezas e dineros para servir a su rrey, se rreveló contra él, mando lo quemar en pena de su maleficio, quien tal bizo, que tal haya.

Dada la sentencia, vn moço de espuela tomó la estatua en las manos e así pregonando la sacaron fuera de la villa, a vista del rreal, con aquesta estatua ivan más de trescientos moços de espuelas aconpañándola, a las bozes de aqueste pregón, se pararon los cavalleros e gentes del rreal a mirar, e desque los moços de espuelas llegaron, casy en medio del rreal de la villa, hizieron vna gran hoguera, donde quemaron la estatua, e quemada, comengaron a dezir en boz alta vn cantar que dezía:

Esta es Simancas,
don Opas traydor.
Esta es Simancas,
que no Peñafior.

con otras coplas muy feas que contra él se dezían. Aqueste cantar duró gran tiempo en Castilla, que se cantava a las puertas del rrey e de los otros cavalleros. E quando los cavalleros del çerco vieron que estar sobre Symancas no aprovechava, ni se podía tomar por combate, mucho menos por hambre, e que ya el rrey se açercava con gran poder contra ellos, acordaron de levantar su rreal, e levantado, se tornaron a Valladolid. (Enríquez del Castillo, 1994: 242-243).

Documentos de calidad etnográfica y de trascendencia cultural impresionantes, estos castellanos del siglo XV, equiparables en tantos aspectos a los relativos a la deposición de José I en 1812, y que muestran continuidades asombrosas en las prácticas de injurias y burlas a las efigies de reyes o de nobles aborrecidos por el pueblo.

En alguna ocasión futura volveremos sobre estos rituales, que desnudan nuestra historia de formalidades institucionales y nos muestran una *intra*historia o una *antihistoria* más viva, más insólita, quizás más real y menos impostada. Quede, por el momento, este arco tensado entre la deposición burlesca de Enrique IV en 1465 y la de José I en 1812, con todas las telas costumbristas que hemos ido añadiendo al fascinante mosaico que dibujan, como garantía de que la investigación etnográfica puede y debe contribuir de manera decisiva, con sus técnicas para calar en el imaginario y en las prácticas culturales del pueblo, al discurso global de la historia.

BIBLIOGRAFÍA

CARO BAROJA, Julio, *La estación del amor: fiestas populares de mayo a San Juan*, Madrid, Taurus, reed. 1983.

..... *El carnaval: análisis histórico-cultural*, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

ENRÍQUEZ DEL CASTILLO, Diego, *Crónica de Enrique IV*, ed. Aurelio Sánchez Martín (Valladolid, Universidad, 1994).

FRAZER, James George, *La rama dorada: magia y religión* [edición reducida], ed. E. y T. I. Campuzano, reed. México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

FREIRE LÓPEZ, Ana María, *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española* (Valencia: Grant & Cutler, 1993) núm. 77. *Entre la Ilustración y el Romanticismo: la buella de la guerra de la Independencia*, Alicante, Universidad, 2008.

GRIMAL, Pierre, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, reed. 1997, s.v. Carila.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Platero y yo*, ed. M. P. Predmore, Madrid, Cátedra, reed. 1987.

MESONERO ROMANOS, Ramón de, *Memorias de un setentón*, eds. José Escobar y Joaquín Álvarez Barrientos, Madrid, Castalia-Comunidad de Madrid, 1994.

MONTERROSO, Augusto *Lo demás es silencio*, México, Era, 1991.

PEDROSA, José Manuel, «Rey Fernando, rey don Sancho, Pero Pando, Padre Pando, Pero Palo, Fray Priapo, Fray Pedro: metamorfosis de un canto de disparates (siglos XIII-XX)», *Bulletin Hispanique* 98:1,1996, pp. 5-27.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1996_num_98_1_4894

RODRÍGUEZ CACHO, Lina, «Los epitafios curiosos en las misceláneas», eds. Ignacio Arellano y otros, *Studia aurea*. En *Actas del III Congreso de la AISO, Tolouse, 1993*, III, *Prosa*, Pamplona, GRISO-LEMSO-M.AA.EE., 1996, pp. 435-446.

SOLÍS, Ramón y MARAÑÓN, Gregorio, *El Cádiz de las Cortes: la vida en la ciudad en los años de 1810 a 1813*, Madrid, Sílex, 2000.

LA ESENCIALIDAD DE LA TRADICIÓN Y DE LO POPULAR EN *MADRID OU OBSERVATIONS SUR LES MŒURS ESPAGNOLES* (1825)

DOLORES THION SORIANO-MOLLÁ
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Bastante tinta ha corrido ya sobre la imagen de España que los viajeros románticos difundieron en Europa a partir de los presupuestos filosóficos del idealismo alemán y la necesidad en aquel país de afirmar una unidad nacional desde la cultura dada su coyuntura política¹. Esa identidad cultural que tanto arroparon los demás romanticismos europeos se fundamenta, como bien se sabe, en presupuestos de índole diversa, morales, estéticos o incluso geográficos y medioambientales.

La observación de los comportamientos, de los hábitos y de las costumbres fue, en estos libros nacidos al calor de los viajes por España, uno de los medios principales para indagar cuáles son las características y las causas del ser español². Para ello y desde el diafragma del aristócrata o aburguesado viajero, se solía prestar especial atención a los rasgos originales del pueblo, de tipos regionales, de gentes singulares y marginales o de personajes adocenados. Tras unas lentes poco discriminadoras desde un punto de vista social, lo popular o singular se tendía a erigir en connatural, idiosincrásico o genuino, y, en muchos casos, lo peculiar, lo accesorio y circunstancial se generalizó convirtiéndolo en esencia del alma nacional. Esta fue la tónica general de los numerosos libros de viajes del romanticismo decimonónico. El que ahora nos ocupa, *Madrid ou Observations sur les mœurs espagnoles* (1825) forma parte de la célebre «Collection de mœurs ou *Observations sur les mœurs, usages et coutumes de toutes les nations au commencement du XIX^e siècle* par M. de Jouy».

1. En la estela de Etienne de Jouy: *Madrid*, colección de cuadros españoles

Ya analizamos en otra ocasión que los cuadros de costumbres de Víctor-Joseph Etienne de Jouy y su personaje del ermitaño gozaron de gran popularidad en Francia a partir de 1810, al punto que el editor Pierre Pillet lanzó una colección de costumbres internacionales – sobre Italia, Alemania, Rusia y España, por citar algunos-, utilizando la singular celebridad del escritor. El nombre de Jouy servía de reclamo comercial para vender estas exitosas

¹Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Romanticismo español e hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión* (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² El interés dominante ha sido el análisis de aquellos juicios de valor acuñados como estereotipos para evaluar su falsedad o veracidad, aspecto que no nos interesa ahora destacar, sino el modo en que estos asertos se construyen, cómo el viajero acuña unas verdades a partir de unas observaciones, supuestamente veraces y objetivas. Menos numerosos son los estudios que se han centrado en el estudio de la influencia de tales asertos en la asunción o el rechazo de una identidad nacional.

colecciones al gran público. Según testimonios de la época y textualmente, la gente «se volvía loca» (Rolle, 1866: 17-19) por descubrir aquellos itinerarios que el ermitaño recorría por tierras lejanas en sus cuadros de costumbres.

No fue Jouy tan prolijo escritor. Solía trabajar con un equipo de periodistas -autores y traductores ocultos- cuyos cuadros publicaba en la prensa y los adquiría para poder recogerlos después en volúmenes que constituyeron una nutrida colección de observaciones de usos y costumbres en ubicaciones variadas. En el caso de los dos tomos de *Madrid*, es muy probable que el autor fuese Mathurin Joseph Brisset, un antiguo soldado -al igual que el viajero que hace las veces del popular ermitaño de Jouy- y colaborador en la prensa del propio inventor del tipo (Thion, 2012). El disfraz bajo el que se oculta una personalidad, reivindicada el autor de *Madrid*, es rasgo propio del modelo inventado por Addison en Inglaterra, aunque él siguió el modelo del ermitaño de las series de cuadros costumbristas con las que Jouy se hizo célebre en Francia. La estrategia del disfraz se suma también al rasgo costumbrista de la edad madura del personaje y ambos le otorgan al escritor un importante margen de libertad para instaurar un juego permanente de perspectivas entre el observador y lo observado, el autor y el lector³.

Ataviado pues con un uniforme militar, el literario viajero de Brisset que va a observar a los españoles se traslada de Pau a Madrid, del 23 de febrero de 1823 al 28 de junio de 1824, con motivo de la campaña de los Cien Mil Hijos de San Luis. Durante poco más de un año, el soldado va transmitiendo sus impresiones, relatando anécdotas, describiendo visitas, sintetizando lecturas personales sobre el pueblo español y su tradición cultural en sus manifestaciones y expresiones más diversas. En otras, cualquier motivo de la tradición sirve de acicate para recreaciones poéticas, diálogos escénicos y relatos ficticios de asunto español.

Pese al nivel asaz erudito que domina en numerosos cuadros, el supuesto disfraz de soldado otorga al narrador intradieгético un barniz supuestamente popular, cercano al pueblo español que es el que solía acoger a los conocidos «dragones» de la infantería y caballería francesas: «Qui peut mieux remarquer les mœurs d'un pays que le soldat qui le parcourt? Il s'assied auprès du feu avec ses hôtes... il est de suite initié à leurs usages» (I, 7). La distancia que instaura el uniforme francés respecto de los españoles no le crea barreras a este soldado narrador que se quiere confundir entre los nativos en un eficaz proceso de inmersión -aunque al principio no hable español-. Durante su estancia en Madrid y durante su itinerario pedestre desde Pau hasta la capital, el protagonista vive en contacto estrecho con los españoles:

Là, vous apprenez quelque belle histoire du pays que vous traversez; ici, convive d'une heure, vous assistez à des noces passagères; plus loin, vous essayez des mots de consolation; car ceux qui vous reçoivent pleurent, et c'est, dans l'affliction, une douceur de voir que l'on compatit à nos peines (I, 8).

Con la distancia y el paternalismo populista que ese uniforme favorece, el soldado va reuniendo materiales de primera mano. Estos se ensamblan siguiendo un orden cronológico semejante al que se supone haber configurado su experiencia o sus ensoñaciones y recuerdos.

³ El escritor adopta, a imagen del pintor, «une attitude, un extérieur qui le rende, s'il se peut, plus piquants. D'ailleurs, le *je* et le *moi*, qui reviennent souvent dans un livre semblable, sont ennuyeux à prononcer à visage découvert; avec le déguisement d'obligation, vous n'êtes pas plus embarrassé qu'un acteur qui entame son monologue long ou court, bon au mauvais. (...) Votre lecteur lui-même s'amuse ou s'inquiète de ce déguisement. Il cherche à savoir si vous ne riez pas quand vous tournez votre masque du côté triste; il s'amuse à vous voir quand, de mauvaise grâce, vous essayez de le faire sourire...», (Brisset, 1825, I: 3-4). De ahora en adelante citaremos indicando el volumen y las páginas correspondientes a la obra.

Los referentes espaciales no son numerosos y, como rasgo original, no figurarán entre ellos los consabidos escenarios andaluces, fuente primordial de los estereotipos orientalistas y exóticos que sirvieron para definir la identidad andalucista como metonimia del carácter nacional o del alma del pueblo español.

Según reza el título, el viajero que compuso *Madrid ou Observations sur les mœurs espagnoles* concentra su relato en un escenario único y urbano con puntuales incursiones personales en sus mediaciones (Aranjuez, El Escorial, El Pardo) salvo una breve estancia –tal vez mero recreo literario de *El Quijote*– en La Mancha y el relato de una excursión por Toledo realizado por terceras personas. La urbe funciona en esta colección de cuadros como un espacio en el que convergen los diferentes pueblos que constituyen España y en el que se acrisola una identidad colectiva como abigarrado conjunto o síntesis de rasgos nacionales y de algunos particularismos regionales⁴. Joseph Mathurin Brisset adopta voluntariamente este escenario y justifica su pertinencia, incluso si la capital es permeable a las diferencias extranjeras que han podido influir en menoscabo de la originalidad nacional. Madrid, para el autor, se asemeja a:

une médaille qui, par le frottement, a perdu toutes ses aspérités caractéristiques. J'en conviens: les lignes et les contours des figures seront moins prononcées qu'ailleurs, mais l'orgueil national, mais leur éloignement pour tout ce qui ne vient pas d'eux, empêcheront bien ces lignes et ces contours de s'effacer totalement (I, 33).

A pesar de las contingencias que se perfilan en el escenario de la capital, el viajero extranjero determina desde las páginas iniciales de la antología, como demuestra esta cita, dos rasgos inmutables que prefiguran el ser y el estar de los españoles y que –al igual que en otros libros de viajes– definen la esencia nacional: el orgullo y la reticencia a lo foráneo⁵. Observemos asimismo, que por encima de los particularismos, le interesa al escritor la definición de lo colectivo, del *Volksgeist* o espíritu del pueblo como indicábamos antes. Para ello, como fue habitual durante el romanticismo a la hora de comentar y valorar sus observaciones, el escritor no atiende, salvo en contadas excepciones, a criterios de tipo socioeconómico. El concepto de pueblo que sustenta sus cuadros de costumbres –a pesar del contacto estrecho que el soldado narrador desea mantener con los españoles– es prácticamente una abstracción.

En *Madrid*, lo popular viene a ser el pueblo español y no los pueblos españoles, cuya existencia reconoce, ni las diferentes clases que componen la sociedad española, sobre todo en el primer tomo; siguiendo la tónica habitual de los viajeros románticos como antes anotábamos, aunque en ocasiones haga muy puntuales incursiones sociales al observar algún hábito o actitud del pueblo llano madrileño. En el segundo tomo incluye dos cuadros puntuales, dedicado uno al hombre del pueblo, el otro, a las veladas de la alta burguesía.

El autor se muestra benevolente respecto del hombre de pueblo, representación de un colectivo genuino e ingénito, mientras que su actitud hacia las clases pudientes es más crítica, por ser producto de la artificiosa sociedad. Salvo estas excepciones y en algunas notas sobre la plaza de toros y las tabernas, lo popular en *Madrid* atañe a un conjunto homogéneo de grupos e individuos que comparten una cultura única, unos valores, unos hábitos mentales semejantes; y sobre todo, una tradición. Los pluralismos quedan así

⁴ «Les différents peuples qui ont dominé l'Espagne, les différentes souverainetés qui l'ont partagée après l'expulsion des Maures, ont laissé à chacune de ses provinces des usages, des coutumes, des caractères qui n'ont rien de commun entre eux. La capitale étant un point de réunion pour toutes ces différences, doit, ce me semble, dans les modes, dans les usages des habitants, offrir à l'observateur quelque chose de complet et de satisfaisant» (I, 32-33).

⁵ Lo que no es óbice para que caricaturice asimismo al afrancesado, como ocurre en el cuadro del banquero.

destilados en supuestas esencias, fruto de la psicología y de la historia de España, en particular, de sus históricas convulsiones y revoluciones.

2. El soldado viajero: observaciones ideológicas

En calidad de viejo dragón, el narrador combina una acción mínima con numerosas digresiones sobre las razones políticas que justifican su viaje, asumiendo una posición redentora, monárquica y conservadora que marcará el tono y el trasfondo ideológico de los dos volúmenes de *Madrid*. De hecho, durante el año que cubren sus cuadros perdura la huella todavía viva de la Guerra de la Independencia, confundida sin límites perceptibles con el estado de destrucción y la inestabilidad que el Trienio Constitucional había generado en el país: «Des ruines et des tombeaux! Voilà toute l'Espagne dans ce moment» (II, 296). Además de la historia reciente, están presentes en estas páginas las consideraciones sobre los determinismos de Giambattista Vico. Las observaciones y análisis de índole etológica que el escritor realiza se fundamentan en el carácter evolutivo de la sociedad, en el determinismo, en el peso de la historia en la configuración de las mentalidades y la influencia del clima: «On parle, à tout propos, de l'influence de la société et de ses révolutions sur les compositions de l'esprit; je crois que le climat aussi exerce sur elles un pouvoir dont on peu prendre acte...» (I, 147).

Desde las primeras páginas de su antología, el escritor recoge sobre todo los tópicos del determinismo ambiental o del clima para justificar el atraso del pueblo español:

Vous allez crier à l'industrie, au commerce, à l'agriculture, à la population! Mais, dans vos plans de réforme, avez-vous étudié l'influence du climat et des lieux? Avez-vous senti cette chaleur accablante qui rend les travaux de la campagne impossibles? Comment et pourquoi travaillerait-il, ce peuple? Connaissez-vous sa sobriété étonnante? (I, 12-13).

Y del paisaje, ya en los alrededores de Madrid, «c'est toujours la même absence de vie, c'est toujours cette immobilité, ce silence qui rendent les paysages d'Espagne si ennuyeux» (I, 17) o incluso en la capital, es poco grato para deambular ociosamente: «La chaleur de leur climat, le mauvais pavé de leurs rues, feraient bientôt une fatigue de cet heureux passe-temps; la triste uniformité de leurs maisons, de leurs costumes, de leurs boutiques, en feraient bientôt un ennui» (I, 44). Frente a los «flâneurs» franceses, los españoles son «oisifs, lents, paresseux» (I, 43-44).

En estos simples comentarios hasta ahora reproducidos ya se advierte la distancia desde la que el viajero comenta la realidad observada. A lo largo de los volúmenes va barajando tres perspectivas distintas pero complementarias, la del filtro determinista ambiental e histórico, la comparativa franco-española a partir de una postura de superioridad y, como indicábamos antes, bajo el sesgo conservador que caracterizó a Joseph-Mathurin Brisset como soldado, pero también a Jouy y sus acólitos. Del primer al segundo volumen de *Madrid*, se observa, no obstante, cierto cambio de actitud del escritor. Él no quiere que se le identifique con el arquetípico francés, en particular los comerciantes que vienen a España a enriquecerse y que durante su breve estancia:

Il peste contre l'Espagne et ses habitants ; il les a jugés ; il ne connaît point la langue ; il ne les a vus qu'en courant dans la malle : qu'importe ? il n'a pas mangé un bifeck passable en route. Madrid, dont il ne fait qu'apercevoir les clochers, ne vaut pas, selon lui, Saint Germain... (I, 45).

Aunque el viejo dragón critique esta actitud del negociante francés en España, obviando que al inicio de la antología sus propios prejuicios eran semejantes, acabará al final de su

estancia convirtiéndose en un viajero algo excepcional. En el momento de la despedida, exclama sentimentalmente:

Adieu, Madrid! je me rappellerai toujours l'année que j'ai passée en Espagne ! J'aurais pu l'employer plus mal : c'est un temps qui m'a servi à découvrir des hommes à estimer, et bien des jugements tranchants et capables sur ces mêmes hommes, à casser philanthropiquement.

Je sors d'Espagne avec le souvenir d'un peuple estimable qui n'est pas compris par tous les étrangers, parce que le manque d'amabilité et de bonheur est un défaut que bien des hommes ne pardonnent pas, et parce que ce n'est pas au milieu des ronces et des débris, et sous des voûtes toutes prêtes à s'enfoncer, qu'on s'arrête pour juger une statue (II, 302).

¿Qué aspectos han hecho que el soldado-viajero abandone su actitud crítica y un tanto despreciativa sobre todo en el primer volumen de *Madrid*? ¿Por qué quiere ofrecer una mirada nueva y benevolente de los españoles y acabar, por filantropía, con aquellos juicios acerados?

Cabe pensar que durante su estancia, el soldado narrador aprende el castellano y en contacto con los españoles -sin olvidar alguna aventura amorosa- logra conocerlos y justipreciarlos. Cabe también pensar que Brisset, como antiguo soldado, ha encontrado el escenario adecuado en el que se pueden desarrollar los proyectos restauracionistas de los sectores conservadores europeos, porque frente a la moderación francesa y en el ambiente post-bélico y revolucionario que arroja sus observaciones de soldado viajero, el español le parece orgulloso, apasionado y extremista:

Le peuple crie : *Vive ou meure !* Tout est positif ; tout est prononcé dans le caractère de l'Espagnol. Ce mode de gouvernement que vous avez adopté, et que vous offrez à notre admiration, a tout le vague, toute l'incertitude, qui tourmentent les vieilles sociétés. On trouve chez nous l'énergie d'un peuple jeune encore... L'Espagnol restera monarchique ; il pourrait devenir républicain, s'il cessait d'être religieux ; mais il n'adoptera pas longtemps le nom qui signifie qu'un peuple ne sait être ni l'un ni l'autre (I, 142).

Por ello la llegada de los franceses para restaurar la monarquía y reanudar con la quebrada pero viva tradición es, a decir del narrador, aplaudida por los nativos. El narrador hace constantemente alarde de que en breve lapso de tiempo los españoles habían dejado de contemplarlos como los invasores y considerarlos como hermanos colaboradores. A todas luces, la visión que propone es sesgada y selectiva, y la discriminación puramente ideológica, ya que bajo todos estos condicionantes, la mirada que vierte el soldado viajero suele silenciar o simplemente estigmatizar el liberalismo y condenar a los republicanos⁶.

Como humilde actor y espectador de las convulsiones históricas, en particular de las revolucionarias y napoleónicas, el viejo soldado encarna la voz de la experiencia para reivindicar la necesidad de fomentar el orden frente al caos, la construcción frente a la destrucción, la tradición frente a la modernidad, la religiosidad frente al ateísmo. Ya sea por ser desconocido o por sobrevalorar el fervor y el misticismo, piensa que el pueblo español es depositario de todos los valores que se quieren restaurar en Europa. España queda así prefigurada como un escenario ideal para el desarrollo armónico y unitario de un estado monárquico. Con el relato de sus observaciones, Joseph Mathurin Brisset contribuye a la creación y difusión de unos símbolos y unos mitos españoles que servirán de portaestandartes para justificar lo artificial, o sea un proyecto político, como algo natural, es

⁶ Sobre los republicanos afirma con virulencia: «Quand on a vu de près cette révolution d'Espagne, on est pris d'une pitié et d'un mépris dont on donne bien part à ceux qui voudraient composer avec elle. La nullité des figures ridicules qui se mouvaient sur ces tréteaux politiques est inimaginable. Si le sommeil des rois avait laissé ce pitoyable ouvrage se consolider, ces pygmées ouvriers se seraient pourtant agrandis, ou plutôt engraisés avec le titre d'héroïque qu'on leur donnait déjà chez nous...» (I, 59).

decir, como si los rasgos que se asientan en la religión y la tradición histórica y cultural fuesen genuinos de la colectividad española. Sobre aquellas ruinas pervive indeleble «da croix qui ne tombera pas!» (I, 296), gustaba reiterar Brisset, erigiendo la cruz en acervo espiritual y cultural que distingue a España, en particular, respecto de Francia. Personalmente, él se ajustaba a los tópicos de las armas y de las letras por su trayectoria, así como del trono y del altar por su ideología. Todos estos elementos configuran el paradigma esencial de este romántico escritor y soldado viajero; porque desde su personal punto de vista, ese trono y ese altar sintetizan la esencia de la españolidad: «L'Espagnol est royaliste par cela seul qu'il est religieux, et il est religieux et royaliste parce qu'il tient avant toutes choses à son indépendance...» (I, 15).

Observador entre las primeras filas del retorno de Fernando VII -ensalzado precisamente por ser un Borbón en España- el narrador orienta todos sus comentarios y descripciones, sean cuales sean los personajes, los comportamientos, las expresiones artísticas o culturales, los monumentos o los objetos para exaltar la existencia de una cultura única que simboliza el esplendor del pasado y de la religión. Esta rezuma por todas partes y justifica, al igual que el determinismo, lo aferradas que están las creencias en el pueblo español. El narrador inquiere, por ejemplo, en una serie de preguntas retóricas:

Grand Dieu! et que serait cette terre sans la religion? Enlevez-lui ses temples et ses monastères... où seront les souvenirs de ce peuple? Où seront ses consolations, ses espérances? Où sera le guide de son caractère sombre? Où sera el frein de ses passions exaltées? Quel aliment donnerez-vous à ses idées contemplatives? Qui lui rendra la fraîcheur de ces sanctuaires où il aime à s'égarer, l'obscurité de ces voûtes qui favorisent son recueillement, cette pompe, cette musique qui le transportent dans un monde si différent de celui qu'il habite! (I, 14-15)

Las ideas que circularon durante la Guerra de la Independencia sobre el deber ciudadano basado en la defensa de la doctrina católica seguían alimentando la visión que el francés se había hecho de España. Por ello, en 1923, Brisset sigue invocando a los mismos héroes y símbolos de la tradición del pueblo español. Si en otros países, el centro neurálgico es la Bolsa, en España, aconseja el narrador, «ne vous éloignez pas de l'église» (I, 67). El Cid, Pelayo, Hernán Cortés, Cristóbal Colón, Santiago de Compostela, todos se recuerdan por sus hazañas en las que siempre se entroniza la cruz:

Libératrice sous la tente de Pélage, victorieuse sur le bouclier du Cid et de Gonzalve, aventureuse sur le vaisseau de Colomb et de Cortès, sublime dans les mains de las Casas, triomphante sur le diadème de Charles-Quint, héroïque sur l'étendard de ses moines-soldats, elle ne s'est élevée que pour la liberté, la gloire, la consolation de ce peuple religieux. (I, 67).

Además al viajero soldado le interesa el acervo cultural que configura el saber popular, todo relato que codifica el pasado y lo transmite oralmente de generación en generación: «Ne trouverais-je pas toutes les traditions nationales et tous les charmes des récits des soirées d'hiver, autour de ce brasier que la famille entoure dans la mauvaise saison?» (I, 79).

¿En qué cifra Brisset esa tradición nacional? Una vez recorridas las calles principales de Madrid y sus iglesias, consagra una serie de cuadros, algunos a modo de cuentos breves a las costumbres y a las tradiciones de la cultura popular española: la corrida de toros, los romances, las danzas, las castañuelas, la guitarra, los cantos, la lengua castellana, la literatura, los teatros, las fiestas religiosas, en particular las de Semana Santa dada su fuerte incursión en la vida pública y su capacidad para expresar actitudes y mentalidades colectivas. En estas series de observaciones se recalca, como denominador común, la permanencia y la estabilidad a través del tiempo. A Brisset le interesa convencer a su lectorado de la importancia de la tradición para criticar *un modus vivendi* francés que él reprueba y que focaliza en torno a la propensión francesa hacia los cambios perpetuos, a la

atracción por lo efímero y por las modas que los convierten en víctimas del tiempo y de la modernidad. Recojamos, como botón de muestra, algunas reflexiones en torno a los cantos en la retranscripción de un supuesto diálogo entre el narrador y un español. A diferencia de los cantos franceses, los de los nativos:

Les nôtres n'ont jamais varié. Ils charmaient les veillées de nos pères; ils sont riches de tous les souvenirs de la patrie. Ce sont des accents nobles, fiers, passionnés, tels que peut faire entendre un noble Castillan appuyé sur le pommeau de son épée. Interrompus par de longs silences, ils s'élèvent dans le calme des nuits, et vont frapper l'oreille du jaloux qui s'éveille et gronde, parce que depuis long temps on écoute à ses côtés. Le ton uniforme des cordes de la guitare frappées ensemble, leur fait un merveilleux accompagnement. Il y a dans ce gémissement continuel des bruits qu'on trouve sur les bords des torrents ou sous la voûte des cloîtres (I, 140-141).

Estos rasgos del canto contienen los arcanos o esencias del pueblo español:

Le caractère espagnol est tout entier dans ces chants... âpres, désordonnés, sans mesure ; ils s'élèvent et s'évanouissent avec des notes traînantes qui rendent bien toute sa lenteur, ou finissent avec une brusquerie qui étonne. Leur monotonie est frappante. Nos passions sont toujours les mêmes : nous n'avons qu'une manière de les exprimer, et cette expression est religieuse, parce que l'âme donne à son langage le caractère de ses émotions les plus puissantes et les plus habituelles (I, 114).

El ineludible artículo -para todo viajero que se precie- sobre «La guitarra» sirve en realidad de pretexto para explicar a los lectores franceses la importancia del exótico instrumento en la constitución y transmisión de la tradición poética en España. La guitarra atesora secretos en los más variopintos contextos: enterneciendo a alguna Inés, entremezclados al gemido del viento en las carabelas de Colón o los barcos de Hernán Cortés, ocultos entre los pliegues de las capas en las populares serenatas (I, 79-80). De todos estos cantos y sus diferentes públicos, le interesan al soldado narrador -como buen modelo de escritor romántico- los romances. Para un autor que defiende no obstante el orden clásico, el romance es un género advenedizo⁷. Si estaba a la sazón de moda en Europa, es por la libertad que concede a la ensoñación, por sus tonos mágicos, por sus tintes religiosos, por su ritmo vivo y por sus enlaces bruscos y dramáticos, sintetizaba el viajero (I, 81). En España, constituye el modelo literario por excelencia, y en el pasado, afirma de manera hiperbólica, «elle a même été long-temps à elle seule la littérature toute entière» (I, 83), precisamente porque los romances atesoran la historia nacional:

Les Espagnols ont ainsi conservé le souvenir de tous les événements marquants de leur histoire, depuis la fondation des Les Espagnols Goths jusqu' à la prise de Grenade par Ferdinand. Elles pourraient servir, si les chroniques étaient perdues, à recomposer l'histoire du peuple espagnol (I, 83).

El romance reúne a Clío y a Calíope, a la tragedia dramática y a la lira de Erato. El romance, lírico, fantástico, grave o sublime, agavilla todos los tonos y repertorios, si bien, el soldado prefiere aquel que transmite las tradiciones del país, el amor a la patria, el respeto de las antiguas instituciones y un carácter religioso que las refuerza, insuflándoles mayor vida y energía. Por ello, narra el soldado, merced a los romances el pueblo español no se ha dejado vencer ni por las invasiones, ni por la efímera revolución liberal:

⁷ «C'est un genre que l'esprit rêveur de notre siècle a fait passer, chez nous, des derniers rangs de notre poésie aux premiers» (I, p. 80).

Familier avec l'histoire de son pays, il respecte ces vieux souvenirs qui se confondent avec son berceau. Ces héros qu'il chante lui sont chers ; il a appris leurs noms de la bouche de sa mère ; il sourit à l'idée qu'un jour il pourra aussi les dire à ses enfants. [...] et nous ne serons pas les derniers à rendre un juste hommage à cette héroïque nation qui déjà brisa les chaînes de deux usurpations fameuses, et qui, dans ce moment, se lève pour se débarrasser de la troisième, plus faible et aussi criminelle que les deux autres. Tandis que les dégoûtantes copies de nos dégoûtants sans-culottes traînaient dans les boues de Madrid leurs guenilles triomphales et leurs hymnes d'un jour, de valeureux paysans armés, comme nos Vendéens, de la croix des aïeux, couraient ; avec les souvenirs et les chants de la vieille Espagne, se ranger sous l'étendard de la foi... (I, 85-86).

A lo largo de la obra van apareciendo otros objetos que corroboran las ideas propuestas: ya sea la mantilla, el abanico, el brasero o las manolepillitas del calzado -por mencionar algunos más-, cada objeto es observado por su capacidad de evocación. Bajo una mirada pasadista y con cierto lirismo se hace que revivan los grandes héroes de la tradición o a los «Maures et leur poétique domination» (I, 79).

Todos estos atributos junto con los determinismos ambientales le inducen al viajero a negar el carácter romántico del pueblo español: la ensoñación, la vaguedad, la melancolía, la duda no corresponden a los rasgos de los meridionales cuyas estéticas y literaturas nacieron bajo la influencia de la cultura griega y latina. Por ende, la lengua, con sus palabras brillantes, sonoras, ricas se presta al ensueño romántico, como se presta la religión, pues en España ésta no admite incertidumbres (I, 147).

Es en la historia en donde Brisset encuentra el carácter poético de España y coincide con las tendencias historiográficas románticas respecto del modo de escribirla. El soldado escritor apuesta por conferir vida al relato, haciendo presentes al lector los acontecimientos, vivificando a sus actores, ofreciendo vivo detalle, a imagen de la novela histórica de Walter Scott sobre «leurs moeurs, leurs allures, leurs costumes et leurs paroles» (I, 161). Porque desde un punto de vista diacrónico la esencia de España es la de la tradición histórica popular, no escatima el autor digresiones en las que reconstituye la historia de España, seleccionando momentos épicos desde los primeros pueblos romanos hasta la reconquista, la invasión napoleónica o el retiro de Carlos V al Monasterio de Yuste, proponiendo un relato en el que la imaginación completa el dato y redondea el relato. Por lo demás, rechaza los tópicos y estereotipos sobre la España romántica, los andalucistas, orientalistas y exóticos e intenta derribarlos a través de unos imaginados intercambios epistolares con algunos franceses: caballeros andantes, mazmorras, calabozos de la Inquisición, bailes y cantos son constantemente objeto de burla por parte del escritor. De todo ello, solo pervive el espíritu de la tradición histórica y religiosa, ya que define la esencia nacional según sus propias expectativas personales.

3. Paseando por Madrid

El relato del soldado y sus observaciones sobre las costumbres de los españoles respetan la serie genérica y la colección editorial que le dio cuerpo libresco desde un punto de vista sincrónico y se combinan perfectamente con las analizadas en el punto anterior desde una perspectiva diacrónica. Aun cuando el soldado viajero se centre en la realidad inmediata, sus comentarios y relatos suelen permanecer en sintonía con los supeditados a los valores de la tradición nacional y religiosa. No obstante, en las observaciones directas de lo que se supone va observando es en donde más coincide con los relatos de los viajeros y en ellos redunda en todos aquellos aspectos que acabarían nutriendo el tópico de la leyenda negra o el malestar del alma española finisecular, tales como las consabidas críticas al atraso y a la miseria en las que todavía viven inmersos los españoles -dada su natural inercia y a sus «fuerzas dormidas», pese a lo que fue su esplendoroso imperio. Así, por ejemplo, en el

primer tomo de *Madrid*, el narrador incide sobremanera en las huellas árabes que percibe en la arquitectura –asociando torres y minaretes–, en lo incómodo, lo tosco, lo sucio y lo feo de la ciudad, que son reflejo de las personalidades que habitan esos espacios. ¿Qué placer puede engendrar una casa como la que en los términos siguientes describe?

Les maisons sont élevées, et leurs trois ou quatre étages sont garnis de fenêtres et de balcons aux rideaux flottants. Toutes les fenêtres d'en bas sont défendues par des barreaux de fer très rapprochés, et l'entrée du logis, ordinairement, n'a rien de bien séduisant. D'un côté pendent les vieilles bottes de quelque savetier qui tient, dans le jour, sa boutique et sa gaité abritée sous ce passage; de l'autre, c'est un tas d'ordures qui s'amoncelle sous les paniers des domestiques de tous les ménages contenus dans la maison (I, 47).

Y, sin embargo, los personajes que habitan la capital –arquetipos de los españoles– suelen despertar cierta simpatía en el observador. A los tipos del marido adúltero, el jugador, el médico, el farmacéutico, el cochero, el guitarrista, el sereno, la lavandera, o incluso el monje-soldado... consagra espacio desigual, pero suele siempre ser benevolente y se dice afable en el trato con ellos. Del barbero, por ejemplo, aplaude su dexteridad y ligereza de gestos, pero también, en contraste con otros ambientes y tipos, su pulcritud, sus elegantes maneras, y su singularidad como astutos parlanchines y cuentistas (I, 49).

Junto a estos tipos profesionales, no faltan los genéricos, con la consecuente exaltación a la mujer española, que sin ser todas Cármenes, sí les resultan a los franceses sensuales y voluptuosas, finas y elegantes, de otra raza distinta de la de los hombres (I, 95). Como nota original, cabe destacar que Brisset niega, en contra de las ideas dominantes, el carácter genuino de uno de los tipos étnicos más populares de la España romántica, me refiero al del gitano. Los gitanos, no son para Brisset, más españoles que húngaros, ingleses o italianos, por lo que dedicará un cuadro a dicho tipo para rebatir su exotismo y originalidad.

Las observaciones más objetivas son las de los espacios de sociabilidad. Los usos y costumbres propios de tales lugares, tabernas, cafés, plazas, paseos, comercios y mercados son descritos a modo de frescos repletos de vida; y por su singularidad, le llaman la atención los cementerios españoles por parecerle una especie de «bibliothèque funèbre» (II, 56). Contrastan, no obstante, los espacios culturales como los gabinetes de lectura y las librerías:

Leurs boutiques, comme les livres qui y sont entassés, sont vieilles, poudreuses et sombres. Les livres espagnols sont très chers, et la laideur du papier, la gaucherie de l'exécution typographique sont bien loin de faire passer sur leur prix. A l'exception de Don Quichotte que fit imprimer l'Académie, je n'ai rien vu de supportable dans ce genre. (I, 57).

Estos espacios le permiten además revisar la producción literaria siguiendo los mismos criterios historicistas y clásicos que animan el resto de sus comentarios y juicios sobre la tradición cultural española. Ensalza Brisset la épica, la mística, los historiadores y las novelas de caballería porque custodian y transmiten los valores patrios. Poco apego muestra hacia los escritores barrocos, en teatro o en poesía por exceso de imaginación o por su interés por gustar al pueblo en detrimento de una belleza ideal pero hija del orden y de la razón clásica. Destacan asimismo las visitas a las iglesias, como espacios dotados de un peculiar color local por su mal gusto y por su barroquismo (I, 64-65), pero, también por su «falta de poesía», hija del transcurso del tiempo y del polvo del pasado.

No faltarán tampoco las descripciones de los hábitos horarios, la célebre siesta, la vida nocturna, marcados por la influencia de la invasión árabe, de la temperatura y de la luz. Durante las deliciosas noches españolas aconseja el viajero:

C'est le soir qu'il faut errer dans les rues de la ville rafraîchie. Des petites filles dansent avec le tambourin, et les castagnettes guident leurs jolis mouvements. La mère, assise sur le pas de sa porte, chante et frappe la mesure dans ses mains. En passant, tu verras toutes les femmes éclairées, et des ombres légères se mouvoir derrière les rideaux. A quelque balcon solitaire, une blanche figure paraît : elle se penche, et écoute... (I, 139).

Y estos paseos por las calles más céntricas de Madrid generalmente suelen ser pretexto para disertar sobre la arquitectura, las artes plásticas y la pintura, de acuerdo con los patrones y gustos del narrador.

De los diferentes usos y costumbres que el soldado narrador va recopilando, al igual que los demás viajeros románticos, critica la mala calidad y falta de refinamiento de la comida española, la austeridad e incomodidad de las casas, el estado descuidado y sucio de las calles y aceras, la brusquedad y falta de modales, el gusto por las apariencias, junto con un gran elenco de variopintos elementos como la horca, los divertimentos, los juegos y los bailes. Sólo en estas últimas facetas identifica usos y costumbres según las clases sociales. Cuando observa al pueblo al final de su estancia, su mirada es más benevolente y complaciente, e incluso llega a mostrar cierto apego por la plebe, mientras que mantiene una actitud más crítica y acerba hacia las clases pudientes. Y ello, porque el pueblo-plebe es para Brisset, algo roussoniano, un ser inocente que vive en estado prácticamente natural, y por ello, es perezoso, indolente y supersticioso. En «La journée d'un homme du peuple» (II, 248-253), el narrador se recrea ofreciendo al lector francés un relato ficticio y paternalista. En él, un hombre del pueblo que pierde su empleo por no querer trabajar el día de su santo, filosofa en los siguientes términos:

L'inaction ne vaut-elle pas mieux qu'un travail dégradant? On est homme en se reposant; l'est-on en se faisant payer pour de viles fatigues ?

Chez vous, il y a des maîtres, les riches; et des valets, les pauvres; on ne parle ni d'égalité, ni de liberté chez nous ; mais sous les manteaux bruns des faubourgs, aussi bien, et mieux, que sous les manteaux bleus des riches quartiers, vous trouvez des hommes! La pauvreté, qui ailleurs les rend dépendants (sic), les ennoblit ici, parce que, pour nous qui croyons, souffrir dans ce monde, c'est assurer dans l'autre une couronne de gloire éternelle (II, 252-253).

Como se puede observar, Brisset maneja conceptos distintos pero complementarios del concepto «popular» según la perspectiva temporal que prevalezca al glosar la realidad o al utilizarla como pretexto para sus exégesis históricas y sus recreaciones ficticias. Lo popular puede ser la generalización del concepto de pueblo nacional y manifestación de una cultura única, o en otros términos, como manifestación colectiva que se afirma en una tradición –monárquica y religiosa– y que sólo existe desde un punto de vista diacrónico. Ello no excluye ni contradice un uso de la noción sincrónica de popular, más cercana al costumbrismo romántico, como observación de la realidad inmediata, aunque ésta nunca escape al propagandismo político que Brisset persigue⁸, de modo que lo histórico y lo singular se conviertan en esenciales, en el ser más que en el estar de los españoles.

⁸ No por nada cuando el soldado se despedía al final de su estancia en Madrid lo hacía, «avec l'espérance et le désir bien sincère de la voir (España) un jour, libre et heureuse, se relever sous le sceptre de son roi...» (II, p. 303); rey que por su sangre hermanaría con Francia impulsando de este modo al país. Fernando VII, quedó pues glorificado y el libro de viajes, convertido en una especie de panfleto político que indirectamente legitimaba a Luis XVIII en Francia, porque para aquel reverencial y viejo soldado, «l'épée de ceux de sa race ne s'est jamais tirée que pour le triomphe de la patrie, de la légitimité, de la justice, et non pour le succès de l'ambition, de l'intrigue et de la cupidité!» (II, p. 304).

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ JUNCO, José, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*, Madrid, Taurus, 2001.

BRISSET, Joseph-Mathurin, *L'Entrée de Ferdinand VII à Madrid, stances présentées à S. M. le roi d'Espagne*, Paris, Impr. de C.-J. Trouvé, s. d., *Madrid ou Observations sur les mœurs espagnoles*, Paris, Pilliet, 1825.

CARO BAROJA, Julio, *El mito del carácter nacional. Meditaciones a contrapelo*, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1970.

COMEAU, Paul Th., *Etienne de Jouy: his life and his Paris essays*, Dissertation, Princeton University, 1968.

DÍAZ G. VIANA, Luis, *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la «invención» de la cultura popular*, Oiartzun, Sendoa Editorial, 1999.

FUSI, Juan Pablo, *España. La evolución de la identidad nacional*, Madrid, Temas de hoy, 2000.

GARCÍA-ROMERAL PÉREZ, Carlos, *Diccionario de viajeros españoles. Desde la Edad Media a 1970*, Madrid, Ollero y Ramos, 2004.

MONSELET, Charles, *Portraits après décès*, Paris, Achile, Faure, 1866.

ROLLE, H., «M. de Jouy», in Charles Monselet, *Portraits après décès*, Paris, Achile, Faure, 1866, pp. 17-19.

ROMERO TOBAR, Leonardo, *Literatura y nación. La emergencia de las literaturas nacionales*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2008.

THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores, «M. de Jouy, ¿pintor de costumbres españolas? La incógnita de la autoría de *Madrid* (1925)», Dolores Thion Soriano-Mollá (ed.), *El Costumbrismo, nuevas luces*, Pau, PUPPA, 2012, pp. 269-284.

URÍA, Jorge (ed.), *La cultura popular en la España contemporánea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

WULFE, Fernando, *Las esencias patrias. Historiografía e historia antigua en la construcción de la identidad española (siglos XVI-XX)*, Barcelona, Crítica, 2003.

VIAJES DE LOS TEXTOS (TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES) EN *LA ILUSTRACIÓN ESPAÑOLA Y AMERICANA* (1869-1905)

MARTA GINÉ JANER
UNIVERSITAT DE LLEIDA

El presente estudio (de tipo comparado) se centra en la imagen del otro que se puede estudiar al analizar los textos traducidos en la prensa de la segunda mitad del siglo XIX. La prensa constituye, a finales del siglo XIX, tanto en Francia como en España (evidentemente es el caso también del mundo occidental, en general), el único de los sistemas de comunicación mediáticos que hoy conocemos. Concentra una fuerza de opinión y de presión muy considerable que, a pesar de las divergencias ideológicas, constituye un punto de referencia central (aunque hoy resulte difícil imaginar al lector de ese momento histórico que lee, junto a las noticias de actualidad, un *feuilleton* o un cuento, generalmente; pero, en aquellos momentos, literatura y política ocupaban los lugares centrales de la prensa).

De entre los innumerables periódicos de la segunda mitad del siglo XIX español, me centro en uno de los de más categoría: *La Ilustración Española y Americana*. No me extenderé en señalar aquí la importancia que tuvo *La Ilustración...*¹. Perteneciente a la llamada prensa gráfica, de marcado carácter cultural y muy del gusto del público burgués, *La Ilustración...* fue la continuación de *El Museo Universal*, publicado entre 1857 y 1869, año en el que dio paso al periódico que nos ocupa. Así, el primer número se publica el 25 de diciembre de 1869 y llevará su andadura hasta 1921. Su director fue Abelardo de Carlos que reunió a un equipo de escritores y dibujantes, amén de colaboradores de prestigio.

De carácter conservador, aunque no partidista, *La Ilustración...* deseó, desde sus inicios, deleitar a un amplio espectro de lectores de las clases media y alta mediante sus artículos de carácter ecléctico, enciclopédico, evocadores de temas y autores de muy amplias latitudes.

El sumario de *La Ilustración...* estaba compuesto por una «Crónica o Revista general», artículos varios sobre ciencia, arte, literatura, geografía e historia, una sección dedicada a las novedades bibliográficas, además de pasatiempos y publicidad; buena parte de la revista estaba constituida por «Nuestros grabados» pues, como el título del periódico indica, las ilustraciones de carácter muy variado (retratos, ilustraciones a partir de fotografías de edificios y paisajes...) ocupaban una parte importante de la publicación².

Para este proyecto que nos reúne me he ajustado, de todo el contenido periodístico, a las traducciones literarias, presentes en el periódico. Esta vertiente constituye una magnífica atalaya que ofrece dilatados panoramas y vistas precisas sobre la cultura, la idiosincrasia, la vida real de un pueblo en su conjunto, es decir, en el ámbito de lo que se denomina historia de las mentalidades y también historia social de la cultura. Es decir, brinda un testimonio

¹ En lo sucesivo, nos serviremos de esta designación para referirnos a la revista.

² Para una información más detallada, véase: Palenque, 1990.

fidedigno sobre la mentalidad colectiva (modas, tópicos, prejuicios... el impacto de la intención subyacente, la mala fe, el deseo de ocultar, embellecer, engañar...).

Pero sería erróneo imaginar que el estudio de las traducciones ofrece únicamente un interés sociológico. En los grandes periódicos del momento aparecen, antes de ser publicadas en libro, las obras de los escritores más importantes del momento: descubrir cuáles se tradujeron aporta también informaciones importantes. La presencia de la literatura traducida en ese medio ha de permitir descubrir lo que divertía, sorprendía, enternecía o escandalizaba al lector de clase burguesa media y alta de la época (los lectores de periódicos en aquellos momentos). Como indica M. Palenque:

Frente al libro, la prensa se convierte en el canal más importante para la difusión de la cultura en general, fuente obligada para el historiador de la literatura, que encuentra en sus páginas datos valiosísimos acerca de autores y textos, junto a información sobre las preferencias lectoras del público del momento o la imposición de patrones ideológico-literarios concretos. (...) de la misma forma, y en línea con lo apuntado más arriba, la prensa constituye el medio idóneo para conocer las relaciones entre literatura e ideología, entre literatura y público, en ese período (Palenque, 1998: 60).

Y estos datos son significativos para el estudioso de la literatura ya que permiten comprender todo el alcance de determinadas obras, contextualizándolas en su momento histórico y en la concepción ideológica de la época.

También tendremos en cuenta la relación del texto con el conjunto de la publicación: es seguro que el texto insertado no se apartará mucho de las doctrinas del propio periódico...

Asimismo será prioritario tener en cuenta si el texto tiene relación con la actualidad más inmediata: normalmente se resaltan textos que ofrecen un «air du temps», por lo que conviene tener en cuenta no únicamente los textos sino también los acontecimientos políticos, sucesos... aparecidos en el periódico y que pueden mostrar concomitancias con el texto en cuestión. Uno de los aspectos originales del análisis residiría, por tanto, en mostrar, siempre que ello sea viable, las «interferencias» entre la vida cotidiana, la política... y la literatura.

Siguiendo esta perspectiva, no será la operación de traducir lo que retendrá mayoritariamente nuestra atención, sino la realidad del texto traducido, de forma que se pueda esbozar un esquema del presente de la vida cultural de ese momento histórico. Por ejemplo, distinguir:

- ¿se trata de textos contemporáneos o clásicos?
- ¿qué transcurso temporal existe desde la publicación original y la traducción en prensa?
- ¿el texto se integra en la literatura propia o se presenta como literatura extranjera?
- ¿qué se dice sobre el texto original?
- ¿existen notas explicativas que acompañan el texto traducido?
- ¿se indica que es un texto traducido?
- ¿Existe la voluntad de presentar la traducción como texto revelador de un «ailleurs»?
- ¿Puede apreciar el lector las nociones históricas, sociológicas que aporta el texto traducido?

Muchas veces la traducción se explica por una estrategia de vulgarización: se trata de poner a disposición de los lectores de clase media y alta unos textos elegidos por sus valores morales o por sus cualidades estéticas, con la finalidad de «integrarlos» en la cultura

del país de acogida, de forma que ya no se sientan, que ya no se vivan con el estatus de una lengua extranjera.

Es decir, metodológicamente nos guiaremos por la teoría de los sistemas propuesta por C. Guillén (1971) y J. Lambert & A. Lefevre (1993) entre otros estudiosos que citamos en la bibliografía final, por lo que tendremos en cuenta:

- Precisiones sobre la práctica de la traducción, si figuran: «imitado», «adaptado», «según...» o similar.
- La identificación del título, que, en ocasiones, se convierte más en un enigma que en un elemento de identificación.
- Identificación, si es posible, del traductor como personalidad intermediaria (su personalidad, sus actividades...), pero también es imprescindible situar al *autor original*.
- Poética y motivación de la traducción.
- Manipulación del texto: intervenciones del traductor, procesos de reescritura en relación al texto original. No se trata únicamente de constatar «errores» en relación al texto original, sino de analizar también las paráfrasis, las reformulaciones, las ampliaciones, si es el caso y que se refieren, en la mayoría de los casos, a aspectos sociales o ideológicos.
- Análisis de supresiones: las palabras que no han sido traducidas o las que se escriben en cursiva o entre comillas, es decir, todo lo que el traductor ha considerado intraducible.
- Características estilísticas: por ejemplo, si se observan cambios en el nivel de lengua entre el original y la traducción...

Todos estos análisis han de permitir establecer la distancia entre el original y la traducción.

El conjunto de estos procedimientos tanto pueden tener como objetivo naturalizar el texto original como, al contrario, mantenerlo a distancia, enfatizar todo lo que lo convierte en algo exótico...

El análisis de *La Ilustración...* ha permitido encontrar las siguientes traducciones:

1. El 15-9-1886, *La Ilustración...* anuncia la publicación, en francés, de *Pêcheur d'Islande*, de Pierre Loti.

Al inicio del año siguiente, *La Ilustración...* publica por entregas la traducción en español de este relato (es decir, hay que señalar la rapidez con que se aborda la traducción) y la redacción lo justifica aduciendo los siguientes motivos:

De un artículo publicado en *Le Figaro* de París, correspondiente al 27 de Diciembre último, y que lleva la autorizada firma de M. Jules Lemaitre extractamos las siguientes líneas:

«... los tres libros más hermosos y más significativos que han aparecido en el año que termina, son *Un Crime d'amour*, *Pêcheur d'Islande* y *L'Abbesse de Jouarre*; tres historias de amor muy sencillas, y que no son naturalistas. Sus autores son, respectivamente, de Guerle, Pierre Loti y Renán.

.....

De algunos años a esta parte, la literatura se revuelca en refinamientos sensuales y en brutalidades rebuscadas: *Pêcheur d'Islande* (*El Pescador de Islandia*) es, en suma, la vuelta al gusto clásico, a los temas sencillos, a los sentimientos verdaderos y naturales».

Las líneas que preceden son el mejor argumento que pudiéramos invocar en apoyo de nuestra elección, y abrigamos la plena confianza de que *El Pescador de Islandia* encontrará en el público culto y distinguido que lee nuestro periódico, la misma favorable acogida que ha merecido del público cosmopolita, actualmente a la devoción de los novelistas franceses.

Diremos, para terminar, que *Pierre Loti* es el pseudónimo bajo el cual ha conquistado en corto tiempo la más envidiable reputación literaria, un brillante oficial de la marina militar de Francia (*La Ilustración...* 08-01-1887: 22).

Esta justificación supone una clara declaración de intenciones editoriales. Primeramente, por la cita de Jules Lemaître, reputado crítico del *Journal des Débats* y de la *Revue des Deux Mondes*, académico y también escritor (conocido más tarde por sus posiciones políticas nacionalistas) para defender la elección de Loti para *La Ilustración...* El motivo no es otro que el ser una de las obras más significativas del año (el viejo tema de la invocación de un nombre de éxito). Pero la justificación va más allá: tras la cita de Lemaître se condena abiertamente la literatura naturalista que está triunfando intensamente en estos años ochenta y, frente a ésta, se reivindica una literatura «natural» definida como regreso al gusto clásico, todo ello había de encandilar al público de antemano.

El final es meramente informativo. Efectivamente, respecto al pseudónimo, diremos que el nombre real del escritor era Julien Viaud. Que un escritor fuera también marino debía, sin duda, añadir exotismo a la lectura pues es un detalle que se repite; así, en otro momento, en nota, el traductor indica: «téngase presente que Pierre Loti es un oficial de la marina francesa de guerra» (8-03-1887: 164).

El pescador de Islandia evoca la Bretaña francesa y el mundo de los pescadores: aventuras en alta mar por parte de unos pescadores intrépidos que se enfrentan a los peligros del océano (el mar del norte), acompañado todo ello por el relato de un amor contrariado, en tierra³... un enternecedor drama en un entorno bretón, mezclado con una visión religiosa de la existencia y un conservadurismo social total: regreso a la existencia primigenia de la provincia, frente a la capital pecaminosa; vida laboriosa y sacrificada...

La traducción se prolongará entre enero y mayo de 1887, exactamente los números del:

08-01-1887: 22-27	15-01-1887: 43	22-01-1887: 58-59	30-01-1887: 75-78
08-02-1887: 87-91	15-02-1887: 107-110	22-02-1887: 131-134	28-02-1887: 146-147
08-03-1887: 163-166	15-03-1887: 179	22-03-1887: 195-198	30-03-1887: 211-214
08-04-1887: 227-230	22-04-1887: 267-270	30-04-1887: 283-286	15-05-1887: 314-315
22-05-1887: 331-334			

La traducción es bastante fiel, tal como se entendía ese concepto en la época: se han suprimido descripciones para aligerar el texto (con todo se traducen muchas, por la evocación melancólica que resulta poética) y, probablemente, adecuarlo a las dimensiones de un periódico⁴. También se suprimen fragmentos que debían parecer escabrosos, por ej., todo lo que sugiere, de cerca o de lejos, una dimensión sexual sobre las bodas de los marinos; también se suprime la tierna escena del baile; el capítulo dedicado al noviazgo; el dedicado a la noche de bodas... Hay también algunas interpretaciones curiosas: «de mauvais jeux d'argent» se convierte en «ha perdido toda su fortuna en ese demonio de juego que llaman la Bolsa» (*La Ilustración...* 22-02-1887: 134).

³ Más detalladamente: Yann, un joven de Paimpol, pesca en las aguas de Islandia, con Sylvestre, el prometido de su hermana y otros tres compañeros. En Paimpol, una muchacha, Gaud, lamenta su ausencia. Cuando regresa, Yann, por falsa vergüenza, la evita. Sylvestre, en cambio, marcha a la guerra de Indochina y muere allí, dejando sola y desconsolada a su abuela; Gaud se va a vivir con ella. Yann reaparece y se decide, finalmente, a casarse con Gaud; pero, pocos días después, debe volver a marchar a Islandia y muere en alta mar.

⁴ Los párrafos se alargan, para aprovechar (seguramente) el espacio del periódico, por lo que la lectura resulta más densa que en el original francés. Por otra parte, en algunos casos, las supresiones se indican por una línea de puntos.

Como es costumbre en ese momento, se traducen los nombres propios de persona (frente al original de raíz bretona) y se adaptan culturalmente los elementos más costumbristas, por ejemplo, la cancioncilla...

Jean-François de Nantes;
Jean-François.
Jean-François!

Se convierte en:

Juan Francisco armaba un cisco,
¡Juan Francisco!
¡Juan Francisco! (La Ilustración... 30-01-1887: 75).

Y, además, se le añaden variantes, no existentes en el original:

Con sus matas de lentisco,
¡Juan Francisco!
¡Juan Francisco! (La Ilustración... 30-01-1887: 75).

Y se vuelve a añadir, con más variantes, cada vez que el texto original indica únicamente que se canta...

Subido encima de un risco,
¡Juan Francisco!
¡Juan Francisco! (La Ilustración... 30-01-1887: 78).

Muy pronto, el periódico indica su publicación en volumen: «Única novela traducida que ha visto la luz en las columnas de nuestro periódico» (aparece en la sección «libros presentados» el 15-04-1888, p. 254, se indica que se ha publicado en Madrid, por Ocaña y Cía., que se trata de una «Traducción esmerada» llevada a cabo por Manuel Bosch.

Más adelante, el periódico da noticias de otras traducciones del mismo autor (*Mi hermano Yves*, Madrid, El Cosmos Editorial, 1888, traducción de Antolín de San Pedro).

2. *La Ilustración...* debuta el año 1890 con la traducción de *En Marruecos* subtítulo *Recuerdos de viajes*, también de Loti, traducción que se prolongará hasta finales de junio del mismo año y que irá precedida, en cada entrega, por una pequeña ilustración⁵:

8-01-1890: 11	15-01-1890: 35-38	22-01-1890: 46-47	30-01-1890: 63-66
8-02-1890: 79-82	15-02-1890: 95-97	22-02-1890: 114	28-02-1890: 130-131
8-03-1890: 154	15-03-1890: 170-171	22-03-1890: 183-186	30-03-1890: 199-202
8-04-1890: 214-215	15-04-1890: 234-235	22-04-1890: 250	30-04-1890: 262-266
08-05-1890: 290-291	22-05-1890: 319-322	30-05-1890: 342-343	15-06-1890: 383-387
22-06-1890: 402-403			

En este caso, hay que señalar que el lapso de tiempo transcurrido entre la publicación original en francés (1890) es aún menor que en el caso de la traducción precedente.

⁵ Se encuentran dos ilustraciones en el número del 22-04-1890, sin pie: se puede deducir que representa al autor vestido al estilo árabe. En el número del 30-04-1890 aparece por primera vez la ilustración, con firma: A. Moro. Y el día 22-05-1890 aparece también un título «Campamento delante de Mequinez (croquis de Pierre Loti)» (p. 322). El día 30-05-1890 aparece una ilustración firmada por A. M. (se puede deducir que es A. Moro). Ilegibles son las iniciales de una primera ilustración del día 15-06-1890 (VSLK2); la segunda ilustración de ese mismo día viene firmada por L. Rousseau. En cambio carece de ilustración el número del día 22-06-1890. Y, el último número, 22-06-1890, vuelve a presentar una ilustración firmada por A. M.

Conviene pues señalar, nuevamente, la voluntad de *La Ilustración...* por estar al día de las novedades extranjeras, al menos las que se adecuan a sus perspectivas editoriales.

Se trata de un relato de viajes o diario, como escribe en ocasiones el propio autor, pues relata su desplazamiento y estancia en Marruecos. Sabemos que Pierre Loti fue un gran viajero, que disfrutó de la simplicidad de las civilizaciones primitivas y de la belleza de los paisajes exóticos. El interés de *En Marruecos* es pintoresco: el prefacio del texto, que, en la traducción se da ya como inicio indica claramente...

Que nadie espere encontrar en él consideraciones sobre la política del Imperio de Marruecos, sobre su porvenir y sobre los medios posibles de intentar para atraerlo hacia el movimiento moderno, cosas que ni me interesan ni me conciernen, aparte de que mis escasas ideas sobre estas cosas, son opuestas a la corriente general.

Aquellos detalles íntimos que me han sido revelados por circunstancias especiales, sobre el gobierno, la corte y los harenes, me he guardado bien de hacerlos figurar en mi relato (lo cual no quiere decir que los desaprobe), por temor de que algunos imbéciles encontrasen en ellos motivos para sus mofas. Si, por ventura, algunos de los marroquíes que me han recibido tuvieren la curiosidad de leerme, espero que, al menos, apreciarán mi discreta reserva (*La Ilustración...* 8-01-1990: 11).

Loti dice apreciar, de los marroquíes...

¿A qué tomarse tanto trabajo para cambiarlo todo, para comprender y abrazar tantas cosas nuevas, puesto que es preciso morir, puesto que forzosamente un día hemos de agonizar en alguna parte, al sol ó á la sombra, á una hora que sólo Dios conoce? Antes bien, guardemos la tradición de nuestros padres, que parece prolongarnos un poco á nosotros mismos, ligándonos más íntimamente á los hombres del pasado y a los hombres del porvenir (*La Ilustración...* 8-01-1990: 14).

Sentimiento de la universal ilusión... Ideas conservadoras (inquietud ante la modernidad y el progreso de la civilización occidental, respeto de la religión instituida...) que, sin duda, correspondían al gusto de los lectores del periódico español...

Por otra parte, se exaltan también los horizontes lejanos en el tiempo y evocados melancólicamente (Loti contrapone la civilización moderna a la calma inalterable de Oriente desde el principio de los tiempos):

Este Imperio del Maghreb donde penetraré bien pronto: que Fez, objetivo de nuestro viaje, está lejos, bajo el sol devorador, en el fondo de este país cerrado e inmóvil, donde la vida es ahora la misma que hace mil años (*La Ilustración...* 8-01-1890: 14).

Otro fragmento da pistas para explicar la traducción (recordemos la condena implícita del naturalismo al justificar la traducción del *Pescador de Islandia*):

Y, en tanto que disfruto de esta calma, de este silencio, de estas vivificantes y puras emanaciones, he aquí que, en una Revista semanal traída por casualidad en mi equipaje, tropiezo con un artículo de Huysmans celebrando sus gratas emociones en sleeping-car: el humo negro, la promiscuidad y los olores de los dormitorios, demasiado estrechos; sobre todo, los encantos del viajero que ocupa la cama encima de la suya, que es un señor de cincuenta años, adiposo, fofo y asmático, con dijes de reloj colgando sobre el vientre, lente en los ojos, y puro en la boca... Confieso que el pensar que está tan lejos de mí el compañero de viaje de Huysmans, aumenta el bienestar que experimento (*La Ilustración...* 8-01-1890: 15).

Y citemos también el final, que corrobora nuestra tesis:

Sin embargo, nuestras preferencias y nuestras simpatías están a favor del país que acaba de cerrarse tras de nosotros. Para nosotros mismos, ya sería demasiado tarde; no podríamos aclimatarnos. Pero la vida de los que han nacido en él, nos parece menos llena de miserias que la nuestra y menos falseada.

Personalmente, confieso que mejor quisiera ser el santo Kalifa, que presidir la más parlamentaria, la más letrada, la más industriosa de las repúblicas. Y hasta el último de los camelleros árabes, que después de pasarse la vida cruzando el desierto, espira un día al sol, tendiendo confiadamente a Alah sus manos encallecidas, paréceme haber obtenido mejor lote que un obrero de la gran manufacturería europea, ya sea fagonero o diplomático, que termina su martirio de trabajo y de apetitos no logrados blasfemando sobre un lecho... (*La Ilustración...* 22-06-1890: 403).

Condena del mundo capitalista, defensa del cualquier tiempo pasado fue mejor... Los lectores de *La Ilustración...* tenían que apreciar, sin duda, ese exotismo que enmascara un sentimiento de muerte simbólica asociada al grado supremo de la modernidad.

En conclusión: la observación sirve al autor para ofrecer información de una civilización muy distinta a la nuestra, pero sirve asimismo para extraer algunas conclusiones ideológicas conservadoras. El viaje no pretende informar sobre la historia del país, sólo sobre las costumbres del pueblo y su idiosincrasia (el capítulo dedicado a la especial «justicia»), desde los poderosos hasta los más humildes (aversión ante la suciedad, la pobreza y la crueldad), el paisaje (éxtasis ante una naturaleza desbordante), el arte que va descubriendo en su viaje...

Loti soñaba con fijar su residencia en un paraíso terrestre, pero, con esta obra, reconoció que ya era demasiado tarde para él; nunca consiguió encontrar una felicidad estable, siempre le persiguió la obsesión de la muerte y el desencanto. En cierta manera, recuerda al *René* de Chateaubriand (por su búsqueda de la armonía aunque la frase es menos solemne).

La traducción es muy fiel, exceptuando los dos últimos capítulos, con varias supresiones (como si hubiera prisa por terminar: recordemos que estamos a finales de junio ¿empiezan las vacaciones?). Se han respetado la distribución de los capítulos (marcada con signos arábigos).

Resulta curioso observar cómo Loti, para aclarar lo relatado lo va comparando con la realidad francesa: así llueve como en Normandía, o una persona se compara con tal personaje de *Salammbô...* se traduce fielmente sin que, aparentemente, suponga dificultad.

Sin embargo, no se indica, hasta el último número, el nombre del traductor, que es el mismo que para el primer texto traducido de Loti, es decir, Manuel Bosch⁶. Manuel Bosch y Reyes (1848-1890) fue redactor y administrador de *La Ilustración...* y colaboró, evidentemente, en muchísimos artículos de la revista.

3. Unos años después de esta segunda traducción de Loti, *La Ilustración...* siguiendo esa voluntad de estar al día de las novedades extranjeras, que ya hemos señalado, se hizo eco del gran éxito obtenido por el drama -que continua siendo hoy célebre- *Cyrano de Bergerac*⁷. Recordemos las palabras del estudioso Willy de Spens:

Le 28 décembre 1897, quand tomba le rideau après le dernier acte de *Cyrano de Bergerac*, l'enthousiasme fut tel que des spectateurs brouillés depuis dix ans se réconcilièrent et s'embrassèrent en pleurant. Le lendemain et les jours qui suivirent, la presse s'enflamma (...)

⁶ Un poco más adelante, *La Ilustración...* anunciará, en la sección «Libros presentados», la publicación en volumen de *En Marruecos* (15-10-1890: 232) como una «versión castellana hecha con perfecta fidelidad y corrección exquisita» y publicada en Madrid, por Ocaña y Cía.

⁷ El crítico Lemaître, al que se aludía para traducir a Loti, fue uno de los primeros en comentar, en Francia, el *Cyrano de Bergerac*, más concretamente, en febrero de 1898, en la *Revue des Deux Mondes*. Ese artículo se considera, hoy todavía, como uno de los más justos de entre los contemporáneos al éxito de Rostand.

La pièce fut jouée à guichets fermés pendant plus d'un an et on ne compte pas moins de quatre cents représentations du 28 décembre 1897 à mars 1899 (...)

On a peine à se figurer, de nos jours, le prestige d'un écrivain, avant l'ère du disque et de la télévision; on ne peut le comparer qu'à celui d'un chanteur, d'un speaker du petit écran ou d'un acteur chéri du grand public (Willy de Spens, 1989 : 9-10).

La Ilustración... sensible a este éxito, da con bastante rapidez cuenta de él. En el número del 8-09-1898: 135-139, Felix Limendoux firma un artículo titulado «La obra de Rostand».

F. Limendoux es conocido tanto por su faceta musical (escribió piezas del género chico) como literaria. Aquí nos interesa señalar su trabajo como colaborador periodístico (fue redactor-jefe de *El Liberal* de Barcelona y director de *La vida galante* entre 1902 y 1905) e indicar que se le ha asociado a una dimensión bohemia y socialista de la vida⁸.

En su artículo, F. explica e interpreta el éxito de Rostand intentando ser objetivo: reconoce que, al público español, los grandes éxitos extranjeros le provocan desconfianza (¿se los querrán imponer?) y ve en ello el motivo por el que todavía no se haya abordado el estudio del *Cyrano*:

Cuando el gran público de literatos y artistas salía del teatro de la *Porte Saint-Martin*⁹ la noche del estreno de *Cyrano de Bergerac*, una sola frase, repetida por todos los labios, fue la consagración del éxito y del poeta: «¡Victor Hugo ha resucitado!»

Quizás esto sea una exageración de la impresionabilidad francesa; pero es lo cierto que aunar unanimidad del público y de la crítica parece confirmarlo: en el himno de alabanzas al poeta no hay nada que disuene, ni siquiera la nota desagradable y obligada de la envidia.

Yo no sé si por esto mismo, por parecerle una imposición extranjera, la crítica española no se ha ocupado aún de estudiar la aparición de este genio para saludarlo como tal, o para reducirle a su verdadero valor, siendo así que desde el último diciembre es Edmundo Rostand el nombre estereotipado en las crónicas literarias y que arrastra en pos de sí la mayor cantidad posible de adjetivos encomiásticos (*La Ilustración*... 8-09-1898: 137-138¹⁰).

Ante esta situación, él ha optado por leer la obra y formarse su propia opinión. Ésta es tan favorable que, en las páginas que siguen, si bien no traduce, sí sintetiza argumentalmente el *Cyrano*... «a mi manera, como si, terminada la representación, tuviese que dar cuenta de ella en una reunión de curiosos» (*La Ilustración*... 8-09-1898: 138).

Efectivamente, Limendoux resume el argumento del *Cyrano*... de forma fiel: sintetiza el argumento acto por acto; pero también (como, seguramente, no podía ser de otra manera) da su opinión, calificando a Cyrano como personaje de «arrogancia donjuanesca», dotado «d'*esprit*»¹¹, ingenio e imaginación y definido como «Quijote del amor» y, si el resumen de todos los actos es proporcional, esa simetría se rompe al sintetizar el acto final, al cual se le da mucha más importancia; el reseñador se convierte casi en poeta al ofrecer la conclusión de la pieza de Rostand:

⁸ «Pero a finales del XIX, se incorpora a la Bohemia otra dimensión, o por lo menos, se extiende la Bohemia a otras preocupaciones que las únicamente artísticas, o por lo menos las artísticas se unen a preocupaciones de renovación social y política: la renovación artística corre pareja con la renovación nacional. El mejor ejemplo de ello lo tenemos con la pandilla de Dicenta, que se agrupa alrededor suyo para dar nacimiento a La Democracia Social, periódico que dura dos meses en 1895 y del que quedan 8 números: entre la plantilla encontramos a Dicenta, por cierto, a Félix Limendoux, Rafael Delorme, Manuel Paso, Yesares, etc..., todos poetas y "libertarios" o anarquistas» (C. N. Robin, 2007: 220).

⁹ Efectivamente, en ese teatro se estrenó el *Cyrano*...

¹⁰ Las citas que siguen reenvían a estas páginas.

¹¹ En francés, en el original. También queda en francés: «*Tu n'as rien à y changer* —es la frase de *Cyrano* cuando termina».

No cabe mayor dulzura ni poesía más delicada; tiene toda la obra dejos de amargura y de tristeza que se filtran hasta el alma del espectador.

Cyrano es la epopeya de un amor sublime; la lucha de un espíritu gigante y noble contra las realidades pequeñas de la vida. (*La Ilustración...* 8-09-1898: 137-138).

Además, Limendoux escoge dos fragmentos para traducirlos, de forma libre. El primero se refiere al tercer acto, el más conocido de la obra, titulado justamente, «El beso»:

¿Sabes lo que es un beso?... La promesa
 Más hermosa de amor.
 El juramento que de cerca se hace,
 El modo de sellar la confesión.
 Secreto en que la boca es el oído
 Y lo escucha mejor;
 La deliciosa *i* de la pasión!¹²... (*La Ilustración...* 8-09-1898: 137-138).

El traductor intenta transmitir el sentimiento nostálgico del autor francés al definir poéticamente el beso, asimismo ha intentado transmitir la rima.

El segundo fragmento traducido es más extenso, corresponde al segundo acto, y se refiere al carácter independiente de Cyrano que prefiere su dignidad antes que cualquier sumisión al poder y que así lo afirma en el diálogo con su amigo Le Brest:

-Procura moderarte; ten más calma;
 Si cambiabas de rumbo tus ideas,
 La gloria y la fortuna alcanzarías.
 -Pero, cómo, Le Brest, de qué manera?
 ¿Buscando un poderoso o un magnate,
 Para abrazarme al tronco cual la hiedra
 En vez de hacerlo por mis propias fuerzas
 ¡No, gracias, no! (...)
 ¿O cometer acaso la baja
 De ser bufón para lograr tan sólo la sonrisa de aquel que nos desprecia? (...)(*La Ilustración...* 8-09-1898: 137-138).

«Hermoso *programma* de un carácter!»¹³, concluye Limendoux dejando ver qué admira más de la obra, un carácter que él mismo define como quijotesco y apasionado. Limendoux también pone en relación la obra con la literatura española, en otro momento, al citar el «célebre soneto de Quevedo que empieza: Érase un hombre a una nariz pegado...» y concluye con una síntesis de las críticas francesas sobre la obra para extrañarse, como indicaba al principio de su artículo, por el hecho de que la crítica española no se haya hecho eco de Rostand y su célebre obra.

4. Encontraremos una nueva traducción en *La Ilustración...*, esta vez de Víctor Hugo, el 22-02-1902: 114-115. Como comentado en los casos precedentes, la revista destaca el hecho de estar al día de lo que se publica en Europa, así el traductor, en nota al pie, enfatiza la primicia de esa traducción, así como el hecho de descubrir un Hugo completamente

¹² En el original francés:

Un baiser, mais à tout prendre, qu'est-ce?
 Un serment fait d'un peu plus près,
 Une promesse
 Plus précise, un aveu qui veut se confirmer,
 Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer;
 C'est un secret qui prend la bouche pour oreille (Rostand, 1989: 189).

¹³ Original francés: Acto II, escena VIII.

distinto al convencional (desagradablemente revolucionario, en el ánimo de la revista¹⁴), interesado en los misterios del infinito (y estar también al tanto de los aniversarios de los grandes artistas):

Tenemos la satisfacción de ofrecer a nuestros lectores una página que estamos seguros leerán con deleite, porque se trata de una de las producciones que dejó inéditas el inmortal poeta del siglo XIX. Además de esta notable circunstancia, tiene el mérito de revelarnos a Víctor Hugo bajo un aspecto totalmente desconocido para la generalidad del público como apasionado admirador de la ciencia de los cielos.

Víctor Hugo, con la avasalladora fuerza de su genio creador, apodérase, de la idea de lo Infinito y la desarrolla magistralmente, llevando al lector, con la magia de su revelador estilo y con la elevación de su pensamiento filosófico, por los espacios inconmensurables: del planeta a la estrella, de la estrella a la constelación, de la constelación a la nebulosa, y así, a grandes rasgos, expone la vasta concepción del Cosmos.

La alta estimación en que Víctor Hugo tenía a la más exacta y magnífica de las ciencias, échase de ver claramente. (...)

Así, pues, ahora que se cumplen cien años del nacimiento del poeta más grande de nuestra época, aprovechamos la oportunidad para ofrecer a nuestros lectores la brillante página que antes de fallecer escribiera el que con su pluma de oro inmortalizó la literatura francesa del siglo XIX. (*La Ilustración...* 22-02-1902: 114-115).

Jenaro Monti¹⁵, el traductor, firma también esta nota a pie de página. El texto que traduce pertenece al libro que acababa de publicarse (1901) en París, Calmann Lévy, de manera póstuma, sobre Víctor Hugo: *Proses philosophiques, post-scriptum de ma vie*. Más concretamente, el fragmento traducido pertenece al capítulo del mencionado libro «Les choses de l'infini». Primeramente hay que indicar que el traductor «escoge» de un texto más largo, por ello, la elección es ya significativa. Los fragmentos traducidos explican las características de los planetas Júpiter, Saturno, Urano y... Océano... La traducción es fiel, pero, además, desea ser didáctica: cuando Hugo escribe «Océano», el traductor explica por su cuenta,

El autor se refiere a NEPTUNO, el último planeta de nuestro sistema solar¹⁶, descubierto por medio del cálculo por el gran Leverrier en 1846. La gloria de este brillante descubrimiento, que confirmó la teoría de la gravitación universal de Newton y que es uno de los triunfos más grandes de la Astronomía moderna, pertenece por completo al pueblo francés. Ignoramos los motivos que hayan podido asistir a Víctor Hugo para substituir gratuitamente el nombre de Neptuno, con que lo designa la ciencia, con el nombre de OCÉANO. (*La Ilustración...* 22-02-1902: 114-115).

El traductor parece desconocer el significado, no sólo científico, sino también místico que tiene para Hugo afrontar «el infinito». Nuestra afirmación se ve corroborada por el hecho de que el traductor suprime la reflexión de V. Hugo que sigue sobre las estrellas, da su propia definición de estrella, reniega de las quimeras en ciencia, y traduce, de Hugo, únicamente las frases más científicas, o las que el traductor comparte entusiásticamente con el poeta: «La Astronomía, esta micrografía del Cielo, es la más magnífica de las ciencias,

¹⁴ Véase M. Giné, «La sección 'Crónica general'. La preponderancia de lo francés». Congreso internacional: La recepción del extranjero en *La Ilustración Española y Americana* (1868-1905). Actas en prensa.

¹⁵ José Genaro Monti había sido también el traductor de la obra de Camilo Flammarion (publicada en Madrid, Gaspar, 1879): *Astronomía popular: la tierra y el cielo*, «obra vertida libremente al español, ampliada y adicionada con notas por José Genaro Monti», y autor de *El último tránsito de Venus por el disco del sol en el siglo XIX (Obra ilustrada con magníficos grabados originales intercalados en el texto)*, Madrid, Imprenta de Enrique Teodoro, 1883. Colaboró en diversos periódicos redactando noticias de tipo científico.

¹⁶ Hoy sabemos que es Plutón.

porque está dotada de cierto espíritu de adivinación: la hipótesis es uno de sus deberes». Es decir, todo lo que es poesía, sentido místico o heterodoxo no ha sido traducido. También escoge J. G. Monti, para traducir, las alusiones a la divinidad, suficientemente «imprecisas»¹⁷, en Hugo, como para poder ser admitidas por el español.

En conclusión: voluntad de estar al día de los éxitos franceses por parte de *La Ilustración...*, dando cuenta, mediante las traducciones o adaptaciones de las obras célebres en Francia. Sin embargo, esas traducciones (no muy abundantes, ni objetivo, por tanto, primordial de la revista) se eligen y realizan conforme a una ideología conservadora y moralizante: obras que, si bien muestran un gusto por la ciencia, también suponen una condena implícita del naturalismo en literatura, búsqueda de obras «naturales» entendidas por la editorial del periódico como regreso al «gusto clásico», obras que exaltan la simplicidad de las civilizaciones primitivas, la belleza de los paisajes exóticos, lo pintoresco, o bien contraponen la civilización moderna a los valores inalterables del pasado que sólo se encuentra ya en las civilizaciones lejanas o bien en un entorno primigenio provincial (vida laboriosa y sacrificada que se exalta) frente a la capital pecaminosa... todo ello «habla» también del miedo a los excesos de la modernidad, del miedo a cualquier transgresión, por parte de la clase burguesa dirigente, la lectora de *La Ilustración...*

¹⁷ En el sentido de que no es heterodoxo, sin ser, evidentemente, cristiano.

BIBLIOGRAFÍA

BLODGETT, E. D. & PURDY, A. G. (ed.), *Problems of Literary Reception*, Edmonton, University of Alberta, 1988.

CANDIDO, A., *L'endroit et l'envers: essais de littérature et de sociologie*, Paris, Unesco- Métailié, 1995.

DE SPENS, Willy, «Introduction» en EDMOND ROSTAND, 1989.

FOLKART, B., *Le conflit des énonciations: traduction et discours rapporté*, Candiac, Les Éditions Balzac, 1991.

GUILLÉN, Claudio, *Literature as System. Essays toward the theory of literary history*, Princeton University Press, 1971.

LAMBERT, J. & LEFEVERE A. (ed.), *La traduction dans le développement des littératures*, Berna, Lang, 1993.

PALENQUE, Marta, «Prensa y creación literaria durante la Restauración (1874-1902)» en: *Gusto poético y difusión literaria en el realismo español. La Ilustración Española y Americana (1869-1905)*, Sevilla, Alfar, 1990.

ROBIN, Claire Nicole: «Bohemia y mujeres: Teresa Villaescusa», *Dossiers Feministes*, 10, 2007, 219-231.

ROMERO TOBAR (coord.), *Historia de la literatura española. Siglo XIX (II)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1998, pp. 59-72.

ROSTAND, Edmond, *Cyrano de Bergerac*, Paris, Flammarion, 1989.

II. EN LAS FUENTES DE LA CULTURA POPULAR: ENCUENTROS Y DESENCUENTROS

APUNTES PARA UNA TEORÍA DE LA CULTURA POPULAR MODERNA

LUIS BELTRÁN ALMERÍA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

El interés suscitado en las últimas décadas por la cultura popular moderna, llamada también cultura popular y de masas, ha dado lugar a un debate que trasciende los límites de las disciplinas actuales y que viene posibilitando la implantación de un nuevo marco para las humanidades, el de los estudios culturales, acontecimiento que es ya realidad en el mundo anglosajón.

La rápida expansión de los estudios culturales en el mundo occidental va acompañada de una evidente confusión en el planteamiento de tales estudios, que se debaten entre el eclecticismo superficial y el doctrinarismo de ciertas corrientes (el materialismo cultural).

Pensar el todo

El proceso por el que una disciplina ha de pasar para consolidar un método propio suele ser polémico y dilatado en el tiempo. Por ejemplo, la historia de la literatura se apropió del método histórico-crítico, procedente de los estudios bíblicos, vía estudios clásicos, a lo largo del siglo XIX, pero ese método ha sufrido la contestación de los planteamientos teórico-literarios a lo largo del siglo XX y todavía hoy se espera el alumbramiento de una nueva historia literaria que no termina de cuajar. En el caso de la historia cultural es evidente que no existe hoy ni siquiera un consenso similar al que significó en su día la asimilación del método histórico-crítico por parte de la historia literaria.

En una publicación reciente un historiador español, Josep María Fradera, ha tratado de abordar la cuestión metodológica con una sencilla fórmula. La cultura moderna sería una cultura internacional y esa cultura se fragmentaría en diversos dominios dando lugar a las culturas nacionales y regionales. Tal fragmentación responde a la pervivencia de la cultura popular, que resiste localmente a la internacionalización de la Cultura con mayúscula. A su vez la cultura internacional incluye «especialidades enteras [...] que difícilmente pueden encajar en los parámetros de las culturas regionales», las disciplinas (Fradera, 355). Fradera intenta comprender la relación existente entre esa Cultura con mayúsculas y sin determinaciones geográficas, que se corresponde con bastante precisión al desarrollo de las grandes disciplinas de las ciencias y de las artes y las culturas regionales que “recogerán en cambio mucha herencia del viejo mundo de la cultura popular anterior al mundo contemporáneo, con un fuerte sentido de la particularidad, de lo específico y de lo distinto” (Fradera, 356).

Este planteamiento probablemente no pretende ser original sino, simplemente, resumir y concretar un esquema con el que se viene operando sin explicitarlo en la historia cultural europea. A mediados del siglo XX Talcott Parsons había lanzado una propuesta similar fundada en la lectura de la sociología comprensiva de Max Weber. Esta propuesta,

conocida como funcionalismo, partía de que la cultura-sociedad es un sistema compuesto por varios subsistemas (político, económico, social, cultural...). «Se trataba de saber qué constituía cada una de esas partes y su funcionamiento, es decir, se trataba de averiguar cómo se lograba la estabilidad de dicho sistema y qué provocaba disfuncionalidades, los desajustes o fricciones» (Serna-Pons, 11).

Tales planteamientos son el resultado de una duda primordial a la que se enfrentan los partidarios de la historia cultural: establecer una nueva disciplina, con su propio método y sus variados objetos o proponer un marco que fagocite las disciplinas nacidas con la Modernidad (esto es, en el siglo XIX) y que hoy parecen incapaces de renovarse. Fradera intenta comprender la historia cultural española del siglo XIX y se orienta hacia la segunda vía de esas dos vías. Otros, quizá la mayoría en Europa, se han orientado hacia la primera vía, la vía del estudio de las subculturas: cultura de masas (los *media*), popular (de las clases populares, Burke), juvenil, machista, feminista, de guerra, del amor, de la comida, del cuerpo, de los museos, de las drogas... Serna y Pons han ridiculizado esta dispersión de objetos con «una retahíla inacabable» de más de doscientos supuestos objetos culturales para concluir que, por este camino «el todo es inconcebible aunque cada una de sus partes pudiera ser pensada» (15-17).

La cuestión es, pues, pensar el todo. A partir del todo podemos llegar a la parte, en nuestro caso, la cultura popular moderna. Esta tarea parece presentar serias dificultades, pues ha sido reiteradamente evitada por los autores más reconocidos de la disciplina. Y, sin embargo, puede resultar una tarea asequible si encontramos la senda precisa. Quizá esa senda la abriera Marshall McLuhan. Como es bien sabido, McLuhan describió la evolución de la cultura, de toda cultura, a partir de la forma que adoptaba para la comunicación. Es evidente que la cultura se expresa en enunciados y que estos forman una red de comunicaciones e informaciones. Para el pensador canadiense, la Humanidad habría conocido tres etapas: la cultura de la oralidad, la cultura de la escritura y la cultura de la fusión de oralidad y escritura (esto es, la cultura moderna). A la cultura de la escritura la denominó «galaxia Gutenberg» y a la cultura moderna «aldea global», sin duda, acertadamente.

Si, en vez de atender a la cuestión material de la circulación de la información, atendemos a su contenido encontraremos que la Humanidad ha conocido tres etapas culturales: la cultura de las tradiciones (la oralidad), la primera cultura histórica (la escritura) y la cultura moderna, que funde oralidad y escritura en las TICs (tecnologías de la información y de la comunicación). La primera cultura histórica se diferencia de la anterior en su contenido (da lugar a culturas monoteístas y dogmáticas), pero, sobre todo, se distingue en todos sus ámbitos (occidentales u orientales) en su forma. Las culturas históricas son culturas duales: en ellas conviven dos polos que se repelen, la alta cultura y la baja cultura o, en otras palabras, la cultura académica y la cultura popular. La alta cultura crea las disciplinas y su comunicación es escrita. La cultura popular supone la pervivencia, a cada paso en condiciones más precarias, de la vieja cultura tradicional. La cultura académica ve un obstáculo para su desarrollo, incluso una amenaza, en la pervivencia de la cultura popular, a la que desprecia. Y, sin embargo, esas culturas históricas primarias desarrollaron fuertes vínculos de cohesión que hicieron posible su supervivencia y que impidieron su escisión entre los sectores letrados y los iletrados (*optimates* y *populares*). Estos vínculos son, sobre todo, el lenguaje y las artes. Pero también toman la forma de instituciones (la nación, la casta sacerdotal, los juegos y el entretenimiento, el mercado y sus instrumentos...). Los elementos de cohesión terminaron por imponerse a la hostilidad de las dos culturas, porque son los factores del crecimiento, e imponen su fusión en la cultura moderna. Entender este fenómeno es imprescindible para entender la Modernidad.

La cultura moderna

La cultura moderna se caracteriza, frente a las culturas premodernas, por ser, en primer lugar, el instrumento de cohesión esencial de las sociedades avanzadas. Ese formidable instrumento de cohesión fusiona elementos de cultura académica y elementos de cultura popular. Pero, en esencia, su carácter no es ni académico ni popular. La cultura moderna es un fenómeno mixto que se caracteriza por unas señas nuevas. Tales señas son la universalidad, la masividad y la diversidad. Que la cultura moderna tiene una vocación universal quiere decir que es una cultura sin vinculación geográfica o social. O, si se prefiere, sin raíces. Esta ausencia de raíces le permite fagocitar otras culturas. Las culturas periféricas son succionadas por la cultura moderna. Esta cultura, de origen occidental, asimila aspectos inesenciales de esas culturas periféricas (aspectos culinarios, artísticos, decorativos...). Es una cultura invasiva. Esto ha dado lugar a resistencias y rechazos. Tanto el hinduismo como el islamismo han desarrollado corrientes radicales que han combatido, incluso con violencia, el imparable avance de la cultura moderna occidental. También han aparecido corrientes de oposición moderada, que últimamente han tenido gran éxito en el mundo árabe, y corrientes que han pasado de la confrontación a la integración con reservas (el comunismo chino, por ejemplo). Que la integración es imparable lo revelan fenómenos como la imposición del calendario occidental, del inglés como lengua de comunicación; la asimilación de las nuevas tecnologías y la apertura e integración en el mercado mundial. El fenómeno que ha dado en llamarse *globalización* -y que Lenin llamó hace un siglo *imperialismo*- es la expresión económica de la universalidad de la cultura moderna.

Una segunda seña de identidad de la cultura moderna es la masividad. Sólo lo masivo es relevante. Los *trending topics*, *best sellers*, *numbers one hits*... lideran los fenómenos culturales modernos. Lo minoritario puede ser apreciado por la cultura académica, pero su papel en el mundo moderno será secundario. La masividad de la cultura moderna revela su carácter popular. El populismo es la clave de la cultura de masas. Todas las corrientes políticas modernas son populistas. De ahí que los sociólogos hayan señalado la tendencia de la política moderna al bipartidismo y que ese bipartidismo sea interpretado como las dos alas de un mismo movimiento. La diferencia entre los diversos populismos es cultural. El populismo de derecha es el de los *optimates*, los sectores que dirigen la sociedad. El populismo de izquierda es el de los *populares*, los recién llegados que luchan por apropiarse de un espacio en el poder. Además tenemos los populismos marginales (los *ultras* y radicales), que practican un populismo grosero. La masa es la imagen moderna del *pueblo*. Ni siquiera la cultura académica se sustrae al protagonismo de la masa. La historia de las humanidades modernas es la historia de una claudicación ante el populismo. Los medios de comunicación (*mass media*) se encargan de filtrar los fenómenos sociales y culturales, priorizando aquello que tiene un interés para las más amplias masas.

La tercera seña de identidad de la cultura moderna es su diversidad. Si la masividad supone una cierta reserva frente a la universalidad, la diversidad supone, a su vez, otra restricción respecto a las dos primeras. En su esfuerzo fagocitador, la cultura moderna no sólo asimila culturas exógenas, como las orientales, sino que comienza su expansión por la cultura popular, esto es, por los restos de la cultura oral tradicional que pervive en la historia premoderna y moderna. Marcar el localismo es la tendencia dominante en la cultura popular moderna. Su primer papel consiste en ofrecer una identidad basada en la tradición a cada comarca, región o nación. Esta función es tan contradictoria como cierta. Es contradictoria porque la cultura tradicional es universal. Basta repasar los índices de motivos y tipos de Aarne-Thompson para comprobar la dimensión universal del cuento popular. Esa dimensión no contradice la variación. Del mismo tipo de cuento podemos encontrar docenas de variantes. En la Modernidad esa variación se muestra como diferencia de identidad. En el siglo XIX, folcloristas, lingüistas e historiadores de la cultura

se lanzaron a buscar las señas de la identidad nacional en el pueblo: esto es, la diferencia en aquello que es universal. El resultado fueron las falacias nacionales y regionales. La diversidad de la indumentaria popular de los siglos XVIII y XIX quedó consagrada como el traje típico identitario de una región. Así queda insertada una diversidad regional a la vez superficial e identitaria en la cultura moderna. Más entidad tiene la diversidad social, fundada en la influencia de las dos culturas originarias (la académica y la popular) sobre las diversas capas sociales.

La cuestión de la cultura popular moderna

La cuestión es si es posible hablar de cultura popular en la Modernidad a la vista de que la cultura moderna es el resultado de una fusión entre la cultura elevada y la popular. El criterio convencional suele pretender que la cultura popular agoniza en la era moderna ante la presión insostenible de una cultura unitaria que se apoya en la artillería pesada de los *mass media*. Esta interpretación no concibe como cultura popular más que la pervivencia que suele estudiar el folclore. Y, en efecto, esta pervivencia cada vez es más débil y se limita a áreas rurales. Pero quizá el fenómeno de la cultura popular moderna vaya más allá. Incluso en el dominio del folclore va más allá. No sólo es cultura popular la tradición —oral o costumbrista— que podemos encontrar en el ámbito rural. Elementos simbólicos muy poderosos de la cultura popular han saltado y siguen saltando al ámbito de las artes. Suelen entrar a formar parte de literatura popular: novelas, cuentos, leyendas, canción y poesía popular... Pero en cierto momento esas artes populares pasan a ser objeto de estudio académico y se pierde de vista su origen popular. Esto ocurre con la crema de la literatura universal: Shakespeare, Cervantes, incluso Goethe... responden a esta dinámica de lo popular a lo clásico. En la era moderna sigue dándose ese tránsito de lo popular a lo culto. El cuento y la novela modernas están fundadas en figuras de origen popular: el hombre inútil, los mitos cinematográficos o musicales,... Pero la pervivencia no es la única forma de presencia de la cultura popular moderna. Caben, al menos, otras dos formas de actividad de la cultura popular moderna: la resistencia y la innovación. Ya he señalado más arriba la resistencia que encuentra la cultura moderna en ámbitos regionales, nacionales y supranacionales. Son resistencias nacionalistas o culturales, basadas en tradiciones, ya sean supuestas o reales. Estas resistencias pueden ser vistas en clave heroica, ya sea patriótica o religiosa. Pero también, en una perspectiva opuesta, pueden ser tomadas como anacronismos de carácter semitribal. El último aspecto de la cultura popular moderna es quizás el que menos atención ha recibido y el más trascendente por su dimensión de futuro: la innovación. La cultura de masas es innovadora. Aparentemente se sitúa en las antípodas de la tradición. Y esa es, tal vez, la razón de que no se vincule la innovación a la cultura popular. Pero los grandes fenómenos culturales modernos suelen ser fenómenos de masas y su papel innovador, incluso transformador, resulta innegable. Tomemos el ejemplo de la música. La música moderna por excelencia es la música *pop*. Tanto el *pop*, como el *rock-and-roll* o el *jazz* son fenómenos globales. Y su origen popular es indudable. También lo es su función innovadora en el panorama de la música. Algo parecido podemos decir del cine. El cine es un arte con vocación de espectáculo de masas. Actores y temas cinematográficos han pasado a formar parte de la imaginación popular moderna. Lo mismo puede decirse de los espectáculos deportivos. El entretenimiento moderno se ha convertido en espectáculo mediático universal sin perder por ello la dimensión artística de las artes del entretenimiento. Los juegos modernos han devenido en deportes espectaculares.

De estos fenómenos se puede deducir que la vena popular de la cultura moderna, lejos de extinguirse, está conociendo una metamorfosis que alienta un gran impulso innovador en las artes y en el campo del entretenimiento. Es un error creer que la Modernidad puede

prescindir de la cultura tradicional. Como he explicado en otros trabajos, la idea clave del proyecto moderno es que la Humanidad ha de sustituir a Dios como responsable del Universo. El pensamiento histórico premoderno fue monoteísta. El Universo giraba sobre el eje de la idea de Dios. Esto es así para el pensamiento occidental (cristiano) y para el oriental (islámico o budista). El pensamiento moderno abandona el paradigma teocrático para proponer un paradigma humano del Universo. Lo mundano y lo supramundano se miden con criterios humanos, materiales, realistas.

Este cambio ha conllevado algunos errores. El primero y más importante a los efectos de lo que nos interesa ahora es creer que esa transformación supone pasar de una edad metafísica del pensamiento a una edad científica (eso postuló Auguste Comte) y que eso supone que la cultura moderna está coronada por la ciencia, la más alta expresión de la cultura elevada. Esto no es así. El pensamiento tradicional o primitivo no es mera superchería. Es un capital de imágenes inmenso y la Humanidad no puede prescindir de él. Y todavía menos puede prescindir de ese capital cuando se plantea un reto sobrehumano: asumir la responsabilidad del mundo y del Universo. Por el contrario, la tarea del pensamiento moderno consiste en realimentar el pensamiento elevado, nuevo, con el descubrimiento y estudio del pensamiento tradicional. ¿Cómo es esto posible? No sería posible si el pensamiento primitivo, oral y tradicional, se limitara a creencias mágicas. En efecto, la magia es la religión del paleolítico y está en la base del pensamiento tradicional. Pero este pensamiento va más allá de la magia. La esencia del pensamiento primitivo es la lucha permanente entre el bien y el mal. Sólo aprendiendo las lecciones de ese combate es posible la supervivencia de la horda. El primitivo depende de saber explotar la cohesión de la horda o familiar para sobrevivir. Y ahí está la actualidad del pensamiento tradicional. El hecho de que la Humanidad asuma la responsabilidad del Universo supone un gran riesgo: el riesgo de la autodestrucción. Son muchos los pensadores que han visto en determinados fenómenos modernos la posibilidad de aniquilación de la Humanidad (la guerra nuclear o el cambio climático). Como explicó Hanna Arendt, el ser humano es un heredero, no un autor. Ha heredado el mundo. Y puede comportarse de manera inteligente, como un Dios, o puede comportarse neciamente, como un nuevo rico que despilfarra la fortuna que no le ha costado ningún esfuerzo adquirir. El dilema entre el bien y el mal vuelve a ser el factor clave para la supervivencia, ahora ya no de la horda o de la familia, sino de la Humanidad en su conjunto.

Identificar la cultura moderna con el pensamiento científico conlleva graves peligros. El más evidente es el elitismo. El elitismo desprecia lo popular. Sólo lo culto puede innovar, avanzar. El elitismo es la ideología de una casta: el mundo académico. El academicismo, en tanto que casta, busca autonomizarse de la sociedad, reducir su obligación de dar cuentas a la sociedad. Esto suele dar lugar a varias manifestaciones. Una de ellas es la tendencia a construir discursos para expertos, opacos para los no iniciados. El elitismo es incapaz de comprender la evolución social: por qué las clases inferiores ascienden socialmente en la historia. Y, dentro de la era moderna, tiene serios problemas para comprender la moda, la evolución de las artes, o fenómenos del consumo como la sociedad del espectáculo, la medicina alternativa o, simplemente, la economía política. El elitismo suele comprender estos fenómenos en clave de agotamiento o extinción. Esta es una visión hermética y agónica. Sloterdijk va un poco más allá en la crítica a la alta cultura y asegura que su primer error es ignorar la evolución. La alta cultura se imagina, añade, al *homo* ya en la *polis*. E ignora su larga etapa en la horda.

El elitismo o academicismo impone una tendencia a la jerarquización. Esta tendencia choca con la tendencia dominante en el mundo moderno que es la sumisión ante la opinión pública (es decir, el populismo). Ninguna decisión, por avalada que esté por criterios académicos, puede resistir a la presión contraria de la opinión pública. La actualidad y la historia modernas están llenas de casos que avalan este aspecto.

Naturalmente, tampoco se trata de negar la necesidad de una cultura académica. Simplemente, se trata de situar la cultura elevada en un punto menos pretencioso, dándole un aire algo más humilde. Esa actitud humilde debe comprender las deudas con la cultura popular y la importancia creciente de la zona de intersección de ambas culturas en la Modernidad. Tal actitud se traduce en ciertas pautas para la investigación. En síntesis, esas pautas consisten en comprender los acontecimientos culturales modernos en el marco unitario de la cultura, con su diversidad, como productos de la gran evolución cultural (esto es, decenas de miles de años), y como episodios de esa fusión. Y comprenderlos en el marco de una teoría de la imaginación, una teoría interdisciplinar y transversal, que trata de superar la balcanización de las disciplinas.

Un ejemplo: el marxismo

La dinámica de la cultura moderna puede ser ilustrada con variados ejemplos. Uno de ellos es el papel desempeñado por el marxismo en la cultura moderna. El fenómeno que llamamos marxismo ha descrito una trayectoria cultural en la Modernidad. Y es precisamente esa trayectoria lo que le ha hecho llegar a ser un fenómeno de primer orden en el panorama cultural moderno. Lo describiremos muy brevemente. En un primer momento, el marxismo es la obra de académicos marginales: Marx y Engels. Su origen está en la cultura académica, en una encrucijada entre la filosofía, la política y la economía. Aunque afecta a más disciplinas (la historia, la antropología, la sociología...) su eje es la economía política (*El capital*). En un segundo momento lo vemos convertido en una ideología política, la ideología de un movimiento internacional (el socialismo), que conocerá más tarde una escisión (el comunismo). En este momento, el marxismo se convierte en una doctrina popular. Esta doctrina compite con otras doctrinas populares (el anarquismo, el cooperativismo, el feminismo...). Para convertirse en doctrina popular ha de dogmatizar ciertos elementos de la cultura académica, tarea a la que contribuyeron sus fundadores, pero que fue continuada por otros intelectuales. Y también ha de proponer una simbología (la bandera roja, anagramas, un santoral, ciertos ritos...). En un tercer momento el marxismo afronta otra mutación: el regreso a la alta cultura. Ese regreso ha tenido varias vías: la escuela de Frankfurt para la sociología, la nueva izquierda británica para la historia social, el estructuralismo marxista francés, etc. Nombres como E. Hobsbawm, E. P. Thompson, R. Williams son hoy clásicos en las facultades de Historia y sus secuelas -la historia social, primero, y la historia cultural, después- se han convertido en respetables disciplinas académicas. Para esta tercera etapa han sido necesarias algunas transformaciones. En lo esencial esas transformaciones consisten en rupturas de dogmas doctrinales, concesiones al empirismo –especialmente entre los historiadores británicos, pero también entre los sociólogos alemanes– o a otras corrientes académicas –como el estructuralismo o el existencialismo en el caso francés–. Y hoy todavía asistimos a una recuperación del impulso marxista, a través de la obra de A. Badiou y otros, como efecto colateral de la crisis económica internacional (2008). Esta trayectoria circular muestra la comunicación existente entre la cultura académica y la cultura popular en el marco de la cultura moderna. Naturalmente, el que esta trayectoria circular sea un ejemplo no quiere decir que sea ejemplar. Pero fácilmente encontraríamos, además de otros ejemplos de colaboración entre la alta y la baja cultura en los tiempos modernos, la aparición de disciplinas puente entre ambos sectores culturales (la sociología, la antropología, el estudio del folclore...) que no se conforman con ocupar una parcela del pastel académico sino que se convierten en disciplinas transversales que aspiran a proponer una metodología para las ciencias humanas.

BIBLIOGRAFÍA

FRADERA, Josep M., «Niveles de cultura: “Culturas regionales” y regionalismo cultura», en AA. VV. *L'histoire culturelle en France et en Espagne*, PELLISTRANDI, Benoit y SIRINELLI, Jean-François., ed. Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 355-369.

SLOTERDIJK, Peter, *En el mismo barco*. Trad. M. Fontán del Junco. Madrid, Siruela, 1994.

LO CULTO Y LO POPULAR EN LAS TRADICIONES VASCAS Y PIRENAICAS DE GERTRUDIS GÓMEZ DE AVELLANEDA¹

ROCÍO CHARQUES GÁMEZ
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

Las tradiciones que nos proponemos abordar son las que Gertrudis Gómez de Avellaneda recoge durante sus vacaciones de verano en el Pirineo español y francés, en 1857, 1858² y 1859. Son cinco: *La bella Toda*, *Los doce jabalíes*, *La ondina del lago azul*, *La dama de Amboto* y *La flor del ángel*. En un primer momento se publican como anotaciones de viaje, minuciosamente estudiadas por Ángeles Ezama en un artículo reciente (2011), y más tarde se editarán como textos independientes (1871). Por tanto, las múltiples observaciones esperables en un artículo de viajes desaparecen prácticamente en su totalidad para dar paso a la tradición propiamente dicha. Cabe notar que en estos cinco textos de los que hablamos, la Avellaneda se inserta directamente como voz narradora en primera persona, y además, los encuadra en el tiempo presente. Ella aparece en unas coordenadas espacio-temporales concretas. De hecho, el juego de voces narrativas se realiza de dos maneras: o bien Gómez de Avellaneda relata la tradición (como en *La flor del ángel* y *La dama de Amboto*), o bien esta dialoga con su guía en una excursión y este le cuenta la historia (en el resto de textos)³. Se produce así un juego de voces narrativas al que haremos referencia durante nuestra exposición. Asimismo, se pueden rastrear los puntos de vista de la autora respecto a algunos temas. Otro rasgo destacable es el empleo de recursos dramáticos de corte, evidentemente, romántico. Además de estos aspectos, en las tradiciones leemos las referencias directas que sirven de base a la tradición recopilada. Las fuentes orales serán las más empleadas y a las que Tula preste mayor atención como ella misma declara: «Quise, en mi excursión veraniega del año último, recorrer los sitios más notables de los Pirineos españoles y franceses, tomando notas de las tradiciones que las poetizan» («Mi última excursión por los Pirineos», cit. Ezama, 2011). «Este país no tiene que envidiar a Escocia ni a Alemania, en punto a tradiciones. Apenas hay monte o ruina que no tenga la suya, más o menos romántica». (*El Estado*, cit. Ezama, 2011). Así pues, muchas de las historias las extrae del acervo popular y las recopila una vez que las ha escuchado. Dependiendo del texto este sufre distintos grados de elaboración artística. El nivel de elaboración difiere enormemente de unas a otras: desde las menos desarrolladas y recreadas, como *La bella Toda*, a la más elogiada por su belleza plástica, *La ondina del lago azul*,

¹ Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación *Romanticismo español e hispanoamericano: concomitancias, influencias, polémicas y difusión* (FFI2011-26137), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

² De este viaje realizado junto a su esposo, herido por un incidente en el estreno de su obra *Los tres amores*, tenemos noticia por notas de prensa y por varias cartas personales. Además su tradición «La bella Toda y los doce jabalíes» lleva por fecha el verano de 1858 aunque fue publicada en 1860 (Ezama, 2011: 345-346).

³ Ezama nota cómo la primera forma es la de los artículos de 1857 mientras que la segunda se corresponde con los de «Mi última excursión por los Pirineos» de 1860 (2011: 334).

que, a diferencia de las otras, tomadas de la cultura popular vasca española, se enmarca en el Pirineo francés.

La lectura de las líneas introductorias a este material nos informa de cómo la escritora cubana recogió estas tradiciones durante los veranos de 1857, 1858 y 1859, en los que pasó las vacaciones junto a su esposo. En lo que respecta a la publicación de las mismas, observamos que Gómez de Avellaneda las incluye en sus relatos de viaje para darlas a la luz más tarde de manera independiente. *La bella Toda* (como la historia de D^a Toda de Larrea), *Los doce jabalíes* («Avendaño y Elvira» en las notas)⁴ y *La ondina del lago azul* («La ondina del lago azul: recuerdo de mi última excursión por los Pirineos») se publicaron en las notas de viaje «Mi última excursión por los Pirineos» en el *Diario de la Marina* (del 19 de junio al 28 de julio de 1860)⁵. Por otro lado, *La dama de Amboto* y *La flor del ángel* se publican en las cartas de impresiones de viajes, dirigidas al escritor Teodoro Guerrero, de origen cubano, aparecidas en el periódico *El Estado* (entre el 29 de julio y el 6 de septiembre de 1857) (Ezama: 331): «La dama de Amboto» (junto a la del palacio de Ozaeta, en la carta IV) y «La flor del ángel. Tradición vascongada» (carta VI). Las cartas se diferencian de los textos anteriores en su inmediatez temporal (Ezama, 2011: 334). Las tradiciones de las cartas posteriormente aparecen como textos independientes en el *Album Cubano de lo Bueno y lo Bello* (1860), fundado y dirigido por la escritora.

Entre el 19 de junio y el 28 de julio de 1860 aparecen sus artículos de viaje bajo el título «Mi última excursión por los Pirineos» donde cuenta su viaje de Bilbao hasta Bagnères de Bigorre, pasando por Bayona y Biarritz en el verano de 1858 y sobre todo de 1859. Estas relaciones vienen acompañadas de una carta al director del *Diario de la Marina* más una nota adicional (Ezama, 2011). En esta epístola se delata el interés de la autora cubana por recoger las tradiciones del lugar que visita (como también declara en 1857), (Ezama, 2011: 329), pero confiesa que solo ha podido realizar algunos apuntes, que son los que leemos en estas notas, que no reúnen las características necesarias para constituir hermosas tradiciones sino «apuntes [...] incompletos y desaliñados», aunque llenos de «sencillez y verdad»:

Mi estimado amigo:

Como si presintiese que había de abandonar próximamente el suelo de la Europa, quise, en mi excursión veraniega del año último, recorrer los sitios más notables de los Pirineos españoles y franceses, tomando notas de las tradiciones que las poetizan. Mi propósito era escribir más tarde algunas curiosas páginas de impresiones y recuerdos para corresponder a los amigos que se reunían en mi modesta casa una vez por semana, amenizando nuestra pequeña reunión con la lectura de sus trabajos literarios inéditos [...]

Revueltos entre fárragos de manuscritos venían conmigo los ligeros apuntes tomados en mi indicada excursión, tan borrosos, por cierto, y tan poco inteligibles, que aun yo misma he necesitado esfuerzos de memoria para descifrarlos [...]

Mi primera intención de fundar sobre aquellas notas un extenso y agradable relato de mi última correría, realzando cuanto pudiera el interés de las tradiciones (recogidas en un país en que son tan abundantes), me pareció imposible después de haberse borrado de mi mente multitud de datos con que contaba para auxiliar los consignados en el papel, que eran, por desgracia, los menos. Pero a falta de bonitas narraciones podía dar a usted, amigo mío, los mismos apuntes destinados a servirles de base, pues lo que desmereciesen por incompletos y desaliñados, lo ganaran acaso por la sencillez y verdad que caracteriza todo lo que se escribe para mí misma, sin pretensiones de embellecer y abrillantar las cosas con ropajes de la fantasía. Esto pensé y esto hago. Ahí van mis borradores. Usted les dará el destino que mejor le parezca, como también a estas líneas que les sirven de encabezamiento. (Ezama, 2011).

⁴ Ambas aparecen como «La bella toda y los doce jabalíes. Dos tradiciones de la plaza del mercado de Bilbao» en las *Obras literarias* (1871).

⁵ En estos escritos la Avellaneda narra «su viaje desde Bilbao, pasando por Bayona, Biarritz y Londres, hasta Bagnères de Bigorre, y luego la vuelta a España» (Ezama, 2009: 3).

Pasemos a analizar cada una de las tradiciones de este ciclo. En la publicación de las dos primeras tradiciones, *La bella Toda* y *Los doce jabalíes*, el informante es el mismo: la acompañante, guía y amiga de la autora, que relata estas dos historias cuando ambas se encuentran en la Plaza Vieja de Bilbao, en agosto de 1858. Resulta interesante ver cómo se engarzan narrativamente los dos textos, en los que, además, la presencia de la autora es diferente. En la primera, su voz está presente desde las primeras líneas, en las que explica cómo tuvo conocimiento de la tradición y transcribe el diálogo con su acompañante. Se resalta el hecho de que un presentimiento le hace sentir que horribles sucesos habían acontecido en ese lugar. En esta parte del relato así como al final, la autora deja constancia de esta intuición suya, de esa gran sensibilidad que le hace experimentar sensaciones que traspasan su alma. A pesar de que era una tarde de verano espléndida, dice: «sin saber la causa, me sentí súbitamente poseída de cierto sentimiento de vaga melancolía» (1984: 226). Su *cicerone* no queda incólume ante este cambio de actitud y le alaba su «maravilloso instinto de poeta. [...] Su corazón se siente conmovido, como si adivinase que el sitio en que estamos ha sido teatro en otros tiempos de dramáticos hechos, que la tradición ha transmitido a los nuestros» (1984: 226). «Que la tradición ha transmitido a los nuestros», palabras que delatan el carácter popular y tradicional del episodio narrado, que recoge un momento de la historia. La guía le cuenta las consecuencias que la bella Toda de Larrea sufre cuando la reina Isabel descubre la relación amorosa que tiene con Fernando el Católico⁶. La narración del suceso es breve y enseguida la interlocutora remarca, una vez más, la atracción misteriosa que el lugar tiene para Tula; a lo que esta responde que está en lo cierto y que presiente que va a contarle «otra historia de los antiguos tiempos, aún más patética quizás que la de Toda y su hija» (1984: 228). La contestación ratifica su intuición y la *cicerone* se dispone a contarle otra historia real acaecida en tiempos remotos, que los bilbaínos no han olvidado, como demuestra la tradición que a continuación le va a referir. Este final pone de manifiesto el punto de unión entre las dos tradiciones. Como advierte María A. Salgado, «las dos forman parte de una sola narración unida por el tema: la condena de las pasiones desatadas de la aristocracia medieval y el abuso de poder para conseguir sus menores caprichos» (342). Además, somos testigos del modo en que Gómez de Avellaneda las recopilaba. De hecho, su amiga le insta a que coja su cuaderno de viaje para anotar en él la siguiente tradición.

Los doce jabalíes, como advierte en el texto anterior la guía, es mucho más extenso. Trata de la envidia del señor de Vizcaya por las habilidades de Avendaño, que sobrepasan las suyas, y de los celos de su favorito, enamorado de la mujer del vasallo. Estos sentimientos les llevan a cometer un crimen atroz contra Avendaño. El texto se divide en dos partes y la voz de la guía ocupa prácticamente todo el relato, excepto los dos últimos párrafos, en los que la voz de Avellaneda vuelve a asomar, por lo que el lector retorna al momento presente. Ha llegado ya la noche cuando acaba de escuchar las dos relaciones y deja constancia por escrito de la huella que las historias dejan en ella. En estas dos historias la autora se encarga de dejar patente su extrema sensibilidad. Por tanto, podemos apreciar cómo Gertrudis Gómez de Avellaneda rebasa el papel de mera copista de tradiciones para insertarse en la historia y recoger también sus propias impresiones.

La tercera tradición, *La ondina del lago azul*⁷, sigue un esquema similar al de la primera tradición, es decir: presentación de la autora en primera persona y paso a la voz del narrador del relato –el guía. Pero esta narración se ve interrumpida en varias ocasiones por el transcurso del paseo por el lago azul, pues Gómez de Avellaneda va a dicho paraje

⁶ La versión de Gómez de Avellaneda habla de la reclusión en el convento de la madre y la hija, pero en realidad la hija, María Esperanza de Aragón, que luego fue abadesa en el convento, se quedó allí sin su madre. Más tarde le acompañaría en su reclusión María de Aragón, hija también ilegítima del soberano.

⁷ Ezama señala que en la edición periodística la narración se realiza inmediatamente después de una presentación del lago. En cambio en la edición de las *Obras literarias* (1871) se introducen unas líneas en las que se sitúa el relato en los Pirineos franceses, en el verano de 1859 (2011: 336).

acompañada de un grupo de turistas. Esta tradición es mucho más extensa que las anteriores y también mucho más elaborada. De hecho, es la tradición más célebre de Tula. A diferencia de las demás, se inspira en diversas tradiciones, como muy bien han apuntado los estudiosos que han analizado esta parte de la obra en prosa de la artista (Ayala, 2006). Así, por ejemplo, el tema de la ondina forma parte de la tradición de varios países (Pedrosa, 2002). Las composiciones musicales y literarias en torno a este personaje son célebres como, por ejemplo⁸, la *rusalka* (1819), escrita por Alexander Pushkin; que a su vez inspira la ópera del mismo nombre de Alexander S. Dargomizhski en 1856; la *Undine* (1811) de Friedrich de la Motte Fouqué; también convertida en ópera por Ernest T. Hoffmann en 1816 y por Albert Lortzing en 1845. M^a Ángeles Ayala cita la tradición literaria española, una historia inserta en *El caballero Cifar* al poema «La fuente de la mora encantada» de Quintana, así como obras extranjeras como la *Ondine* de La Motte-Fouqué (1811), *Lore Lay* de Brentano (1801), *Lorelei* de Heine (1824), *Das Käthchen von Heilbronn* (1808) de Kleist. También recuerda las adaptaciones operísticas de Lachner (1846), Wallace (1850) y *La Ondina* de Hoffmann (1814); sin olvidar las tradiciones orales, abundantes en el norte de la Península, donde se habla de mujeres seductoras que atraen a los paseantes, quienes caen por abismos o desaparecen bajo las aguas. «Las *xanas* o *lavanderas* de Asturias, las *lamias*, *lamiñas* o *lamiñaku* del País Vasco, las *gojes* o *dones d'aigua* de Cataluña y esta misma figura en Galicia, representa un claro ejemplo de la difusión de este motivo de larga raigambre folklórica y popular que muy bien pudo inspirar a Gertrudis Gómez de Avellaneda» (14).

Estas damas del agua existen, por tanto, en la mitología vasca y pirenaica⁹. Por consiguiente, Gertrudis Gómez de Avellaneda dispone de unas fuentes artísticas reconocidas que podrían haberle servido de inspiración aunque el tema se trate de manera totalmente distinta. Pese a toda esta tradición reconocida, es en este texto donde la originalidad de la escritora asoma de forma notable. En realidad, esta tradición resalta por la oposición entre lo real y lo imaginario, un enfrentamiento en el que finalmente triunfa la realidad, punto de vista, por otra parte, defendido por la voz narrativa de la autora que muestra signos de incredulidad cuando hace comentarios o incluso interrupciones a lo largo de la narración del guía: «¡Oh!, reid si queréis, señora; pero es lo cierto que en aquel lugar [...]» (260). «[...] no pude menos que preguntarle a Lorenzo, con sonrisa que pareció lastimarle, si debía tomar por lo serio que un hombre de buen juicio, como él, creyese de veras haber sido una ondina la amante misteriosa del hijo de Santiago» (275). Leopoldo Augusto de Cueto, en el apéndice al volumen 5 de las obras completas de la autora (1871), mostraba sus reticencias a este final por parecerle prosaico; mientras que otros estudiosos lo aplauden. Cotarelo y Mori (1930), por ejemplo, elogia su lirismo e incluso advierte que sobrepasa las leyendas de Puchskin y de Hoffman. Por nuestra parte, si no supiéramos que esta tradición pertenece a este ciclo bien pudiéramos pensar que se trata de un texto elaborado en otras fechas por el carácter algo crítico que desmantela, en las últimas líneas, toda la magia del hecho fantástico y, por supuesto, por el grado de elaboración del escrito.

⁸ Varela Jácome cita las mitologías escandinava y germánica, además del mito de Ofelia y el precedente de la ninfa Lorelei, que Heine poetiza y Federico Silcher musicaliza; y el poema «La fuente de la mora encantada» de José Manuel Quintana (81). Aparte de estas referencias hay que señalar la leyenda *Los ojos verdes* de Bécquer, en la que los estudiosos del poeta sevillano ven una aproximación y un alejamiento a la obra de Gómez de Avellaneda (*ibid.*). Ezama cita también *La dama del lago* (1810), de Walter Scott; «Maitagarri» de José María de Goizueta (1856), la ópera de Rossini *La donna del lago* (1819), basada en el poema de Walter Scott (336).

⁹ Las «daunas d'aygua»: «Fées vivant près des cours d'eau, des lacs ou des sources. Ces “Dames des eaux” répandues sur toute la chaîne des Pyrénées cherchent le plus souvent à quitter leur sort en fréquentant un homme qui les épousera ou une jeune fille que les tirera de la fontaine dont elles sont prisonnières» (Marliave, 1993). Por ejemplo, podemos leer el cuento «La fée du lac d'Estaing» en una recopilación de cuentos populares de los Pirineos muy similar al de otros relatos del mismo asunto (un ser maravilloso encantado que consigue forma humana y se casa con un hombre, pero este debe cumplir una promesa —normalmente no pronunciar unas palabras o no visitarla un día concreto— y al no cumplirla, pierde al hada, que vuelve a su estado original) (Lormier, 1992: 40-41).

La ondina del lago azul cuenta la historia de Gabriel, joven soñador que habita en los valles, que se enamora de un ser fantástico que aparece en el lago conocido por el color de sus aguas. Gabriel es totalmente diferente a los habitantes del lugar, que no entienden sus aspiraciones, y se presenta como un ser refinado y extremadamente sensible y solitario¹⁰. Pasa las horas solo junto al lago, dedicado a la música y la poesía. Gabriel es el hijo único de un labrador, el tío Santiago, que ha perdido a su esposa y sus otros dos hijos, por lo que le proporciona una educación excepcional. Es el padre sumamente religioso y, cuando le llega la noticia del enamoramiento de su hijo de un ser acuático, enseguida piensa que está poseído por el demonio y ruega a la Virgen por la salvación de su hijo. El otro personaje fundamental de la historia es Lorenzo, ayudante del padre de Gabriel, y guía de Avellaneda en el momento presente. Es además quien cuenta la historia a la autora. Si en un primer momento pensó que el joven había perdido el juicio, poco a poco creará en la existencia de seres sobrenaturales, hasta que, tiempo después quedará decepcionado al encontrar en París a una dama que parece ser la causante de la desgracia de Gabriel. Lo que había sucedido es que un día desaparece la ondina, Gabriel pierde la cordura y pese a los cuidados del padre y de Lorenzo, el enamorado se ahoga en el lago azul. Es en París donde descubre Lorenzo que Gabriel ha sido víctima de una joven frívola que pasó sus vacaciones ese verano en aquellos parajes. Como dijimos, el juego de opiniones entre lo real y lo imaginario se modula a lo largo de este elaborado texto en el que encontramos el fanatismo religioso del padre, la ensoñación romántica de Gabriel, la objetividad de la interpretación de la Avellaneda y los vaivenes interpretativos de Lorenzo, que encienden el interés del lector por continuar la historia, con la interpretación final en la que vence el mundo materialista frente al ideal.

Otro punto destacable aparece al comienzo de *La ondina* pues Lorenzo percibe la atracción que lo misterioso ejerce en la escritora, si bien luego se demuestra su escepticismo respecto al relato. La escritora ha percibido al ver a Gabriel que este ha sufrido un grave infortunio y Lorenzo le confiesa que se trata de «un misterio bien singular y doloroso [...], y que a vos, señora, que me parecéis afecta a todo lo maravilloso, no podría menos de interesaros en extremo» (1984: 249). Poco después de advertirle Lorenzo que prefiere no traer a la mente esos tristes recuerdos se produce su retirada inmediata lo que provoca que Tula desee todavía más conocer la historia dramática. Este hecho la lleva a comparar al guía con un Dumas o un Soulié (1984: 250), ya que logra avivar su interés. Así lo llama el *Dumas campesino* (1984: 258). Tras convencerlo de que le cuente qué ocurrió, él le advierte que acepta porque su interés no nace de la curiosidad sino por su atracción «por cuanto es patético y extraordinario» (1984: 250). De nuevo, como veíamos en las otras tradiciones, el personaje de la Avellaneda se retrata subrayando sus aptitudes excepcionales y su gran sensibilidad.

*La dama de Amboto*¹¹ habla del origen de un topónimo (como sucede en otra de sus tradiciones: *La montaña maldita*), el de la cima del monte Echeguen que, según la tradición vasca, lleva el nombre de M^a Urraca. Sobre esta tradición existen varias versiones que han sido recogidas por escrito pues se trata de uno de los temas que más se han tratado en la literatura vasca¹². Por ejemplo, Sotero Manteli da este mismo título a la tradición que saca a

¹⁰ Representa al personaje romántico tal como puntualiza Varela Jácome (2002): «La escritora cubana configura un arquetipo de protagonista romántico. La subjetivación de su conciencia transforma el universo referencial. Su apasionamiento, su temperamento melancólico, su ofuscación amorosa, su visión panteísta de la naturaleza, lo inscriben dentro de la tipología sentimental introvertida» (75).

¹¹ El texto que encontramos exento está más cuidado estilísticamente y la edición periodística introduce un párrafo sobre la locura de María y hace hincapié en la locura y la fatalidad como elementos determinantes (Ezama, 2011: 337).

¹² Julio Caro Baroja cita el estudio sobre la Mari realizado por Barandiarán (1928) y analiza el personaje en el capítulo «Las lamias vascas y otros mitos» en su monografía de 1974 (33-72).

la luz en 1869¹³. De hecho, si consultamos una monografía de leyendas vascas, percibiremos en seguida la aparición de algún texto referido a este tema, que recoge varias versiones de la misma tradición (Mugarza, 1981; Garmendia, 1989). Otros nombres que se le dan al personaje de Mari, además de la Dama de Amboto, son Mari la de Txindoki o Mariurrika. Mari es el «génie féminin des tempêtes, se promène du haut des monts aux caps battus par l'océan» (Gil G. Reicher, 1946: 72).

La fuente oral de esta tradición se pone en evidencia en la siguiente carta de la autora publicada en *El Estado* (la carta IV sobre «La dama de Amboto», 1857, recogida por Ezama Gil, 2011):

Aceptado, empero el incuestionable principio de que no hay que buscar talento en escritos que salen de semejantes oficinas, me atreveré a contar de cualquier modo una de las más dramáticas tradiciones que se conservan religiosamente archivadas en la imaginación novelesca de los vascongados, y cuyas particularidades curiosas las debo a un joven del país, sin nombre alguno todavía en la república de las letras, más que lo tendrá de seguro envidiable el día en que su excesiva modestia no le impida el pretenderlo [el joven tal vez es el escritor Sotero Manteli, que escribe una versión de esta leyenda que se publica en 1869].

La introducción a la tradición la realiza la voz narradora que se dirige directamente al lector para despertar su interés por el origen del nombre de esta peña. Una vez más, la autora se inserta en el texto. En la *Ondina* ya se apreciaban las descripciones minuciosas del paisaje de montaña y ahora encontramos nuevas notas paisajísticas que sitúan el relato en unas coordenadas geográficas específicas. El párrafo es encomiástico de la naturaleza del lugar:

¿Conocéis, queridos lectores, las pintorescas provincias vascongadas? Y si tenéis esa dicha, ¿recordáis la elevadísima peña llamada Amboto, que sirve de corona a la montaña de Echaguen? ¡Oh!, de seguro os llamaría la atención esa singularidad de tener la cima un nombre diferente al de la montaña de que forma parte. Pues bien, yo voy a contaros la dramática historia que prestó fundamento a la mencionada rareza (1984: 241).

Aquí se nos cuenta la historia de María Urraca que acaba con la vida de su hermano por el deseo de erigirse en señora única e independiente de cualquier varón. Durante la narración, como ocurre en otros relatos, asoma la opinión de la autora, como cuando censura la desigualdad entre hombres y mujeres en materia de herencia¹⁴: «Tal era el espíritu de la época de que hablamos: el sexo menos fuerte era desheredado sin piedad, y muchas veces se le condenaba a la perpetua clausura de un monasterio, para que el varonil representante de la casa no tuviera ni aun el cuidado de proporcionarle aceptable colocación o módicos alimentos» (1984: 241). La muchacha realizará un acto criminal con el fin de convertirse en la única heredera y acabará con la vida de su hermano durante una cacería. Como veíamos en otro estudio dedicado a la novela *Sab*, de la misma autora, se percibe un interés en el juego de miradas de los personajes (Charques, 2011). En esta obra se destaca la mirada febril y fulgurante de la doncella cuando comienza su persecución del jabalí que quieren cazar. Los rasgos demoníacos van apareciendo en estas descripciones, por ejemplo cuando más adelante la vemos a lomos de su caballo con más rasgos diabólicos, pues se nos presenta como poseída: «Su caballo blanco, como poseído por el frenético demonio que hizo entrar en el cuerpo del de Angélica [el nigromante que nos pinta Ariosto, parece rebelarse contra la hermosa mano [...]]» (1984: 243).

Por otro lado, la tensión ha de sostenerse a lo largo de todo la historia para no perder el interés del lector, y nos da la sensación de un relato oral en el que el narrador nos hace

¹³ *La dama de Amboto. Leyenda escrita sobre tradiciones vascongadas* (1869) es la recreación de dos tradiciones orales (Rubio Pobes, 2003: 314).

¹⁴ Este texto, como otros de la autora, han sido analizados por varios estudiosos desde un punto de vista feminista, por ejemplo Brígida Pastor (2002). María Antonia Panzio Büyükkonyuncu (2009) se detiene también en el análisis de esta tradición.

continuas llamadas de atención. La voz narradora mantiene la suspensión del momento y alimenta la curiosidad del lector con recursos tan románticos como las exclamaciones. Por ejemplo, cuando llega la dama demudada y leemos: «¡Sí!, no puede quedar duda... El joven caballero ha sido precipitado [...]» (1984: 244). O más adelante cuando se descubre el cuerpo y advierte el narrador que «¡cosa extraña! –se vio que el caballo tenía traspasado el pecho por un largo venablo» (1984: 244). Como dijimos, recursos todos estos típicos de los textos orales también, para no dejar que el oyente pierda su atención. A continuación se remarca que este hecho hizo nacer varias murmuraciones. Así, en el aniversario de la muerte de su hermano, la joven pierde la cabeza porque cree ver a su fantasma que la persigue para lanzarla al abismo, justo en el mismo precipicio donde él falleció. Leemos: «¡Ah!, la desventurada, en su locura y en medio de la lobreguez, no sabe qué camino sigue [...]. En el mismo instante parece que el fantástico caballo lanza sobre ella al jinete amenazador, y la pobre María, cuya enajenación mental llega al último extremo, se arroja, por librarse de él, al fondo del precipicio» (1984: 246).

Otra característica de estos textos de Avellaneda es el de la justicia divina (como se presenta muy claramente en el final de *El cacique de Turmequé*). El pueblo es el que ha creado esta leyenda con esta interpretación del hecho fatídico. Al sacar el cuerpo sin vida de María Urraca se observa que: «[...] el pueblo se amotinó para pedir que no descansasen en una misma tumba. Veía, con su maravilloso instinto, la justicia del cielo, en un suceso en que todavía los nobles amigos de la Urraca sólo querían reconocer el efecto casual de lastimosa locura» (1984: 246-247). El protagonismo de la masa, del pueblo, es evidente en el final del relato, puesto que a esta oposición al entierro de los hermanos en el mismo lugar se añade la demolición del castillo cuando sus deseos no son escuchados. Hay una verdadera oposición entre los nobles que desoyen la voz del pueblo y este que se levanta colectivamente contra una injusticia: «La tenaz resistencia que se intentó oponer a la pública opinión no sirvió más que para exaltar los ánimos, y la cólera popular demolió furiosamente el castillo, sin dejar piedra sobre piedra» (1984: 247).

Viene, seguidamente, una explicación etimológica del nombre dado a la cumbre: Amboto, que traduce por «allí arrojan», «de allí fue arrojada». Y agrega que surge de esta historia no solo el nombre de la cúspide sino también la historia de una dama que se aparece en los momentos en los que va a suceder una desgracia. Esto tiene lugar los días en los que se observan densas nubes en la cumbre, lo que el pueblo interpreta claramente en este sentido y deja apartadas sus actividades para evitar ser víctima de algún accidente. Esta tradición, cuyo origen viene explicado aquí, es la que alimenta las historias sobre la dama de Amboto.

Llegamos a la última tradición: *La flor del ángel. Tradición vasca*. Sirve también para explicar el origen de otro nombre, pero esta vez no de un topónimo sino del nombre de una flor que encontramos en la zona montañesa del Deva. La autora no duda, desde las primeras líneas, en marcar un paralelismo entre sus amantes y los protagonistas de la famosa tragedia de Hartzzenbusch, *Los amantes de Teruel* (1837). Esta es la única de las cinco tradiciones que apunta una influencia de una fuente escrita. Los puntos de conexión entre los protagonistas de ambas historias los traza Gertrudis Gómez de Avellaneda al inicio de la tradición: «Nuestros amantes y aquellos con quienes los tengo comparados, ofrecen, como irán notando mis benévolos lectores, no pocos puntos de triste semejanza. Erlía, como Marcilla, halló inflexible al padre de su amada» (1984: 279), hay una separación de los amantes tras una promesa de cumplir un plazo durante el que el joven conseguiría riquezas, una noticia falsa que rompe las expectativas de los amantes y les lleva a la tragedia final. Por consiguiente, en este relato se nos indica una de las influencias directas que proviene de la literatura culta. Encontramos asimismo apuntes referidos a la transmisión popular de conocimientos dentro de la tradición, pues cuando los amantes se encuentran a orillas del río el día que Erlía se despide de Rosa, la única flor que aparece es aquella a la que hace referencia el título de la tradición y se apunta: «que era conocida en el país con el nombre

de la *flor del ángel*, por ser producto de una planta que, según la tradición aseguraba, jamás dejaba de comenzar su milagrosa florescencia en el primer día de mayo» (1984: 281).

La promesa del joven a su amada de que no la olvidará tiene que ratificarse para que ella, por su condición celosa, se sienta segura. Así, viendo la flor a la que se acerca una abeja, afirma que al igual que el insecto se aproxima siempre a la misma flor, él solo pensará en ella, en su Rosa. Rosa ha de esperar un año para que su amado regrese de América con un capital suficiente para que su padre acepte su matrimonio. Antes de que este se cumpla, le llega la falsa noticia de la ruptura de la promesa de Erlí y, despechada, mata al insecto que representa a su amado¹⁵ y contrae matrimonio con un maduro indiano. A la vuelta del joven se desenmascara la verdad y el final será totalmente dramático: la muerte de los dos jóvenes que solo así pueden estar juntos. En esa misma tumba aparece la planta que representa estos amores.

Entre los recursos que hemos resaltado en otros textos, también en este, las exclamaciones salpican muchas partes del relato, como es habitual en estos textos de corte romántico, en los que se apela a la sensibilidad de los lectores: «¡Oh dulce espectáculo», «Que no se burle nadie de las tiernas puerilidades de las almas amantes» (1984: 283). O al final del capítulo dos, cuando Rosa mata al insecto en un ataque de ira causado por los celos: «¡Oh!, ¡con cuántas lágrimas tenía que ser expiada aquella muerte impía, que acaso hizo gemir a los dos ángeles que cobijaban, bajo sus alas blancas, los inocentes amores de aquellos pobres niños!...» (1984: 286). El comienzo del siguiente capítulo continúa el mismo tono exclamativo: «La cólera y el dolor son malos consejeros. ¡Rosa los escuchó, sin embargo, los escuchó demasiado!...» (1984: 286). Un último ejemplo más, de los muchos que podemos recopilar, se halla al final del mismo capítulo: «[...] ¡pero Erlí estaba allí, fiel a los suyos!... ¡Estaba allí, como se lo había prometido hacía dos años, en tal día como aquel, y a presencia de sus ángeles, del arbusto, de la abeja y de la flor!...» (1984: 289). Los párrafos que cierran la tradición son los apuntes de la autora que en primera persona se dirige al lector: «Yo he visto, lectores míos, yo he tenido en las manos varias de esas flores de tan poética historia, que se encuentran en los sitios más sombríos y solitarios de las márgenes del Deva» (1984: 298).

En la versión periodística publicada en 1857, observamos otras indicaciones de la autora que subrayan su apasionamiento por la tierra vasca (Ezama, 2011):

Pero dejando a un lado las reflexiones, dígame Vd. si es posible no amar a un suelo cuyas peñas y cuyas flores guardan tradiciones tan dramáticas y poéticas como las dos que le he hecho conocer en mis cartas. Dígame Vd. si no bastan ellas para hacer admirar la rica imaginación de este pueblo, único acaso en España por la sencillez de sus costumbres primitivas, y por el orden imponderable de su administración especial, a la que debe, entre otros beneficios, el de ver cruzado su territorio en todas direcciones por magníficas carreteras, tanto más dignas de admiración, cuanto han sido más difíciles de construir por las condiciones topográficas del país (carta dirigida al *Estado* y reproducida en *La Discusión*, 8 septiembre 1857).

En lo que concierne a las fuentes de las que beben estas tradiciones, ya hemos indicado la recopilación directa por parte de la autora durante sus veraneos en el País Vasco y el Pirineo francés entre 1858 y 1859. La vemos tomando notas directamente en su cuaderno de viajes. Pero los críticos, a su vez, han señalado otras influencias en estos textos, como las ya citadas sobre *La ondina del lago azul*. En lo que respecta al primero (*La bella Toda*), se indica la zarzuela *La dama del rey*, de Francisco Navarro de Villoslada¹⁶, estrenada en el

¹⁵ Hay un juego de palabras en el texto en el que se tiene en cuenta el significado de los términos en vasco: el apellido *Erlí*, según se nos asegura, significa *abeja* -como el relato sobre la Dama de Amboto, la escritora traduce palabras del euskera.

¹⁶ Este autor escribió también una novela basada en estos hechos: *Doña Toda de Larrea o la madre de la Excelenta*, obra inédita que la editorial Castalia publica en 1998 (ed. de Carlos Mata Induráin).

Teatro del Circo en 1855¹⁷. Al tratar del segundo relato se ha sostenido que la historia de los jabalíes también es tradicional en el País Vasco. En la obra *Las Bienandanzas e Fortunas* (s. XV) de Lope García de Salazar (1399-1476) se recoge el relato de la relación entre el señor de Vizcaya, don Tello, y su servidor, el prestamero mayor don Juan de Abendaño (Mugarza)¹⁸. Por otro lado, se nos cita la crónica que don Pedro de Avellaneda realiza del rey don Pedro, quien también apunta a las peleas de poder entre ambos como detonante del crimen.

Sobre tradiciones que hablan del origen de un nombre de un lugar, de una planta o de un animal hay innumerables ejemplos en todas las culturas. En este punto nos detenemos en *La flor del ángel*, pues resulta interesante observar cómo las tradiciones suelen compartir muchos puntos comunes en comunidades diferentes. Por ejemplo, el tema de las ondinas, como declaramos en líneas anteriores. Seguramente Gertrudis Gómez de Avellaneda conocería alguna de las versiones cubanas de la leyenda del picaflor¹⁹ y en el País Vasco encontró otra tradición similar. Los temas de las tradiciones son muchas veces comunes en distintas culturas, que las recogen y las adaptan a su realidad. Otra leyenda comparable es la inventada por Zorrilla con el título *La pasionaria*, en la que una mujer se transforma en flor junto a la ventana de su antiguo novio, que ha contraído matrimonio con otra (J.M. Cossío, 1942). O bien podemos nombrar «La rosa de la Pasión» de Gustavo Adolfo Bécquer, donde una judía convertida al cristianismo se metamorfosea en esta flor tras el martirio que sufre de manos de sus conocidos.

¹⁷ El tratamiento de la historia es totalmente diferente en los dos textos. En la zarzuela el tema principal es el de los amores entre Lucinda y Martín, con la historia de la hija de una mujer misteriosa que la dio a la protagonista. Lo que importa en la obra de Villoslada es el tema del amor y la presencia de Isabel la Católica durante las fiestas dedicadas a la Virgen de Begoña, cuando la soberana juró lealtad a los fueros bajo el árbol de Guernica. En la tradición, se resalta, en cambio, la crueldad de la reina, el sentimiento de culpabilidad del rey y la beatitud de la hija bastarda.

¹⁸ Este texto apunta, al contrario que el de Avellaneda, la prepotencia del prestamero al caer su señor y él lograr saltar con su caballo sobre los animales. Será, también, Pedro Ruiz de Lezama quien incite a don Tello a vengarse de Abendaño. Otro aspecto diferente es que se habla de la indiferencia del pueblo ante la muerte de Abendaño y el miedo a que quisiera hacerse con el poder de Vizcaya.

¹⁹ La leyenda (con distintas versiones) narra una historia que es prácticamente la misma que la que nos ocupa: unos desgraciados amores entre dos jóvenes de tribus distintas que no pueden compartir sus vidas, la muerte de los mismos y la conversión de ella en una flor y de él en un animal que liba las flores.

BIBLIOGRAFÍA

AYALA ARACIL, María de los Ángeles, «Amor y erotismo en *La ondina del lago azul*, de Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Romanticismo 9. El eros romántico. Actas del IX Congreso del Centro Internacional de Estudios sobre el Romanticismo Hispánico «Ermanno Caldera»*, Bologna, Il Capitello del Solle, 2006, pp. 13-23.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y leyendas*, edición y guía de lectura de Francisco López Estrada y M^a Teresa García-Berdoy, Madrid, Espasa Calpe, 2006.

CARO BAROJA, Julio, *Algunos mitos españoles*, Madrid, Editorial del Centro, 1974.

COSSÍO, J.M., *Notas y estudios de crítica literaria. El Romanticismo a la vista. Tres estudios*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

CHARQUES GÁMEZ, Rocío, «Sab y el juego de las miradas», *Anales de Literatura Española*, 23 (Serie monográfica, n^o 13): «Cantad, hermosas». *Escritoras ilustradas y románticas*, Helena Establier Pérez (ed.), Universidad de Alicante, 2011, pp. 353-362.

COTARELO Y MORI, Emilio, *La Avellaneda y sus obras*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1930.

CRUZ, Mary, «Prólogo», en Gertrudis Gómez de Avellaneda, *Tradiciones*, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1984, pp. 7-28.

EZAMA GIL, Ángeles, «Gertrudis Gómez de Avellaneda: Un siglo de manipulación e invención en torno a su autobiografía (1907-2007)», *Decimonónica*, vol. 6, n^o 2, verano 2009.

..... «Los relatos de viaje de Gertrudis Gómez de Avellaneda», *Anales de Literatura Española*, Serie monográfica «Cantad, hermosas». *Escritoras ilustradas y románticas*, Helena Establier Pérez (ed.), Universidad de Alicante, 23 (2011), pp. 323-351.

GARMENDIA LARRAÑAGA, Juan, *El pensamiento mágico vasco. Ensayo antropológico*, San Sebastián, Baroja, 1989.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Obras literarias de la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda. Colección completa. Tomo 5: Novelas y leyendas*, edición digital: Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008, reproducción digital a partir de la obra publicada en Madrid, 1871, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra. *Tradiciones*, selección y prólogo de Mary Cruz, Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1984.

LORMIER, Dominique, *Contes populaires de toutes les Pyrénées*, Bordeaux, Sud-Ouest, 1992.

MARLIAVE, Olivier de, *Petit dictionnaire de mythologies basque et pyrénéenne*, Paris, Editions Entente, 1993.

MUGARZA, Juan, *Tradiciones, mitos y leyendas del País Vasco*, Bilbao, Editorial Laiz, dos tomos, 1981.

NAVARRO DE VILLOSLADA, Francisco, *La dama del rey: zarzuela en un acto y en verso*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1855.

PANZIO BÜYÜKKONYUNCU, María Antonia, «Romantic Discourse and Femenine Subjectivity in Gertrudis Gómez de Avellaneda's *La Dama de Amboto* (*The Dame of Mt. Amboto*)», *Litera. Journal of Western Literatures*, vol. 22, 1 (2009), pp. 2-16.

PASTOR, Brígida, *El discurso de Gertrudis Gómez de Avellaneda: Identidad femenina y otredad. Cuadernos de América sin nombre*, dirigidos por José Carlos Rovira, nº 6, 2002.

PEDROSA, José M., "Las sirenas, o la inmortalidad de un mito. Una visión comparatista" en *El libro de las sirenas*, José M. Pedrosa (ed.), Almería, Ayuntamiento de Roquetas de Mar, 2002, pp. 29-99.

REICHER, Gil G., *Les légendes basques dans la tradition humaine*, Paris, Librairie d'Amérique et d'Orient, 1946.

RUBIO POBES, Coro, *La identidad vasca en el siglo XIX. Discursos y agentes sociales*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.

SALGADO, María A., «El arte de la leyenda en Gertrudis Gómez de Avellaneda», en *Homenaje a Gertrudis Gómez de Avellaneda. Memorias del simposio en el centenario de su muerte*, Gladys Zaldívar y Rosa Martínez de Cabrera (eds.), Miami, Ediciones Universal, 1981, pp. 338-346.

VARELA JÁCOME, Benito, «Función de lo fantástico en dos leyendas de Gómez de Avellaneda», en *Asedios a la literatura cubana. Textos y contextos*, Universidade de Santiago de Compostela, 2002, pp. 67-84.

PEREDA Y EL CUENTO POPULAR: EL COSTUMBRISMO Y LA REINVENCIÓN DE LA TRADICIÓN ORAL¹

RAQUEL GUTIÉRREZ SEBASTIÁN
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

Uno de los aspectos no suficientemente abordados en el análisis de los vínculos de la literatura culta con la popular es el de la relación entre folklore y costumbrismo². Al problema de la asociación entre ambos términos hemos de añadir la inmediata y engañosa vinculación de lo folklórico con la oralidad³, frente a la que se suele presentar la literatura unida a la escritura⁴.

Si planteamos la cuestión desde el ámbito literario nos surgen algunos interrogantes, como el carácter más etnográfico que artístico que adopta el costumbrismo cuando tiene un fuerte ingrediente folklórico, el papel del escritor como *agente desfolklorizador* de la tradición al introducirla en una narración o el estudio de los procedimientos utilizados por el costumbrista cuando manipula artísticamente los elementos folklóricos.

El último de los aspectos citados, es decir, el análisis de cómo incorpora un escritor costumbrista decimonónico, en este caso José María de Pereda, el cuento popular a sus creaciones literarias será el objeto de este trabajo. Quizá pueda ser un botón de muestra del complejo entramado de relaciones establecidas entre el folklore, concretamente el cuento popular, el costumbrismo y la literatura realista.

Las relaciones de los escritores del XIX con el cuento de tradición oral comienzan con su labor de recopilación de esa tradición⁵, una labor iniciada en 1848 por Juan Ariza con la publicación del cuento «Perico sin miedo» en el *Semanario Pintoresco Español* y consolidada por Antonio de Trueba con sus *Cuentos populares* (1853) y Fernán Caballero con su edición de los *Cuentos y poesías populares andaluces* (1859)⁶ y en la que podemos citar, además, los

¹ Es una investigación llevada a cabo dentro del proyecto *Análisis de la Literatura Ilustrada del Siglo XIX* (2012-2014) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (Referencia: FFI2011-26761).

² Precisamente algunos investigadores han apuntado que en el tránsito entre lo popular y lo culto el costumbrismo representa un eslabón esencial (Martínez Arnaldos, 1996: 118).

³ Para intentar superar esa supremacía de la literatura sobre la oralidad Gaston París ya propuso la necesidad de un nuevo término para referirse a las producciones orales, lo que cristalizaría en el término *oratura* empleado por los lingüistas y escritores africanos Pío Zimuru y Micere Mugo.

⁴ Sobre este asunto consultar Díaz Viana, 1995.

⁵ Esta tarea de recopilación de cuentos por parte de los narradores decimonónicos estudiada por Montserrat Amores (Amores, 1994) se continuó con la introducción de estos más o menos manipulados literariamente dentro de sus propias narraciones. El mayor o menor respeto por la tradición oral a la hora de recoger esos textos o algunos de sus elementos provenía de la concepción de esa tradición que tuviera el escritor y basculaba entre la reinvención casi total del material oral porque se hacía prevalecer la originalidad y la voluntad artística del creador individual sobre el espíritu del pueblo y la supuesta fidelidad de lo recreado al material tradicional (Amores, 1994: 171-182).

⁶ Sobre la labor de Fernán Caballero como folklorista ver Amores, 2001.

esfuerzos de Juan Valera o Narciso Campillo en *Una docena de cuentos*, recopilación estudiada por María de los Ángeles Ayala⁷.

A priori en la obra de un escritor tan eminentemente costumbrista como fue Pereda esperaríamos encontrar un muestrario variado y prolijo de cuentos populares montañeses más o menos literaturizados, pero este primer apriorismo no se corresponde con la realidad, pues aunque en sus textos encontramos abundantes materiales tradicionales de otros tipos como canciones, juegos y fiestas populares, romances, refranes o chascarrillos, rastreando el conjunto de su producción narrativa, cuatro libros de artículos costumbristas y quince novelas, aparecen mencionados únicamente dos cuentos populares, el de Juan el Oso, citado en el artículo «Suum cuique» del libro *Escenas montañesas* (1864) y el de Alí Babá, al que se refiere en el texto costumbrista «Las tres infancias» incluido en *Esbozos y rasguños* (1881)⁸.

Junto con esas breves alusiones encontramos otras referencias a la pericia de algunos aldeanos para contar cuentos, mencionada por el patriarca don Celso en el capítulo XVI de *Peñas arriba* y también localizamos dos cuentos populares íntegros, uno de ellos incluido en el artículo «Al amor de los tizones» y otro en la novela *El sabor de la tierruca*. En el análisis de cada uno de ellos centraré el resto de mi intervención.

El segundo libro de artículos costumbristas de Pereda, *Tipos y paisajes* (1871), recoge el relato⁹ «Al amor de los tizones». Es una escena protagonizada de modo coral por unos aldeanos que viven felizmente, ignorando todo lo que sucede fuera de su pueblo y en esa estampa idílica del mundo patriarcal montañés tiene gran importancia la recreación de sus sencillos usos sociales, opuestos a los del gran mundo.

Precisamente en esa escena costumbrista de la *hila de tío Selmo* incluye el narrador perediano el material folklórico y tradicional. Inicia el artículo con un guiño irónico a los lectores cultos, comparando las veladas del gran mundo con estos simples entretenimientos aldeanos; posteriormente realiza la presentación con pinceladas sueltas de una galería de tipos, recrea las actividades que los lugareños realizaban en esas veladas y finalmente incluye toda una escena en la que el eje de la narración es la costumbre de contar cuentos, el hecho mismo de relatar, la escasa comprensión que de estos relatos tienen muchos de sus receptores, el propio cuento contado y otros aspectos que iré desgranando a continuación.

El narrador del cuento, uno de los tipos costumbristas retratados con la habitual habilidad perediana, Tanasio Mirojos, es descrito como: «Maduro de edad, largo de talla y no muy limpio de porte, mediano labrador, pero gran carretero. Gusta mucho de “estar al tanto” de lo que pasa por el mundo, y es un almacén de cuentos y romances» (Pereda, 1989: 483). Se cumplen pues en Tanasio varios de los caracteres que conforman el retrato de los narradores orales de la tradición: es hombre de edad y experiencia, de buena memoria y tiene el don de saber contar cuentos. En definitiva, sería considerado un buen informante por los folkloristas actuales.

Los preparativos para el momento de la emisión del cuento presentan los elementos que Zumthor distinguió en lo que denominó como *obra* al estudiar las producciones

⁷ El interés de Valera por la recolección del cuento popular queda de manifiesto en diversas ocasiones, por ejemplo en este prólogo a *Una docena de cuentos* indica el escritor de Cabra: «mientras que en casi todos los demás países se recogen todos los cuentos con el más cuidadoso esmero y hasta con veneración religiosa, aquí, por desdicha, dejamos que se pierdan o que se olviden» (Valera, VIII).

⁸ En este texto, una voz narrativa en primera persona relata las peleas callejeras de un grupo de muchachos e indica que «a duras penas los puse en orden y en silencio, contándoles, entre otros, el cuento de *Alí-Babá*, o sea el de *Los cuarenta ladrones exterminados por una esclava*. Cuando los vi más hechizados con los recuerdos del tesoro, que yo les había descrito a mi manera, de la caverna misteriosa que franqueaba sus puertas a la mágica frase de *¡Sésamo, abrete!* propuse la paz entre los dos enemistados camaradas.» (pág. 349). Se presenta en el texto anterior la voz de un relator que probablemente conoce el cuento a partir de una fuente escrita, que alude a sus propias estrategias como narrador y que no recoge más que una frase del cuento.

⁹ Este relato fue publicado por vez primera en la *Revista de España*, el 31 de octubre de 1869.

artísticas orales¹⁰. Me refiero a que en la narración perediana hay referencias explícitas a la *performance* y sus diversos factores: el momento de contar, tras la colocación de los aldeanos en torno al llar y después de que estos han entonado las oraciones, pero antes de comenzar el recitado de adivinanzas, también las solicitudes al contador de relatos para que inicie su tarea, la petición de un tipo concreto de cuento y las actitudes y gestos de los receptores y del propio Tanasio:

-¡Uno de los buenos, tío Tanasio!

-¡Que nos haga de réir!

-De ladrones y encantos, que son más divertíos.

(...) (Tanasio es hombre que gusta hacerse rogar en estos casos, pues cree que de otro modo desprestigia su ingenio).

-¡Hombre, pues no dice que!... ¡Si sabe usted más cuentos!

-Pero si tos vos los he contaó ya.

(...) Silencio profundo. Tanasio medita. Pólito se soba los dedos, se rasca la cabeza a dos manos, abre medio palmo de boca y clava sus ojazos verdes en el narrador. Cencio se dispone a resolver las numerosas dudas que del cuento puedan surgir. (...) Las mujeres, hila que hila. (Pereda, 1989: 486).

Después de esta puesta en situación del contador y los receptores, Tanasio propone contar diversos cuentos¹¹, entre ellos el de *Arranca-Pinos* y *Arranca-Peñas*¹², un cuento tradicional conocido como «El hijo del oso y sus compañeros» o «Juan el Oso» (Amores, 1997: 66), que tuvo una amplia difusión y de cuyas versiones literarias, entre ellas las de Agustín Durán o Fernán Caballero¹³ pudo tener noticia Pereda¹⁴.

Finalmente Tanasio se decide por el cuento *El pastor en tierra de gentiles*, historia de un pastor conocedor de las hierbas curativas que fue requerido por el rey para curar a su hija. Además de sanar a la princesa, el pastor la enamoró y el monarca consintió la boda advirtiéndole al rústico que si la princesa enfermaba o moría, él moriría también. Una bruja envidiosa contó a la novia del pastor su boda con la princesa, y le propuso la magia negra para vengarse. La novia comenzó a perforar con una aguja una figura de cera que representaba a la princesa y finalmente la mató pinchándole en el corazón, lo que provocó

¹⁰ «De hecho, según Zumthor, en las producciones artísticas orales se pueden distinguir tres niveles, correspondientes a la *obra*, el *poema* y el *texto* (Zumthor, P. 1991: 83). La *obra* coincide con la totalidad de los factores de la *performance*: texto, ritmos, sonoridades, elementos visuales y gestuales, a los que hay que añadir las reacciones del público e incluso las condiciones en las que se desarrolla la transmisión. El *poema* en cambio representa el conjunto del texto y la voz que le da cuerpo, intensidad, ritmo, tonalidad, etc. El *texto* es el nivel más pobre y se limita a la secuencia lingüística auditivamente percibida.» (Sanfilippo, 2007: 75).

¹¹ A continuación, los asistentes a la hila proponen que se cuente el de Rosaura del Guante, relato que se corresponde con el tipo 860 A de la clasificación de Aarne-Thompson (Camarena y Chevalier, 2003: 73).

¹² Este cuento se corresponde con el tipo 301 B (cuentos maravillosos) «El fortachón y sus compañeros» dentro de la clasificación de Aarne-Thompson.

¹³ Agustín Durán recoge en su *Romancero general* (1849-1851) una versión de este cuento bajo el título «Las princesas encantadas y deslealtad de hermanos» y Fernán Caballero publica otra versión del mismo relato en «La oreja de Lucifer», primero publicada en el *Seminario Pintoresco Español* (1852) y posteriormente en *Cuentos y poesía andaluces* (1859) con una serie de cambios en el texto, fundamentalmente centrados en la presentación de determinados aspectos moralizantes (Amores, 1997: 64).

¹⁴ El discurso narrativo de «Al amor de los tizonos» continúa con la alusión al romance de don Argüeso, considerado por algunos autores una variante hexasilábica del romance «La cautiva» (Colina, 1987: 83), y al de «El del Soldado» del que el discurso narrativo recoge cuatro versos que nos permiten saber que se trata del romance de «La esposa infiel» muy extendido por varias zonas de Cantabria con diversas variantes (Colina, 1987: 84).

el ajusticiamiento del pastor. La aldeana fue a pedir justicia al rey contra la bruja, que fue quemada. Finalmente, el rey se enamoró de la novia del pastor, se casó con ella y la convirtió en reina de los gentiles.

Pero líneas antes de reproducir este cuento, la voz del narrador había interrumpido la escena para aclarar su postura frente al relato oral que ponía a disposición del lector:

Una palabra, con permiso de Tanasio. Reproduzco íntegra su narración, porque el estilo de los cuentos populares de la Montaña tiene un sabor especialísimo de localidad que yo debo dar a conocer. Oigan ustedes ahora a Tanasio. (Pereda, 1989: 487).

Esta declaración de intenciones revela tres de los caracteres presentes en esa supuesta transcripción del cuento: la postura de recogida fiel del relato tradicional por parte del narrador, su sabor local, regional, en línea con el propósito costumbrista perediano de retratar el mundo montañés, para lo que se sirve del lenguaje popular, y en tercer lugar la pretensión de presentarlo como oral, un mero artificio narrativo, puesto que evidentemente el cuento está escrito, pero que no deja de tener su trascendencia en el texto que se nos presenta, porque en él aparecen reiteradas fórmulas de oralidad y apelaciones al oyente: «Oigan ustedes», «pues», «señor»; «sépanse ustedes» o «Amigos de Dios» (Pereda, 1989: 488). Estas fórmulas nos hacen presentes en la escena como receptores de la historia contada por Tanasio y reflejan una faceta de esa riquísima relación del narrador perediano con sus lectores que tan acertadamente estudió Ana Baquero (Baquero Escudero, 1990: 43-53) A esa *impresión* de oralidad también contribuye el encadenamiento de acciones y la presencia de estructuras acumulativas típicas de las retahílas y cuentos populares:

El pastor se volvía loco buscando herbas por los praos y no atinaba con el aquél de la recaída. Y no atinando, pasaron así más de dos meses; y pasando más de dos meses, viendo la moza del pueblo que el pastor no llegaba, alteriósele el pulso con las penas, (Pereda, 1989: 490).

La presencia de estos formulismos orales y ese sabor local montañés que se desprende del sociolecto empleado en el cuento proporcionan una falsa impresión de tradicionalidad en el relato, que parece proceder del venero de los cuentos populares. Sin embargo, no podemos creer al narrador perediano cuando manifiesta su propósito de fidelidad a la tradición, pues como indicó Montserrat Amores refiriéndose de modo general a los cuentos incluidos en la literatura decimonónica: «Los cuentos folclóricos recogidos y reelaborados por escritores del XIX (...) no tolerarían un estudio estructural por parte de los folkloristas» (Amores, 1997: 10).

Así ocurre en efecto con este cuento, que no parece corresponder con ninguno de los que se han catalogado en los repertorios más importantes; seguramente se trata de un pastiche de diversos elementos en torno a algunos motivos y personajes que sí están presentes en la tradición¹⁵, como el héroe que busca una medicina para una princesa, la magia o las brujas, pero el final del relato, lo que podemos calificar como segunda anécdota, es decir, la conversión de la novia del pastor en heroína que se casa con el rey, es ajeno a los cuentos tradicionales y viene a demostrar que en este, como en otros casos, se ha impuesto la voluntad de creación individual al intento de reproducir materiales folklóricos, aunque siempre se envuelva el texto bajo el oropel de la tradición.

Mucho más cercano a un tipo de cuento oral es el segundo relato íntegro recogido en una obra perediana. Se trata de *El zonchero cubicioso* que aparece en el capítulo XV de *El sabor de la tierra*. El narrador pone en boca de la bruja del lugar un texto de clara intención moralizante que incide en uno de los tópicos más reiterados de toda la narrativa perediana:

¹⁵ Agradezco a José Manuel Pedrosa y a Anselmo Sánchez Ferra sus sugerencias en este sentido.

la crítica al deseo de ascenso social. La bruja encuentra a Nisco, un aldeano que ha abandonado a su novia porque se ha enamorado de una señorita hidalga, y le relata la historia de un muchacho pobre que recibe una donación de un enanuco y que, tentado por los lujos de la ciudad, decide pedirle más dinero, por lo que es castigado por su codicia y vuelve a su situación inicial de pobreza.

La relatora del cuento, esa bruja motejada popularmente como Rámila (garduña o raposa) es un tipo costumbrista que reviste cierta importancia en el entramado narrativo, como lo demuestra el hecho de que en la edición de la novela ilustrada por Apeles Mestres se le dediquen cuatro grabados, uno de ellos en página exenta, en el que se recrean todos los mitos que la superstición aldeana proyectaba sobre el personaje.

El relato puede catalogarse dentro del tipo 555 de la clasificación a Aarne-Thompson, *La ambición castigada*, y se atestiguan variantes orales del mismo en diversas zonas de Cantabria¹⁶. Este tipo de relatos en torno a los objetos mágicos (la tierra con la que el zonchero llena los sacos se transforma en monedas de oro) son en esencia fábulas que alaban el *aurea mediocritas* y cuya difusión por España e Hispanoamérica fue bastante notable, aunque la protagonista de estos cuentos solía ser una mujer pobre y vanidosa que no veía colmada nunca su gran ambición (Chevalier, 1980: 200). Igualmente abundantes son las versiones literarias anteriores a la de Pereda, entre las que destaca la de Antonio de Trueba, *La ambición* de 1866 o la de Coloma *¡Porrita, componte!...* de 1871 (Amores, 1997: 104) y como dato curioso podemos indicar la semejanza del cuento del zonchero con uno de los *Veintitrés cuentos* de Tolstoi, titulado «El *mujik* y el espíritu de las aguas»¹⁷.

El cuento responde a una estructura de cuatro partes (Propp, 1974: 148-152): una introducción, una segunda parte de recreación del escenario del encuentro con la criatura sobrenatural, un bosque, lugar común de la tradición folklórica popular europea, celta, romana o germana (López Tamés, 1985: 30), uno de esos espacios desconocidos e improductivos que ha descrito Luis Beltrán en uno de sus trabajos sobre la estética del cuento folklórico (Beltrán, 2006: 261); en tercer lugar, la transformación del objeto mágico en bienes materiales y en la cuarta y última parte, con la reiteración de la petición de oro al enano por el zonchero. En este momento concluye la primera secuencia, y comienza la segunda, con la repetición de la función II, la del donante, al que recurre el mozo cuando se ve arruinado para que vuelva a repetir la función III, transformación del objeto mágico, que esta vez resulta fallida para castigar la codicia del aldeano.

Junto con la estructura del relato y su catalogación entre los tipos de cuentos orales de la tradición, es el lenguaje, el registro lingüístico producto de la manipulación literaria del narrador, lo que proporciona al cuento una mayor impresión de fidelidad a esa tradición. Si nos detenemos en su estudio observamos la presencia de bastantes peculiaridades del dialecto montañés de la zona de Polanco y Torrelavega, salvando las distancias que puede haber entre la obra costumbrista de un hidalgo literato que conocía *de oídas* el habla de las clases populares y la verdadera actuación lingüística de estas. Estos rasgos dialectales se refieren tanto al plano fónico como al morfosintáctico y sobre todo al léxico¹⁸, pues era lo

¹⁶ Entre las versiones más conocidas está la extendida por la zona pasiega, que aparece en forma de romance bajo el título «La mina o la leyenda del monte de la Retumba» (Clarke, 1992: 169, nota 64).

¹⁷ En este cuento, un *mujik* recibe del espíritu de las aguas el regalo de un hacha de oro y otra de plata por su honradez, mientras que su compañero es castigado por mentiroso y avariento (Clarke, 1992: 184, nota 50).

¹⁸ Estos rasgos dialectales presentan en lo fónico la pérdida de la -d- intervocálica, el cierre de la vocal cerrada en final de palabra, la conservación de la h- aspirada procedente de la F- inicial latina, que Pereda transcribe como j, la palatalización de la n en ñ al contacto con la vocal -u y las variaciones de las vocales átonas, que llegan incluso a perderse. En cuanto a los rasgos morfosintácticos más interesantes encontramos la utilización del sufijo diminutivo -uco, de valor afectivo y empequeñecedor, sufijo típico de la Montaña que se mantiene aún vigente (García González, 1977-78: 478); la posposición del pronombre al verbo (dícele, cuéntale, cátrate) y también la utilización incorrecta de las formas verbales (García González, 1977-78: 471) pues el condicional es sustituido por el imperfecto de subjuntivo. Quizá lo más dialectal del texto sea el léxico. Se trata de un léxico rural y de zona en muchos casos, y de un sabor arcaizante en otros: «zonchos»

más fácilmente reconocible como pintoresco y regional por los lectores de Pereda. En definitiva, el uso de este tipo de lenguaje en el cuento sirve al proceso de regionalización que realiza el narrador, tomando como base un relato tradicional, y esta regionalización se sustenta en el hecho de que la relatora es la bruja de una aldea montañesa¹⁹.

En conclusión, resulta evidente la manipulación literaria que Pereda ejerce sobre los cuentos tradicionales, aunque en unas ocasiones se mantenga más cerca de la tradición que en otras, y alterne el pastiche de fórmulas procedentes de relatos orales diversos con la reelaboración de cuentos folklóricos, que quizá el novelista conoció por vía escrita.

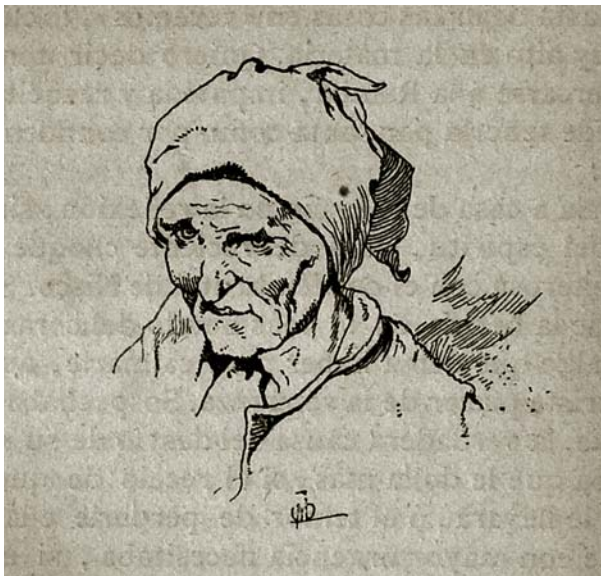
Sin embargo, la crítica perediana se dejó llevar, como muchos de los lectores coetáneos, por esa impresión de tradicionalidad que destilaban los cuentos reelaborados por el novelista, y repitió el lugar común del Pereda cuasi etnógrafo o folklorista. No cabe duda de la maestría del cántabro para impregnar sus cuentos del marchamo de la tradición; los formulismos procedentes del discurso oral, la presencia de tópicos tradicionales, la regionalización del lenguaje o el hecho de que las historias relatadas sean contadas por narradores orales, verdaderos tipos costumbristas pintorescos, fueron los elementos en los que se apoyó para lograrlo.

Detrás de esa supuesta fidelidad a la tradición de la que la propia voz narradora hace gala se esconde un propósito estético: el narrador perediano entiende que la recreación de estos usos y costumbres populares, entre los que el cuento ocupa un lugar destacado, le puede servir al propósito de verosimilitud y a la pintura de ambientes. El material etnopoético está pues al servicio de la literatura, y la literatura al de la moralización, porque el fin último del artículo costumbrista o la novela regional es sancionar como moralmente positivos los sanos entretenimientos y la vida de los aldeanos montañeses frente a la frivolidad de los salones de la burguesía. Una vez más encontramos el tópico de *menosprecio de corte y alabanza de aldea* reiteradamente presente en los textos del polanquino²⁰ y la movilización de todos los recursos narrativos, y destacadamente de las fórmulas costumbristas, la tradición y el cuento al servicio de la defensa de esos axiomas morales.

por «capachos», «coloño» o «haz de leña, de tallos secos o puntas de maíz, de varas, etc. que puede llevarse en las espaldas», «bigaru» por «caracol marino» o el arcaico «cubicioso» en lugar de «codicioso».

¹⁹ No en vano Benito Pérez Galdós consideró como uno de los mayores logros de esta novela en particular y de Pereda como escritor «la introducción del lenguaje popular en el lenguaje literario» (Galdós, 1992: 61).

²⁰ Estudiado en González Herrán: 1997 y 1998.



La Rámila. Ilustración de Apeles Mestres para *El sabor de la tierra* (1882), de José M.^a Pereda.



El eunuco y el bígaro. Ilustración de Apeles Mestres para *El sabor de la tierra* (1882), de José M.^a Pereda.



La Rámila.

La metamorfosis de la Rámila. Ilustración de Apeles Mestres para *El sabor de la tierra* (1882), de José M.^a Pereda.

BIBLIOGRAFÍA

AMORES, Montserrat, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, Departamento de Antropología de España y América, CSIC, 1997.

..... «Escritores del siglo XIX frente al cuento folklórico», *Cuadernos de Investigación Filológica*, XIX-XX, 1994, pp.171-181.

..... *Fernán Caballero y el cuento folklórico*. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María, Puerto de Santa María, 2001.

AYALA ARACIL, María de los Ángeles, «“Una docena de cuentos”, primera recopilación de cuentos de Narciso Campillo y Correa», *El cuento español en el siglo XIX: autores raros y olvidados*. Separata Scriptura, Lleida, Universitat de Lleida, 2000, pp. 133-148.

BAQUERO ESCUDERO, Ana Luisa, *Cervantes y cuatro autores del siglo XIX (Alarcón, Pereda, Valera y “Clarín”)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1989.

..... «El lector en la narrativa de José María de Pereda» en *Homenaje al profesor Juan Barceló Jiménez*, Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1990, pp. 43-53.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis, «Bosquejo de una estética del cuento folklórico», *Revista de Literaturas Populares*, volumen 2, 2006, pp. 245-269.

..... «El caso: de la oralidad a la escritura», *Revista de Literaturas Populares*, año VIII, número 1, enero-Junio 2008, pp. 77-101.

CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español Cuentos-novela*, Alcalá de Henares, ediciones del Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

CHEVALIER, Maxime (1980). «Cuento folklórico y cuento literario (Pereda, Pardo Bazán, Palacio Valdés)», *Anuario de Letras*. Facultad de Filosofía y Letras, México, volumen 18, 1980, pp. 193-208.

COLINA, Luz, *El folklore en la obra de Pereda*. Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1987.

DÍAZ VIANA, Luis, «Concepto de literatura popular y conceptos anexos», *Anthropos, Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*, Barcelona, 1997, pp. 17-25.

GARCÍA GONZÁLEZ, Francisco, «José María de Pereda y el dialecto montañés», *Archivum*, Universidad de Oviedo, XXVII-XXVIII, 1977-1978, pp. 435-484.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «Érase un muchacho (de la corte) que emprendió un viaje (a la aldea)...»: Pereda: *Peñas arriba*», en Anthony H. Clarke (ed.), *Peñas arriba, cien años después*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1997, pp. 63-86.

GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «José María de Pereda: entre el Costumbrismo y la novela regional», en *Historia de la literatura española* (dirigida por Víctor García de la Concha, Siglo XIX, II, coordinador del volumen Leonardo Romero Tobar), Espasa Calpe, Madrid, 1998, pp. 436-456.

GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Raquel, «Novela e ilustraciones en la primera edición de *El sabor de la tierruca* de Pereda», *Salina. Revista de Lletres*, número 14, noviembre de 2000, pp. 127-136.

..... *Entre el costumbrismo y la novela regional: El sabor de la tierra de José María de Pereda*, Santander, UNED Cantabria, 2000.

..... *El reducto costumbrista como eje vertebrador de la primera narrativa perediana*, Santander, colección Pronillo, Ayuntamiento de Santander-UNED Cantabria, número 20, 2002.

LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel, «Las hablas locales montañesas en la obra de Pereda: invención, falseamiento, arquetipos, estereotipos y pseudopopularismo al servicio de la ideología», en J.M. González Herrán y B. Madariaga (eds.), *Nueve lecciones sobre Pereda*, Santander, Institución Cultural de Cantabria, 1985, pp. 197-221.

LÓPEZ TAMÉS, Román, *Introducción a la Literatura Infantil*, Santander, Escuela del Profesorado de EGB, 1985.

MARTÍNEZ ARNALDOS, Manuel, «Folklore y costumbrismo. Aspectos demarcativos», *Castilla: Estudios de literatura*, número 21, 1996, pp. 117-130.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, «Un inédito de Pereda. Observaciones sobre el lenguaje popular de la Montaña», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, XV 193), pp. 144-155.

ORTIZ DE LA TORRE, Elías, «La etnografía en la obra de Pereda» en *Altamira*. I 1934, Santander, pp.11-43.

PEREDA, José María de, *Escenas montañesas. Tipos y paisajes*, edición, introducción y notas de Salvador García Castañeda en *Obras completas* de José María de Pereda, ed. dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, tomo I, Santander, Tantín, 1989.

..... *El sabor de la tierra*, edición, introducción y notas de Anthony H. Clarke en *Obras completas* de José María de Pereda, ed. dirigida por Anthony H. Clarke y José Manuel González Herrán, tomo V, Santander, Tantín, 1992.

PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1974.

SANFILIPPO, Marina, «El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad» en *Signa*, número 16, UNED, 2007, pp.73-95.

THOMPSON, Stith, *The Folktale*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1946, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 volúmenes, Bloomington, Indiana University Press, 1966.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, éditions du Seuil, 1983.

Anexo: Texto íntegro de los cuentos populares recreados por Pereda en su obra

Texto 1. «El pastor en tierra de gentiles» *Al amor de los tizones*

-¡Sí, hombre, sí!

-Es que por las risas parecía que no... ¿Y qué es eso de acuático?, aunque sea mala pregunta. Digo yo que será cosa de carambelo o de azúcar.

-Acuático -responde el grave Endelencio- declina de los mares mayores... porque estas islas de los gentiles están entre aguas de los mares...

-Pus entonces, las islas serán a manera de barcas.

-Islas -añade el erudito un poco asustado ya por la extensión geográfica que van tomando las dudas- son unos lugares encultos y de mucho matorral; y tan aina las hay acuáticas, como de tierra firme; sólo que entonces se llaman islas *Celepinas*, porque están en Morería.

Lo mismo queda enterado Pólito de lo que son islas que quedó de lo que eran gentiles; pero como no es cosa de pasar la noche en semejantes explicaciones, se da la duda por aclarada y continúa Tanasio:

-Siendo un pastor de tierra de gentiles, este pastor diz que conocía toda herba del campo y con ellas curaba que tenía que ver. Le dolía a usted salva la parte: le untaba él con la herba del caso, y sanaba usted; que el otro tenía un lubieso: pues, señor, ahí va la herba, y fuera con él al minuto; que el de más allá parecía de tercianas: dábale la herba respetive, y largo las tercianas. De modo y manera es que too el mundo se valía del pastor pa las melicinas, motivao a lo que los cerujuanos y los boticarios de veinte leguas a la redonda no le podían ver. Pus, señor, sépanse ustedes que este pastor no bajaba al pueblo más que los domingos; y como era buen mozo y manífico bailador, después del rosario se iba al corro; y diéndose al corro, no le gustaba jugar a la brisca ni a los bolos; y no gustándole, se pasaba la tarde baila que te baila con una misma moza, respetive a lo que tomáronse los dos mucha ley y conviniéronse en que, malas penas entrara él en quintas, se habían de casar si no le tocaba soldao. Bueno. Amigos de Dios, évate que una tarde estaba el mi pastor en la sierra toca que toca el caracol, tumbao debajo de una cajiga; encárase con él un caminante de lo más bien portao que podía verse, como que llevaba sombrero fino, bastón de puño de oro, levita y cadena de reló. Apárase de pronto el caminante, y dícele de esta manera al pastor: «Oiga usted, buen amigo, ¿me dirá usted por casualidá onde para un pastor que dicen que anda por estos lugares y que cura too mal que se le presente?». «Está usted hablando con él, buen caminante», dícele el pastor. Y oyéndolo el otro, salta y le dice: «¿Quiere usted venirse conmigo y ganará too lo que pida». «Si no es muy lejos, ya estamos andando». «A los palacios del rey». «¿Quién está malo allí». «Una hija mía que quiero como a las telas del corazón: dos años lleva en la cama, toos los mejores médicos la han auxiliao, más de tres mil reales van gastaos con ellos, y la muchacha a peor, a peor, a peor. Díjome una adivina que usted sólo me la podía curar, y por buscarle a usted vengo corriendo tierras». «Y usted, ¿quién es?», saltó entonces el pastor. «El rey de los gentiles», arrespondió el caminante muy *aquello*. Amigos, el pastor que tal oye, vio su suerte hecha y se resolvió a seguir al rey con el aquel de ganar, por lo menos, seis mil reales pa librarse del servicio, caso que le tocara quinto. En éstas y en otras, ayudóle el rey a recoger el ganao pa acabar primero, y fuéronse andando, andando, y al cabo de los tres días llegaron a los palacios; y llegando a los palacios, fuéronse a ver a la enferma, que diz que parecía un sol, de maja que era, en aquella

cama de plata con colcha sobre-dorá. No hizo el pastor más que echarla una ojeá, y sin tocarla ni cosa anguna, dijo: «La moza tien esto y lo otro: se le dará tal herba así y de la otra manera, y a los quince días estará tan rebusta como endenantes». A too esto, al buen pastor se le hospedó en un cuarto alhajao de lo bueno, se le echó un vestido de *arriba abajo*, como el de un señor prencipal, y se le puso a qué quieres boca, con su puchero de garbanzos con carne del día, su vino de la Nava, de lo mejor, y el azucarillo y el bizcocho tiraos, como el otro que dice, por el suelo. Con estos regalos el pastor, que ya era majo de por suyo, hízose un pasmo de buen mozo; y como entraba tan a menudo en el cuarto de la hija del rey, prendóse ella perdidamente de él. Tanto, que a los ocho días ya le orillaba los pañuelos del bolsillo y le espulgaba. Pus, amigos de Dios, la hija del rey, con éstas y con las otras, a mejor, a mejor y a mejor... como que a los doce días ya salía a tomar el sol a un balcón de cristales que daba a la huerta del palacio. Y saliendo un día al balcón, dice la muchacha al rey: «Padre, yo estoy prendada del que me ha curado, y si usted es gustoso, me casaría con él». Y dícela el rey (que era bueno y parcialote de suyo), que no tendrá en ello inconveniente; pero con la condición de que no se hará el casamiento mientras que la muchacha no quede sana como un coral; y si, pinto el caso, ella fallciese de resultas de la enfermedad, por recaída, el pastor perecería en la horca. Pus, amigos de Dios, como el pastor estaba bien seguro de las melecinas que daba, firmó el compromiso delante de escribano, sin acordarse ni pizca de la probe moza que estaba en su lugar esperándole como el agua de mayo. No era esta muchacha sabedora del caso; pero una bruja que era vecina suya, llámala y cuéntaselo todo; con lo que la probe se desaflió como una Magalena. Atento a ello, dícele la condená de la bruja que en su mano tendrá la venganza si la apeticiese; y va y la da un alfilerón y una feguruca a modo de santuco de cera, y la dice: «Onde tú pinches con este anfilerón en la fegura, le dolerá a la hija del rey; pero ten mucho cuidao, porque si le pincharas el corazón, la otra moriría».

Pus, amigo de Dios, que la moza, deseosa de atrasar el casorio, espienza a pinchar de acá y a pinchar de allá a la fegura, y cátrate que al mesmo tiempo espienza la hija del rey «¡ay! que me duele aquí, ¡ay! que me duele en el otro lao», hasta que volvió a caer en cama. El pastor se volvía loco buscando herbas por los praos y no atinaba con el aquél de la recaída. Y no atinando, pasaron así más de dos meses; y pasando más de dos meses, viendo la moza del pueblo que el pastor no llegaba, alteriósele el pulso con las penas, y al ir a pinchar la fegura un poquitín, fuésele la mano y llegó al corazón con el alfiler... En el auto fallció la hija del rey. Y fallciendo la hija del rey, en el mesmo día que se la dio tierra se ahorcó al pastor enfrente de la casa del Ayuntamiento. Corrió la voz del caso, y sabiéndolo la moza fue a los palacios del rey a pedir josticia contra la bruja; y pidiéndola, salieron ceviles por toas partes, cogieron a la pícara y la quemaron juntamente con la fegura de cera; y quemándolas a las dos, se convirtieron en una bandá de enemigos malos que ajuyeron agoliendo a azufre y asolando los campos por onde iban, con el viento y la llama que llevaban consigo mesmos. A too esto, como el rey no tenía más hija que la defunta, cogió mucha ley a la muchacha aflegida que le pidió josticia; y cogiéndola ley, llevóla a los palacios, y más alante se casó con ella. Siendo la muchacha reina de gentiles, llamó a toos sus parientes y los hizo unos señores, y al que menos de los vecinos de su pueblo le dio cuarenta carros de tierra y una pareja de güeis, y le pagó las contrebuciones por dos años; y siendo ella crestiana y de suyo lista y despabilá, convirtió a toos los gentiles al cabo de los tiempos... y colorín colorao.

Texto 2. «El zonchero cubicioso» incluido en *El sabor de la tierra*

-En dos palabras te despacho -dijo sonriéndose la vieja; y añadió en seguida-: Amigo de Dios, éste era un mozo soltero, con pocos bienes de fortuna, pero amañado y trabajador que pasmaba. Pasábase lo más del día en el monte cortando varas de avellano para hacer en su casa zonchos y adrales, que vendía en ferias y mercados; trabajaba además un poco de tierra prestada, y tenía una vacuca en aparcería. Así iba tirando el hombre de Dios, con los calzones remendados y no muy llena la barriga, pero en buena salud y muy contento, porque no había conocido cosa mejor. Pues, señor, que estando un día en el monte y en lo más espeso de él, porque en lo más espeso se jallan siempre los buenos avellanos, corta esta vara y corta la otra, cádate que oye tocar el *bígaru*² adjunto a sí mismo, y de un modo que gloria de Dios daba el oírle. Y oyendo tocar el bígaru tan cerca, y no viendo por allí pastor que pudiera hacerlo, fuese detrás del son; y yéndose detrás del son, apartaba las malezas; y apartando y apartando, llegó a un campuco muy majo, donde vio el bígaru solo arrimado a una topera grande y sonando sin parar. Pues, señor, qué será, qué no será, acercose a la topera, y vio que en el borde mismo de ella y con las patucas metías en el ujero, estaba sentao un enanuco, menor que este puño cerrao, y que este enanuco era el que tocaba el bígaru. Viendo el enanuco al mozo, deja de tocar y dícele: -«¿Qué hay, buen amigo?» -Pues aquí vengo», respondió el otro, «por saber quién tocaba tan finamente; pero si es que estorbo, me volveré por donde vine». A lo que volvió a decirle el enanuco: -«¿Qué estorbar ni que ocho cuartos, hombre!... Sépate que para que tú vinieras he tocado yo». Pues, amigo de Dios, que en éstas y otras, métense en conversación el enanuco y el mozo, y cuéntale el mozo al enanuco todos los trabajos de su vida. Y contándole todos los trabajos de su vida, dícele el enanuco al mozo: -«Pues amigo, de todo eso era yo sabedor y noticioso; y porque lo era, te llamé para preguntarte qué deseas en premio de tu hombría de bien». A lo que respondió el mozo: -«Con que fuera mío lo que a renta y en aparcería llevo, y dos tantos más para vivir sin esta fatiga del monte, que es la que me quebranta, creyérame el más rico del lugar y no envidiara al rey de las Indias. -Pues tendrás lo que deseas, si eso te basta», dijo el enanuco. Y volvió a responder el mozo: -«Me basta, y hasta me sobra, si bien se mira lo que hasta hoy he tenido y el mal uso que haría de cosa mejor, por desconocerla». Conque, amigo de Dios, cádate que le dice en esto el enanuco: -«Coge de esta tierra que ves junto a mí, y échatela en el pañuelo». Asombrose el mozo, porque pensó que el enanuco se burlaba de él, y tornó a decirle el enanuco: -«Cógelo, hombre, sin recelo, que de ello tengo yo llenos mis palacios, a los que se va por este ujero en que estoy». Por si era o por si no era, el hombre sacó del seno el moquero, y echó en él una buena *mozá* de aquella tierra, y añudó luego los picos. Y díjole entonces el enanuco: -«Ahora, vete a casa, y cuando te acuestes, pon debajo de la almohada esa tierra, según está en el pañuelo. Al despertar mañana, verás si te he engañado». Pues, señor, que lo hizo como se lo mandaron; y ¡quién te dice a ti que, al despertar al otro día con el sol, abre el pañuelo, y ve que la tierra se ha convertido en ochentines y onzas de oro!... ¡Más de mil había entre unos y otras! Como que el pobre zonchero pensó enloquecer su alegría. Pues, señor, que, entrando en su quicio poco a poco el mozo, empezó a echar sus cuentas: tantos carros de tierra así; tantos asao; tantas reses de esta clase; tantas de la otra; el carro de tal modo; la casa de cuál otro... Y cátales en poco tiempo con unas labranzas de lo mejor y unos ganados que tenían que ver: bien comido y bien trajeado, y con buenas onzas sobrantes al pico del arca; motivao a lo que las mejores mozas le persiguieron, echándole memoriales con los ojos. Y bien lo merecía, que, no por ser buen mozo y rico, dejaba de ser trabajador y honrado, como cuando era pobre. Pero, amigo de Dios, cádate que un día se le antoja ver un poco de mundo, cosa que jamás había visto, y plántase en la ciudad, de golpe y porrazo. ¡Él que allí se ve entre tanta gala y señorío!... ¡Madre de Dios!... ¡Aquéllas sí que eran mozas, con sus vestidos de seda y sus abanicos y sus lazos de crespón y sus caras de rosa de mayo! ¡Aquéllos sí que eran mozos, con sus casacas de paño fino, sus borlajes de oro y sus botas

relucientes! ¡Y qué vida la suya! Éste a caballo, aquél en coche; el otro de brazalete con la señora; paseo abajo, paseo arriba; comedia aquí, valseo allá; buena mesa, muchos sirvientes y gran palacio... Vamos, que vivir así y vivir en la gloria, pata. De modo y manera, que volvió el mozo a su pueblo pensando ser la criatura más desgraciada del mundo. Volviendo así a su pueblo, cogió duda a la borona, dio en aborrecer el trabajo, y los días enteros se pasaba pensando en aquello que había visto, y en ser un caballero de los más regalones; y pensando de esta manera, quería una dama por mujer, y no había que mentarle las mozas de su lugar, que todas le parecían poco para un personaje como él. Pues, amigo de Dios, que abandonó las labranzas por entero, y tuvo que comer de lo agorrao, mientras le andaba cierta idea en el magín, que no se atrevía a poner por obra; pero cátrate que no tuvo otro remedio que ponerla, porque lo agorrao iba a acabarse, y él no estaba por volver a trabajar las tierras que tenía en abandono. Un día unció los bueyes al carro, puso en él media docena de sacos vacíos, y arreó hacia el monte; y arreando hacia el monte, llegó al sitio que buscaba; y llegando a aquel sitio, oyó sonar el caracol del enanuco; y oyéndole sonar, se acerca al enanuco y le dice:

-«Hola, buen amigo: pues yo venía a darle a usted las gracias por el favor que me hizo tiempo atrás, y a pedirle otro nuevo, si no ofende. ¡Qué ha de ofender, hombre!» respondió el enanuco. «En siendo cosa que yo pueda, pide con libertad». Alegrósele el corazón al mozo, y tornó a decir al enanuco: -«Pues yo deseara llenar estos sacos que traigo aquí, de la misma tierra que usted me dio la otra vez. -Todo este campo es de ella», respondió el enanuco; «conque así, cava donde quieras y llénalos a tu gusto. No te olvides de ponerlos esta noche cerca de la cama para abrirlos en cuanto despiertes al amanecer». Y con esto, metiose el enanuco por el ujero a los sus palacios; con lo cual quedose solo el mozo; y cava, cava, en un periquete llenó de tierra los sacos, y se volvió a casa con ellos más contento que unas pascuas. Llegó la noche, acostose, durmió poco con la brega que traía en el magín, y al amanecer ya estaba el mozo más listo que las liebres; y estando más listo que las liebres, pensaba en abrir un pozo muy hondo para guardar tantas onzas como iban a salir de aquellos sacos; y pensando en esto, los abrió; y abriéndolos... ¡Hijo de mi alma!... No encontró en ellos más que la tierra que había cavao en el monte. Quedose en la agonía el pobre hombre; y quedándose así, llegó a consolarse cavilando que, mirando bien las cosas, con lo que ya tenía de antes le bastaba; y cavilando esto, fue al cajón donde guardaba las pocas monedas sobrantes... ¡Y tierra eran también, como la de los sacos!... ¡Y tierra los papeles de sus compras! Fue a la cuadra... ¡Y montones de tierra los bueyes!... ¡Y montones de tierra el ganado que pagó con el dinero del enanuco! No quedaba allí otra bestia que la vaca en aparcería. Reparó entonces en la casa, y vio que era la misma en que él vivía cuando era pobre zonchero: a la puerta había un coloño de varas y unos adrales a medio hacer. Gimió y golpeose, el venturao; y al monte fue a contar su desgracia al enanuco; pero el enanuco le dijo: -«Eso que te pasa, no puedo remediarlo yo: quien por mi mano te dio la riqueza que has menospreciado, te dice ahora por mis labios que la miseria en que vuelves a verte es el castigo que da Dios a los cubiciosos que quieren pasar de un salto, y sin merecerlo, de zoncheros bien acomodados, a caballeros poderosos». Y colorín colorao... ¿Qué te parece del cuento, Nisco?

LEOPOLDO ALAS CLARÍN Y LO POPULAR: APUNTES Y PERSPECTIVAS

CAROLE FILIÈRE

UNIVERSITÉ DE TOULOUSE II-LE MIRAIL

Leopoldo Alas Clarín no es un autor que se asocie de inmediato a la imagen del «escritor popular». La etiqueta de escritor clásico o la de crítico literario parecen alejarle de toda relación con lo popular. Esta identificación domina a pesar de la existencia en su producción de una vena rural y popular, con unos cuentos que se sitúan en el ámbito rural de Asturias, y con la presencia en sus textos de un léxico rural tipificado. Estos numerosos cuentos rurales o que se elaboran sobre temáticas populares –las Navidades, los Reyes Magos, el Carnaval– son los siguientes: *Pipa*, 1879; *El diablo en Semana Santa*, 1880; ¡*Adiós, Cordera!* 1892; *Boroña*, 1892; *La rosa de oro*, 1892; *El cura de Vericueto*, 1894; *El frío del Papa*, 1894; *La noche-mala del Diablo*, 1894; *La trampa*, 1895; *El Quín*, 1895; *La guitarra*, 1896; *El entierro de la sardina*, 1896; *Palomares-Mosquín*, 1897; *El rey Baltasar*, 1897; *El Cristo de la Vega... de Ribadeo*, 1898; *Manín de Pepa José*, 1898. Cuando la primera imagen que se asocia a un creador es tan fuerte como la de la pertenencia de Leopoldo Alas Clarín a una cultura de élite, ¿qué aspectos puede tener la relación de dicho autor con lo popular, si existe tal relación? ¿Cómo enfocar esta relación con «lo popular» y con la «cultura popular», por parte de un intelectual sumamente culto, admirador además de las teorías elitistas de Carlyle, reacio ante los movimientos masivos sociales?

El estudio de esta relación cuestiona la metodología aplicada al campo doble de la creación textual y de la historia cultural. Varios enfoques son entonces posibles. Se puede tomar como objeto de estudio el tratamiento del pueblo en la obra literaria y en la prosa periodística. Dos maneras de ver «lo popular» aparecen. Una hace del pueblo un objeto literario dentro del proyecto mimético realista; y la otra atañe a unas problemáticas filosóficas y políticas: o sea, la postura del autor ante el auge socialista, su vertiente utópica, «la cuestión social», que él quiso que se llamase «cuestión popular», o la difusión de la ideología anarquista entre los obreros. Otro enfoque posible sería el estudio del público de los escritos clarinianos y de su popularidad: tal estudio tendría que ser a la vez sincrónico y diacrónico. En efecto, sabemos que si la novela *Su único hijo* (1891) fue ignorada durante la primera mitad del siglo XX y *La Regenta* condenada por inmoral durante el franquismo, unos cuentos ingenuos y morales fueron en cambio usados por la pedagogía de la primera mitad del siglo XX, y todavía se estudian y leen bajo la etiqueta de «literatura infantil» cuando no lo son.

El punto común de dichos enfoques es recalcar la misión educativa de la prosa clariniana, una misión que aparece en todos los ámbitos de su escritura: novela, relato, cuento, anécdota, artículo de prensa, crítica literaria. En este trabajo que intenta subrayar lo peculiar del tratamiento de la cultura popular por parte de Clarín, enfoco el texto mismo del autor y sus comentarios sobre la relación que afirma mantener con «lo popular». En este caso, una parte del trabajo consiste en explicitar lo que Clarín entiende por «popular». Más precisamente, estudio la dimensión lingüística y creativa de esta relación con lo popular, y el proyecto estilístico y educativo del autor. Los análisis atañen al nivel idiomático y estilístico de la producción clariniana, revelando el proyecto doble, lingüístico

y pedagógico del autor. Tal enfoque revela así los límites de la postura clariniana y de su comprensión del universo «popular». Por otra parte, este estudio permite replantear la jerarquía tradicionalmente adoptada entre cultura sabia y cultura popular, rompiendo con la asociación tradicional «escrito-élite-culto» *versus* «oral-popular-inculto». En efecto, la clave del estilo clariniano es su oralidad, base de la vocación pedagógica y literaria del autor. El estilo de Clarín no es un «estilo fácil», en absoluto, sino un estilo que reivindica su complejidad a partir de una concepción humanista del proceso de acceso a la cultura, y a partir de un respeto profundo por el «público».

Hoy, la actitud de Clarín ante la lengua está bien estudiada en su ambición preceptiva (Sobejano, 2007). Leopoldo Alas Clarín desarrolló un género de crítica textual y formal con el que se le identifica inmediatamente. Luchó contra las incorrecciones y las faltas, ridiculizando a sus autores, y gran parte de sus artículos constituyen una «gramática de los errores». Defendió Clarín su postura de maestro y su crítica policíaca e higiénica dentro de una visión evolucionista de la literatura: para él, su intervención era necesaria en unos tiempos de cambio lingüístico y literario.

Crítica higiénica, y policíaca fue la que ejerció Boileau combatiendo el mal gusto y los adesivos, en forma que no sólo dejara sentada la que él entendía ser buena doctrina, sino que tuviera una eficacia práctica, directa, del momento, sobre la vida actual de las letras en su país, mediante alusiones satíricas, y otros recursos legítimos, que trascendían de la pura especulación crítica, de la abstracción retórica para llegar al amor propio de quien merecía el castigo de malas obras (Clarín, 2003a, 1761).

Sin embargo, hay que distinguir su crítica del elogio que hace de una creatividad lingüística de raigambre popular. En efecto, los blancos de su crítica pertenecen ante todo a las esferas «cultas». Su primer encono va contra la Academia, cuyo funcionamiento resulta cada vez más viciado por la política y los favores, y su diccionario, cuyas flaquezas el crítico no deja de subrayar en sus artículos. En su tercer *Folleto Literario*, publicado en 1887, «Apolo en Pafos», multiplicando las alusiones a los disparates académicos, Clarín escenifica el encuentro entre el dios de las artes, Apolo, y los académicos, que quieren rescatar a su compañero Cañete, hecho trizas por las críticas de Polimnia, musa de la retórica. Se van ridiculizando uno tras otro, a través de unos discursos sin sentido. Al final del torneo oratorio, vence Clarín y el aforismo «La Academia es una autoridad cuando tiene razón», indicando que las más de las veces, no la tiene (Clarín, 2003a, 995).

El segundo blanco de sus críticas son los periodistas adeptos del «estilo fácil» y de las muletillas carentes de sentido. Toda su vida, Clarín luchó contra esta tendencia dominante entre los jóvenes periodistas que pretenden imitar los periódicos joco-serios de Madrid como *Gil Blas* o *El Cascabel*, dándose un tono «humorístico» que multiplica los abusos y los malos usos:

En cada capital de provincia, y hasta en muchos pueblos que se contentan con ser cabeza de partido [...], hay una o media docena de chicos dispuestos, escritores públicos, que menean la pluma con un desenfado (así se dice) capaz de avergonzar a cualquiera. Escriben periodiquitos, satíricos como ellos solos, y sin que nadie se meta con ellos, empiezan a insultar al mundo entero, como si cada vecino honrado les hubiese hecho alguna perrería. Pero no hay tal perrería; todo el vinagre de esas publicaciones humorísticas es falsificado; es un recurso artístico para lucir el estilo fácil y maleante (Clarín, 2003b, 1275).

Esta plaga se une a una retórica fija y de relumbrón, patrimonio de los oradores políticos cuyos ritmos y tonos artificiales acaban contaminando todas las esferas discursivas de la sociedad. Clarín y Galdós, antes de Ortega y Gasset, emprendieron el «vejamen del orador» (Ortega y Gasset, 1911), denunciando lo inútil del discurso político finisecular y, sobre todo, su desgraciada influencia sobre la prosa de los artistas españoles.

El lenguaje moderno de la literatura española lo han hecho los oradores políticos, los académicos, los periodistas y los poetas gárrulos. Predomina en las formas una sensualidad aparatosa, una hinchazón que no basta a vencer el más puro intento de sencillez y naturalidad, y es punto menos que imposible escribir de ciertas recónditas materias con el idioma esquinado, duro, de relumbrón que nos dan hecho como sagrado inviolable (Clarín, 2004, 117).

Los malos traductores se suman al grupo criticado, por ser responsables del estancamiento del lenguaje literario. Clarín azota a menudo a estos traductores incompetentes que, por falta de genio idiomático y de saber, impiden el natural enriquecimiento del idioma nacional a partir de los intercambios lingüísticos entre países vecinos. Los ridiculiza por ejemplo en el relato «Cuento futuro» (1886) a partir de un juego de citas literales:

[Un poeta francés] decía en el prólogo de su libro, titulado *Heliofobe*: «*C'est bête de tourner toujours comme ça. A quoi bon cette sottise éternelle?... Le soleil, ce bourgeois, m'embête avec ses platitudes...*», etcétera, etcétera.

El traductor español de este libro decía: «*Es bestia esto de dar siempre vueltas así. ¿A qué bueno esta tontería eterna? El sol, ese burgués, me embiste con sus platitudes enojosas. Él cree hacernos un gran favor quedándose ahí plantado, sirviendo de fogón en esta gran cocina económica que se llama el sistema planetario*» (Clarín, 2003c, 457).

Al lado de tales acusaciones, que identifican un lenguaje estéril y viciado, Clarín desarrolla la idea de la vida natural del idioma, llegando a afirmar: «los españoles somos los dueños del idioma». Elogia el movimiento dinámico propio del pueblo en cuestión lingüística, y describe un proceso colaborativo entre la creación por el pueblo del idioma y su protección por las autoridades cultas que validan un uso:

Se habla como se puede; se crea el lenguaje naturalmente; sale de las entrañas del pueblo, como del derecho decía Savigny y no hay que darle vueltas. Pero una vez nacida la palabra, ya no se la puede profanar ni falsificar impunemente: su valor expresivo es un símbolo del espíritu nacional, y no es cuestión bizantina o constantinopolitana la de ver cómo se debe hablar para hablar como se debe (Clarín, 2003a, 1836).

Como persona que otorga una «gran importancia a las palabras» (Clarín, 2003a, 1836), Clarín sabe distinguir la lengua de uso cotidiano del lenguaje literario. Sin embargo, como autor – novelista y crítico –, él asocia las dos vías de enriquecimiento lingüístico y estilístico que son los préstamos cultos y los préstamos populares. Aboga por esta unión a partir de una reflexión peculiar sobre la relación que existe entre su estilo y su «público». Según las evaluaciones de Jean-François Botrel en sus estudios sobre el libro en España, el público real de Clarín era sin duda restringido, sobre todo si lo comparamos con los 5.000 o 6.000 lectores de Valera, y con los 150.000 de Galdós. Sin embargo, Clarín tiene varios públicos diferenciados: los lectores de sus contribuciones en la prensa festiva, los lectores de sus artículos de crítica literaria, y los de sus escritos estrictamente literarios (y dentro de esta categoría se puede distinguir entre los lectores de sus relatos publicados en la prensa y los de sus novelas largas).

Clarín era consciente de esta configuración modulable de su público, y reflexionó a menudo sobre el problema del vínculo real que estaba estableciendo con el lectorado de su época. Sus interrogaciones tienen que ver con la búsqueda continua de reconocimiento del escritor por sus pares y con la búsqueda de popularidad entre el lectorado popular medio. El objetivo de Clarín es crear un vínculo fuerte con el público: toda la obra, desde sus principios como escritor juvenil hasta los textos más teóricos y filosóficos de sus últimos

años, se construye en función de este horizonte productivo. Cuando, con 16 años, empieza a redactar un periódico, *Juan Ruiz* (1868-1869), se dirige constantemente a su lector, y reproduce las cartas -inventadas- de sus lectores. Pero se trata de los lectores imposibles de una obra no publicada, cuya difusión no pudo rebasar la lectura de un par de íntimos amigos. El joven Alas ya estaba creando un horizonte de recepción indispensable a su estilo dialógico. De igual modo, al final de su trayectoria, en las «Cartas a Hamlet» (1901), Clarín propone una «revista de ideas» al alcance de todos, y afirma dirigirse a todos los que no entienden nada de filosofía a través de estas «cartas de *filosofía popular*», que él opone rotundamente a la «*filosofía de café*», cuyos peligros va denunciando (Clarín, 2003b, 2017 y 2019).

La palabra «popular» importa mucho: Clarín la va usando incluso para describir sus textos menos afines a la idea de una cultura popular. Siempre rechazó la distinción, que la crítica posterior volvió a acuñar, entre «textos serios» y «textos ligeros», entre «formas cultas» de su prosa y «formas populares», aunque se pudo quejar de la imposibilidad material que tuvo de encontrar un espacio de libre expresión, y se quejó también de la esclavitud que acabaron por representar sur «trabajillos» periodísticos. La razón principal del rechazo de tal disyunción es la voluntad de afirmar su unidad estilística a la vez que la unidad de su proyecto de popularización de la cultura. Clarín descarta una visión progresista de su trabajo y la idea de una evolución «natural» desde las formas «menores», breves, humorísticas y populares hacia las formas serias, profundas, largas y cultas.

Clarín quiere hacer «obra popular», dentro de un proyecto educativo que se elabora a la vez contra la nivelación por las mediocridades y contra el dominio de una aristocracia de la inteligencia. No es en absoluto una voluntad de vulgarización la que guía sus escritos, sino de transmisión dosificada en función del público. Desea elevar al lector hacia las ideas y no rebajar éstas: «las ideas que se vulgarizan pierden su majestad, como los reyes populacheros. Porque una cosa es propagar, y otra vulgarizar» (Clarín, 2006, 1038). Decide entonces adaptar el contenido, lo que muy a menudo significa adaptar la cantidad de referencias cultas y su calidad al lectorado: «la diferencia estará en citar o no citar a los hermanos Goncourt» (Clarín, 2003b, 1868).

Clarín forjó su pluma y la relación lectora consustancial a su escritura dentro de los periódicos populares. Son una referencia constante de su trabajo posterior y el elemento clave de su identidad como periodista: ante todo, Clarín es el autor de los *Paliques*, y los sigue escribiendo mientras va ensayando otras formas de expresión. Así en *Mezclilla*, en 1888, presenta con orgullo un ensayo de «crítica popular» a través de una nueva forma de artículo: «Llamo *lecturas* a esta serie de artículos, porque la forma de que he de valerme será la que me sugiera el pensamiento que sigue a la lectura de los libros que hacen pensar en algo importante» (Clarín, 2003b, 1114).

Fue esta forma de crítica personal y empática la que le proporcionó el reconocimiento intelectual de sus pares, con unos estudios pioneros, como el ensayo sobre Baudelaire. Además de promulgar una forma de crítica nueva, más libre, Clarín propone un verdadero manifiesto de crítica popular con estos textos:

[...] así como hay escritores que consagran parte de su atención y de su trabajo a popularizar el tecnicismo de las artes o a divulgar, en forma clara y asequible a todos, los principios y los resultados de las ciencias principales, también se puede, y yo creo que se debe, popularizar la literatura. Ya se sabe que no se ha de pretender convertir en literatos a todos los lectores, como nadie pretende tampoco, con obras como las de Flammarion, Figuier y las que aparecen en las colecciones de manuales útiles de artes y oficios, convertir en doctores ni en maestros a los que leyeren (Clarín, 2003b, 1112).

Su propósito no es difundir un discurso nivelador y falso ni querer imponer la idea según la cual todos han de pretender a unos estudios superiores. Enfoca más bien lo que llama los «conocimientos generales», elementos necesarios de educación respecto de todos

los ámbitos, pero muy difícil de conseguir en materia artística, sobre todo literaria. La literatura es peculiar porque «no le importa al pueblo en el mismo concepto que al erudito, al preceptista, al crítico, al artista, al sociólogo, o al filósofo»: debe representar la «ocasión para depurar los propios sentimientos, ejercitar sus potencias anímicas todas, y aumentar el caudal de ideas nobles y desinteresadas». De forma concreta, Clarín no se propone popularizar la literatura contemporánea española, tratada de manera convincente por la crítica actual, sino tres asuntos: las letras clásicas, la antigua literatura española y la literatura extranjera. En su libro, Clarín no evoca los dos primeros temas, pero una nota avisa al lector que «esas clases de lecturas vendrán en posteriores volúmenes».

Quiere difundir con estos textos un saber «que no ocupa lugar»:

Un saber desinteresado, sin pretensiones de perfecto, ni siquiera de académico, un saber que sea *divinarum atque humanarum rerum noticia* (conocimiento de las cosas humanas y divinas), pero no *scientia*, no ciencia; y la civilización, que perdería mucho con que todos los ciudadanos fuesen a las universidades, gana bastante con que el nivel general de los conocimientos suba, y llegue a noticia de todos lo esencial de cuanto constituye el caudal de la llamada ciencia humana (Clarín, 2003b, 1112).

Fundamentalmente, Clarín nunca opuso los paliques a sus lecturas, que en *Mezclilla* se interponen entre los artículos largos. Y, cuando en 1890, después de un alejamiento debido a desavenencias con su editor, Clarín decide volver a sus *Paliques*, explica su proyecto en el folleto *Museum* y en *Palique de paliques*. Afirma su voluntad de volver a sus «conversaciones de poca importancia», a sus «humildes papeles». Mientras muchos le desaconsejan reanudar con un tipo de producción «despreciable», y le instan a proponer una crítica «seria», Clarín afirma no querer romper el vínculo con su lectorado más popular ni interrumpir el intercambio con él. Defiende la idea de que con estas conversaciones populares produce un trabajo de fondo de tipo lingüístico y patriótico: «Bien puedo decir que cuando más lucho es cuando escribo estos *Paliques* que algunos desprecian» (Clarín, 2003b, 1782). Se niega a ser «doctor en estética» o a «escribir jamás para dar gusto a cierta clase de aficionados a quien detesto, no por nada, sino porque son tontos más o menos instruiditos» (Clarín, 2003b, 1870).

Presenta sus textos como escuela popular del gusto y de la reflexión y como espacio personal de expresión. Asimismo, afirma su identidad oral y su estilo popular: «soy paliquero». Su pluma se orienta naturalmente hacia el público y se nutre de las formas populares:

Si se me pregunta por qué escribo para el público, no diré como el otro, «que se pregunte por qué canta el ave y por qué ruge el león y por qué ruge la tempestad – que también ruge – etc. etc...». Mentiría como un bellaco si dijese que no puedo menos de cantar, quiero decir, de escribir, que me mueve un *quid divinum*. [...] no sirvo más que para *paliquero*, [...] al fin siempre seré un *paliquero* más o menos disimulado. Así nací para las letras, así moriré.

Desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano, como dice Sancho (Clarín, 2003b, 1869).

Su identidad de «paliquero» y su estilo mestizo, capaz de unir la referencia latín clásica al refrán, dejando la última palabra a Sancho, o sea al mayor símbolo de la penetración de lo popular dentro de la literatura española, le permite escribir para el público: «lectores *delectando pariterque monendo*», o «distrayendo y a la vez haciendo pensar al lector».

Sin embargo, Clarín se muestra reacio ante las «obras populares» que no obran para educar al pueblo a través del lenguaje literario. En el caso de Alarcón, por ejemplo, Clarín afirma que el autor no ha estudiado el lenguaje, que su obra se nutre de formas populares, pero que él quiere ser un académico clásico. Y critica esta contradicción entre «sus buenos instintos, su natural de escritor espontáneo, ignorante, pero fecundo y poderoso» y «las

preocupaciones del académico» (Clarín, 2004, 167). Se burla de su prurito de hermanar los lenguajes vulgares copiados en los periódicos y en las conversaciones de mal gusto con un castellano incorrecto y repleto de errores. Bien vemos que el proyecto pedagógico de Clarín se nutre de una reflexión sobre el estilo natural y castizo. En efecto, lo que comenta sobre su manera de escribir en la prensa tiene ecos en su manera de describir su estilo. Siempre se negó a que le llamasen «erudito», a pesar de crear una obra densa y ardua, a pesar de ser el centinela de las letras y el portavoz de las evoluciones culturales europeas en España:

Yo no soy un erudito, porque no tengo sabiduría para ello. Yo no sé lo que saben un Menéndez Pelayo, un Valera, etcétera, y no quiero parodiarlos. Sabría lo bastante para fingir con regular resultado la erudición que otros aparentan...; pero antes que esto, verdugo (Clarín, 2003b, 1439).

A pesar de estas reticencias, sus escritos estigmatizan, parodian y ridiculizan los errores de lenguaje de sus contemporáneos. Clarín, es cierto, como periodista, crítico literario y novelista, actúa como perseguidor de los lugares comunes de la sociedad, y ataca los desperfectos de las lenguas literaria y corriente, viciadas ambas, presentando una galería de personajes que hablan mal. Su habilidad para manejar los idiolectos de sus personajes, creando un repertorio de disparates, nace a la vez de la misión educativa que se ha propuesto asumir y de la naturalidad de su estilo. Clarín explica la atracción que ejercen sobre él los juegos de palabras, el empleo de paremias y de imágenes sacadas del patrimonio popular idiomático:

Es el caso que la mala costumbre de haber sido gacettillero dificulta en mí, cuando no imposibilita, el empleo del estilo completamente noble; y las frases familiares, muy españolas y gráficas, pero al fin familiares, y ciertas formas alegres, de confianza, antiacadémicas, por decirlo claro, acuden a mi pluma sin que pueda yo evitarlo; y es más, no sé escribir de otro modo, y si lo intento me hago extremadamente ridículo, y tan desmañado como gato con guantes; no se me ocurren más que lugares comunes, frases hechas, clichés de ideas (Clarín, 2003b, 1064).

Clarín juega con esta ambivalencia entre un estilo de raíces populares y sus más altas aspiraciones: propone una reconciliación entre las dos esferas al atribuir esta tendencia estilística a una actitud de «broma» que él tiene ante todos los asuntos, incluso los más graves: «Repito que dispense usted las bromas: no domino el estilo; él me lleva a mí, y por la costumbre de hablar siempre en guasa escribo de esta manera...» (Clarín, 2003c, 930).

Estos apuntes abren la perspectiva del análisis del «cruce de voces» entre lenguas populares y lenguas cultas en la prosa clariniana. Tal enfoque permitirá estudiar la mediación propuesta por Clarín entre las fuentes orales populares de su escritura y las influencias e intertextualidades de la cultura sabia. Podrá contribuir también de manera humilde a una historia cultural de la oralidad en las esferas intelectuales españolas, a la vez que completar el panorama de los estudios de lo textual en las esferas populares.

Clarín intenta una mediación entre dos modalidades discursivas: la oralidad y la textualidad, creando un «texto-voz» o «texto-palabra», creando unos escritos en los cuales domina siempre la voz demiúrgica del autor. Y lo consigue gracias a una estética irónica (Filière, 2011) que le ofrece un espacio de libertad y le propicia una estructura dramática vocal dentro del texto: puede entonces integrar el conjunto de voces representativas de la sociedad y de la realidad representada a través de sus discursos. Clarín crea un texto-conversación, y siempre persigue el propósito de alcanzar al lector, aplicando la máxima de Montaigne, quien hizo de sus *Essays* (1592) el prototipo de la conversación textual: «la conversation enseigne plus que les livres».

La integración de las voces populares forma parte del proyecto mimético totalizador del realismo. Este proyecto enriquece la misión del costumbrismo, ofreciendo un estatuto

literario a todas las capas de la sociedad, integradas por sus acciones y sus palabras en la obra de arte literaria. El escritor realista ofrece una representación discursiva de lo real. Clarín, como escritor realista y como ironista intenta dar a cada uno el lenguaje que le corresponde y enseñar la dinámica que existe entre los distintos lenguajes dentro del mismo idioma. Por eso se puede hablar de un mestizaje entre «lenguas cultas» y «lenguas populares», con un plural, en su obra. No son las mismas lenguas populares los asturianismos, los giros provinciales típicos, la restitución de los acentos (Rodríguez Marín, 2005), o los refranes, las locuciones que forman parte de un patrimonio idiomático nacional pero que funcionan también a través de préstamos lingüísticos dentro del espacio europeo. En cuanto a las lenguas cultas, son representativas de las distintas esferas de poder discursivo en la sociedad española: son las lenguas científica, filosófica, política, poética, novelística, y el latín.

Las perspectivas abiertas por estas páginas apuntan hacia un análisis textual capaz de describir la fusión entre las voces populares y las voces cultas dentro de la voz de Clarín. El estilo «almanequil» de los primeros intentos periodísticos del joven Alas le abre una vía para la integración de las formas más populares en su prosa. Al mezclar los ámbitos periodísticos, novelescos y teatrales con las traducciones en sus escritos juveniles, desarrolla una técnica del préstamo popular para enriquecer el idioma literario. La técnica del doble préstamo –popular y culto– se convierte entonces en la característica más evidente del estilo de Clarín. El «buen gramático» alía las paremias –que, además de dinamizar la prosa, contribuyen, a través de la figura ensalzada de Sancho, a la constitución de un imaginario lingüístico de lo popular– y los latinismos, para moldear un estilo cuya materialidad intenta reflejar la compleja realidad de su época.

BIBLIOGRAFÍA

ALAS CLARÍN, Leopoldo, *Crítica. Obras completas*, Tomo IV, vol. 1, Oviedo, ed. Nobel, 2003a.

..... *Crítica. Obras completas*, Tomo IV, vol. 2, Oviedo, ed. Nobel, 2003b.

..... *Narrativa breve. Obras completas*, Tomo III, Oviedo, ed. Nobel, 2003c.

..... *Artículos. Obras completas*, Tomo VII, Oviedo, ed. Nobel, 2004.

..... *Varia. Obras completas*, Tomo XI, Oviedo, ed. Nobel, 2007.

BOTREL, Jean-François, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993.

FILLIÈRE, Carole, *L'esthétique ironique de Leopoldo Alas Clarín*, Casa de Velázquez, Madrid, 2011.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, MIX, Hans-Jürgen, MOLLIÉ, Jean-Yves y SOREL, Patricia (dir.), *Les lectures du peuple en Europe et dans les Amériques du XVII^e au XX^e siècle*, Bruxelles, Édition Complexe, 2003.

NAVARRO ANDRIAENSES, José M., «Leopoldo Alas y su actitud ante la lengua», *Anales de Literatura Española*, núm. 2, 1983, Alicante, Universidad, Departamento de Literatura Española, pp. 399-408.

ORTEGA Y GASSET, José, «Vejamen del orador», [1911], *Obras Completas*, Madrid, Revista de Occidente, 1961, Tomo 1, pp. 561-564.

RODRÍGUEZ MARÍN, Rafael, *Metalingua y variación lingüística en la novela de la Restauración decimonónica*, Madrid, Real Academia Española, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 2005.

SOBEJANO, Gonzalo, *Clarín crítico. Alas novelador (catorce estudios)*, Murcia, Real Academia Alfonso X el Sabio, Biblioteca de Estudios Regionales, 64, 2007.

EL SUBSTRATO POPULAR EN EL SURREALISMO DE AZORÍN

CHRISTIAN MANSO
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

En los últimos días de 1929 aparece *Superrealismo. Prenovela* de Azorín, publicada por la editorial Biblioteca Nueva de Madrid. Es una obra de largo resuello a la par que de maduración en el novelista/periodista que desde 1925 se vale del soporte de la prensa para lanzar activas campañas a favor de una evolución rápida y radical del teatro (Manso, 1987: 174-176), siendo este género el que en su opinión es el mejor vector expresivo para teorizar y poner en práctica el surrealismo. *Old Spain!* (Azorín, 1929a) inaugurará la serie de sus piezas teatrales expresamente compuestas dentro de este corte resueltamente novedoso, que acabará en 1931 con *Cervantes o La casa encantada*, (Azorín, 1931).

No es ocioso recordar tres fechas fundamentales, todas estrechamente vinculadas con el teatro en tanto que vehículo idóneo para promocionar el surrealismo, manifestándose a la sazón Azorín como un fervoroso propagandista de este movimiento intelectual revolucionario. El 17 de marzo de 1927 inserta en *ABC* un artículo, *Autocrítica*, poco antes del estreno teatral de su segunda obra, *Brandy, mucho Brandy*, en el que declara: «El teatro de ahora es superrealista; desdeña la copia minuciosa, auténtica, prolija de la realidad. Se desenvuelve en un ambiente de fantasía, de ensueño, de irrealidad». Tal orientación la justifica como recusación de lo que significó la primera conflagración bélica mundial del siglo XX. El 21 de marzo de 1927, en la entrevista que tiene con el periodista Luis Calvo, reproducida en *ABC* bajo el título «El superrealismo en el teatro», menciona a André Breton por haber sido, a su juicio, el que formuló con la mayor concreción la esencia del surrealismo y cita de memoria su *credo* enunciado en el primer *Manifeste* de 1924 (Azorín, 1961). Sin embargo advierte que otros se han de considerar como auténticos artífices del surrealismo: Pirandello, Lenormand, Pellerin, dramaturgos destacados en la gesta surrealista. Y por fin el 7 de abril de 1927, el artículo titulado «El superrealismo es un hecho evidente», determinadamente provocador, en el que sin querer arrinconar a Breton y a su *Manifeste*, adopta una actitud realmente antidogmática, más ecuménica, más heterodoxa, pretendiendo que el *arte* entronque con «los grandes problemas del conocimiento» y apostando por acceder a «la realidad de la inteligencia»¹.

Todas esas ideas irán explayándose y cristalizándose en otros géneros literarios de escritura y hechura más bien clásicas: en *Félix Vargas* (Azorín 1928), una etopeya destinada a remozar más fundamental que formalmente la novela sustituyendo la acción por las cavilaciones de la psique y la inquietud metafísica, y en *Blanco en azul* (Azorín, 1929b), colección de cuentos que abarcan también este tipo de preocupaciones. Con *Superrealismo* (Azorín, 1929c), que hay que enfocar como un punto de remate de la empresa surrealista de Azorín, si bien se encuentran materializadas y puestas en obra unas cuantas ideas ya mencionadas, la problemática narrativa, la elaboración, la articulación y la escritura de la

¹ El problema recurrente que plantea *Superrealismo* es el de «la tentativa para salir de la prisión del tiempo y del espacio», enunciado por primera vez en el capítulo VIII, «Barraca».

obra llevan más el sello distintivo del surrealismo tal y como puede observarse en *Poisson soluble* (1924) de André Breton (Breton, ed. 1966).

Ha decidido romper de plano Azorín con la sintaxis académica y lanzarse a la aventura de una escritura más cercana a la escritura automática de los surrealistas franceses, al famoso «dictado de lo inconsciente», en la que alienta un perpetuo soplo de poesía. A este fin ha recurrido a un género desconocido, original e inaudito, la «prenovela», es decir que se esmera en consignar cuanto puede agitar la mente del narrador antes de ponerse a escribir su novela. La gestación psíquica que antecede a la escritura va a ser pues la materia de su obra, una gestación que, es preciso recalcar, propulsa un deseo vehemente: «lo primero es el deseo» (Azorín, 1929c). O sea un incentivo de fuerte raigambre afectiva. La tonalidad de la obra la imprime nítidamente Azorín nada más abrir su texto, en una especie de *manifesto*, utilizando la metáfora tan surrealista² de «dos peces de colores, que giran, tornan a girar (...)». En el acuario de lo subconsciente» (Azorín, 1929c) para aludir precisamente al flujo de las palabras que irrumpen atropelladamente en el cerebro del ser humano. Palabras que no hay que encauzar, por cierto, que hay que dejar ascender sin traba a la superficie de la conciencia por ser las manifestaciones más diversas de su ser profundo, desembarazadas de las censuras del *Über-Ich* (Freud, 1923). Unas emisoras, pues, de lo recóndito, de lo subterráneo del ser, del entramado de su verdad/identidad intrínseca.

En cuanto al libro mismo, al hilo narrativo, que vertebra el viaje en tren entre Madrid y Monóvar por parte del protagonista, un monovero afinado en Madrid, es de entender bajo un cariz bifronte de frentes convergentes: el retorno de Azorín a su tierra nativa al mismo tiempo que la regresión de su libido hacia unos estadios, unos lugares, anteriores y primigenios de su vida afectiva. Ni que decir tiene, en esta circunstancia, que el sueño, el sueño hipnótico, el soñar despierto, el ensueño, son unos factores propiciatorios para realizar sintagmática como paradigmicamente semejante operación psíquica. La función esencial del regreso radica en una búsqueda ontológica destinada para Azorín a calar hondo en la naturaleza de su ser y de su mundo y en intentar echar luz sobre unas realidades, verdades, desapercibidas, siendo el surrealismo la vía más apropiada para alcanzarlas.

Si la economía general del relato se puede contemplar bajo esta dimensión onírica y cuanto implica, no se puede descartar, silenciar sin embargo la presencia masiva, el flujo continuo y precipitado de términos que de puro específicos se convierten *ipso facto* en raros, hasta totalmente ignotos. Son voces relativas al campo y a la agricultura (aperos, faenas, topografía, climatología, hábitat, ordenación y moblaje de las casas, etc.), es decir unos idiolectos, unos sociolectos, que agregados a dialectos y frases proverbiales acaban por darle al texto la dimensión de un vastísimo continente verbal ajeno, extraño, en el que el lector se siente sumergido, extraviado, como si hubiera sido arrojado en un vertiginoso maelstrón o al puro vacío³. Parece un universo paralelo, depositario de cuantiosos recursos cognoscitivos, de potencialidades heurísticas. Pensándolo bien, este depósito/pozo de palabras se asemeja traslaticiamente al ámbito del sueño, de lo subconsciente. ¿De dónde emanan estas palabras?

Difícil sería contestar acertadamente sin el recurso a la prensa. En efecto, *Superrealismo* se va edificando poco a poco, a pedazos, o sea mediante artículos de que se sirve Azorín a modo de bancos de prueba con vistas a la elaboración y arquitectura de su futuro texto (Manso, 2005). Estos retazos que anticipan al texto por venir tienen primordialmente dos funciones: los aprovecha Azorín o a guisa de borradores o para formular comentarios, reflexiones de distintas índoles sobre el texto venidero no nato todavía. Pertenecen a una metatextualidad por anticipación que se recoge en las columnas de *ABC* y la *Gaceta Literaria* de Madrid, y sobre todo en las de *La Prensa* de Buenos Aires. Así que, en este caso preciso,

² Metáfora que podría sacar Azorín de *Poisson soluble/Peç soluble* de André Breton, pero que en realidad procede de la obra *Les vies encloses* (1896) del simbolista belga Georges Rodenbach. Véase (Manso, 2001).

³ Comenta al respecto con mucho tino Azorín: «calabriada de parlas; carnaval de la filología». «Esparto». Cap. XXXVIII. p. 247.

sí que Azorín facilita la solución al problema planteado más arriba, pero con el charco de por medio, ya que se la reserva prioritariamente a su lector bonaerense.

En un artículo publicado el 25 de septiembre de 1927 en *La Prensa* y titulado *La amada España* -dos años antes de la aparición de su obra- cuenta que llevando tan sólo tres días en Biarritz, se enfervoriza subitánea e irrefrenablemente por España y su paisaje: «¡Qué bonita es España! Tiene toda la variedad de paisajes de Europa». Tal carencia afectiva la va a colmar por suerte un librito español en cuyas páginas recobra Azorín la serenidad tras tantas lecturas extranjeras en este paraje francés. Lleva como título *El buen Sancho de España* y como subtítulo *Colección metódica de máximas, proverbios, sentencias y refranes, acerca de la agricultura, la ganadería y la economía rural, escritos y anotados por un espíritu apasionado de las gentes del campo*. Editado en 1862 en Madrid por la librería Villaverde este libro casi no se encuentra, según Azorín, ya que esta editorial fue devastada por un incendio en el que desapareció la mayoría de los volúmenes. Su autor se esconde detrás de un seudónimo. Aparece, pues, a las claras el substrato popular⁴ en el que estriba una parte no desdeñable de *Superrealismo*, que Azorín utiliza a distintos fines.

Para Azorín, *El buen Sancho de España* representa, ante todo, un auténtico *thesaurus* que desempeña la función de poner nombres a las cosas –*alicui rei nomen ponere*– y al darles una identidad precisa revelar su presencia en el mundo. Constituye un riquísimo depósito/pozo de vocablos de indiscutible indispensabilidad, por cierto, pero en la actualidad caídos en el mayor desuso quedan sepultados en la más profunda ignorancia o indiferencia. Sin embargo existen potencialmente formando todo un caudal de autoridades. Rescatados y reactivados por Azorín recobran la vida, demuestran la plena pertinencia de su creación a la par que desvanecen dudas, disipan embrollos, confusiones, equívocos. Revelan concisa y detalladamente la esencia de un mundo tan cercano y en realidad tan lejano e ignorado: «Los libros de agricultura, como los de todos los oficios, sirven al escritor para conocer los nombres de las cosas. ¡Cuántas cosas que se nombran con rodeos y perífrasis tienen sus nombres propios, exactos, pintorescos!» comenta Azorín en su artículo. ¿Habrán un real engarce, una articulación tangible entre este *thesaurus* y el *manifesto*⁵ aludido antes que precede al texto narrativo de *Superrealismo*?

No cabe la menor duda. Ambos, ante todo, se refieren a receptáculos de contenido bastante análogo, y de esencia afín. La representación imaginífera del depósito/ pozo de sabiduría/ciencia que lleva aparejada *El Buen Sancho de España* cuadra en varios aspectos con la del acuario de lo subconsciente. *Thesaurus* y acuario se complementan, por supuesto, y se inscriben dentro de una configuración mecanicista del saber tan propia de finales del siglo XIX, principios del XX. También ilustran esa tendencia de la época que valorizaba cuanto concernía a lo subconsciente y a su aproximación, a su desciframiento.

⁴ En la *Introducción* de esta obra el autor indica : «Hoy hemos condensado nuestros trabajos y presentamos en este catecismo, bajo la forma más sencilla, más compendiosa, más popular y adaptable a la memoria, *la del proverbio*, los conocimientos relativos a la meteorognosia, a la gran cultura, a la labranza, a la zootecnia, a la moral, a la economía doméstico-agrícola, a la higiene y a la administración, calcados en las ciencias físicas, naturales, morales, sociales y económicas, cuales se profesan en el siglo XIX, descartando en cuanto es posible, el oscuro tecnicismo científico, sin caer en las trivialidades que tienden a tupir más y más los velos que ocultan aun el saber a los ojos de la multitud sencilla»

⁵ Publicaba Breton en 1924 indisolublemente articulados su *Manifeste* (teoría del surrealismo) y *Poisson soluble* (puesta en práctica del mismo), lo que parece perpetuar Azorín en 1929.

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO, *El Buen Sancho de España. Colección metódica de máximas, proverbios, sentencias y refranes, acerca de la agricultura, la ganadería y la economía rural, escritos y anotados por un espíritu apasionado de las gentes del campo*, Librería de D. León Pablo Villaverde, Madrid, 1862.

AZORÍN, «Old Spain», *Obras completas*, I. Teatro I. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento, 1929a.

..... «Cervantes o La casa encantada», *Obras Completas* II, Teatro II, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Renacimiento. 1931.

..... «Brandy, mucho Brandy», *Obras Completas*, Tomo IV, Madrid, Aguilar, 1961.

..... *Félix Vargas, Etopeya*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1928.

..... *Blanco en azul*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929b.

..... *El lapicerito de oro*, Cap. I, *Superrealismo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1929c, p. 11.

BRETON André, *Poisson soluble*, Paris, (nrf) Poésie/Gallimard, 1996.

FREUD Sigmund, *Le moi et le ça*, (1923), *Essais de psychanalyse*, Paris, Payot, 1951.

MANSO Christian, *Unas calas más sobre la génesis de Superrealismo de Azorín, 1929*.

Pamplona: *Rilce*, Revista de Filología Hispánica, 21.1, 2005.

..... «Recepción del surrealismo en Azorín hasta “Brandy, mucho brandy. Surrealismo”». *El ojo soluble*, Málaga, Litoral, 1987, pp. 174-176.

EL JAVIER MARÍAS DE *LOS ENAMORAMIENTOS*: CARTOGRAFÍAS DEL SENTIMIENTO AMOROSO

JOSÉ LUIS CALVO CARILLA
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1. Una novela folletinesca

Siempre he sospechado que una buena parte del éxito de Javier Marías se debe a la complicidad establecida con sus lectores quienes, desde una toma de postura asumida de modo casi religioso, renuevan su voto de confianza con el autor ante la aparición de cada nueva obra del escritor madrileño. La escritura de Javier Marías posee unos resortes secretos que cautivan y ganan día a día a nuevos e incondicionales lectores -incluido un fiel lectorado femenino-, quienes viven como propios cada confidencia del escritor, incluso cada guiño estilístico o cada alusión transtextual. Se trata de una novela popular, algunos de cuyos ingredientes atrapan a sus lectores de un modo similar a la fidelización que producía la lectura de novelas decimonónicas de orientación popular y sentimental. La dificultad para entender las claves últimas de esta devoción mariana estriba en que el autor de *La negra espalda del tiempo* nunca ha sido proclive a rebajar sus presupuestos estéticos ni a establecer concesiones para con sus lectores. ¿Cómo conciliar, entonces, los alejados extremos de tal paradoja?

Como por azar, *Los enamoramientos* se inicia con un hecho escalofriante que ya de entrada vincula la narración a la literatura popular: una foto de un hombre cosido a navajazos en la página de un periódico atrasado cae en las manos de María Dolz, quien conocía superficialmente al muerto por coincidir a diario con él y con su esposa en una cafetería a la hora del desayuno. Y lo que comienza como un suceso -uno de tantos crímenes perpetrados por una persona desconocida cuyas iniciales, o a lo sumo su fotografía, suelen dejar indiferentes a los lectores que hojean el periódico en un bar durante un descanso en sus rutinas diarias- va transformándose gradualmente en un asesinato cercano y doloroso para el lector a partir de la mirada de María Dolz: de modo casi imperceptible, lo que es o pudo ser un homicidio más, con diversas posibilidades de explicación de partida (el presunto móvil social del aparcacoches asesino, su venganza debido al ambiente en que vivía, su estado de enajenación, etc.) puede convertirse en un violento crimen planeado por el amigo interesado en sustituir al difunto o incluso en el suicidio asistido encubierto solicitado por el enfermo terminal que era Deverne.

Toda la novela tiene un aire folletinesco. Salta a la vista la sentimentalidad a flor de piel de María Dolz, heroína en última instancia de una novela rosa y casi lacrimógena o edulcorante inscrita en el ámbito del corazón («Los enamoramientos, las historias amorosas, la gente tiende a verlas como algo que se ha producido de manera casi inevitable, aunque no tenga por qué ser así»). En este sentido, *Los enamoramientos* es una novela cuya trama argumental ofrece unos registros de novela rosa que no desentonan respecto a los utilizados en varias de las novelas anteriores de Marías. Así, en *El hombre sentimental* (1986), las relaciones adúlteras entre un cantante de ópera y la esposa de un banquero. En *Todas*

las almas (1989) el narrador recuerda su vida y sus relaciones personales de su breve paso como docente en Oxford, entre las que destaca la mantenida con su amante Clare Bayes. *Corazón tan blanco* (1992) está marcada por los malos augurios del recién casado narrador sobre su futuro, que verá confirmados al conocer la historia del primer matrimonio de su padre. En *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994), Marta Téllez muere en los brazos de su ocasional amante momentos antes de hacer el amor...

Por lo que respecta a *Los enamoramientos*, la historia inicial de la venganza del aparcacoches asesino y socialmente resentido tenía ya ingredientes suficientes como para desencadenar una tragedia social de gran efectismo. Pero la posibilidad de que Javier, el amigo íntimo del fallecido, pueda ser el inductor sin entrañas que perpetró el asesinato de su mejor amigo para conquistar el corazón de su viuda -sospecha de innegables virtualidades folletinescas, que va tomando visos de verosimilitud a medida que avanza la lectura de la novela- obliga al lector a internarse en los vericuetos más sombríos del corazón humano donde habitan odios y bajas pasiones sin cuento. Existe, en fin, una tercera lectura que se superpone y pretende desplazar a las dos primeras, en virtud de la cual tal vez fue el propio Deverne quien planeó en última instancia su muerte y confió a la generosidad de Díaz-Varela tanto la ejecución sorpresiva del fatal desenlace como la exigencia del desinteresado sacrificio de inmolarse por amistad en el lecho de la mujer de su amigo. Las tres verdades posibles se enredan y cobran cuerpo de modo azaroso en la biografía de una María Dolz quien, ante la pasión escasamente velada de Javier por la viuda de Deverne y ante la irreprimible atracción por éste en la que a su vez ella misma se consume, va tejiendo su propia historia sentimental y desvelándola a los ojos del lector en un equívoco juego de aparente generosidad, celos e hipocresía inconfesables, dando pábulo a todo tipo de suposiciones.

Temas como los del adulterio, la separación, el asesinato y la sustitución del mejor amigo en el lecho conyugal aún caliente, el desconsuelo del estado de viudez o las interminables reflexiones de Javier y María sobre las relaciones amorosas convierten la novela en un completo vademécum sentimental. María Dolz va urdiendo en su imaginación tramas o figuraciones sucesivas ubicadas en los ámbitos más sonrosos del corazón. De todas ellas hace cómplice al lector, a quien en largas reflexiones monologadas convierte en confidente de sus dudas, sus suposiciones y sus zozobras interiores:

Cuando uno ha sido abandonado, se puede fantasear con un retorno, con que al abandonador se le hará la luz un día y volverá a nuestra almohada, incluso si sabemos que ya nos ha sustituido y que está enfrascado en otra mujer, y que sólo va a acordarse de nosotras si de pronto le va mal en la nueva, o si insistimos y nos hacemos presentes contra su voluntad e intentamos preocuparlo o ablandarlo o darle lástima o vengarnos, hacerle sentir que nunca se librará de nosotras del todo, que no queremos ser un recuerdo menguante sino una sombra inamovible que lo va a rondar y acechar siempre; y hacerle la vida imposible, y en realidad hacerlo odiarnos» (Marías, 2011 : 61-62)¹.

Este clima de confidencialidad y de proximidad afectiva recorre toda la novela, de modo que quien la lee no puede resistir la tentación de recordar aquellos frecuentes tics apelativos de «amigo lector» o «amiga lectora» de las novelas de María del Pilar de Sinués, Wenceslao Ayguals de Izco y otros folletinistas decimonónicos españoles. Desde el ascendiente que le proporcionan su poder de convicción y su seductora cercanía, la primera persona narrativa de *Los enamoramientos* extiende sus reflexiones generalizadoras al tú lector, al género femenino (a partir de un «nos» inclusivo) y, en ocasiones, al conjunto del género humano: un yo colectivo que incluye e implica a un «nosotros», a todo el mundo, con

¹ Cito siempre por la primera edición (Marías, 2011).

continuas apelaciones a la experiencia común compartida por el narrador y por el lector². Las confidencias de María Dolz se complementan con las que Javier hace a ésta y, subsidiariamente, con otras más breves y de diversa entidad reflexiva, como las de Beatriz, la compañera de trabajo de María, y las de Luisa Alday, viuda de Deverne (Marías, 2011: 55, 77 y ss.)³.

Como en la novela popular decimonónica, en *Los enamoramientos* son frecuentes las recapitulaciones y enumeraciones retrospectivas. De forma periódica, la narradora recoge el hilo del relato para refrescar la memoria del lector y recapitular sobre los hechos narrados, y en no pocas ocasiones anticipa el discurso a partir de una sucesión de sueños, presentimientos y conjeturas. Ambas técnicas recuerdan el taller de un folletínista decimonónico, tan necesitado de atar bien los cabos al comenzar cada nueva entrega para conectarla con los mimbres narrativos desarrollados en la anterior, y de volver a sintetizar de nuevo los sucesos narrados para facilitar el *continuará* final.

Los personajes están presentados con la idealización propia de la novela popular decimonónica: el retrato de Miguel podría pasar por uno de los patrones descriptivos propios de la Sinués:

Miguel Desvern o Deverne tenía unas facciones muy gratas y una expresión varonilmente afectuosa, lo cual lo hacía atractivo de lejos y me llevaba a suponerlo irresistible en el trato [...] Tenía el pelo corto, tupido y muy oscuro, con canas solamente en las sienes, que se le adivinaban mas crespas que el resto (si se hubiera dejado crecer las patillas, quién sabe si no le habrían aparecido unos caracolillos incongruentes). Su mirada era viva, sosegada y alegre, con un destello de ingenuidad o puerilidad cuando escuchaba [...]. Tenía un hoyuelo en la barbilla... (Marías, 2011: 19-20).

A su vez, la prosopopeya de Luisa podría estar destinada a figurar en la crónica social de una revista de sociedad:

Alternaba un estilo deportivo con otro que no sé si calificar de fresco o de desentendido, nada historiado en todo caso. Tan alta como él, era morena de piel, con una media melena castaña muy oscura, casi negra, y poquísimo maquillaje. Cuando llevaba pantalón -a menudo vaquero-, lo acompañaba de una cazadora convencional y de bota o zapato plano; cuando llevaba falda, los zapatos eran de medio tacón y sin originalidades [...]. Sabía cómo cruzar las piernas naturalmente, le quedaban elegantes siempre, iba alternándolas, ahora la derecha encima, ahora la izquierda, ese día vestía falda y calzaba zapatos escotados y acharolados negros de tacón bajo aunque muy fino, le daban un aspecto de norteamericana educada... (Marías, 2011: 21 y 67)⁴.

² Por ejemplo: «Cuando uno desea algo tampoco le resulta muy difícil dejar de desearlo, quiero decir admitir o darse cuenta de que ya no lo desea y que prefiere otra cosa» (Marías, 2011: 186). O: «Uno se acostumbra a vivir pendiente de la oportunidad que no llega»..., etc. Reflexiones generalizadoras (todo, nadie, ninguno, siempre...), interrogaciones retóricas o construcciones impersonales son otros recursos para esta implicación inducida del lector en el discurso de la narradora.

³ O, en dictamen de Francisco Rico, «con proclamaciones genéricas, de alcance universal, que hacen violencia al lector para que lo acoja en un determinado sentido, más de una vez tendencioso» o con «reflexiones que disuelven en abstracción los hechos y que, estando como están en las fronteras del ensayo, podrían resultar ociosas o poco pertinentes si la figura del narrador no les diera corporeidad narrativa» («Contestación» al *Discurso* de toma de posesión académica de Javier Marías (Madrid, RAE, 2008: 49).

⁴ Los personajes de María del Pilar Sinués son «deones de gran mundo», pertenecen a la nobleza y viven en una tentadora madurez. La autora utiliza unos clichés recurrentes para presentarlos: la nariz afilada y perfecta, los dientes de nácar bruñido, rasgados ojos negros (o garzos), espesos bucles o ensortijados cabellos, frente cortada enérgicamente por dos cejas aterciopeladas y suaves, sienes de una pureza y blancura encantadoras, bocas como rosas a medio abrir, largos y sedosos bigotes, facciones dulces y varoniles, manos afiladas y blancas, de una belleza soberana... En tanto que las mujeres son «ángeles del hogar»: con la angelical dulzura de los quince a veinte años, su cuello es nacarado, tez nevada, trenzas espesas, rostros ovalados y graciosos,

El abultamiento de los rasgos morales predomina en la caracterización de los personajes: la mirada de María Dolz presenta un mundo moralmente escindido. Los «malos», «malísimos» (Díaz-Varela, Ruibérriz -este último seguirá levantando sospechas sobre su catadura moral en el relato «Mala índole», recopilado en la última entrega antológica del narrador madrileño- [Marías, 2012] y los «buenos»: Luisa o la propia María). Me refiero al planteamiento inicial de la maldad y de la bondad, personificadas en Deverne y Luisa y en Javier y Ruibérriz. La narradora adelanta el diagnóstico de sus cualidades morales «como a los personajes de una novela o de una película por los que uno toma partido desde el principio, a sabiendas de que algo malo va a ocurrirles, de que algo va a torcerse en algún momento, o no habría novela o película» (Marías, 2011:12). Pero que la narradora de *Los enamoramientos* apueste de entrada por la moral positiva o negativa de los personajes en modo alguno quiere decir que salga ganadora del envite.

Poco importa, pues, que la caracterización y comportamientos de los personajes ofrezcan la apariencia de estar definidos de una vez por todas al comienzo de la novela, ya que a lo largo del desarrollo posterior de la historia truecan sus papeles y evolucionan hacia una desorientadora ambigüedad. Como tampoco el novelista necesita explotar los recursos más efectistas del folletín, sencillamente porque, pese a que tan previsible y esquemático paradigma narrativo haya podido constituir el punto de partida, *Los enamoramientos* es una aventura literaria abierta dominada por la incertidumbre de su proceso de construcción.

2. Lo real como posibilidad y las virtualidades narrativas de la conjetura

El discurso flotante y envolvente de la narradora pretende aportar diversas posibilidades de ejecución que contrarresten las limitaciones del género y del propio lenguaje creador («cada cosa que nos sucede cabe en un par de líneas de relato») (Marías, 2011: 144). Se trata de un discurso abierto y azaroso en el que lo que no sucede es tan importante o más todavía que lo que sucede. En última instancia, incluso las recapitulaciones y anticipaciones antes mencionadas están apuntaladas también por una justificación narrativa propia que deja atrás sus remotos orígenes decimonónicos:

Todos tenemos en el fondo la misma tendencia, es decir, a irnos viendo en las diferentes etapas de nuestra vida como el resultado y el compendio de lo que nos ha ocurrido y de lo que hemos logrado y de lo que hemos realizado, como si fuera tan solo eso lo que conforma nuestra existencia.

Y olvidamos casi siempre que las vidas de las personas no son solo eso: cada trayectoria se compone también de nuestras pérdidas y nuestros desperdicios, de nuestras omisiones y nuestros deseos incumplidos, de lo que una vez dejamos de lado o no elegimos o no alcanzamos, de las numerosas posibilidades que en su mayoría no llegaron a realizarse -todas menos una, a la postre-, de nuestras vacilaciones y de nuestras ensoñaciones, de los proyectos frustrados y de los anhelos falsos y tibios, de los miedos que nos paralizaron, de lo que abandonamos y de lo que nos abandonó a nosotros.

Las personas tal vez consistimos, en suma, tanto en lo que somos como en lo que no hemos sido, tanto en lo comprobable y cuantificable y recordable como en lo más incierto, indeciso y difuminado, quizá estamos hechos en igual medida de lo que fue y de lo que pudo ser. Y me atrevo a pensar que es precisamente la ficción la que nos cuenta eso⁵... (Marías, 2011: 113).

linda barbilla con o sin hoyuelo, boquita de púrpura, manos y pies diminutos y delicados y formas redondas y perfectas (Andrés Alonso y Calvo Carilla, 1984: 93-96).

⁵ Tal vez sea éste el sentido último de redundancias, anacolutos y, en general, de una cierta «sobresenalización» denotativa visible en algunos pasajes, fenómeno que hay que añadir a las enumeraciones y reiteraciones ya señaladas. (Marías, 2011: 113).

En una ocasión, a propósito de sus reflexiones sobre la obra *El coronel Chabert* de Balzac, incluida en *Los enamoramientos*, Javier Díaz-Varela llega a sostener que lo que ocurre en las novelas da lo mismo y se olvida una vez terminada su lectura: lo interesante son «las posibilidades e ideas que nos inoculan y traen a través de sus casos imaginarios, [los cuales] se nos quedan con mayor nitidez que los sucesos reales y los tenemos más en cuenta» (Marías, 2011: 166). Y es que, al margen de cualquier planificación de taller, la novela es para Javier Marías una aventura incierta y en constante posibilidad de realización. Desde el mismo momento de comenzar su lectura, leer una novela es iniciar un camino que ni el narrador ni el lector saben adónde va a conducir, ya que las situaciones y los personajes van tomando forma a medida que va avanzando la narración⁶. Como señaló ya Francisco Rico, la incertidumbre del novelista ante los derroteros que en todo momento toma su novela, lejos de representar un síntoma de inseguridad creadora, no pasa de ser una añagaza: «al proponérsenos múltiples posibilidades, todas ellas, incluidas las notoriamente favoritas del narrador, aparecen como ficticias por igual, y toda la medida de realidad que puedan incorporar se desplaza a su vez al ámbito de la ficción»⁷ (Marías-Rico, 2008: 50).

Lo mismo le ocurrirá a Marías con su novela: al iniciar una historia, el campo de lo posible abarca lo infinito («porque uno puede hacer lo que quiera con lo vago y difuso y manipularlo a su antojo, convertirlo en el paraíso perdido, en el tiempo feliz en el que todo estaba en su sitio y no le faltaba nada a nadie») (Marías, 2011: 114). Será a medida que vaya desarrollándose el relato cuando sus inmensas posibilidades se verán restringidas cada vez más por la ley de causalidad o convivirán como variantes aleatorias de ésta. Los acontecimientos imaginarios van generándose y sucediéndose unos a otros. Por eso escribir es «errar con brújula». Incluso el encuentro del narrador con sus personajes es el resultado de «una cita a ciegas» con ellos (y por el mismo procedimiento se relacionan los distintos personajes entre sí).

Esa misma concepción de universo novelesco en constante posibilidad de realización se corresponde con una escritura narrativa errabunda. Marías ha optado en su novela por un

⁶ El autor hace hincapié en su ignorancia respecto de la trama narrativa que está construyendo: «Yo trabajo más bien con brújula, y no sólo ignoro cuál es mi propósito y de qué quiero o voy a hablar en cada oportunidad, sino que también desconozco la representación, por utilizar un término que puede englobar tanto lo que suele llamarse trama, argumento o historia cuanto la apariencia formal o estilística o rítmica, y la estructura también. No tengo ni mucho menos planeado el libro cuando lo comienzo; me divierte escribir averiguando». El novelista va tanteando el camino, pero «con brújula»: «Me parece ridículo que un autor diga que un libro se le va de las manos, que los personajes se le rebelan, que cobran vida. Es absurdo. Es imposible. ¿Cómo te van a dominar unos seres de ficción, que tú inventas y a los que tú haces moverse y actuar? Lo que ocurre es que uno cambia de opinión, improvisa. Muchas veces he puesto el ejemplo de escribir con mapa o escribir con brújula. Tener un mapa significa que, cuando empiezas, sabes dónde vas a encontrarte un río, una montaña, un precipicio, un lago, unas bestias inmundas. Y el carecer de mapa pero tener una brújula significa que sabes más o menos hacia dónde quieres ir, pero que cuando llegan el lago, la montaña, el precipicio o las bestias inmundas, ignorabas que estaban ahí. El verbo inventar -verbo fundamental en novela- etimológicamente viene del latín *inventre*: descubrir, hallar, averiguar. Yo puedo inventar y averiguar y fabular. Cuando uno no sabe la verdad es cuando puede inventarla o fantasear con ella o fabular sobre ella. Hay autores que saben la historia entera antes de ponerse a escribir. Eso lo he hecho alguna vez con algún cuento, y me he aburrido considerablemente: me parecía un trabajo de redacción. Si yo supiera las historias enteras, de cabo a rabo, posiblemente no las escribiría». («Errar con brújula», *Literatura y fantasma* (Marías, 2001: 108).

⁷ En su «Contestación» al *Discurso* de toma de posesión académica de Javier Marías (Rico, 2008: 50). El problema al que se enfrenta un autor que se niega a construir una trama narrativa, es que su narración bien pudiera carecer de coherencia. Pero Marías se prohíbe a sí mismo dar marcha atrás: «En cierto sentido aplico a la configuración de un libro el mismo principio de conocimiento que rige la vida, la realidad o el mundo, como prefiera llamárselo: no podemos comportarnos, ni decidir, ni elegir, ni obrar en función de un final conocido o de lo meramente posterior, sino que ese final o lo posterior deberán atenerse a lo ya vivido o acaecido o padecido, sin que eso pueda borrarse ni alterarse, ni olvidarse apenas». Para ello cuenta con las posibilidades de la novela, «un género flexible» (Marías, 2001: 111-116).

discurso digresivo y permeable que ha denominado estética del «tanteo». «Necesito ir tanteando», confesará el propio novelista en ocasiones: «Esa es mi manera habitual de trabajar. Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que esta va a ser: qué personajes la van a poblar, cuándo y cómo van a aparecer o a desaparecer, qué será de sus vidas o del fragmento de sus vidas que voy a contar. Todo eso acontece mientras la novela se va escribiendo, pertenece al reino de la invención en su sentido etimológico de descubrimiento, hallazgo; e incluso uno se detiene y ve abiertas dos posibilidades de continuación, totalmente abiertas (Marías, 2001: 79-80).

3. El estilo

El lenguaje de *Los enamoramientos* contribuye de forma decisiva a amasar lo ocurrido con las imprevisibles ocurrencias que podrían suceder si el azar lo deparase. Una sintaxis conversacional, sembrada de subrayados enfáticos y de reiteraciones, caracteriza los monólogos de María Dolz. Incisos, comentarios, paradojas y ocurrencias, a veces irrelevantes y prescindibles, trivializan la confesión y, al mismo tiempo, llegan a hacerla creíble por humana. Recursos todos ellos que proponen al lector «un abanico de posibilidades para captar la realidad o entenderla de otro modo». A esta luz entiende Rico «las continuas series enumerativas abiertas de la escritura de Marías, las indecisiones, las conjeturas, los *sin duda* con el valor de ‘quién sabe si más bien no...’, las reiteraciones con variantes, los nombres que vacilan, las correcciones sobre la marcha, la adjetivación múltiple, los quiebros en la andadura sintáctica, la puntuación poco trabada... (Marías-Rico, 2008: 50).

Las abundantes digresiones contribuyen también a formar parte de la cháchara intimista de María Dolz, quien va pasando de un tema a otro ramoneando recuerdos, acumulando juicios de intenciones o saltando de asociación en asociación -de ideas, de hechos, de sospechas- (Marías, 2011). Los pensamientos, citas e historias insertos en tal nomadeo confesional se constituyen a su vez en nódulos o corolarios meditativos de los que surgen a su vez nuevas ramificaciones encadenadas que vuelven a su punto de retorno de forma imprevista⁸ (Marías, 2011: 273).

El inconfesado voyeurismo con que María va desvelando situaciones o fragilidades ajenas representa una prolongación *sui generis* de la omnisciencia autorial. El discurso abunda en meandros explorativos que, en su conjunto, proporcionan sucesivos y contradictorios desvelamientos de la realidad, que puede ser o no ser al mismo tiempo, sembrando de dudas el universo aparentemente estable de la novela.

Uno de los resortes expresivos favoritos de Marías es la amplificación, por medio de la que una idea queda desarrollada hasta su agotamiento, a la vez que cualquier tema, motivo o palabra de ese desarrollo amplificado puede convertirse en la chispa generadora de un nuevo discurso (reflexión, comentario, aparte, divagación, corolario) inspirado en aquella. Por ejemplo, en uno de los muchos pasajes reveladores a este respecto se habla de la incertidumbre con que cada ser humano deberá enfrentarse a su muerte, a la que sigue un extenso desglose de posibilidades: muerte individual y única o compartida en una catástrofe

⁸ De carácter culto, la cita literaria da pie a breves excursos (Cervantes, Covarrubias) que se trenzan con el discurso de la narradora, al que aportan diferentes matices significativos. De mayor extensión son las digresiones específicamente metaliterarias (sobre los escritores, y sobre Garay Fontina, [Marías, 2011: 31-33 y 34-41]). Como capricho literario y ejercicio de complicidad debe entenderse la gratuita aparición del profesor Francisco Rico a lo largo de las páginas 101 y ss. Con ella prosigue Marías el juego de discursos protocolarios que se había iniciado en la toma de posesión de su sillón académico. En lo que respecta a las interpolaciones de mayor extensión, las novelitas de Balzac y de Dumas, estas exceden el valor de una referencia literaria para pasar a trenzarse y a tomar parte activa en los avatares de la historia.

masiva, «una enfermedad heredada, una epidemia, un accidente de coche, uno aéreo, el desgaste de un órgano, un atentado terrorista, un derrumbamiento, un descarrilamiento, un infarto, un incendio, unos ladrones violentos que irrumpen de noche en su casa después de haber planeado el asalto, incluso alguien con quien el azar lo junta en un peligroso barrio en el que se adentró por descuido nada más llegar a una ciudad aún no explorada». Para abrir a continuación otro paréntesis ilustrativo con la enumeración de varias ciudades del mundo que le inspiraron esta última sensación de peligro (Marías, 2011: 73).

Otro recurso es la figuración o la capacidad para imaginar otras realidades ajenas a la suya. En mayor medida de como le sucede a Luisa, a María Dolz «das figuraciones, lejos de abstraerla, la hicieron sentirse más en el mundo real» (Marías, 2011: 70) para imaginar, suponer o fantasear sobre los hilos secretos que ocultaba el asesinato de Deverne (Pozuelo, Valladolid, 2010: 22).

4. El principio de incertidumbre

Y es que Javier Marías, pese a su presumible atención hacia los resortes sociológicos del folletín, en modo alguno podía asumir el universo de las pasiones estable, cerrado y previsible, sobreedulcorado, de la novela decimonónica. El convencional punto de partida de *Los enamoramientos* está regido en apariencia por la estabilidad de una situación familiar confortable y feliz que recoge las aspiraciones propias de una novela popular (un matrimonio ideal, el de Miguel Deverne, con unas rutinas diarias casi idílicas).

Pero tal oasis de normalidad conyugal pronto deja entrever el desorden que ocultaba y que comienza a descomponerse: el terrible asesinato de Deverne a mano del gorrilla altera el orden inicial, y todo lo que sucede a partir de ese momento se va modificando y complicando merced a unas variantes de indeterminación con las que antes no se contaba. La realidad anterior queda alterada y los personajes y el propio lector comenzarán a moverse en la inseguridad, en los incómodos márgenes de incertidumbre por los que discurre el discurso narrativo.

No es María Dolz, por lo tanto, la que ha creado esa inseguridad (aunque pronto forme parte activa del proceso narrativo). El desarrollo de la novela se hace depender de un conjunto de circunstancias inciertas que, como en el caso de los pronósticos meteorológicos semanales, pueden llegar a determinar fenómenos inesperados. Ciertamente es que en el desarrollo argumental de *Los enamoramientos* -como, por otra parte, en la psicología del amor- existen algunas leyes reguladoras fijas, como son los previsible comportamientos de los enamorados en su aspiración a la felicidad compartida, pero en la novela de Marías lo estable convive con lo aleatorio y cada nuevo proceso que en ella se desencadena puede generar un efecto de naturaleza y dimensiones desconocidas.

A su vez, de las progresivas alteraciones del proceso narrativo surgen nuevas estructuras que Prigogine llamaría expansivas o «disipativas»⁹ (Spire, 2001: 131-153, 169-178). Porque la realidad de *Los enamoramientos* se encuentra en un constante estado de ebullición, cuyas virtualidades centrífugas mueven el cambio, el desorden y el azar. Lo ejemplifica el comportamiento de María Dolz, quien parte de un proceso de equilibrio (contemplación de la pareja feliz de la cafetería), que se rompe y pasa a un estado de desequilibrio con la noticia del asesinato de Deverne, María buscará de nuevo su estabilidad emocional en Javier, relación que a su vez se bifurcará en varias direcciones (amor de Javier, odio a Javier, denuncia del crimen, credulidad de las explicaciones recibidas, etc.), cada una de las cuales supone la imposibilidad de un retorno al estado de

⁹ «Cuando lo aleatorio sorprende» (Prigogine: «Entrevista con Daniel Bensaïd») y «La pluralidad de futuros y el fin de las certidumbres» (Spire, 2001, 2^a: 131-153 y 169-178).

equilibrio original y la búsqueda de un equilibrio nuevo y más sofisticado, pero susceptible a su vez de nuevos puntos de bifurcación hacia situaciones más complejas.

El de *Los enamoramientos* es, pues, un universo narrativo flotante e inestable, regido por la *incertidumbre* («tener certidumbres está reñido con nuestra naturaleza: la de alguien que no va a venir más, ni a decir más, ni a dar un paso más nunca -para acercarse o para apartarse-, ni a mirarnos, ni a desviar la vista. No sé cómo lo resistimos, ni cómo nos recuperamos. No sé cómo nos olvidamos a ratos, cuando el tiempo ya ha pasado y nos ha alejado de ellos, que se quedaron quietos») (Marías, 2011: 12).

Como observó Francisco Rico, «muchas páginas de Javier Marías consisten en alternativas al relato que actualmente está fabricando». Esa permanente perplejidad del narrador ante lo movedido del universo en el trance de estar siendo narrado se encuentra todavía más justificada ante el tratamiento de los personajes. El narrador desplaza su foco de atención de los acontecimientos para proyectarlo en la observación de los seres humanos en sus relaciones con sus semejantes, cuyos comportamientos están regidos en última instancia por el azar y obedecen a móviles oscuros y, en cualquier caso, siempre misteriosos e intrigantes. El ambiguo y equívoco terreno de las relaciones interpersonales orienta la indagación hacia la duda y la sospecha, baraja presentimientos y conjeturas o encripta sentidos inquietantes. Toda una invitación al lector para implicarse en los itinerarios de esa cartografía amorosa y tomar la conciencia de la provisionalidad de sus propias biografías e incertidumbres sentimentales.

Tal exploración introspectiva genera una prosa flexible, de tanteos y aproximaciones; que fija las palabras y los gestos más inexpresivos; que anota morosamente perplejidades y las rectifica y corrige a cada paso como escenificación de una pedagógica mayéutica de uso personal («En realidad, casi nunca sabemos nada de lo que nos atañe directamente, por mucho que lo interpretemos y conjeturemos» [Marías, 2011: 187]).

Traer a colación el concepto de *cao-errancia* -el *caos* como desorden inicial y la *errancia* como trayectoria indeterminada y, por lo tanto imprevisible (utilizado por Deleuze con otra intención)- facilita la descripción del discurso narrativo de Marías, en su *caótico nomadeo* narrativo, al albur de cualquier reclamo o incitación y sin ruta preconcebida que lo determine¹⁰ (Spire, 2000: 101). También Grohmann ha calificado la novelística de Marías de «digresiva» y de una naturaleza «errabunda», cualidades ambas de una nueva forma de escritura exploratoria con la que el autor de *Los enamoramientos* ha ampliado los límites del género para abarcar también el ámbito de la no ficción o amalgamar dos o más patrones de escritura: escritura biográfica, autobiográfica o pseudoautobiográfica (crónica, reportaje, ensayo, diario, relato de viajes, cuento o ficción)¹¹ (Grohmann, 2011). Para el mencionado estudioso, estas novelas combinan la ficción con relatos que pretenden contar, representar,

¹⁰ Para Deleuze, la *cao-errancia* se opone a la coherencia de la representación en nombre del caos, la dispersión y la nueva racionalidad prigoguiana: en el de la pluralidad de centros evolutivos, de la superposición de perspectivas, del encabalgamiento de puntos de vista, de la coexistencia de momentos que deforman esencialmente la representación» (Spire, 2001: 101).

¹¹ Grohmann sostiene, con un punto de entusiasmo, que esta renovación está presente en la narrativa contemporánea de España e Hispanoamérica, al menos desde *Negra espalda del tiempo* (1998), con cuya aparición se dispara de forma cuantitativa la publicación de este tipo de obras en España e Hispanoamérica, cambio visible en una oleada de obras aparecidas desde finales de siglo que tienen numerosas afinidades con la del narrador madrileño. Esta presencia cuantitativa le permite hablar incluso de un cambio de paradigma en la novela a partir de 1998. No obstante, habría que matizar mucho tal afirmación, dadas las diferencias que existen entre algunas de las citadas: *Soldados de Salamina* (2001), *La velocidad de la luz* (2005) o *Anatomía de un instante* (2009) de Javier Cercas, *Cosas que ya no existen* (2000) de Cristina Fernández Cubas, *La loca de la casa* (2003) de Rosa Montero, *Sejarad* (2001) y *Ventanas de Manhattan* (2004) de Antonio Muñoz Molina, *Bartleby y compañía* (2000), *El mal de Montano* (2002), *París no se acaba nunca* (2003), *Doctor Pasavento* (2005) o *Dietario voluble* (2008) de Enrique Vila-Matas, etc. (Grohmann, 2011).

lo real o lo ocurrido en el mundo existente, la realidad empírica, o pretenden dar la impresión de hacerlo y producir un efecto de verdad¹².

El tono conversacional de María Dolz -o mejor, con Frida S. Weissman, de *sous-conversation*, monológica y de cálida longitud de onda- (Nizet, 1978) comienza, se interrumpe, se dilata o se demora arbitrariamente en incisos, contraposiciones y acumulaciones apositivas. La sintaxis, a veces gongorina, pleonástica y con no pocas simetrías y redundancias léxicas, discurre en paráfrasis, digresiones, guiños culturalistas e intertextuales y, sobre todo, en asociaciones de ideas, toda una exhibición de perspectivismo cervantino que, llevado a la práctica, constituye el desatado curso de su escritura. («Esa es mi manera de trabajar -ha señalado el escritor-. Necesito ir tanteando, y nada me aburriría y disuadiría tanto como saber cabalmente de antemano, al iniciar una novela, lo que ésta va a ser [...]. La novela se va escribiendo, pertenece al reino de la *invención* en su sentido etimológico de descubrimiento, hallazgo; e incluso uno se detiene y ve abiertas dos posibilidades de continuación, totalmente abiertas»). Ese «tanteo» atiende a *toda* la realidad inmediata -la realidad de lo vivido y de lo escuchado; las referencias a personajes y a obras literarias actuales; alusiones a las propias vivencias, viajes, gustos, imagen pública, obras del autor- queda integrada en otra realidad de naturaleza y límites más vagos y confusos: la realidad de lo pensado, de lo imaginado, de lo leído, de lo soñado... A la realidad del mundo real y de los otros mundos posibles...

El tiempo lineal ha sido desplazado por un tiempo faulkneriano que se desarrolla en profundidad, en avances y retornos, en contigüidades y en saltos asociativos. Solo así hubiera podido presentizar ese futuro incierto aunque no del todo imprevisible de *Los enamoramientos*. Porque se trata de un mundo que, sin dejar de inscribirse en la realidad, es percibido a la vez como posible; y de unos personajes que, sin llegar a zafarse de la tiránica monarquía del presente, son simultáneamente razones narrativas vitales, anticipaciones de sí mismos, es decir, ficciones de algo que no existe pero que se ve como *porvenir* o propio de seres *futurizos* (Marías, Julián, 1994).

5. Vidas que deben ser *narradas*

Quien acuñó el concepto de *futurizo*, Julián Marías, padre del novelista, tiene mucho que ver en este coherente sistema de conocimiento en el que ha terminado instalándose el autor de *Tu rostro mañana*¹³, presumo que mucho más que la inspiración en las sugerencias de las teorías del caos y de la incertidumbre. Como he señalado en otro lugar, la persistente presencia de Julián Marías en las novelas más significativas de su hijo -desde el prólogo a la reedición de *El siglo* (1994) y especialmente en la trilogía *Tu rostro mañana* (2002-2007), tal vez no sea solo un recuerdo de su figura histórica de intelectual represaliado por el franquismo, sino ante todo una reivindicación de la importancia de su obra filosófica, injustamente solapada a menudo bajo la tópica etiqueta de su discipulado orteguiano. «Le debo mucho como escritor», ha escrito Javier Marías en alguna ocasión¹⁴.

Es más que probable inferir de esta rotunda declaración de deudas contraídas que el pensamiento paterno haya terminado cimentando la cosmovisión del mejor Javier Marías,

¹² Son por lo tanto obras que, por un lado, en muchos casos aspiran a ser o se presentan como novelas, y por otro lado, si nos atenemos a lo que se dice en sus contraportadas, por ejemplo, se ofrecen como narraciones atípicas o anómalas, fuera de lo común en el ámbito de la narrativa española de los últimos decenios, como obras (genéricamente) «híbridas» o «mestizas», que «pisotean las convenciones genéricas», como libros no ficticios -«¿o tal vez sí?»-, «diarios literarios», «autoficciones», «crónicas personales», «tapices que se disparan en muchas direcciones», «testimonios directos», «literatura que se enfrenta a la realidad», «relatos reales», etc.

¹³ Quien se ha apropiado incluso del término «futurizo» en uno de sus artículos (Marías, 2000: 116).

¹⁴ «Que por mí no quede» (Marías, 2000: 446).

orientada, como señalara el filósofo, especialmente en su *Mapa del mundo personal* (1993), a indagar en la imprevisibilidad de los seres y de las cosas y a iluminar sus variaciones y probabilidades de realización; a considerar las insuficiencias de la realidad, explorar dramatismos íntimos e imaginar sus mutaciones e inseguridades. De una filosofía planteada en sí misma como un «mapa narrativo» del mundo personal y que, si no quería nacer muerta, más que descrita *debía ser contada*¹⁵ (Marías, Julián, 1994: 24). Independientemente de la intención que indujo a Julián Marías a publicar su *Mapa del mundo personal*, todo el ensayo en su conjunto constituye una diáfana plantilla reflexiva para guiar los pasos del joven novelista en la configuración de un mundo de novela propio, dado que la complejidad del mundo actual exige que «a las personas [leamos a los personajes de una novela], para abordarlas de forma integral, para proceder a una comprensión total de su mapa [social, psíquico y personal], hay que *narrarlas*»¹⁶ (Marías, Julián, 1994: 14,16).

Narrar una vida humana es partir del presupuesto de que toda vida humana es *futuriza*, es decir, está orientada al futuro: «Es imaginación de sí misma; por tanto, imaginación más o menos rica y detallada de algo que no existe pero que se ve como *porvenir*. Las personas, como sus circunstancias, son, en buena medida, imprevisibles: «Aun en el caso de que se cuente con las ya existentes y conocidas, se prevé su variación: se las anticipa en condiciones distintas...» (Marías, Julián, 1994: 17). Y, en un diagnóstico del proceso emocional humano al que responden los personajes de *Los enamoramientos*, el filósofo especifica que «al proyectarme, me imagino, no solamente con la inseguridad de si seguiré viviendo en el plazo de mi imaginación, sino que me veo como otro, alterado por el transcurso del tiempo y los cambios de la circunstancia, física y sobre todo humana. Esto significa que la realidad es insuficiente. O, dicho con otras palabras, que en lo humano se desliza una idea enteramente nueva de lo que es la realidad. De este modo, María Dolz y, en mayor o menor medida, el resto de los personajes de *Los enamoramientos*, poseen una sustancia real como tales antes de ficción en la medida en que su realidad está constituida por esa condición futuriza como ingrediente intrínseco. Lo que, en palabras de Marías padre, quiere decir que la *posibilidad* -entendida tradicionalmente como mera posibilidad- es un elemento constitutivo de los personajes (Marías, Julián, 1994: 18-19).

Cualquier personaje de novela cuyos comportamientos estén regidos por la *posibilidad* posee una predisposición para lo *inesperado* o imprevisible y para no ver las cosas con la claridad suficiente está sumido en una *irrealidad perceptiva* que le obliga a la *imaginación*¹⁷. Así sucede en *Los enamoramientos*, donde María Dolz se remonta más allá de la esfera de lo cotidiano y de lo actual para proyectarse en su condición *futuriza*.

A diferencia de cualquier heroína de folletín decimonónico, que habría condicionado unas respuestas superficiales y previsibles ante las presiones del medio social y la cándida y edulcorada dialéctica sentimental sostenida con sus antagonistas amorosos, Dolz desarrolla distintas proyecciones de sí misma a partir de su posición ante la realidad y de las constantes resituaciones a que la obliga su relación con Díaz-Varela. También éste, enamorado de la viuda Luisa Alday, toma unos derroteros imprevistos al morir asesinado el empresario Deverne. Incluso los muertos siguen perteneciendo al mutable mundo personal de los vivos que, en el caso de *Los enamoramientos*, está constituido por todos los personajes de la novela. La muerte del empresario Deverne llega a tener una singular presencia

¹⁵ Términos subrayados por el autor.

¹⁶ Previamente, Julián Marías comienza especificando los tres niveles indispensables e inseparables entre sí, pero radicalmente distintos, a partir de los que explica los comportamientos del ser humano (Julián Marías, 1994: 14-16).

¹⁷ «Ya que la sola percepción haría imposible las relaciones personales; tienen que intervenir otras posibilidades humanas, sobre todo la imaginación, para que ese mundo pueda constituirse; la futurización introduce en él la temporalidad intrínseca; por lo tanto, le pertenece esa forma de realidad que es el *acontecer*. Finalmente, está constituido por la convergencia de *proyectos*, núcleo de lo rigurosamente personal» (Julián Marías, 1994: 19).

privativa a lo largo de toda la novela en la memoria y en la imaginación de María y Javier. Como en el caso del mundo personal de los vivos, el del difunto Deverne no es estático, sino mutable como mutables son las distintas realidades personales de personaje de la novela¹⁸.

El filósofo Julián Marías abunda en toda una casuística de reflexiones prácticas que iluminan este punto de partida de su estudio, las cuales se pueden trasladar sin esfuerzo a *Los enamoramientos* para explicar el mundo personal de María Dolz y sus relaciones con el matrimonio Deverne o con Javier. Por ejemplo,

«Si la persona es ‘conocida’, tratada en el sentido de los actos psíquicos -saludo, conversación, tertulia, amistad superficial, etc.-, al volver a verla hacemos espontáneamente un balance de los cambios perceptibles: envejecimiento, estado de salud, florecimiento o deterioro, alegría o tristeza.

Cuando vemos a una persona que es para nosotros persona insustituible, no solo es inconfundible, sino que al examen que acabo de señalar se añade algo bien distinto. Aunque sea una persona a quien vemos con gran frecuencia, incluso cotidianamente, buscamos en ella no solo «dónde está», sino «adónde va»; la vemos en cuanto futuriza, por su cuenta y hacia nosotros: cómo «viene» hacia el que la encuentra, cómo sale a su encuentro. Dicho con otras palabras, *la vemos como proyecto*, y en eso consiste precisamente la aprehensión como persona (Marías, Julián, 1994: 144-145).

Tanto en sus reflexiones sobre la novela como en su propia praxis como novelista, Javier Marías ha venido siendo sumamente respetuoso con este proteico legado paterno, a cuya luz encajan todas las piezas de *Los enamoramientos*. La vida humana tiene *argumento* -sostendrá el filósofo Marías en otro lugar- y, en consecuencia, debe ser aprehendida como una novela, único modelo cognoscitivo capaz de captar cómo el ser humano se proyecta vectorialmente en «figuraciones» sucesivas (como luego señalará Pozuelo) y se devana en múltiples *trayectorias* interpersonales sometidas a la temporalidad.

A la luz de la lectura de *Mapa del mundo personal*, algunas de las características de *Los enamoramientos* ya señaladas en las páginas anteriores vuelven a encontrar una nueva justificación narrativa. El proceso amoroso de María Dolz puede recordar los sinsabores folletinescos, pero la razón última de esta exploración estriba en que el amor es un privilegiado «campo magnético de la convivencia» y estímulo generador de las distintas etapas del proceso del descubrimiento de lo personal¹⁹.

Marías ha seguido el minucioso tratado de amor contenido en *Mapa del mundo personal*, cuya encarnación narrativa ejemplifica el enamoramiento de María Dolz, modelo perfecto de relación proyectiva o futuriza desde su situación inicial de «Joven Prudente» que observa a distancia y con estática admiración la felicidad del matrimonio Deverne. Como tales seres

¹⁸ «Hay cambios, alteraciones de la localización, variación de las ‘distancias’. Sigue siendo mundo, porque es parte del nuestro -mundo es siempre *mi* mundo, no hay mundo en general o de nadie- [...]. Lo curioso es que cuando nos preguntamos por la realidad de alguien, es improbable que lancemos siquiera una mirada a la estructura y al contenido de ese mundo fronterizo sin el cual el que consideramos real queda incompleto, más aún, mutilado» (Julián Marías, 1994: 91).

¹⁹ Incluso las abundantes recapitulaciones narrativas de *Los enamoramientos* arriba señaladas cobran un nuevo sentido a la luz del apartado «La recapitulación como sustancia», del mencionado *Mapa del padre del novelista*: «La condición argumental del mundo personal hace que sea posible, más aún, necesaria, su *recapitulación*. A lo largo de la vida, de modo creciente, de manera principal cuando ha tenido ya un largo recorrido, se van depositando las plurales historias de las relaciones verdaderamente personales, aquellas en las que ha intervenido como tal la persona que cada uno es, y no menos las otras que han participado desde su mismo centro. En eso consiste primariamente el contenido de la vida. [...] El que recapitula los ingredientes y acontecimientos de su mundo personal, se encuentra inexorablemente ligado a las personas con las cuales ha hecho o está haciendo su vida. A renglón seguido, Julián Marías enfatiza la importancia de la recapitulación en la «narración» de una vida que de este modo vuelve a actualizarse y, en definitiva, vuelve a vivirse. (Julián Marías, 1994: 53).

futurizos, María Dolz -y, en menor medida, Javier Díaz-Valera- arriesgan su intimidad al proyectarse en sus respectivas trayectorias. El hecho de haber dejado en segundo plano los convencionales comportamientos y los no menos automatizados tics psíquicos, imprescindibles en la convivencia colectiva, para desenvolverse ya sin red en el mundo personal implica intentar conciliar una serie de desequilibrios íntimos que el filósofo catalogó y el novelista ha corporeizado en el personaje de la María Dolz de *Los enamoramientos*: vulnerabilidad, inseguridad, opacidad de Díaz-Varela, tensión ante un presente incierto que se despega de un pasado en el que se sentía segura...

Las relaciones personales entre trayectorias argumentales y dramáticas no siempre abocan a una comunicación completa; antes bien, no siempre se superan recelos, rechazos, reticencias, infidelidades u olvidos de experiencias compartidas que conducen al distanciamiento. Con un protagonismo menor, Díaz-Varela no termina de desvelar el mapa de su mundo personal a los reclamos de transparencia de María. Abundan las reservas incluso en la relación entre dos, y en ocasiones tienen un carácter unilateral. El caso de la desigual relación sentimental entre María Dolz y Díaz-Varela vuelve a reproducir con sorprendente fidelidad el diagnóstico del filósofo: mientras María se proyecta dramática y argumentalmente hacia su nuevo amante, éste responde de una manera tópica y despersonalizada, lo que compromete la relación y la deja reducida a la postre a una *decepción* y a la consiguiente *desilusión* (Julián Marías, 1994: 22).

Las que habíamos llamado con Prigogine estructuras expansivas o «disipativas» podemos identificarlas ahora, de nuevo con el Marías filósofo, como *trayectorias* que abren caminos a la proyección del mundo personal y, sin dejar de formar parte de él, lo revitalizan y lo hacen distinto sin dejar de pertenecer a la misma persona. El resultado es un universo narrativo que «incluye la posibilidad y la irrealidad en su misma contextura», por estar proyectado hacia el futuro y, por lo tanto, en la movediza extraterritorialidad de la incertidumbre (Julián Marías, 1994: 175). Y sus exteriorizaciones con proa a otros mundos total o accidentalmente personales, un tejido cambiante de historias vividas y por vivir.

6. Final

Una buena parte del éxito de *Los enamoramientos* guarda relación con el cultivo de la tradición de los códigos narrativos de la novela popular de tipo folletinesco, cuya herencia decimonónica ha llegado hasta nuestros días, aunque no siempre en muestras literarias dignas de otra consideración que la de su representatividad como fenómeno sociológico. Pero, lejos de cualquier posible condicionamiento impuesto por tal herencia folletinesca, Marías ha desmantelado el universo sentimental, estable y previsible de *Los enamoramientos*, que pudo haberle servido de punto de partida, en nombre de un juego creativo superior donde la historia narrada se reformula sobre una nueva lógica narrativa y unas atrevidas propuestas epistemológicas. Dicho juego, que coincide con algunas de las propuestas de las teorías del caos, responde en última instancia a una poética que hunde sus raíces en la filosofía paterna y, en concreto, en el ensayo *Mapa del mundo personal*.

BIBLIOGRAFÍA:

ANDRÉS ALONSO, R. y CALVO CARILLA J. L., «María del Pilar Sinués», en *La novela aragonesa en el siglo XIX*, Zaragoza, Guara, 1984.

ANDRÉS-SUÁREZ, I., ed., *Javier Marías-Grand Séminaire de Neuchâtel*, Madrid, Arco/Libros, 2005.

GROHMANN, A., *Literatura y errabundia: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero*. Ámsterdam, Rodopi, 2011.

MARÍAS, Javier, *Los enamoramientos*, Madrid, Alfaguara, 2011,
..... «El irreconocimiento», En *Vida del fantasma. Cinco años más tenue*, Madrid, Alfaguara, 2000.

..... *Mala índole, Cuentos aceptados y aceptables*, Madrid, Alfaguara, 2012.

..... «Errar con brújula», *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001.

..... «Lo que no sucede y sucede», *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001.

..... «Lo que no se ha cumplido», *Literatura y fantasma*, Madrid, Alfaguara, 2001.

..... *Sobre la dificultad de contar: discurso de Toma de posesión de D. Javier Marías en la RAE*, Madrid, RAE, 2008.

MARÍAS, Julián, *Mapa del mundo personal*, Madrid, Alianza, 1994.

POZUELO, J. M., *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*, Valladolid, Cátedra Miguel Delibes, 2010.

RICO, Francisco, «Contestación», *Sobre la dificultad de contar: discurso de Toma de posesión de D. Javier Marías en la RAE*, Madrid, RAE, 2008, p. 50.

SPIRE, A., *El pensamiento de Prigogine. La belleza del caos*, Barcelona, Buenos Aires, México, Santiago de Chile, ed. Andrés Bello, 2001, 2ª.

STEENMEIJER, M., *El pensamiento literario de Javier Marías*, Ámsterdam, Rodopi, 2001.

WEISMANN, F. S. *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Paris, A.-G. Nizet, 1978.

III. FIESTAS, ESPECTÁCULOS
Y ESPACIOS DE SOCIABILIDAD

LA IMAGEN DE LA ROMERÍA DE SAN ISIDRO EN LA LITERATURA DEL SIGLO XIX

ENRIQUE RUBIO CREMADES
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

El escrutinio y búsqueda de material noticioso referido a la vida y milagros de San Isidro Labrador nos remite a finales del siglo XVI y albores del XVII. La primera monografía corresponde a Alonso de Villegas, autor del imprescindible *Flos Sanctorum Nuevo*, inspirada en las obras de Lipomano y Surio y en la *Leyenda Áurea* de Voragine con la adición de bibliografía de santos y personajes célebres. Villegas publicaría en el año 1592 la *Vida de Isidro Labrador* como un claro homenaje a la villa de Madrid, al igual que unos años más tarde, 1606, haría Hernán Pérez en su estudio titulado *Recopilación de los milagros y maravillas de San Isidro de Madrid*. Años más tarde, si prescindimos de versiones literarias llevadas a cabo por Lope de Vega en sus comedias y poemas -*San Isidro Labrador de Madrid*, *La niñez de San Isidro*, *La juventud de San Isidro*¹ y *El Isidro* (1599)²-, las referencias bibliográficas son numerosas³, pues la vida y milagros del santo patrón de Madrid constituyen un modelo ético de conducta para los madrileños. Tal como indica Jovellanos en *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España*, las romerías están fundidas con la devoción y la necesidad del ser humano por vivirla y disfrutarlas: «La devoción sencilla los llevaba naturalmente a los santuarios vecinos los días de fiesta y solemnidad, y allí,

¹ *Relación de las Fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de su Bienaventurado Hijo y Patrón San Isidro, con las comedias que se representaron y los Versos que en la Justa Poética se escribieron. Dirigida A la misma Insigne Villa Por Lope de Vega Carpio, Año 1622. En Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, Año 1622.* [contiene: *Relación de las fiestas y preliminares*.- *La Niñez de San Isidro*, comedia de Lope, en dos actos, precedida de una Loa, Fol. 1-18.- *La Juventud de San Isidro*, Fol. 19-35; *Justa Poética*, fol. 36-157.

² Relato poético, en quintillas, de la vida del Santo patrón de Madrid. De un pasaje de *La Filomena* se deduce que Lope acabó este poema antes de *La Dragantea*, y que, por lo tanto, fue escrito en 1596 o a principios de 1597. En el fragmento del *Libro de retratos*, de Francisco Pacheco, que va al frente de *La Jerusalem conquistada*, dice que *El Isidro* fue la segunda obra compuesta por Lope.

Los episodios que configuran la vida y obra de San Isidro se desarrollan de la siguiente manera: intervención de las fuerzas de la Naturaleza, personificación de la Envidia, que sale del Infierno (Canto II) para fomentar la discordia de Isidro con su dueño, Iván de Vargas; los ángeles instruyen a Isidro en los misterios de la religión (Cantos III y IV). Entre los episodios más emotivos destacan las vidas de los pobres (Canto VI), a quienes socorre y consuela Isidro, y la leyenda de Gracián Ramírez, alcalde de Madrid, y de sus hijas Clara y Lucía (Cantos VIII y IX).

³ Por ejemplo, cabría citar la monografía sobre San Isidro titulada *Fiestas de Madrid* (1622) del licenciado Miguel León.

Las relaciones publicadas durante el primer tercio del siglo XVII ofrecen al investigador un material noticioso y documentado sobre la festividad de San Isidro, como por ejemplo: *Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización de los Santos Isidro Labrador [...]* (1622); *Relación verdadera de las solemnes fiestas que se han celebrado en la ciudad de Roma a 18 de marzo en las canonizaciones de los santos Isidro [...]* (1622); *Relación de las Fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de su Bienaventurado Hijo y Patrón San Isidro, con las comedias que se representaron y los Versos que en la Justa Poética se escribieron. Dirigida A la misma Insigne Villa Por Lope de Vega Carpio, Año 1622.*

satisfechos los estímulos de la piedad, daban el resto del día al esparcimiento y al placer» (1858: 482). Es evidente que Jovellanos se muestra mucho más tolerante que Feijoo, pues aunque no dedique ningún estudio o ensayo a las romerías, sí se muestra cauto y receloso sobre la multitud de milagros o sucesos fantásticos que se producen en su época. El *Teatro Crítico Universal* y las *Cartas Eruditas* actúan de prevención y freno a los milagros atribuidos por el pueblo a un determinado santo o patrón de una villa o ciudad, analizando con precisión y rigor las causas del milagro, de la sanación del enfermo, de ahí que el cientificismo feijoniano sea poco dado a este tipo de celebraciones.

La romería de San Isidro ocupa un lugar privilegiado tanto en la comedia de costumbres como en los cuadros de costumbres. El teatro popular y el artículo de costumbres del siglo XIX son los principales valedores de la romería de San Isidro. El sainete, por ejemplo, que tanta semejanza ofrece con el cuadro o escena costumbrista dialogada y ambientada en lugares públicos, engarza sus personajes en la escenificación de la romería de San Isidro, como en el caso del sainete de don Ramón de la Cruz *La Pradera de San Isidro* en el que el colorido de la escena, la intercalación de diálogos y mezcla de personajes de desigual condición social ofrecen un espectáculo vivo y, al mismo tiempo, gracioso por los equívocos y suplantaciones de personalidad. Un escenario en el que no faltan los consabidos productos de la romería, ni los cantos o bailes que animan a la concurrencia. Las anotaciones que Cruz realiza en su sainete como marco en el que se desenvuelven sus personajes, es colorista en sumo grado, de una gran movilidad y muy generoso en la presentación de tipos, como en el texto en el que figura una anotación ambiental y versos cantados por los romeros:

(Seguidillas que canta el coro y bailan majos ordinarios, y al mismo tiempo llora el niño y rebuzna el burro. La señora Joaquina estará con un pandero aquí si saliese). Canta. El Señor San Isidro/ nos ha enviado/ porque le celebremos, / un día claro. / Bien se lo merece,/ pues es paisano nuestro /pese a quien pese (1915: I, 313).

El artículo de costumbres posee, pues, un estrecho parentesco con el teatro, especialmente con el denominado género chico, como en el caso del ya apuntado sainete, pues sus diálogos le asemeja tanto en la vis cómica como en la descripción del ambiente. Esta ambientación festiva propia de una romería suele figurar en las representaciones populares, no así en las obras teatrales cuyo único fin es dar vida a los episodios más emotivos e interesantes del Santo, como, por ejemplo, la comedia de Antonio Zamora, coetánea a las obras debidas a Cruz, titulada *Comedia famosa. El Lucero de Madrid, y divino Labrador* (1765). Es, en cierta medida, y salvadas las diferencias en cuanto a calidad literaria se refiere, de idéntica intencionalidad que la llevada a cabo por Lope, es decir: escenificar aquellos episodios que desde la perspectiva del comediógrafo son más interesantes. Incluso la vida del Santo figurará en el romancero español⁴ o en ediciones anónimas o sin autor en la portada, como la publicada en el año 1851, *Vida de San Isidro Labrador*⁵. Todo ello evidencia la popularidad del Santo a lo largo de la historia, traducida su vida no solo a las lenguas peninsulares⁶, sino también a otros idiomas y en colecciones hagiográficas de

⁴ Vid., por ejemplo, *Romancero de la Romería de San Isidro* (1874) de Benito Vicente Garcés.

⁵ Existe curiosas biografías cuyo protagonismo lo ocupa tanto el santo Isidro como su mujer, Santa María de la Cabeza, como la titulada *Vida del glorioso San Isidro Labrador y de su esposa Santa María de la Cabeza, patrones de Madrid, seguida de una novena* (1856)

⁶ Sería, por ejemplo, las monografías de Antonio Collell, (1942) y Cosme Bauzá Adrover (1922). Ciriaco Camargo, en su obra *Año Cristiano en verso* (1867), recoge versos sobre el Santo que fueron traducidos a varias lenguas. También existe un material noticioso referido a canciones populares en verso sobre el santo patrón de Madrid en vascuense, como los siguientes versos insertos por R. María de Azcue en su *Cancionero popular vasco* (1922: IX, 887):

relevancia⁷. Sin embargo, con la aparición de la prensa periódica en el siglo XIX y, por ende, el artículo de costumbres, el análisis o seguimiento de las costumbres madrileñas potenciará la imagen del Santo hacia cotas no alcanzadas en épocas pasadas, constituyendo su celebración, el 15 de mayo, una cita casi obligatoria para los escritores costumbristas. Popularidad del Santo que impregna toda la villa y corte de Madrid, desde su callejero hasta toda una tipología y escenario específicos. La calle de San Isidro, situada entre las calles del Ángel y de Don Pedro aparece ya en los planos de Teixeira y Espinosa, conservándose antecedentes de construcciones particulares del año 1693. El camino alto de San Isidro -que comienza en el camino de Carabanchel y termina en la Ermita de San Isidro- se abrió ya en el año 1648, es decir, desde que el Santo fue venerado como tal por los madrileños como su santo patrón, su presencia fue continua, percibiéndose en todos los aspectos de la sociedad madrileña, tanto desde una perspectiva religiosa como profana.

Si hasta la aparición de la prensa moderna, inicio del segundo tercio del siglo XIX, la romería de San Isidro había ocupado un lugar preferente en el género de la comedia o en el teatro popular, el sainete, a partir de la irrupción de la prensa en España dicha festividad encontraría su perfecto encaje para su análisis en las páginas de las revistas literarias. El primer escritor costumbrista en recrear a San Isidro en las páginas de las revistas literarias fue *El Curioso Parlante* que, desde las *Cartas Españolas*, publicó el artículo «La romería de San Isidro» (1832) y años más tarde, desde las columnas del *Semanario Pintoresco Español* (1851)⁸ realizaría una nueva incursión en la festividad de San Isidro. Semanario que también recogería episodios de la romería de San Isidro, como el artículo de Ramón de Valladares y Saavedra, *Crónica de Madrid* publicado en el año 1845⁹. Sin embargo, y pese a recalcar la importancia del periódico o revista literaria en la difusión de ambientes implícitos en la romería de San Isidro, el primer intento desde una perspectiva costumbrista sobre dicho tema se encuentra en la obra del propio Mesonero Romanos *Mis ratos perdidos o Ligerito bosquejo de Madrid en 1820 y 1821*, pues en él dedica un capítulo a la romería de San Isidro desde múltiples ópticas, sin descartar nunca los aspectos más reprobables de la misma, desde peleas y riñas hasta el desorden y caos que provocan ciertos romeros:

Acordábame yo de las descripciones que había leído de las fiestas con que los romanos celebraban sus bacanales, y comparábalas a estas sin temor de que se me achacase de exagerado. Con efecto si en aquella faltaba el pudor, en esta no sobra; si en aquella había bailoteo, en ésta los hay de todos géneros; si en aquella se daban latigazos, los hay de todos

Isidro orek moisesen gisa
jo du aculuz aria
asanez «Jaunak nai zuenean
emen bazan iduria»
esan da egin an agertu zan
ujaldegi izugaria
orduan ari ta orain askori
ilizen dio eraria:
Madrilen dagon printzipalena
urasen dago jarria...

⁷ Por ejemplo, cabe resaltar la versión francesa debida a Jerónimo de Quintana, *La vie de S. Isidoro, patron des labourens* (1631) y la titulada, sin autor ni colector específico, *Abrége de la vie, mort y miracles de S. Isidoro* (1634). De las versiones sobre la vida y obra de San Isidoro escritas en italiano cabe destacar la realizada por Tomás Vargas Machuca (1848).

⁸ En el *Semanario Pintoresco Español* se publican varios artículos sobre romerías en distintos puntos de España, como los debidos a José Canga Argüelles y Villalba, «Costumbres asturianas. Una romería» (1845: 211-213); Juan Antonio de la Corte, «Costumbres andaluzas. Una romería a la Virgen de la Sierra» (1842: 299-302); Antonio Iza [Zamacola], «Usos provinciales. Una romería vizcaína» (1842: 126-128) y G [sin firma], «Una romería en las montañas de Santander» (1848: 258-261).

⁹ La disección que Valladares realiza en su *Crónica* es la siguiente: Excursiones de verano.- Días festivos.- Romería de San Isidro.- Litografía [...] (1845: 167-168).

géneros; si en aquellas todo era desorden y confusión, todo es en ésta confusión y desorden (1822: 37).

La experiencia del jovencísimo Mesonero en su primer encuentro con el bullicio de la romería encuentra su reflejo en el siguiente trabajo publicado en las *Cartas Españolas*, pues en esta ocasión aunque describa pormenorizadamente el asunto, fingirá que todo lo descrito ha sido producto de un sueño, aunque, evidentemente, se trata de un recurso literario. Mesonero Romanos lo que intenta es prevenir al cándido romero de los peligros que puede encontrarse en la romería. Aunque la estructura del cuadro es muy parecida a la de *Mis ratos perdidos*, pues -tras una breve introducción sobre diversos aspectos de la romería, desde las impresiones de Mesonero al despuntar el día de celebración hasta descripciones y escenas referidas al bullicio, puestos de venta, carruajes y fondas-, la finalidad del cuadro es bien distinta, ya que el protagonismo lo ocupa un tipo hartó conocido que si bien no tuvo la fortuna de aparecer en *Los españoles pintados por sí mismos*, sus hazañas, aventuras y desventuras suelen ser de dominio común: el personaje burlado, estafado, *el primo*, en definitiva. *Hacer el primo* es un hecho incontestable en el cuadro *La romería de San Isidro*, pues tras el consabido peregrinaje o paseo por los puestos ambulantes y visita a la ermita, el «espectáculo manducante», tal como señala Mesonero Romanos, cobra auténtico protagonismo en el artículo. El lugar idóneo, la fonda. Los protagonistas, una madre con sus hijas; el personaje deseado, el primo, el enamorado, el galán de una de las hijas. Reunido el grupo y sabedora la madre de que el *pagano* de la comida, el primo de turno, ha caído en la red, se disponen a despachar toda suerte de viandas en una fonda:

Desocúpase en fin una mesa... ¡Qué precipitación para apoderarse de ella! Ocúpala una madre, tres hijas y un caballero andante, el cual, a fuer de galán, pone en manos de la mamá la lista fatal... Los ojos de esta brillan al verla: *Pichones, pollos, chuletas*... ¿Qué escogerá? -Yo, lo que ustedes quieran; pero me parece que ante todo deben venir un par de perdices; tú, Paquita, querrás un pollito ¿no es verdad? -Venga, gritó el galán entusiasmado. -Y tú, Mariquita, ¿jamón en dulce? -Pues yo a mis pichones me atengo. -Vaya, probemos de todo -respondió el Gaíferos, con una sonrisa si es no es afectada (1835: I, 83).

En la mente del joven galán solo está la factura que deberá pagar por tanta generosidad, pero la amada, Paquita, le ofrecerá un alón de perdiz como requiebro amoroso, desapareciendo al momento los negros nubarrones de su mente. Sin embargo, la madre, incansable, vuelve a empuñar la lista y a solicitar al mozo de la fonda fritos y asados por doquier. El humor, la sátira horaciana *sátira quae ridendo corrigit mores* asoma de nuevo en el artículo. El pobre galán sufrirá una mutación hartó peculiar:

Por último, concluyó al fin de tres horas aquel violento sacrificio; pídesse la cuenta al mozo, y éste, después de mirar al techo y rascarse la frente, responde: ciento cuarenta y dos reales. El Narciso a tal acento varía de color, y como acometido de una convulsión revuelve rápidamente las manos de uno a otro bolsillo, y reuniendo antecedentes llega a juntar hasta unos cuatro duros y seis reales; entonces llama al mozo aparte, y mientras hace con él un acomodo, la mamá y las niñas ríen graciosamente de la aventura (1835: I, 84).

El cuadro de Mesonero Romanos supone una concatenación de contratiempos que actúan en contra del generoso galán, pues justo cuando se disponen a salir de la fonda aparece un joven oficial, conocido de las señoras y que desapareció misteriosamente a la entrada de la misma y que, casualmente, vuelve a aparecer de nuevo para cortejar a Paquita. Es evidente que Mesonero Romanos intenta prevenir a los lectores de este tipo de situaciones, hartó frecuentes en la romería de San Isidro, pues si en este preciso cuadro el *primo* es el protagonista, en el descrito en *Mis ratos perdidos* es un donjuán del tres al cuarto quien pretende engañar a una cándida joven en un trifulca que se organiza en la romería de San Isidro. El paladín de la doncella se granjeará su simpatía, desconociendo la joven que sus intenciones no son otras que mancillar su honor y honra.

A raíz del cuadro de Mesonero Romanos, la romería de San Isidro se convierte en un cuadro clásico para los escritores costumbristas, analizando dicha festividad mediante la intercalación o engarce de personajes que exponen sus alegrías, pesares o intenciones de muy distinta catadura moral. Sería el caso de Antonio Flores, director de la publicación *El Laberinto* y autor del artículo «Todo Madrid en San Isidro» que describe desde idéntica perspectiva dicha festividad, ahondando en la personalidad del personaje de Mesonero conocido con el nombre de *Gañeros* o *Narvizo* para darle ya el definitivo, pues se trata de un tipo curioso que no se ha publicado en «*Los españoles pintados por sí mismos* [pero] le traen y le llevan de primada en primada sin darle el tiempo de que se retrate ni aun al daguerrotipo» (1844: 191). Personaje en cuestión que cobra auténtico protagonismo en el cuadro, compartiendo el argumento con el bullicioso ir y venir de manolos y manolas que cantan, bailan y ríen de forma estruendosa. Desde esta doble óptica se puede percibir la intencionalidad de Flores. Por un lado la fijación de este tipo, *el primo*, ausente de la colección publicada por Boix; por otro, el ruidoso y tumultuoso escenario de la romería en donde se cruzan todas las clases sociales con el mismo propósito: la diversión, la danza y la compra de objetos y repostería típica de la festividad.

En *Todo Madrid en San Isidro* se da carta de entrada a este tipo, pues acompaña al café a las señoras más elegantes y bonitas, les da el brazo en las verbenas, las sigue cuando van de tiendas, es el encargado de hacer los preparativos para las comidas del campo. Las mujeres le hablan y adulan, sintiéndose él orgulloso y satisfecho de su comportamiento. Incluso, insta a los pretendientes de las jóvenes casaderas a que les acompañe, pues «él solo no puede con todas. Estos que no esperan otra cosa, acceden; le dejan que se acerque a todas indistintamente y después que ha soltado la mosca..., después que... ha hecho el primo... le endosan con admirable destreza el brazo de mamá». (1844: 191)¹⁰.

La originalidad del cuadro de Flores radica en el habla de los personajes que dan vida al cuadro, adecuando las variantes idiomáticas a la condición social de los mismos. El lenguaje achulapado de las manolas y manolos, las expresiones coloquiales y los préstamos idiomáticos propios de los barrios más castizos de Madrid se dan cita en la romería de San Isidro:

No se puede decir que se viene de San Isidro sin presentar una campanilla del Santo, o un cuerno; además es preciso ofrecer dulces a los amigos que se quedan en Madrid, y la manola tiene todo su placer en venir cargada como un burro con cuanto estuvo al alcance de los cincuenta o más pesos fuertes que se gastó allí con la generosidad característica de esa clase que está agonizando ya y que siempre ha *tenío* unos humos, unos arranques y un aquel ¡que ya! Ver una pareja de manolos en su calesín *descorrió*, un santo de barro en una mano, una campana en la otra, llena de *torraos* y pasas para regalar a sus *conocios* con más lujo y más aquel que unos usías, es cosa que pasma (1844: I, 193)¹¹.

¹⁰ El tratamiento del *primo* también lo fija Antonio Flores en su escrito: «Pero aún en esto cifra él su gozo, aún cargando con la buena señora siguen en pie las ilusiones del mocito (que es la voz técnica); porque la astuta vieja, la intrépida mamá le dice: «-Venga Vd. acá, don Fulanito (el 'don' y el 'ito' constituyen el primo), que esos muchachos son unos troneras y don Fulanito va lleno de orgullo, riéndose en su interior del mal papel que han hecho los otros, dejándole pagar a él solo» (1844: I, 191).

¹¹ Los manolos no solo bailaban y cantaban seguidillas u otras composiciones populares, como la que transcribe el propio Flores copiada del natural:

De San Isidro vengo
y he merendao
más de cuatro quisieran
lo que ha sobrao
....
Ha sobrao cordero,
doce gallinas,
unos pavos en salsa,
y pasta fina (1844; I, 193).

La romería de San Isidro también ha ocupado un lugar privilegiado en las colecciones costumbristas de la segunda mitad del siglo XIX (Ayala, 1993). La primera colección en incluir dicho motivo sería *Madrid por dentro y por fuera* (1873), la última, la titulada *Los Hombres españoles, americanos y lusitanos pintados por sí mismos* ([1882]). Federico Moja y Bolívar, autor del artículo «La romería de San Isidro» (1873: 155-166), fue en su época un conocido y festivo escritor de novelas, como las tituladas *El club de los solteros* (1872), *¡El pícaro mundo!* (1873) y *La cama de matrimonio* (1873). Incluso publicó sus impresiones sobre la polémica naturalista en su monografía *Algo sobre naturalismo literario* (1895). Federico Moja era, sin lugar a dudas, uno de los escritores más idóneos para la descripción y análisis de la romería de San Isidro. De hecho, su artículo está bien pergeñado, ejecutado y dispuesto como en los maestros del género, aunque no por ello carente del sello distintivo, pues adecua dicha festividad a un contexto histórico bien distinto al que se desarrollan los anteriores cuadros, percibiéndose determinados cambios que afectan al argumento del mismo, como, por ejemplo, el bullicio y el variopinto mundo que se desarrolla desde la Puerta del Sol, cordón umbilical de la ermita del Santo, pues desde este lugar partirán los ómnibus atiborrados de personas bajo los gritos ensordecedores de los muleros y el vocerío de la gente. Ruido ensordecedor y maremágnum de voces que se superponen al tintineo de las campanillas, el trote de las mulas, los chasquidos del látigo, la trepidación del vagón y los apóstrofes del postillón.

La tradicional romería madrileña ha sufrido una mutación. Frente al cromatismo de las anteriores escenas protagonizadas por los tipos más populares y cánticos alusivos a las bondades de la romería, surge otro tipo de divertimentos que convierten a la romería en una especie de parque o lugar en el que se ofrecen a los romeros toda clase de diversiones, desde el Tío Vivo hasta espectáculos variopintos protagonizados por funambulistas o equilibristas, titiriteros, la mujer gigante, la curiosa ternera de cinco patas, la loba marina que habla, los panoramas, cosmoramas, neoramas y esteoramas que muestran tras grandes vidrios las más célebres batallas y las capitales más populosas. Los preparativos de viaje también están en consonancia con los nuevos tiempos. Lo único que no sufre mutación es el requiebro amoroso, el galanteo, el hombre enamorado, la madre o padre que vela por la honra de sus hijas, los requiebros del joven galán y los rubores de las damas al sentirse lisonjeadas. No faltan las señoritas cursis, ni los filósofos, ni los calaveras o la recatada jamona que chilla como una loca en el columpio. El caballero gordo que baila echando los bofes o el honrado padre de familia que intenta estafar en una peseta al vendedor de turno. Federico Moja traza un cuadro vivo, preciso, no exento de humor. A diferencia de otros artículos de costumbres que prestan más interés al ambiente, a la descripción del entorno, Moja intercala y da vida a su cuadro meditante la intervención de personajes que captan y viven la romerías desde múltiples puntos de vista.

De muy distinto enfoque y contenido serían los debidos a Ricardo y Enrique Sepúlveda. El primero de ellos publicará en *Los hombres españoles, americanos y lusitanos* un cuadro meramente descriptivo, abstracto, sin diálogos ni situaciones propias del cuadro de costumbres afín al cuento, como en anteriores ocasiones. Ricardo Sepúlveda ([1882]: 457-462) aborda la romería de San Isidro desde una perspectiva historicista, analizando las costumbres de la nobleza en función de las celebraciones y festividades que el santoral les ofrecía. Un análisis que se fundamenta en los hábitos de la sociedad madrileña de los siglos XVI y XVII, con alusiones a Lope y escritores de la dramaturgia áurea. Una sociedad en la que el contraste es la nota predominante, pues frente a la nobleza y clase media aparece una caterva de personajes perteneciente a los estratos sociales más ínfimos, con especial presencia de la mendicidad en todas sus variantes, desde el mendigo fingiendo males insospechados hasta el falso tullido que pide limosna en tono plañidero. Todo bajo un griterío ensordecedor y, a diferencia de los cuadros debidos a los maestros del género, total

ausencia de los tipos populares madrileños. El majo, la maja, el mundo del Barquillo y Lavapiés desaparece en esta magna colección costumbrista, pues sólo en las conclusiones del artículo se alude al bullicio y al desplazamiento de los romeros desde la consabida Puerta del Sol.

Un carácter misceláneo sobre la romería de San Isidro tendría el cuadro de costumbres «San Isidro Labrador», de Enrique Sepúlveda, inserto en su libro *La vida en Madrid de 1886*, que recrea los múltiples aspectos y acontecimientos que se suceden durante este año en la vida de los madrileños, desde festividades, conmemoraciones, hitos históricos hasta reformas urbanísticas o sucesos de gran interés para el pueblo de Madrid. En este conjunto de cuadros o artículos de costumbres no podía faltar el dedicado a la romería de San Isidro, analizada e interpretada por Enrique Sepúlveda casi como un acontecimiento culinario, gastronómico. Desde el despuntar del día la vida, el ajetreo y el regocijo se manifiestan con gran intensidad. Como indica su autor, «a las seis se da la señal y resuenan por todas partes tambores, cornetines desafinados, pitos y organillos. Se abren los barracones de los fenómenos, y el aceite de freír buñuelos comienza a hervir, chisporroteando con estrépito en relucientes vasijas» (1887: 235). Más adelante, y tras un conciso comentario sobre la visita a la ermita del Santo, los romeros reponen sus fuerzas en la comida, convirtiéndose en este preciso momento la pradera de San Isidro en un lugar multicolor, pintoresco, en el decir de Enrique Sepúlveda:

En un corrillo callos y caracoles; más allá cordero asado que se trincha con la mano, y con la mano se come para mayor prontitud; en este una inmensa tortilla, en el otro la fuente de gazpacho, que deja blindados los gaznates. Por todas partes botas y botellas; manteles, no del todo blancos con ilustraciones intercaladas en el texto, y un par de guitarras, con lazos y madroños (1887: 236).

Una interpretación harto curiosa de la festividad de San Isidro la encontramos en la obra de Carlos Frontaura *Cosas de Madrid*. Frontaura celeberrimo escritor en su época y firma indispensable en las publicaciones periódicas y autor de numerosos juguetes cómicos, zarzuelas, novelas y relatos breves, dará un tono burlón, censorio a los políticos, pues da inicio a su artículo de esta guisa:

Hoy es un gran día, si no llueve. Hoy en San Isidro -noticia fresca- el bendito San Isidro, el hombre humilde que ha nacido y ha muerto, el madrileño más llano y sencillo que pueden VV. figurarse, el varón justo que mereció por su modestia y sus virtudes ser elegido por unanimidad de votos patrón de la heroica villa. Ningún diputado, ningún ministro [...] ha logrado ni logrará una fama parecida [...] Hoy es un gran día, repito, hoy no queremos los madrileños acordarnos de la política, porque si de cosa tan ruin nos acordáramos, ya teníamos bastante para pasar un mal día, y esto no puede ser; el día de San Isidro no puede ser un mal día, como en tal día hasta los que no tienen nada sobre qué caerse muerto se alegran y festejan al Santo (1868: 224-225).

Carlos Frontaura con no poco gracejo y habilidad describe los inconvenientes del viaje en ómnibus, las estrecheces e incomodidades de los asientos, los apretones, cuerpos que se estrujan en los carruajes ante los gritos del conductor, mozas de buen ver y toda catadura, jóvenes insolentes que piropean a las damas, jóvenes con frases que encandilan a las mozas y sonrojan a las viejas, cesantes que reniegan del gobierno, filósofos que no tienen nada que comer y disputan un mendrugo a unos perros, amigos de lo ajeno... Toda una galería de tipos que olvidan sus miserias y lacerias, no muy contentos con su suerte, pero satisfechos en un día propicio para el desenfado y la fiesta. Tal como inicia su artículo lo concluye, pues Frontaura tras elogiar las virtudes una vez más del santo patrón finaliza de esta forma:

«Hoy es un gran día; hoy no es día de política. Hoy no puede haber revolución; hoy no hay sesión de cortes, hoy no habrá crisis, ni jugadas de bolsa, ni se perderá el tiempo hablando en vano de politiquilla. -¡Viva San Isidro! y que VV. se diviertan». (1868: 231)¹².

Aleluyas, coplas, cánticos sobre las bondades del Santo o sobre el contento y alegría de quienes participan en la romería son frecuentes en todas las épocas. Recordemos, por ejemplo, los versos populares que Antonio Flores recoge en su semblanza sobre los tipos que aparecen en la romería, sus cantos:

De San Isidro vengo
y he *merendao*;
más de cuatro quisieran
Lo que ha *sobrao*.
Ha *sobrao* cordero
doce gallinas
unos pavos en salsa
y pastas finas (1877: 231).

Presencia también de la romería de San Isidro en los pliegos sueltos que aluden al santo:

A San Isidro Lozano,
a Santa María, un día
llevaron con gozo ufano
porque tiene mucha mano
con Dios y Santa María.
De Isidro, el agua sin tasa
esperaban con placer,
pues cuando por Madrid pasa
no se vuelve nunca a casa
a secas y sin llover¹³.

Refranes zafios y groseros sobre la importancia del santo, como en el caso del presente *elogio: San Isidro Labrador, / alza la pata y se mea en tós* (Martínez Kleiser, 1989: 657). Representaciones de entremeses tanto en el siglo XVIII como en el XIX alusivos a las excelencias y bondades de San Isidro Labrador y su mujer Santa María de la Cabeza (Subira; 1925). Estribillos anónimos, cancioncillas populares que se pierden en el tiempo. Trasiego de personajes no sólo madrileños sino también forasteros -a quienes se moteja de *isidros*- que pueblan la pradera del santo y que para acceder a la ermita es necesario atravesar una masa humana de increíbles proporciones. Casas de estera, toldos, vendedores ambulantes, corros, bailes, fogones improvisados... Miles de almas «que corren o se

¹² Dos años más tarde Carlos Frontaura, en su artículo «La romería de San Isidro», publicado en la *Ilustración Española y Americana* (1870: 170-171), volvería de nuevo a describir el ambiente reinante en la romería, desde el bullicio ensordecedor hasta la galería de personajes variopintos que deambulan durante la romería.

Colaboración que va acompañada de excelentes grabados de Francisco Ortego y Vereda, asiduo colaborador de las publicaciones *El Museo Universal*, *El Cascabel*, *Album de Momo*, *Jeremías*, *Gil Blas*, entre otros. Sus personajes son típicos del Madrid de la época: cesantes perdidos por las esquinas de Madrid y Puerta del Sol, las señoras de las clases pasivas, los cocheros, los aguadores, los quintos, los cursis de los cafés, los porteros, las manolas, los polizontes... Un total de ocho grabados ilustran el artículo. Desde el recorrido del camino de la romería orillado por mendigos y tullidos de toda clase, hasta bailes, cantos y borracheras como fin de fiesta.

¹³ Biblioteca Nacional de España. Pliego suelto impreso en Madrid, s. a. Signatura R. 18956-7.

mueven y por cada cinco de estas almas un pobre que pide limosna, y por cada diez un ratero» (Carreras Candi, 1933: III, 662)¹⁴.

Si con anterioridad hemos analizado la importancia y la incidencia de la figura del Santo Patrón de Madrid en el teatro áureo y posteriores manifestaciones literarias tanto teatrales como prosísticas, con especial énfasis en el cuadro de costumbres, es significativo también señalar que la romería de San Isidro sirve de telón de fondo en la peripecia argumental de excelentes novelas de la literatura española. Sería el caso de E. Pardo Bazán cuyos relatos *Morriña*, *Insolación*, *Una cristiana*, *La prueba*, *La Quimera* y *La Sirena Negra* se enmarcan en un contexto madrileño, fruto de sus vivencias en Madrid. De todas estas novelas sería *Insolación* la que daría vida a la romería de San Isidro, inmersa en un casticismo de grandes quilates que nada tiene que envidiar a lo más granado del costumbrismo. Doña Emilia capta el casticismo madrileño con sutil percepción, desde el colorido y bullicio del lugar, hasta el desfile interminable de chisperos, mujercuelas, soldados, mendigos, gitanos, chiquillos harapientos, chulas de mantón terciado y ralea apicarada y soez. Con singular detenimiento escudriña la novelista los puestos de venta en donde se muestran al romero toda suerte de objetos y cachivaches, desde pitos adornados con hojas de papel y plata hasta vírgenes pintorreadas de esmeralda, cobalto y bermellón. Venta de quincallería barata que se mezcla con cacharos de loza, con figuritas groseras de toreros y picadores, botijos de extrañas hechuras y monigotes o fantoches con la cabeza de Sagasta o Castelar. Mosaico colorista embadurnado de olores y emanaciones típicas de ferias de romería, como el olor a aceite frito de los buñuelos que se pega en la garganta y produce un inaguantable cosquilleo. La percepción sensitiva y la auditiva se complementan continuamente. Peleas, riñas brutales bajo el sol deslumbrante. Enfrentamientos entre mujeres que luchan de forma salvaje, agrediendo sin piedad. Duelo a navajazos ente chulos de baja ralea bajo un ensordecedor griterío de palabras soeces y groseras. Un sol de justicia, un sol que derrite la sesera y que actuará como factor determinante en las relaciones amorosas de sus protagonistas.

La romería de San Isidro se constituye de esta forma en un referente no sólo costumbrista, sino también como un factor esencial para el engarce de las costumbres madrileñas con la literatura. De igual forma el seguimiento de dicha romería permite establecer con detenimiento los cambios experimentados por la sociedad, desde el majismo dieciochesco, principal protagonista en la romería, hasta la inclusión en la segunda mitad del siglo XIX de todas las clases sociales, desde el rufián o pedigüeño profesional hasta la encopetada dama acompañada del gomoso de turno. Un mosaico social, en definitiva, necesario para la comprensión de la realidad española del momento.

¹⁴ La descripción que en *Folklore y costumbres de España* se lleva a cabo da una clara idea de la conjunción exacta entre el ser humano y el medio ambiente de la celebración: «[...] toldos y tenderetes donde se guarecen montes de rosquillas, avellanas, *torraos* y pasas, o cachivaches, santos y figurillas de barro; confitura y licores; decoración de pitos; pitos de cristal con relucientes flores; pitos de madera con caricaturas; pitos de aire... y en el suelo, tendidos a la bartola, familia de botijos y cacharos colorados y blancos; botijos padres, hijos y nietos. Tanta es la aglomeración de gente, que no es posible penetrar en la ermita sin codearse, y es necesario atravesar las masas en sarta humana de más de veinte personas para poder llegar al pilón de la fuente del Santo, donde beben agua milagrosa todos en un mismo jarro de cobre, cautivo y con cadena en tiempos de libertad» (Carreras Candi, 1933: III, 662).

BIBLIOGRAFÍA

ANÓNIMO, *Breve relación de las ceremonias hechas en la canonización de los Santos Isidro Labrador [...] Con licencia, en Madrid, por Luis Sánchez, Impresor del Rey, 1622.*

ANÓNIMO, *Abrégé de la vie, mort y miracles de S. Isidore laboureur et patron de toute l'Espagne. Traduit fidèlement d'un livre italien imprimé a Roma, A. S. Omer, chez le Vefue Charles Boscart, 1634.*

ANÓNIMO, *Vida del glorioso San Isidro Labrador y de su esposa Santa María de la Cabeza, patrones de Madrid, seguida de una novena, Madrid, Imprenta de Vicente de Lalama, 1856.*

ANONIMO, *La romería de San Isidro*, Biblioteca Nacional de España. Pliego suelto impreso en Madrid, s. a. Signatura R. 18956-7

AYALA, M.^a de los Ángeles, *Las colecciones costumbristas (1870-1885)*, Alicante, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1993.

AZCUE, R. María de, *Cancionero popular vasco*, Barcelona, Talleres de Grabado y Estampación de Música, A. Boileau and Bernasconi, 1992.

BAUZÁ ADROVER, Cosme, *Tercer Centenari de la canonizació de Sant Isidro*, Felanitx, Estampa Felanitxera, 1922.

CAMARGO, Ciriaco, *Año Cristiano en verso. Vidas de los Santos que venera la Iglesia*, Madrid, Librería Católica, 1867.

CARRERAS CANDI, Francisco, *Folklore y costumbres de España*, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, 1933, 3 vols.

CANGA ARGÜELLES Y VILLALBA, José, «Costumbres asturianas. Una romería», *Semanario Pintoresco Español*, 1845, pp. 211-213.

COLLELL, Antonio, *Compendi historich de la vida del Princep dels pagesos, sant Isidro Llabrador, patró de la vida de Madrid, recopilat de varios autors, per un rector de Bisbat de Barcelona*, Barcelona, Torrás, 1942.

CORTE, Juan Antonio de la, «Costumbres andaluzas. Una romería a la Virgen de la Sierra», *Semanario Pintoresco Español*, 1842, pp. 299-302.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes de don Ramón de la Cruz en su mayoría inéditos. Colección ordenada por D. Emilio Cotarelo y Mori*, Madrid, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Casa Editorial Bailly Bailliere, 1915, I.

ESPINOSA DE LOS MONTEROS Y ABADÍA, Antonio, *Plano topográfico de la villa y Corte de Madrid*, [sin lugar], 1769.

FLORES, Antonio, «Todo Madrid en San Isidro», *El Laberinto, periódico universal*, Madrid, Tomo I, 14 (1844), pp. 191-193, *Tipos y costumbres españolas. Edición publicada bajo la protección de S. M. el rey don Alfonso XII*, Sevilla, Francisco Álvarez y Cía, Editores, 1877.

FRONTAURA, Carlos, *Cosas de Madrid*, Madrid, Imprenta de *El cascabel*, 1867, «La romería de San Isidro», *Ilustración Española y Americana*, 11 (25 de mayo de 1870), pp. 170-171.

G [sin firma], «Una romería en las montañas de Santander», *Semanario Pintoresco Español*, 1848, pp. 258-261.

IZA, Antonio [Zamacola], «Usos provinciales. Una romería vizcaína», *Semanario Pintoresco Español*, 1842, pp. 126-128.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de, *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas*, en *Obras de D. Gaspar Melchor de Jovellanos. Colección hecha e ilustrada por D. Cándido Nocedal*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, M. Rivadeneyra, Impresor, 1858, I.

LEÓN, Miguel de, *Fiestas de Madrid, celebradas a XIX de Junio de 1622 años de la canonización de S. Isidro, S. Ignacio, S. Francisco Javier, S. Felipe Neri y Sta. Teresa de Jesús, Por el licenciado...*, 1622.

LOPE DE VEGA, Félix, *Isidro. Poema castellano de Lope de Vega Carpio. Secretario del Marqués de Sarría. En que se escribe la vida del bienaventurado Isidro, Labrador de Madrid, y su Patrón divino. Dirigida a la muy insigne villa de Madrid*, Madrid, por Luis Sánchez, Año, 1599, *Relación de las Fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la Canonización de su Bienaventurado Hijo y Patrón San Isidro, con las comedias que se representaron y los Versos que en la Justa Poética se escribieron. Dirigida A la misma Insigne Villa Por Lope de Vega Carpio, Año 1622. En Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, Año 1622.*

Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos. Colección de tipos y cuadros de costumbres populares de España, Portugal y América, escritos por los más reputados literatos de estos países, bajo la dirección de don Nicolás Díaz de Benjuemea y don Luis Ricardo Fors, ilustrada con multitud de magníficas láminas debidas al lápiz de don Eusebio Planas, Barcelona, Establecimiento de Luis Ricardo Fors, s.a. [1882]

Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873.

MARTÍNEZ KLEISER, Luis (comp.), *Refranero General Ideológico Español*, Madrid, Editorial Hernando [3ª ed.], MCMLXXXIX.

MESONERO ROMANOS, Ramón, *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821. Obra escrita en español y traducida al castellano por su autor*, Madrid, Imprenta de don Eusebio Álvarez, 1822,

..... «La romería de San Isidro», en *Panorama Matritense. Cuadro de costumbres de la capital observados y descritos por El Curioso Parlanate*, Madrid, Imprenta de Repullés, 1832, Tomo I, pp. 3 y ss.

MESONERO ROMANOS, Ramón, «La romería de San Isidro», *Cartas Españolas. Revista histórica, científica, teatral, artística, crítica y literaria, publicada con Real permiso y dedicada a la Reina, nuestra Señora, por don José María Carnerero*, Madrid, Tomo V, 17 de mayo de 1832, «Recuerdos de San Isidro Labrador, patrón de Madrid», *Semanario Pintoresco Español*, 1851, p. 153.

MOJA Y BOLÍVAR, Federico, «La romería de San Isidro», en *Madrid por dentro y por fuera*, pp. 155-166.

PÉREZ, Hernán, *Recopilación de los milagros y maravillas de San Isidro de Madrid, sacados de su libro: compuestos por Hernán Pérez familiar del Santo Oficio, vecino de la villa de Ceclavín. Con licencia impresa en Madrid, en casa de Miguel Serrano de Vargas, año de 1606. (Al fin) Dio licencia el Sr. Vicario de la Villa de Madrid y su partido a Miguel Serrano de Vargas para poder imprimir esta obra, atento a la censura del P. Fr. Diego Granero. Es su fecha en Madrid a 4 de agosto de 1606.*

QUINTANA, Jerónimo de, *La vie de S. Isidoro, patron des laboureurs, et de Marie de la Cabeça, sa femme, par un Père de la Compagnie de Jesús*, Verdun, 1631, *Relación verdadera de las solemnes Fiestas que se han celebrado en la ciudad de Roma a 18 de marzo en las canonizaciones de los santos Isidro [...] Con licencia, impresa en Barcelona, por Esteban Liberós, 1622.*

SEPÚLVEDA, Enrique, «La romería de San Isidro», en *La vida en Madrid*, Madrid, Imprenta de *El Cascabel*, 1868, pp. 233-240.

SEPÚLVEDA, Ricardo, «La romería de San Isidro», en *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos, op. cit.*, pp. 457-462.

SUBIRA, José, «La festividad de San Isidro Labrador», *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo*, Año II, 6 (abril, 1925).

TEXEIRA, Pedro, *Topografía de la villa de Madrid descrita por Don... Año, 1656. En la que se demuestran todas sus calles el largo y ancho de cada una de ellas, las Rinconadas y las que tuercen las Plazas, Fuentes, Jardines [...]*, Salomón Saury Faecit Cura et Solesituoino, Ioannis, et iacobi van Veerle Antuerpiae, 1656.

VALLADARES Y SAAVEDRA, Ramón de, «Crónica de Madrid», 1845, pp. 167-168.

VARGAS MACHUCA, Tomás, *Traduzione nell'italiana idioma asseguita dal Duca Tommaso Cavaliere de Vargas Maccincca. Della vitad ello spagnolo S. Isidoro protettore degli agricoltori e della sua nobile famiglia*, Napoli, Dalla Tipografia Trani, 1848.

VICENTE GARCÉS, Benito, *Romancero de la Romería de San Isidro. Por...*, Madrid, Campuzano Hermanos, 1874.

VILLEGAS, Alonso de, *Vida de Isidro Labrador, cuyo cuerpo está en la Iglesia Parroquial de San Andrés de Madrid, escrita por don... Dirigida a la muy insigne villa de Madrid*, Madrid, por Luis Sánchez, 1592.

ZAMORA, Antonio, *Comedia famosa. El Lucero de Madrid, y divino Labrador. De don... (Al fin)*. En Valencia, Viuda de Joseph de Orga, 1765.

LAS DIVERSIONES CALLEJERAS EN LA LITERATURA COSTUMBRISTA

M.^a DE LOS ÁNGELES AYALA
UNIVERSIDAD DE ALICANTE

Lo que pretendemos analizar en este trabajo, las diversiones callejeras, está relacionado, en gran medida, con el concepto de folklore, entendiéndolo no como lo hizo el arqueólogo William Thoms, fundador e impulsor de estos estudios desde las páginas de una publicación que se editaba en Londres en 1846, *The Athenaeum*, pues lo que Thoms proponía era coleccionar y estudiar las tradiciones y leyendas antiguas populares. Nosotros preferimos la concepción que sobre el folklore poseía el gran impulsor de estos estudios en España, Antonio Machado Álvarez, *Demófilo*, pues éste aumentó, en palabras de Carreras y Candi, «considerablemente el contenido del inglés, al extenderlo a todas las manifestaciones populares, y no sólo pretéritas, con un fin de reconstrucción retrospectiva, sino también presentes, para llegar a un total conocimiento del espíritu y de la vida del Pueblo en el pasado y en el presente (Carreras y Candi, 1931, I: 11). Desde esta perspectiva la literatura de carácter costumbrista, especialmente su modalidad más clásica, el artículo de costumbres, ofrece una información singular sobre las costumbres, hábitos y modo de ser la sociedad del siglo XIX, convirtiéndose no sólo en documento imprescindible en la reconstrucción de dicha sociedad y del alma del pueblo, sino en el estudio precursor de los que más tarde realizarán etnógrafos, folkloristas o recuperadores de la tradición oral.

En el presente trabajo nos centraremos en un aspecto concreto, en el de las diversiones callejeras, pues el comportamiento y forma de diversión de las personas de este siglo, permite, al menos parcialmente, una reconstrucción de lo que hay de eterno y nuevo en la esencia del pueblo español. Los escritores costumbristas, atentos siempre a las manifestaciones de su propia sociedad, no olvidaron recrear artísticamente esos espacios públicos donde se agolpaba, a la llamada de un determinado acontecimiento, gran cantidad de individuos. Es obvio que la celebración de fiestas populares relacionadas con la festividad del santo o patrón de la localidad o vinculadas a fiestas paganas es un asunto grato para estos escritores. En este sentido cabría destacar, entre otros muchos, los artículos dedicados a las romerías, en número abundante, pues difícil es hallar algún punto de la geografía española en que no esté arraigada esta costumbre, tal como se evidencia de manera clara en una de las colecciones costumbristas que se editan durante el último tercio de siglo: *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (1872, 1983 y 1876). Colección que por sus propias características, pintar a la mujer de cada una de las provincias españolas, recoge en sus páginas la descripción pormenorizada de todos aquellos aspectos que determinan su vida en un contexto geográfico específico, de ahí que en las colaboraciones que la configuran se atiende tanto a la descripción física y moral, como a las actividades que desarrolla, vestimenta y las diversiones tradicionales en las que participa, entre las que no faltan las mencionadas romerías. No nos detendremos en las descripciones de ellas, pues

no constituyen por sí mismas un artículo de costumbres, sino que se configuran como un ingrediente más del cuadro general de la mujer estudiada. Solo nos interesa dejar constancia de su existencia en esta magna colección de 1872, al igual que señalar que en sus artículos las romerías constituyen la principal fiesta y diversión de todos estos contextos geográficos analizados, un acontecimiento que sus habitantes esperan con idéntica ilusión año tras año. Romerías vinculadas a fiestas patronales o religiosas y que, sin embargo, adquieren tintes paganos, pues admiten desde aspectos puramente mercantilistas –compraventa de objetos y animales- hasta burlas y galanteos amorosos. Leopoldo Augusto de Cueto en su cuadro *La mujer de Guipúzcoa* (1872: Vol. I, pp. 251-268) resume con nitidez estos dos aspectos al señalar que la romería permite a los jóvenes manifestar al unísono su alegría y devoción¹. Espacio, pues, privilegiado para que el escritor engarce la manifestación del sentimiento religioso con la descripción de un sinnúmero de juegos lúdicos, acompañados de la enumeración y pintura de bailes e instrumentos musicales propios de la región.

Mayor interés despiertan los artículos que tienen como único objetivo la descripción de la romería en sí, como sucede, entre otros muchos, con los cuadros debidos a Mesonero Romanos «La romería de San Isidro», Hermilio Alcalde del Río «A la romería» (1914: 280-281), Domingo Cuevas «A San Andrés» (1893: 203-213), Demetrio Duque y Merino «Una romería» (1888), A. Olavarría «Fin de la romería» (1895), *Pepín* «Una romería en mi tierra» (1906), José M^a de Pereda «La romería del Carmen» (1989: 253-263), Fernando Segura «Fin de la romería» (1895), Federico Moja y Bolívar «La romería de San Isidro» (1873: 115-166), Ricardo Sepúlveda «La romería de San Isidro» ([1882]: 457-462) o la anónima «Una romería en las montañas de Santander» aparecida en el *Semanario Pintoresco* en 1844. Igual interés presentan los artículos que centran su mirada en otras celebraciones y fiestas vinculadas al calendario religioso, como, por ejemplo, «En San Antón» de Eduardo de Cortázar (1873:427-432), «La bajada del Ángel» de Vicente de la Fuente (1951: II, 75-77), «Octava de Corpus» de Juan Cortada (1951: II, 129-137), «Víspera del Corpus» (1951: II, 131-153) y «Agosto. Día 15» (1951: II, 134-138) de José de Manjarrés, «La rifa andaluza» de Serafín Estébanez Calderón (1955: Vol. I, 139-144), «La Semana Santa en Toledo», de Bécquer (1951: II, 299-304), «Mayo y los 'Isidros'» de Pérez Galdós (1923: 154-159), «Las cofradías de madrugada» de Salvador Rueda (1951: II, 841-857), «La Semana Santa en Sevilla» de Nicolás Díaz de Benjumea ([1882: 104-113, 183-191 y 308-317] o «La fiesta del Santo» de Enrique de Salazar ([1882]: 662-687), entre otros muchos. Textos que entroncan con otros documentos literarios que nos remiten a siglos anteriores y que también se proyectan en la literatura posterior. Sólo como botón de muestra cabe señalar, por ejemplo, los cuadros debidos a Juan de Zabaleta, «Santiago el Verde en Madrid» (1951: I, 247-251) y «El Trapillo» (1951: I, 251-255), pertenecientes a *Un día de fiesta por la tarde* o «Romería de San Isidro» de Gutiérrez Solana (1951: II, 1160-1161) y «La Paloma» (1951: II, 1284-1285) y «San Isidro» (1951: II, 1285-1290) de Carlos Sainz de Robles.

En estos artículos en los que se entrecruzan los elementos folclóricos con los propiamente costumbristas se observa la mencionada amalgama de fervor religioso, fiesta lúdica y aprovechamiento mercantilista que ya hemos subrayado al mencionar *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas*. Desde una lectura diacrónica se observa, por un lado, un incremento notable en el número de celebraciones a medida que nos acercamos a finales de siglo, tal como subraya A. Sánchez Pérez:

¹ Devoción y diversión que, en ocasiones, como recoge Carlos Frontaura en «La mujer de Oviedo», terminan de forma accidentada: «No es muy difícil que en el momento en que la alegría es mayor, más compacta la muchedumbre, y la hora más cerca del anochecer, se oiga un ruido seco, un grito después, y que las carreras y los chiquillos de las mujeres anuncien a todos que por lo menos aquella romería concluye a palos. En no muy lejanos tiempos estas luchas eran terribles, y más de un mozo quedaba en el campo para atestiguar lo rudo del combate» (1873, II: 267).

La verbena de San Antonio de la Florida, que es: *la primera verbena que Dios envía*, las de San Juan, San Pedro, la Virgen del Carmen, Santiago, San Lorenzo, San Cayetano, San no sé qué ni sé cuántos: la romería de San Isidro, las ferias, las pascuas de Navidad, las semi-romerías de San Antón y San Ildefonso, proporcionan al curioso una serie nunca agotadas de distracciones que, si a mirar y oír te limitas, entran de lleno en el gremio de las baratas (1873: 368).

Por otro, los autores de estos cuadros destacan que el ingrediente lúdico se sobrepone al religioso, de manera que la devoción al patrón de la localidad o la veneración a un santo es una mera excusa para abandonar la ciudad y pasar unas horas en el campo, lugar donde la seriedad y la rigidez de costumbres propias de la época se relajan y las relaciones personales alcanzan una mayor familiaridad, como señala, por ejemplo, Federico Moja y Bolívar (1873: 157-166). El carácter lúdico de tales manifestaciones se pone de relieve en las tradicionales verbenas que suelen celebrarse como epígono de las celebraciones religiosas, tal como se describe, entre otros muchos, en «La verbena. Cuadro popular» de Antonio F. Grilo ([1882]: 69-72) y «Verbenas» de Antonio Flores (1844).

También es muy patente que el espíritu mercantil de los españoles de estas fechas se manifiesta en estas romerías y celebraciones, especialmente en poblaciones como Madrid, foco turístico importante. Los madrileños conscientes de la riqueza que generan estas festividades no dudan en engalanar la ciudad y proporcionar a los visitantes todos los atractivos posibles para que gasten sus ahorros en tiendas, teatros y fondas. Beneficio económico que alcanza a los humildes individuos que instalan en torno a la ermita circos ambulantes, Tío Vivo, teatrillos de guiñol o los consabidos puestos de comida en los que los madrileños y visitantes sacian sus necesidades. Eduardo Cortázar nos ofrece un significativo ejemplo de lo que acabamos de señalar en «En San Antón», pues dibuja con acierto la bulliciosa feria que se extendía desde la calle de Hortaleza a la de la Montera de la capital de España, vías que en estas fechas admitían un extraordinario número de puestos de venta ambulante, en los que se exponían desde los dulces tradicionales de esta festividad -panecillos de santo y las rosquillas de Fuenlabrada- hasta hilos, sedas, pañuelos, muñecas de barro, cucharas de palo, entre otros muchos objetos. No obstante, el autor es consciente de la devoción que los madrileños sienten por San Antonio Abad, pues año tras año, acuden el 17 de enero al tradicional desfile de animales que, según la costumbre inmemorial, era bendecido por un fraile desde una ventana de la Iglesia del Colegio de Escuelas Pías de San Antón situada en la mencionada calle Hortaleza:

Todos a porfía rinden homenaje a San Antón, presentando en ofrenda su cabalgadura, ya asnal, ya mular, ya caballar, porque San Antón la sacará de buen año, porque San Antón la mantendrá gorda y lucida, porque la cebada que coma allá junto a San Antón la libraré de males y enfermedades propias (1873: 432).

Otro ejemplo significativo lo encontramos en la colaboración de Nicolás Díaz de Benjumea ([1882: 104-113, 183-191 y 308-317], quien traza con brillantez el rico colorido de la Semana Santa sevillana y esboza, a la vez, los distintos fenómenos pseudo-religiosos que allí se suceden². Artículo sumamente interesante, pues el lector se enfrenta a la realidad descrita en virtud de un choque de perspectivas protagonizado por cuatro individuos distintos: el propio autor, un sevillano, que habitualmente reside en Madrid, D. Peregrino,

² Nicolás Díaz de Benjumea describe la semana santa sevillana a través de tres artículos que aparecen de forma independiente en *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos*. No obstante, se trata de un único artículo y quizás la extensión del mismo es el motivo por el que aparezca troceado en tres entregas. Todas ellas llevan el mismo título «Semana Santa en Sevilla», distinguiéndose tan solo por los subtítulos -Cuadro I, Cuadro II y Cuadro III- respectivamente-. (Benjumea, 1882: 104-113, 183-191 y 308-317)

visitante de otra región peninsular y, por último, desde la perspectiva de un miembro de una familia sevillana fuertemente enraizada en la celebración de estos actos religiosos. Nicolás Díaz de Benjumea a través de estas distintas formas de valorar lo observado subraya cómo una fiesta de carácter religioso ha pasado a convertirse, propiciada por la burguesía, en una fiesta mundana que rivaliza con otras del almanaque social del gran mundo. Sin embargo, como también señalaba Eduardo de Cortázar, no todo se reduce a un afán de lucro y diversión, pues el escritor asegura que en las calles se vive con auténtico fervor estas estéticas manifestaciones, siendo muchos los sevillanos que, dejando a un lado la parafernalia orquestada alrededor de la religión católica, experimentan una fe auténtica al contemplar en las calles las bellas imágenes de Cristo y la Virgen y al escuchar las emocionadas y sinceras saetas cantadas con profundo fervor.

Las grandes transformaciones urbanísticas que ciudades como Madrid y Barcelona experimentaron a lo largo del siglo XIX convirtieron a estas urbes en lugares privilegiados de atención para estos costumbristas, pues en sus calles podían observar a un buen número de españoles que desde lugares distintos de la geografía peninsular acudían a resolver sus negocios o disfrutar de sus indiscutibles atractivos. No es extraño, pues, que calles y paseos, principalmente de Madrid, sean objeto de una numerosa producción de artículos de costumbres. Recordemos, entre otros muchos, los debidos a Modesto Lafuente «El paseo de Atocha» (1951: II, 24-27)-, Neira de Mosquera «Personas que impiden el paso en las aceras de Madrid» (1848: 385-386)-, Antonio Flores «La Puerta del Sol en 1850» (1893: I, 37-50)-, Palacio Valdés «El Retiro de Madrid» (1884: 5-40), «El paseo de Recoletos» (1844: 167-172) y «La Castellana» (1884: 173-180)-, Mesonero Romanos «El observatorio de la Puerta del Sol» (1967: II, 9-12), «La calle de Toledo» (1967: I, 45-48), «El Prado» (1967: I, 76-81), «Paseo por las calles» (1967: I, 217-221)-, Eusebio Blasco «La playa de Recoletos» (1951: 927-929)-, Manuel del Palacio «La Puerta del Sol» (1873: 9-14)-, Adolfo Mentaberry «Los jardines del Retiro» (1873: 255-264)-, Vital Aza «Las fieras del Retiro» (1873: 287-300)-, Fernando Santoyo «La Carrera de San Jerónimo» (1873: 437-446)-. En los artículos correspondientes al periodo romántico ya encontramos referencias al cambio experimentado en la fisonomía de Madrid, como se aprecia en el divertido artículo de Modesto Lafuente «Madrid en 1850 o aventuras de don Lucio Lanzas» perteneciente a su *Teatro Social*, en el que con su acostumbrada sorna refleja el asombro que experimenta don Lucio, español que ha permanecido fuera del país durante diez años, y que al volver y contemplar la ciudad de Madrid está convencido de que por una misteriosa peripecia ha sido transportado de nuevo a las ciudades europeas de las que salió, artículo que se adecua a la censura de la influencia francesa sobre nuestra sociedad:

Por todas partes encontrará casas nuevas, vistosas y elegantes; calles antiguas con nombres nuevos; unas con pavimento en forma convexa a estilo de París, otras empedradas de adoquines a estilo también de París, otras con aceras de asfalto al uso igualmente de París, otras soldadas de cuñas de madera a imitación de París, con pasadizos o pasajes cubiertos al uso de París, todo lo cual le haría dudar de nuevo si se halla en París o Madrid, si la forma y posición topográfica que aún conservarán algunas calles o le certificara hallarse en el Madrid del año 40, corregido y aumentado (1951: 30).

Madrid ofrece al escritor de costumbres y, por ende, a sus visitantes, un grato espectáculo. El bullicio de sus calles y paseos es uno de los grandes atractivos que la villa ofrece a todos aquellos que la visitan, pues como señala Neira de Mosquera en «Personas que impiden el paso en las aceras de Madrid»:

En las aceras de las principales calles de Madrid es donde se pueden distinguir y apreciar los caracteres más originales y las caricaturas más extravagantes. Allí se encuentran el cesante, el pretendiente, el vago, el forastero, el jugador, el espía, el vendedor de relojes y perros, los perros, el aficionado a la política, el pobre de San Bernardino, el elegante, el periodista y el

curioso, ese tipo madrileño que recorre todas las calles, se detiene en todas las esquinas, lee los carteles de las obras y los letreros de los bodegones, asiste a los incendios y a las revistas de comisario, y que llega a la puerta de todos los espectáculos públicos, requebrando al paso a las modistas y a las damas de vida airada (1848: 385).

La calle Alcalá, la Puerta del Sol «cronicón viviente de las costumbres y sucesos de nuestro país», en el decir de Manuel del Palacio (1873: 9)-, la Carrera de San Jerónimo, la Plaza de Oriente, la calle de Toledo, El Retiro, el Paseo del Prado, etc., son lugares que ofrecen una agradable diversión a propios y forasteros con su trasiego ininterrumpido de personas y carruajes. En estas arterias se condensan animados cafés -La Iberia, El Suizo, El Imperial, Lardhy, La Fontana de Oro, la Cervecería Inglesa-, concurridos teatros -El Príncipe, La Zarzuela, El Teatro Real-, casinos y círculos -Casino del Príncipe, Círculo de Extranjeros-, escenarios por donde las damas de la época pasean luciendo sus mejores galas, pero que también son testigos mudos de manifestaciones pacíficas, de violentos motines o del paso de comitivas regias y fervorosas procesiones, acontecimientos que se dan cita en estas principales arterias y que se convierten por tanto en encuentro obligado para aquellos que quieren estar al corriente de los sucesos que se producen en la vida y corte de Madrid, tal como señala Fernando Santoyo respecto a la Carrera de San Jerónimo:

Has de saber, y esto no te asombre, forastero anónimo, que no hay suceso fausto infausto, ni acontecimiento de más o menos importancia de cuantos en Madrid acontecen con sobrada frecuencia que no se refleje en el acto con mayor o menor exactitud en la Carrera de San Jerónimo (1873:438).

No es extraño encontrar párrafos similares al anterior, ponderando el atractivo espectáculo que ofrecen algunos lugares públicos, como se manifiesta en los artículos dedicados a los jardines del Retiro, paseo al que concurre desde la humilde modistilla hasta las damas de alta alcurnia. Lugar preferido, al igual que el Paseo de Recoletos, por el cursi, ese tipo de ilustre tradición literaria que tanto protagonismo alcanza en la literatura del último tercio de siglo y que se caracteriza por la falsedad de su apariencia, por su afán de presumir de una elegancia o refinamiento de la que carece. Artículos que, además de dar cuenta de la historia del recinto, trazan la fisonomía actual del mismo, describiendo los espectáculos públicos que brindan a aquellos que allí acuden. Muy significativo en este sentido es el cuadro de Adolfo Mentaberry, ya que ofrece una detallada pintura de los espectáculos líricos, dramáticos y bufos que se representaban en él desde 1868. Espectáculos nocturnos que abarcan dos tipos de representaciones, pues mientras los miércoles y sábados tenían lugar conciertos en los que sonaba las melodías de Hayden, Bellini, Thomas o Gounod, los demás días, los días de ordinario, «se cantan zarzuelas bufas, se representan revistas de actualidad y se baila el *can-can* alternando con el fandango, el bolero y otras danzas nacionales» (1873: 280). El autor se detiene en la descripción del atrayente espectáculo que para los concurrentes ofrece el sexo femenino: «da atracción mágica de los hechizos que lucen mil lindas mujeres ricamente prendidas, con trajes vaporosos, lazos flotantes y flores en el pelo, recostadas con perezosa coquetería en los bancos y sillas que ocupan toda la extensión del circuito» (1873: 263), jóvenes de la aristocracia que se sitúan en el sitio más visible, rodeadas siempre por una corte de galanes, y que no dudan en acudir también a esos espectáculos repletos de bromas picantes, chistes burdos, canciones de subido color y bailes atrevidos que el público aplaudía con verdadera fruición los días de ordinario. Dentro de este recinto también cabe destacar su zoológico, uno de los puntos imprescindibles que hay que mostrar a los recién llegados a Madrid y

que, en ocasiones, se utiliza para denunciar la inoperancia del Ayuntamiento³ o para censurar el comportamiento de los políticos, como se patentiza en el acertado cuadro de Vital Aza, «Las fieras del Retiro», donde se establece un cómico paralelismo entre el comportamiento de los monos en su jaula y el de los diputados del momento:

Lo mismo que sucede en la jaula de los monos, ocurre en la política de nuestro país. Todos corren, se arañan y se persiguen por llegar a conseguir sus deseos. Con la facilidad que uno de aquellos monos saltaba desde el suelo al trapeo y desde éste al punto más elevado posible, con la misma facilidad, digo, salta un político en España desde periodista a gobernador, y de gobernador a ministro. Lo mismo trepan esos hombres por las gradas de los presupuestos, que los monos por la alambra de su jaula (1873: 298)⁴.

Otro tipo de distracciones gratuitas que ofrecen las bulliciosas y animadas calles madrileñas del último tercio del siglo XIX es la posibilidad de deambular por las calles donde se concentra el comercio y disfrutar de sus cuidados escaparates que muestran las novedades en el vestir o los de los modernos salones de fotografía que ponen al alcance de los visitantes las fisonomías de las más célebre coristas o de destacados oradores del Parlamento o los de las librerías, como la de Durán, que exponen al provinciano las novedades editoriales y carteles, láminas, caricaturas y almanaques recién impresos, comercios que se ubican en la calle de Toledo y sus inmediaciones. Descripción que se aleja de la que tiempo atrás nos ofreció Mesonero en «La calle de Toledo», donde el protagonismo lo ocupa el pueblo llano:

Divertíamos así nuestro camino, contemplando la multitud de tiendas y comercios que prestan a aquella calle el aspecto de eterna feria: tantas tonelerías, caldererías, zapaterías y correrías, tantos barberos, tantas posadas y, sobre todo, tantas tabernas [...] Engolfados en nuestra conversación tropezábamos, cuándo con un corro de mujeres cosiendo al sol, cuándo con un par de mozos durmiendo a la sombra; muchachos que corren, asturianos que retozan; carreteros que descargan a las puertas de las posadas; filas de mulas ensartadas una en otra y cargadas de paja que impiden la travesía; aquí una disputa de castañeras; allí una prisión de rateros; por este lado un relevo de guardias; por el otro un entierro solemne (1967: I, 47).

La descripción de estos modernos establecimientos que nos ofrecen, por ejemplo Antonio Flores «Los escaparates» (1893: II, 319-326)⁵ o A. Sánchez Pérez «Distracciones baratas» (1973: 359-370)-, no impide que el lector se cuestione el avance social, pues en sus alrededores, como se constata en el último artículo mencionado, un sinfín de seres desarraigados ofrecen, a cambio de unas monedas, unas veces el lamentable espectáculo de

³ Recordemos, por ejemplo, los cuadros de Palacio Valdés, donde con humor y sarcasmo denuncia el lamentable estado en que se encuentran las fieras del Retiro, famélicas y a merced sólo de la generosidad de los visitantes, por el descuido e inoperancia de sus responsables.

⁴ Dado el interés de la comparación, reproducimos el resto del fragmento: «[...]El alegre *titi* que satisfecho desenvuelve el cartuchito de almendras que una mano caritativa le arroja, representa al que lanzado en el palenque político se encuentra de pronto con una credencial de cuarenta mil reales de sueldo; así como el infeliz cuadrumano que al creer saborear una exquisita avellana, se encuentra chasqueado por detestable acíbar, es el exacto retrato del que, aguardando con ansia un ascenso, se desespera al recibir una horrible e inesperada cesantía. Las mismas luchas que en el interior de aquella jaula observas, por ver cuál de ellos, burlando a sus perseguidores, llegaba con más habilidad o más destreza a un punto muy elevado, verás las igualmente en la política de España y el partido que orgulloso un día llega, por cualquier circunstancia, a encumbrarse en el poder, se halla perfectamente representado por aquel mono que en el punto más alto de la jaula saltaba de júbilo al ver satisfecho su deseo de hacer sonar la vibradora campanilla», (Vital Aza, 1893: 298).

⁵ Recordemos que tempranamente, en 1832, Mesonero Romanos había dedicado al análisis del concurrido comercio madrileño un artículo, titulado precisamente «Las tiendas» y que apareció en *Cartas Españolas*.

sus deformidades físicas y otras, el elixir mágico que asegura la curación instantánea de todo tipo de dolencias. Sánchez Pérez también sitúa entre esas distracciones baratas que ofrecen entretenimiento a forasteros y residentes en Madrid la apertura de Cortes, las paradas militares en el Prado o las recepciones oficiales en la plaza de Palacio, circunstancias que también motivaron la publicación de algunos artículos de costumbres, como los debidos a Antonio Flores «La apertura de Cortes» (1893: II, 184-190) o a Manuel del Palacio, *Un día de gran parada* (1873: 277-285), artículo, este último, en el que su autor, evidentemente poco partidario de tales exhibiciones militares, caricaturiza el ajetreo desplegado en la preparación de un desfile militar. Con gracejo y sentido del humor va trazando el movimiento de tropa y mando. Así, describe cómo un acto que se va a llevar a cabo a las dos de la tarde se convierte en una auténtica tortura para sus protagonistas, pues aunque el ministro de la Guerra ha ordenado la formación de la tropa con cuatro horas de antelación, los jefes de cuerpo la adelantan en aras de una mayor precisión, de suerte que a las seis de la madrugada el cuartel está ya en plena actividad. La tropa levantada y cabos y sargentos revisan minuciosamente la pulcritud de los soldados y sus uniformes. Los jefes y oficiales se visten con desgana, cansados de la repetición sistemática de estos desfiles, con la excepción de algún teniente o alférez recién incorporado que desea exhibir su vistoso uniforme de gala. Para el autor los peor parados son los asistentes, ya que además de cargar con el pesado *chopo*, denominación con que se conocía el fusil de la época, estaban obligados por la ordenanza a vestir una estrecha levita, convirtiéndose el desfile para ellos en un auténtico calvario. Eduardo del Palacio admite que las paradas militares ofrecen un espectáculo grato a los ojos de los visitantes de Madrid, pues el cromatismo vivo de los uniformes de gala, la música, la solemnidad del acto y el desfile de autoridades constituye un espectáculo inusual para el residente en cualquier lugar de España. Sin embargo, para el autor, la parada militar se resume a «apretones, puntapiés, carreras, mucho relumbrón, mucho ruido, mucho calor; algunos soldados de caballería que se reventan cayendo de sus cabalgaduras, alguno que otro robo, varias carreras, unos cuantos bofetones a algún amante demasiado vehemente» (1983: 284).

Por último, sólo destacaremos otra de las diversiones que desde épocas lejanísimas gozaba de gran aceptación no sólo en Madrid, sino en la totalidad de la geografía española. Me estoy refiriendo a las celebraciones que giran alrededor de las fiestas de Carnaval, motivo de honda tradición costumbrista, como se evidencia en un amplio número de artículos que arrancan de la pluma de escritores pertenecientes al siglo XVII, como Juan de Zabaleta, autor del célebre artículo titulado «Costumbres españolas del siglo XVII. El domingo de Carnestolendas». Solo como botón de muestra cabe mencionar «El Martes de Carnaval y el Miércoles de Ceniza» de Mesonero Romanos publicado en el *Semanario Pintoresco Español* el 17 de febrero de 1839, «Costumbres populares –carnaval», de Antonio Flores (1893: 447-454), «Costumbres populares. Lances de Carnaval» de Vicente de la Fuente (1843: 116-118), «El carnaval de Madrid» de Pedro Antonio de Alarcón (1882: 297-308), «Recuerdo del Carnaval» de L. de T. (1855: 99-100), «Carnestolendas. El entierro de la sardina» de Pedro de Répide (1951: 1131-1135), «El carnaval en el campo» de M. Jiménez (1843: 73-78), «El entierro de la sardina. Ceniza» de D. Gómez de Cádiz (1846: 13-16), «El Carnaval» de Ramón de Navarrete (1855: 51-54) o «El entierro de la sardina» de Salvador Rueda (1891: 4-6). Artículos en los que se describe el placer, el movimiento, la risa, la algazara y la armoniosa música que envuelven a sus participantes, ansiosos por gozar de la diversión. Celebraciones en las que toman parte todos los individuos sin distinción de clases, desde el humilde jornalero a la dama encumbrada; todos, bajo los disfraces de «moros, templarios, griegas, manolas, escoceses, Isabeles de Inglaterra, Franciscos primeros, Moctezumas, Reinas-Católicas, puritanos, Federicos, Raqueles y Semíramis, andan amigablemente del brazo y polkan que se las pelan» (1882: 301). Ambiente de diversión pero que también encierra, como señala Pedro Antonio de Alarcón, el peligro del desorden moral:

A las dos menos cuarto nadie ve más allá de sus narices.- Se ha bebido, se ha perdido la cabeza a fuerza de bailar, se ha dado el alma al diablo, se ha obtenido la cita, se han marchado las tapadas *decentes*, se han confundido en un vértigo febril la mentira y la verdad, y las caretas son inútiles, y los respetos sociales una farsa, y los desconocidos se tutean, y las feas parecen hermosas, y todos gritan, todos bailan, todos sueñan, todos reducen el pasado y el porvenir a aquel instante pasajero de locura y fascinación (1882: 303).

Es evidente que todas estas fiestas, celebraciones y diversiones que hemos enumerado referidas, especialmente, a la villa y corte de Madrid, constituyen un material de singular interés, pues en él se amalgama y engarza de manera fructífera la literatura y el folklore con la pequeña anécdota del protagonista de la historia del siglo XIX: el pueblo español. Una sociedad compleja, sin relieve, cuyos hechos y costumbres, tal como señalara Galdós en repetidas ocasiones desde sus *Episodios Nacionales*, dan realce y fisonomía al modo de ser que caracteriza al español de este momento histórico.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Pedro Antonio, «El Carnaval de Madrid», en *Cosas que fueron*, Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1882, pp. 297-308.

ALCALDE DEL RÍO, «A la romería», en *Escenas cántabras. Primera serie*, Torrelavega, Antonio Fernández, impresor, 1914, pp. 280-281.

ANÓNIMO, «Una romería en las montañas de Santander», *Semanario Pintoresco*, 33 (1844), pp. 258-261.

AZA, Vital «Las fieras del Retiro», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores*, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873, pp. 287-300.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, «La Semana Santa en Toledo», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 299-304.

BLASCO, Eusebio, «La playa de Recoletos», *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 927-929.

CARRERAS Y CANDI, F., *Folklore y costumbres de España*, Barcelona, Casa Editorial Alberto Martín, vol. 1931.

CORTADA Y SALA, Juan, «Octava del Corpus», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 129-137.

CORTÁZAR, Eduardo de, «En San Antón», *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores*, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873, pp. 427-436.

CUEVAS, «A San Andrés», en *Recuerdos de antaño*, Madrid, Revista de Navegación y Comercio, 1893, pp. 203-213.

CUETO, Leopoldo Augusto de, «La mujer de Guipúzcoa», en *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas. Tales como son en el hogar doméstico, en los campos, en las ciudades, en los templos, en los espectáculos, en el taller y en los salones. Descripción y pintura del carácter, costumbres, trajes, usos, religiosidad, belleza, defectos, preocupaciones y excelencias de la mujer de cada una de las provincias de España, Portugal y América, e ilustrada por los más notables artistas españoles y portugueses*, Madrid-La Habana-Buenos Aires, Imprenta y Librería de D. Miguel Guijarro, editor., 1872-1873 y 1876, I, pp. 251-268.

DÍAZ DE BENJUMEA, Nicolás, «Semana Santa en Sevilla», en *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos. Colección de tipos y cuadros de costumbres populares de España, Portugal y América, escritos por los más reputados literatos de estos países, bajo la dirección de don Nicolás Díaz de Benjumea y don Luis Ricardo Fors, ilustrada con multitud de magníficas*

láminas debidas al lápiz de don Eusebio Planas, Barcelona, Establecimiento de Luis Ricardo Fors, s.a. [1882], pp. 104-113, 183-191 y 308-317.

DUQUE Y MERINO, Demetrio, «Una romería», *El Atlántico*, 2-8-1888.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, «La rifa andaluza», en *Escenas andaluzas*, en *Vida y obra de D. Serafín Estébanez Calderón*, «*El Solitario*», Jorge Campos (ed.), Madrid, Atlas, 1955, I, pp. 139-144.

FLORES, Antonio, «Verbenas», *El Laberinto*, 1844, p. 220.

..... «La Puerta del Sol en 1800», en *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales pintados a puma por.*, Barcelona, Montaner y Simón, editores, T. I, 1893, pp. 37-50.

..... «Los escaparates», *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales pintados a pluma por.*, Barcelona, Montaner y Simón, editores, T. II, 1893, pp. 319-326.

..... «Costumbres populares –carnaval–», *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales pintados a puma por.*, Barcelona, Montaner y Simón, editores, T. II, 1893, pp. 447-454.

..... «La apertura de Cortes», *Ayer, hoy y mañana o la fe, el vapor y la electricidad. Cuadros sociales pintados a puma por.*, Barcelona, Montaner y Simón, editores, T. II, 1893, II, pp. 184-190.

FRONTAURA, Carlos, «La mujer de Oviedo», *Las Mujeres españolas portuguesas y americanas*, *op.cit.*, Vol. II, pp. 251-268.

FUENTE, Vicente de la, «Costumbres populares. Lances de Carnaval», *Semanario Pintoresco Español*, 1843, pp. 116-118.

..... «La bajada del Ángel», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 75-77.

GÓMEZ DE CÁDIZ, D., «El entierro de la sardina. Ceniza», *El Español*, 40 (2-3-1846), pp. 13-16.

GRILO, Antonio F., «La verbena. Cuadro popular», en *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos. Colección de tipos y cuadros de costumbres populares de España, Portugal y América, escritos por los más reputados literatos de estos países, bajo la dirección de don Nicolás Díaz de Benjumea y don Luis Ricardo Fors, ilustrada con multitud de magníficas láminas debidas al lápiz de don Eusebio Planas*, Barcelona, Establecimiento de Luis Ricardo Fors, s.a. [1882], pp. 69-76.

GUTIÉRREZ SOLANA, José, «Romería de San Isidro», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 1160-1161.

JIMÉNEZ, M., «El Carnaval en el campo», *Semanario Pintoresco Español*, 1843, pp. 73-78.

L. de T., «Recuerdo del Carnaval», *Semanario Pintoresco Español*, 1855, pp. 99-100.

LAFUENTE, Modesto, «El paseo de Atocha», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, pp. 24-27.

..... «Madrid en 1850 o aventuras de Don Lucio Lanzas», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, pp. 29-31.

MANJARRÉS, José de, «La rifa andaluza», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 131-133.

..... «Agosto. Día 15», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 134-138.

MENTABERRY, Adolfo, «Los jardines del Retiro», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores*, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873, pp. 255-264.

MESONERO ROMANOS, Ramón, «El martes de Carnaval y el miércoles de Ceniza», *Semanario Pintoresco Español*, 1839, pp. 51-54.

.... «La romería de San Isidro», en *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid, Atlas, Vol. I, 1967, pp. 62-65.

.... «La calle de Toledo», en *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid, Atlas, Vol. I, 1967, pp. 45-48.

.... «El Prado», en *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid, Atlas, Vol. I, 1967, pp. 76-81.

.... «Paseo por las calles», en *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid, Atlas, Vol. I, 1967, pp. 217-221.

.... «El observatorio de la Puerta del sob», en *Obras de Don Ramón de Mesonero Romanos*, Carlos Seco Serrano (ed.), Madrid, Atlas, Vol. II, 1967, pp. 9-12.

MOJA Y BOLÍVAR, Federico, «La romería de San Isidro», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores*, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873, pp. 155-166.

NAVARRETE, Ramón de, «El Carnavab», *Semanario Pintoresco Español*, 1855, pp. 51-54

NEIRA DE MOSQUERA, Antonio, «Personas que impiden el paso en las aceras de Madrid», *Semanario Pintoresco Español*, 1848, pp. 385-386.

OLAVARRÍA, A., «Fin de la romería», *Campoo*, 1895.

PALACIO, Manuel del, «La Puerta del Sol», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores*, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873, pp. 9-14.

..... «Un día de gran parada», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores*, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873, pp. 277-285.

PALACIO VALDÉS, Armando, «El Retiro de Madrid», *Aguas Fuertes. Novelas y cuadros*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884, pp. 5-40,
 «El paseo de Recoletos», *Aguas Fuertes. Novelas y cuadros*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884, pp. 167-172.
 «La Castellana», *Aguas Fuertes. Novelas y cuadros*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884, pp. 173-180.

PEPÍN, «Una romería de mi tierra», *La Tierra*, 22 (18-11-1906).

PEREDA, José María de, «La romería del Carmen», en *Tipos y paisajes*, Salvador García Castañeda (ed.), Santander, Tatín, 1989, pp. 253-263. Vol. I. de *Obras Completas* a cargo de Anthony H. Clarke y de José Manuel González Herrán.

PÉREZ GALDÓS, Benito, «Madrid y los Isidros», en *Fisonomías sociales. Obras inéditas de Benito Pérez Galdós*, Alberto Ghirardo (ed.), Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 154-159.

RÉPIDE, Pedro de, «Carnestolendas. El entierro de la sardina», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 1131-1135.

RUEDA, Salvador, «El entierro de la sardina», *Blanco y Negro*, 1 (10-5-1891), pp. 4-6.
 «Las cofradías de madrugada», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 841-857.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, «La Paloma», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, II, pp. 1284-1285.
 «San Isidro», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, pp. 1285-1290.

SALAZAR, Enrique de, «La fiesta del Santo», en *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos...*, pp. 662-687.

SÁNCHEZ PÉREZ, Antonio, «Distracciones baratas», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873*, pp. 359-370.

SANTOYO, Fernando, «La Carrera de San Jerónimo», en *Madrid por dentro y por fuera. Guía de forasteros incautos. Misterios de la corte, enredos y mentiras, verdades amargas, fotografías sociales. La familia, la calle, el paseo. Cuadros de costumbres, miserias madrileñas, lujo y bambolla. Tipos de Madrid, señoras y caballeros, políticos y embusteros. Lo de arriba, lo de abajo, lo de fuera y lo de dentro. Madrid tal cual es. Madrid al pelo. Madrid en camisa. Dirigido por Eusebio Blasco y escrito por varios autores, Madrid. A de San Martín y Agustín Jubera, 1873*, pp. 437-446.

SEGURA, Fernando, «Fin de la romería», *Campoo*, 4-7-1895

SEPÚLVEDA, Ricardo, «La romería de San Isidro», en *Los Hombres Españoles, Americanos y Lusitanos pintados por sí mismos. Colección de tipos y cuadros de costumbres populares de España, Portugal y América, escritos por los más reputados literatos de estos países, bajo la dirección de don Nicolás Díaz de Benjumea y don Luis Ricardo Fors, ilustrada con multitud de magníficas láminas debidas al lápiz de don Eusebio Planas*, Barcelona, Establecimiento de Luis Ricardo Fors, s.a. [1882] pp. 57-462.

ZABALETA, Juan de, «Santiago el Verde en Madrid», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, I, 245-251,
..... «El Trapillo», en *Costumbristas españoles*, Evaristo Correa Calderón (ed.), Madrid, Aguilar, 1951, I, pp. 251-255.

EL TEU DE GRANADA Y LAS FIESTAS POPULARES: LOS CLÁSICOS AL ALCANCE DEL PUEBLO (1952-1959)

BÉATRICE BOTTIN
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

La puesta en escena de los años de la posguerra española fue marcada por las actuaciones de los Teatros Españoles Universitarios encabezados por famosos directores de escena y dramaturgos. En aquella época, las compañías de aficionados tenían una especial relevancia en el panorama de la creación teatral y sin saberlo, iban a orientar la futura labor dramaturgica y escenográfica de varios autores. Este fue el caso de José Martín Recuerda quien dirigió el TEU de Granada de 1952 a 1959. Profesor de Literatura y dramaturgo, soñaba con montar obras de teatro clásico desarrollando el concepto del teatro ambulante imaginado por La Barraca de Federico García Lorca. Para Martín Recuerda era una oportunidad de expresar su pasión por el teatro y de compartirla con el público de los pueblos españoles:

Queríamos engrandecernos y encontrar otros horizontes. Horizontes nuevos, renovadores, que nos condujeran a la libertad, a la justicia, a la piedad, a la bondad, al amor por todos los seres humanos, llevando primero este amor a nuestra Granada. Y así fue. Cuando la radio y la prensa granadina anunciaban nuestras actuaciones, en teatros o en plazas públicas, en calles, en aulas universitarias, se desbordaba la gente granadina y empezaban a admirarnos, a querernos y a aprender la cultura y sabiduría de nuestros clásicos. [...] Los versos se decían con una verdad y una sencillez, con la misma sencillez y verdad que los granadinos actuaban, buscando espacios escénicos diferentes para ponernos más en contacto con las raíces del pueblo español (Martín Recuerda, 1998).

El objetivo del nuevo director de la compañía era investigar en los clásicos y explorar espacios naturales para escenificarlos. Sentía una especial atracción por los espacios escénicos al aire libre: plazas, jardines, patios, calles, unos lugares idóneos para interpretar las obras del teatro clásico español e internacional y devolverle su carácter popular. Se trataba de poner al alcance de un amplio público, la cultura española y extranjera a través de los géneros teatrales pasados llevándolos por los pueblos y ciudades de España e incluso, hasta más allá de sus fronteras. El éxito del TEU granadino fue casi inmediato y las representaciones pronto se convirtieron en verdaderos acontecimientos artísticos, interpretados durante las fiestas tradicionales de la ciudad y de los pueblos circundantes. Para Martín Recuerda, el TEU era un medio de insuflar vida en la Universidad, de acercarla al pueblo compartiendo con él sus experiencias y conocimientos. Le parecía fundamental poder organizar giras por el país y al extranjero para ofrecer a las masas la posibilidad de acudir al teatro a pesar de sus dificultades financieras o de su aislamiento. Asimismo, pensaba que el Teatro Español Universitario debía hacerse el portavoz de las inquietudes, necesidades y anhelos del pueblo. Semejante papel ya habían desempeñado distintas compañías, entre ellas La Barraca, de la que el TEU de Martín Recuerda era el digno heredero. El TEU inició su recorrido escénico por los clásicos en Jaén en 1952, con la

comedia costumbrista de Lope de Vega, *La dama boba*, montada después en Linares y en el Teatro Cervantes de Granada. Estos primeros espacios escénicos eran más bien convencionales, tal vez demasiado, para satisfacer la creatividad del director. Quería reconquistar los espacios naturales, públicos y abiertos de los municipios, para convertirlos en escenarios utilizando los monumentos como decorados y resaltar así toda su estética. Además, deseaba establecer una estrecha colaboración con coreógrafos, coros universitarios o religiosos, pintores, escultores, siempre con afán de ofrecer una fiesta teatral y obtener la complicidad de los espectadores para quienes el evento era una posibilidad de divertirse, de descubrir el patrimonio teatral y de alejarse de lo cotidiano.

Fue en 1953 cuando el TEU propuso su primer montaje al aire libre del entremés de Lope de Vega: *La discreta enamorada* en la Plaza de Alonso Cano, en ocasión de las celebraciones del Corpus Christi. La prensa y la radio solían anunciar con entusiasmo las representaciones de la compañía, las cuales despertaban grandes expectativas. Los numerosos anuncios, las críticas, publicados tanto en la prensa regional como en la nacional y los artículos en las revistas científicas, son fieles testimonios del éxito del TEU de Granada de los años 50. En lo que a *La discreta enamorada* respectaba, las expectativas eran mayores ya que por primera vez en España, se iba a representar una comedia en un escenario natural: «Todos los círculos teatrales españoles, pendientes del estreno de *La discreta enamorada*, de Lope de Vega. La representación que se efectuará los días 12, 13 y 14 de junio en la plaza de Alonso Cano (junto al palacio arzobispal), supone nada menos que el rompimiento de los moldes escénicos». Se subrayaba el carácter innovador del montaje y se alababa la originalidad de la escenografía, sin olvidarse de aludir a la generosidad de la compañía que actuaba «con fines benéficos y a precios populares, para que dichas representaciones estén al alcance del pueblo granadino». Cabe notar que solía aparecer la mención «precios populares» en los anuncios de los espectáculos del TEU o en los programas de mano, como si de una necesidad de hacer hincapié en la labor pedagógica y casi caritativa de la tropa financiada por el Sindicato Español Universitario se tratase. En otro artículo publicado el 14 de junio de 1955, en el diario *Ideal*, se destacaba «el estilo y la alta calidad» del TEU, así como «su labor social, humana y generosa» (Cor. 1953). El SEU, organismo encargado de controlar la Universidad y la difusión de la cultura, consideraba las representaciones teatrales como una posibilidad de difundir la ideología del régimen. Además, en Granada, los montajes realizados para las fiestas del Corpus Christi recibían una subvención del Ayuntamiento. A ellos asistía un público variado: estudiantes, políticos, eclesiásticos, gente corriente, etc. Tras las funciones de *La discreta enamorada*, se confirmó el entusiasmo previo de los críticos quienes subrayaron lo ingenioso de la puesta en escena —la cual utilizaba los monumentos y los árboles como elementos decorativos—, y la adecuada y lograda actuación de los actores. Los jóvenes entraban y salían por las calles que desembocan en la plaza donde se hallaba el escenario en el centro del cual se erguía la estatua de Alonso Cano. Actuaban en el interior de las casas desplazándose por las habitaciones, dialogando desde los balcones. Para resolver las dificultades acústicas y lumino-técnicas vinculadas con la representación al aire libre, se habían instalado diez altavoces, doce micrófonos y cuarenta reflectores. Los proyectores iluminaban el tablado y el conjunto del recinto natural, enriquecían la acción dramática, creaban una atmosfera peculiar, daban ritmo al montaje, aislaban a un personaje. Las luces desempeñaban un papel fundamental en este espectáculo y en los siguientes. A raíz del clamoroso éxito, la compañía emprendió una gira por Andalucía confirmando su triunfo. Este montaje fijaba claramente las misiones que deseaba llevar a cabo el TEU granadino. El afán de difundir la cultura, de renovar la escenografía, de desempeñar un papel benéfico y educativo, de olvidarse de la opresión del régimen, de acercarse al pueblo para compartir con él con motivo de las festividades religiosas y populares una fiesta teatral popular, lo que daría lugar a creaciones poéticas, testimoniales y renovadoras. Durante el curso 1952-1953 el TEU efectuó representaciones en Granada y en Andalucía y según las autoridades y la prensa,

realizó una labor tan artística como social. Por ello fue galardonado por la Secretaría General del Movimiento que le concedió el «Víctor de plata» lo que suponía «el reconocimiento oficial del TEU de Granada como el mejor de España» ya que «El Víctor de plata solo lo tienen en la actualidad dos TEUs: el de Murcia y el de Granada» (1953).

Cabe señalar que el TEU de Granada siempre pudo contar con el apoyo de las autoridades eclesiásticas quienes le abrieron las puertas de sus templos, unos espacios históricos a veces desconocidos, cuyos decorados eran inconfundibles. En 1954, gracias a la ayuda del Arzobispo de Granada, la tropa consiguió montar el auto mariano de Calderón de la Barca, *La bidalga del valle*, en el Monasterio de San Jerónimo, cerrado al público desde principios del siglo. Para facilitar la comprensión, el director modificó y actualizó el texto sin abandonar la medida del verso y añadió al final, un soneto del mismo autor que pertenecía a otro auto sacramental titulado, *A María el corazón*. La crítica justificó las necesarias supresiones y elogió la escenografía que supo adaptarse al recinto: «*La bidalga del valle* ha sido montada con sencillez, como requería el marco de San Jerónimo, pues ningún fondo podía igualar la belleza del soberbio retablo del altar mayor. Un sistema de luces adecuado, daba mayor realce a la escenificación del auto mariano y también el sistema de amplificadores dio el tono preciso para una buena audición» (B., 1954). Semejante respaldo por parte de la Iglesia permitió que el espectáculo se interpretase en ilustres escenarios: en la plaza San Pedro de Almería, en Albacete durante la fiesta de la Virgen de los Llanos, frente a la Sierra de los mineros en las fiestas de Orgiva y en el Corral de Comedias de Almagro. En aquella época la Iglesia era una institución ineludible para los artistas; no solo ponía a disposición sus propiedades para que se convirtiesen en escenarios sino que también financiaba parte de los montajes con el fin de lograr una mayor difusión del mensaje litúrgico. En la década de los 50, los espectáculos del TEU eran para las autoridades eclesiásticas, una oportunidad de reforzar su influencia puesto que el franquismo se elevaba en defensor de la fe cristiana. Por un lado, el teatro se ponía al servicio del régimen y por otro, conquistaba un espacio de libertad mediante su búsqueda estética. España imitaba la Italia fascista que volvía a dar vida a los espectáculos al aire libre con actuaciones en los portales de las catedrales o en lugares públicos, utilizando los monumentos a modo de decorado. César Oliva evidencia el renacimiento de semejantes espectáculos en la España de 1938:

Las representaciones al aire libre llegan a su punto culminante con la aparición de Luis Escobar en el campo de la puesta en escena. El 25 de julio de 1938, con motivo de la Festividad del Corpus, una compañía aún sin nombre presenta en la plaza del Ensolado ante la catedral de Segovia el Auto de Valdivieso *El hospital de los locos*, con ciento cincuenta capellanes de figuración, y la colaboración plástica de José Caballero. El hecho en sí no hacía más que continuar con el proceso de recuperación de los clásicos, iniciado por García Lorca con "La Barraca". Lo que empezó como una simple práctica estética evolucionó con Escobar, habida cuenta el nuevo componente ideológico que aparece con el triunfo del espíritu patriótico y religioso frente al marxismo y ateísmo. (Oliva, 1989: 13)

Con talento, destreza y cierto atrevimiento, José Martín Recuerda introducía elementos de ceremonias paganas en las obras que montaba. Aparecían acróbatas, títeres, bailarines, malabaristas que convertían las representaciones en fiestas espectaculares en las que participaba el pueblo gracias a la configuración del espacio que permitía una comunicación con los actores. Intentaba borrar la tradicional separación haciendo evolucionar los actores en medio del público. En *La bidalga del valle*, Martín Recuerda rendía homenaje a la historia de la puesta en escena y más particularmente a las funciones que se daban en lugares públicos o teatros al aire libre en ocasión de las fiestas religiosas. Indagaba en los orígenes del arte escénico, restauraba las grandiosas representaciones organizadas durante las fiestas

del Corpus Christi y hacía revivir los autos sacramentales interpretados en las plazas como lo hicieron previamente las compañías de García Lorca y Luis Escobar.

Los días 24, 25 y 26 de junio de 1954 el TEU volvió a instalarse en la plaza de Alonso Cano para montar la comedia de capa y espada de Calderón de la Barca, *La dama duende*¹. De nuevo, el director alivió el texto y las situaciones: «he llegado a aliviar todavía más las situaciones a fin de que resalte más lo esencial y llegue más directamente al público» (Martín Recuerda, 1954). Para reconstruir la casa de la obra con sus habitaciones, se utilizaron decorados simultáneos de tres plantas sobre los cuales actuaban los actores llevando al público, de un lugar a otro. Se construyó una especie de edificio coronado por una torre. Arriba, se observaba un escenario compuesto por dos cuartos y en el medio el misterioso armario de la dama duende. Debajo, se divisaban otros dos cuartitos. Los decorados simultáneos ya eran conocidos en la Edad Media como mansiones y fueron perfeccionados por los directores alemanes a principios del siglo XIX. Esta puesta en escena era un testimonio del ejemplar trabajo de investigación del TEU que se inspiraba tanto en las antiguas técnicas escenográficas como en las más recientes. Martín Recuerda homenajeaba a los artistas pero seguía concibiendo sus creaciones con cierta innovación, como lo demostró en el montaje de *Un drama nuevo* de Tamayo y Baus en la plaza de Alonso Cano, los días 15, 16 y 17 de junio de 1955. Por primera vez en España, el espacio escénico de la representación al aire libre era circular, rodeado de espectadores, como si de un espectáculo circense se tratase. Un ballet de máscaras coreografiado por Rafael Jaramillo acompañaba a los actores, participaba en la acción y se encargaba de los cambios de decorados. El espacio circular no era una novedad en la medida en que ya se había utilizado en la Edad Media para representar los misterios. Esta peculiar escenografía reapareció en Londres en el Teatro al aire libre The Globe y luego, fue utilizada por Villiers de l'Isle Adan en el siglo XIX y por Reinhardt en el XX. Tenía una doble función, no solo permitía hacer participar a los espectadores en un rito en el que se comprometían emocionalmente sino que era también un medio de unificar la visión de cada uno. Además, el director utilizó la máscara y jugó con su doble significado. A primera vista, se parecía a la máscara estereotipada del teatro griego que permitía poner de relieve las características de un personaje para que el público lo identificara fácilmente. Pero el director la concebía también como un procedimiento didáctico mediante el cual se podía denunciar la mentira y la hipocresía que se disimulaban detrás de un personaje. Se trataba de una especie de confidencia, de una indicación destinada al espectador, para avisarle de no fiarse de las apariencias pues debajo de la máscara, se escondía la verdadera personalidad del protagonista. La crítica, unánime, alabó el conjunto del espectáculo. Se sucedían los montajes y el triunfo era cada vez mayor.

La adaptación de la comedia *Pedro de Urdemalas* de Miguel de Cervantes, en 1956, una obra nunca montada en España, fue el momento de consagración de la compañía que se confirmaría en 1957, con la adaptación de *La danza de la muerte* de Juan de Pedraza, en ocasión del IV Congreso Eucarístico Nacional, organizado en Granada. La puesta en escena de este auto sacramental, tenía tintes de teatro total ya que intervenían en él, los Pequeños Cantores de los Padres Dominicanos así como el ballet de Wenceslao Rodríguez quien ejecutaba danzas macabras. El decorado se redujo a una cámara negra habitada por personajes que llevaban maquillajes fosforescentes y máscaras, alegorías de la Ira y de la Muerte. Martín Recuerda explicó que había tenido que suprimir algunas estrofas de la obra «sin perjudicar las coplas de arte mayor. Los cuatro acentos del dodecasílabo, creo que han sido respetados» y añadía: «El carácter del Pastor, tipo del donaire de nuestro teatro, es

¹ Un anuncio publicado el día del espectáculo en el diario *Patria* indicaba: «Precios populares: sillas numeradas 15.00 - sillas sin numerar 8.00».

verdad que quizá, haya limitado un poco su comicidad; pero no olvidemos que se trata de una obra austera y trágica, y dudo hasta qué límite, el público de hoy es capaz de aceptar la dudosa comicidad de un personaje en un clima hondamente trágico». (Martín Recuerda, 1957). Los coros, el ballet, los tambores, todos los efectos luminotécnicos y escénicos se entremezclaban y establecían un ambiente dramático singular, entre modernidad y clasicismo. Ni que decir tiene que José Martín Recuerda montaba obras difíciles y la reacción de verdadero entusiasmo por parte del público y la crítica, sorprendía.

Gracias al siguiente montaje de *Los persas* de Esquilo, el TEU iba a entrar en la historia de las artes escénicas. La tragedia se interpretó para la fiesta del Corpus Christi, en la plaza de Alonso Cano, el 22 de junio de 1957. Las entradas se agotaron tan rápidamente que el público pidió otra representación para el día siguiente. El espectáculo siguió fiel a la tradición griega empleando máscaras de expresiones reconocibles y coros. Martín Recuerda optó por intensificar los gestos y los movimientos del cuerpo y modular las declamaciones y en el programa de mano, justificó su elección de montar una tragedia que consideraba como muy contemporánea:

Los Persas es la tragedia de la inacción de un rey. Al mismo tiempo el canto desolador de un pueblo vencido que, ante los horrores del vencimiento, nos plantea el terrible y actualísimo problema de no saber donde camina. Inacción y desconcierto son las columnas hercúlicas donde se asienta esta tragedia. Ambos puntos siguen siendo en las obras más avanzadas del teatro actual, los problemas capitales a resolver. De aquí la actualidad y la eternidad de *Los Persas*. Podríamos decir también que es la tragedia del castigo a la soberbia de un rey. (Martín Recuerda, 1957).

El «pueblo vencido» bien podría ser el de la España republicana desbaratada por los franquistas, que ignora a dónde el dictador y sus partidarios quieren llevarla. La «inacción de un rey», tal vez aluda a la derrota y a la abdicación del rey de España. El éxito fue rotundo, varios artículos mencionaban la presencia de personalidades entre el numeroso público entusiasmado, lo que permitió que la obra se diese a conocer en los festivales de otras provincias. Se trasladó a la Quincena Cultural Internacional de Tánger el 29 de julio, seguido por El Barbero de Sevilla y el 8 de marzo de 1958, se representó la tragedia en el claustro del convento de los Dominicos de Almagro. El estreno formaba parte de los actos conmemorativos de la festividad de Santo de Tomás de Aquino. El escenario fue montado en el patio conventual donde se beneficiaba del espléndido decorado natural.

En 1958 el TEU puso en escena dos obras que resaltaban aún más la búsqueda de innovación de la compañía. Para el Corpus Christi, primero se representó del 5 al 12 de junio en la plaza de las Pasiegas frente a la Catedral, *Los encantos de la culpa* de Calderón de la Barca. Por primera vez en España, se montó en un escenario inclinado construido a partir del pórtico y de la escalinata de la Catedral. El montaje recogió los elogios de la crítica: «La lección que Martín Recuerda dio ante el pórtico de la Catedral, de cómo hay que hacer teatro para el pueblo, fue extraordinaria» (J.C., 1958). Los días 13, 14 y 15 de junio, se interpretó en la plaza de Alonso Cano, *La Posadera* de Goldoni. La obra tenía la forma de un ballet donde los actores bailaban y cantaban en la pura tradición de la Comedia Dell'Arte o como en la comedia-ballet de Moliere, *Les Fâcheux*. Antes de subir al escenario, los actores deambulaban por las calles a bordo de carretas. En el programa de mano, el director explicaba que intentaron recrear el universo de la comedia italiana sin intención renovadora. Otra vez, el espectáculo se realizó en colaboración con otros artistas. Juan Román dirigía las pantomimas e intervenía el ballet de Rafael Jaramillo cuyos bailarines marcaban los cambios de escenas:

Ayer, en la plaza de Alonso Cano, la actuación de nuestro TEU volvió a cosechar numerosos aplausos, tanto al final de la representación como durante la misma, sobre todo, en esa magnífica escena entre cómica y patética de la decepción final del Caballero

Rocatallada (Alfredo Segura), donde el movimiento en escena de los personajes y su mímica es merecedor de los mayores elogios. El personaje femenino central de *Mirandolina* fue muy bien llevado en esta ocasión por Purita Barrios y María Victoria Gil y María del Carmen Rodríguez desempeñaron los dos restantes papeles femeninos que dominan (J.C, 1958).

Sin lugar a dudas, el TEU deseaba volver a los orígenes del Teatro proponiendo sus propias versiones de los autos sacramentales que se representaban en las calles y plazas en relación con la celebración del Corpus Christi, de la tragedia griega cuyos figurines sellaron la puesta en escena y, del llamado «teatro del arte» surgido en Italia a finales de la Edad Media.

Los montajes del TEU dirigidos por Martín Recuerda entremezclaban las artes escénicas con las plásticas con el afán de crear una fiesta teatral en la que se veía envuelto el pueblo, invitado a participar en una especie de ceremonia. Representar los clásicos era rendir homenaje al pueblo español, a su pasado, con la inquebrantable voluntad de poner en escena la actualidad de España. Los montajes solían formar parte del programa oficial de las celebraciones de las fiestas religiosas y populares. Universalmente se considera la fiesta como un momento de regocijo, de transgresión y de comunión. Sea cual fuere, religiosa o profana, representa un ritual ecuménico que libera al pueblo de sus preocupaciones para disfrutar de lo inmediato y de lo improvisado. El culto celebrado en las fiestas religiosas estuvo a veces estrechamente vinculado con el Teatro el cual, según las épocas, se hacía eco de las costumbres politeístas de los griegos o de los preceptos litúrgicos. En los años 50, las funciones teatrales financiadas por el régimen no solo habían de divertir al pueblo sino también recordarle la génesis del mundo y su historia religiosa. Martín Recuerda aprovechó la propaganda encubierta que deseaba fomentar el Gobierno franquista a través del teatro y orientó los montajes del TEU hacia una función tan divulgadora como experimental. Los montajes respondían a los estrictos criterios impuestos por la censura aunque en algunas ocasiones, el director tuvo que revisar los proyectos demasiado atrevidos para la época. Se representaron más de quinientos espectáculos, se organizaron numerosas giras que dieron a conocer el talento de estudiantes convertidos en actores, acompañados de artistas españoles, de técnicos y de un dramaturgo y director, gran conocedor del Teatro universal y de la puesta en escena. La prensa resaltaba el extraordinario éxito del TEU, las excelentes interpretaciones, la creatividad de las direcciones. El TEU de Granada era una de las compañías más destacadas de España. El método que adoptaba y que ponía en práctica en los espectáculos consistía en prescindir en lo posible de los decorados, atribuir el máximo valor a la luminotecnia, romper la escena y proponer escenificaciones en armonía con el entorno elegido. El teatro salía de nuevo a la calle, recobraba su carácter popular. José Martín Recuerda exigía un estudio profundo de las obras, previo a los montajes. No quería que se tuviera en cuenta cómo se pusieron en escena anteriormente en España. Deseaba ofrecer novedad al público, romper los moldes escénicos de los teatros.

BIBLIOGRAFÍA

B., «Representación del auto mariano *La hidalga del valle en San Jerónimo*», Granada, *Ideal*, 29-05-1954.

COBO, Ángel, *José Martín Recuerda: vida y obra dramática*, Granada, Caja de Ahorros de Granada, 1998.

COR, «El TEU de Granada representará *La discreta enamorada* de Lope de Vega», Granada, *Ideal*, 10-06-1953.

DURAMO, «Los Persas», *Lanza*, *Diario de Ciudad Real*, 08-03-1958.

GARCÍA LORENZO, Luciano, *Aproximación al Teatro Español Universitario (TEU)*, Madrid, CSIC, 1999.

J.C., «En la plaza de Alonso Cano, *La posadera* fue muy aplaudida», Granada, *Ideal*, 13-06-1958.

MARTÍN RECUERDA, José, «Autocrítica *La danza de la muerte*», Granada, *Patria*, 27-02-1957.

MORÓN ESPINOSA, Antonio César, «El Teatro Universitario durante los años 50. La presencia de José Martín Recuerda dentro del TEU de Granada», *Teatr@ Revista de Estudios Escénicos* 22, 2008, pp. 257-289.

OLIVA, César, *El teatro español desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

SUELTO DE SÁENZ, Pilar, «El Teatro Universitario español en los últimos treinta años», *Thesaurus, Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, Bogotá, Tomo XIX num. 3, 1964.

«El TEU granadino, el segundo galardonado con el “Victor de plata”», Granada, *Patria*, 1953.

«EL BARRIO HÚMEDO». PASEO POR LAS TABERNAS LEONESAS

BÉNÉDICTE DE BURON-BRUN
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

El hecho de recurrir a las *Crónicas de las Tabernas Leonesas*¹ de Francisco Umbral (Umbral [1962], 2004) para examinar detenidamente la dimensión social de la taberna y su proyección periodística y literaria nos permite entroncar directamente con una larga tradición y anticipar –Umbral firma estas crónicas a principios de los años 60– un fenómeno que irá creciendo hasta nuestros días.

De antemano cabe precisar que el llamado «Templo de Baco» (Deleito y Piñuela, 1968: 152) habrá sufrido retoques e incluso revoques. Símbolo de la mala vida desde la literatura goliardesca (cuyos heraldos por la vertiente francesa fueron los ilustrados Rabelais y Villon) y escuela de vicios para los decentes y moralistas, la taberna también ha podido contar con unos fervientes defensores: sus parroquianos. A finales del siglo XVIII, el poeta y pintor William Blake canta sus virtudes en «El pequeño vagabundo»:

«Madre querida, madre querida, la Iglesia es fría,
Mas la taberna sana y placentera;
Puedo decir además que es donde me tratan bien.
Tan buenos momentos no tendré en el cielo.» (Blake, 1794/Savater, 1983: 131).

Dos siglos más tarde, Fernando Savater, probablemente el mayor vividor de la filosofía española contemporánea, partiendo de estos mismos cuatro versos de Blake, no duda en redactar un «Elogio de la Taberna» (Savater, 1983: 131-137). Pero son muchos los escritores que se sienten en deuda con el mundo de las tabernas y de los posteriores cafés. Válgase de botón de muestra el poema, «Testamento», de Valle-Inclán:

«Caballeros, salud y buena suerte
Da sus últimas luces mi candil.
Ha colgado la mano de la muerte
Papeles en mi torre de marfil.
Le dejo al tabernero de la esquina
Para adornar su puerta, mi laurel,
Mis palmas, al balcón de una vecina,
Y a una máscara loca, el oropel»². (Valle-Inclán, 1936).

¹ Véase el detalle en anexo.

² Camilo José Cela da otra versión del último cuarteto:

«Regalo al tabernero de la esquina
Mi cetro y mi corona de papel.
Las palmas, al balcón de una vecina

Lejos de resumirse a un juego dicotómico entre oponentes y defensores, entre paganismo y cristianismo, el concepto entraña un aspecto étnico que desde un núcleo muy local, y sus peculiaridades, se ampliará con las migraciones. Es de notar el reciente interés de los investigadores, los sociólogos especialmente, al respecto, como lo demuestra por ejemplo el estudio de las tabernas cordobesas que está llevando a cabo la Universidad de Córdoba³ o el de «la fiebre de inauguración» (Medina, 2003: 835) de tabernas y restaurantes vascos en Barcelona en los albores del nuevo milenio, que publicó F. Xavier Medina. Se trata de un fenómeno, en este último ejemplo, que traspasa un lugar de «recreación de un “nosotros” colectivo que busca una mayor proximidad, una forma de “estar juntos”» (Medina, 2003: 836) para convertirse en un escaparate «étnico» con fines comerciales aprovechando en tal caso la fama de la cocina vasca y el espectacular éxito a nivel internacional del tapeo.

Esta vocación propagandística la saca a relucir la prensa en su rúbrica dedicada al ocio. Sírvese de ejemplo el artículo muy umbraliano firmado por Antonio Lucas el pasado 5 de mayo, «Y en el principio fue la cerveza...», quien recalca que El Cangrejero «gasta una asepsia de taberna auténtica, preservada del carnaval costumbrista de los tugurios nuevos» (Lucas, 2012: 65).

Si las *Crónicas* umbralianas remarcan cierto tipismo, sea en la descripción de las trece tabernas visitadas (el décimo cuarto artículo titulado «Juego de bobos en Villa Evarista» curiosamente ha desaparecido⁴), sea en el retrato de los taberneros, de los habituales o asiduos o de los vendedores del cupón de los ciegos que entran y salen del lugar convertido éste en el teatro de la vida social de la ciudad, dichas *Crónicas* no se quedan en una simple revisita de la taberna galdosiana, barojiana o valleinclanesca. Umbral abarca el concepto en su totalidad; los elementos que va destilando a lo largo de las trece *Crónicas* nos permiten reconstruir el ambiente tan particular de la taberna con todos sus matices y sus proyecciones tanto en la vida individual de cada parroquiano como en la vida social del grupo formado mediante el compadreo, así como su representación y su papel en la ciudad.

Cada detalle tiene su importancia puesto que va cristalizando la vida en/y de la ciudad y el agudo observador que es Umbral, lejos de limitarse a un reportaje o a una crónica de sociedad del «Barrio Húmedo», tal y como suelen llamar en León a este espacio urbano que reagrupa la mayoría de las tabernas, nos deja entrever en un segundo plano de lectura una página de su biografía y más precisamente el porqué de una estancia tan breve (tan sólo un par de años) en la capital leonesa.

Una única crónica no hubiera sido suficiente para recrear «el clima» -como acostumbrará llamarlo Umbral en las entrevistas posteriores echando mano del título epónimo de una novela de André Maurois (Maurois, 1928)-, el ambiente palpable de la taberna, ya que este término genérico aún toda una variedad de nombres: tasca, bar, bodega, casa, museo del vino o cantina; unas voces que corren parejas a sus especificidades

Y a una máscara loca el oropel. »
(Cela, 2001: 188-189).

³ Intentando quizá remedar la copla:
«Córdoba, ciudad bravía
Entre antiguas y modernas,
Con más de mil tabernas,
Y una sola librería. »

<http://www.cordobapedia.wikanda.es/wiki/la_taberna_cordobesa> (consultado el 17-05-12).

Lo cierto es que las tabernas cordobesas gozan de buena fama. (Herrador, 1990: 109).

⁴ «Curiosamente» porque es la única crónica en la que Umbral desvelaba que había nacido en 1932 y no en 1935 como informaban todas las editoriales hasta que la Fundación Umbral rectificara en 2010. (Fernández, «Prólogo», en Umbral, 2004: 24-25).

que Umbral ya puede introducir desde el título de cada una de sus *Crónicas*. De esta manera los rótulos declinan las especialidades culinarias: «Sopas de ajo en puerta Obispo»; las distintas diversiones: «Bodega “la Regia”», «Liceo del Bello Canto», «Casa Benito, Ateneo del Mus», «El Ruedo»; subrayan una peculiaridad histórica: «La Importadora», «El 2 de Mayo»; se refieren al emplazamiento de otro comercio como es el caso de «El Besugo» creado en el local de una antigua pescadería; aluden a una determinada construcción arquitectónica como lo especifica la bodega «La Mazmorra» o a un hecho más privado como en el caso de «La Gitana» que debe su nombre a que la dueña de la taberna logró que le devolviera unas tijeras robadas una gitana, demostrando así sus talentos de ser más gitana que la gitana, que ya es decir.

Ahora bien, en el día a día la mayoría de dichas tabernas se convierten en un familiar «Casa Alfredo», «Casa Flórez», «Casa Pepín», «Casa Benito» o incluso «la tasca del Rito». Estos nombres determinan un lugar particular del espacio urbano. Siguiendo las normas de la crónica la precisión topográfica es de rigor. Umbral indica el lugar: «En la leonesa calle de Misericordia, esquina a la plaza de las Tiendas» (I, A, p.7, col. 1). Puede dar el número de la calle: «Estamos en Juan de Arfe, 2» (I, D, p. 13, col. 2), «Número 3 de la Rúa de los Francos» (III, B, p. 18, col. 1), «calle de Serranos, nº 38, esquina a la Plaza del Vizconde» (III, C, p. 20, col. 1-2). O incluso concreta aún más el plano callejero: «En el más distante ángulo de la plaza Mayor, aquel donde se abren las escalerillas que bajan a la leonesa calle Puerta del Sol, encontrará usted “Casa Benito”» (IV, p. 13, col. 1).

Luego el periodista nos va describiendo minuciosamente cada taberna: al mismo nivel o más abajo que la acera, con una entrada larga y estrecha, techos altos, bajos, abodegados, escaleras, bodegas, comedores, trastiendas, cocinas, bares, patios, mesas de madera y de mármol, bancos... y la imprescindible estufa, dada la legendaria crudeza del invierno leonés. En cuanto a la decoración, si en algunas destacan las caricaturas de la prensa diaria o copias del natural (III, A, p. 17, col. 2) o de Romy Schneider (III, D, p. 22, col. 2), fotos de futbolistas, estampas de toros, calendarios o billetes de lotería, en todas predominan los carteles de turismo, de toros, de ferias o de fiestas.

No obstante, si unas cuantas tabernas y bodegas guardan su autenticidad con sus vigas, sus piedras, sus mesas y sus bancos viejos y gastados, su «pulcritud de telarañas» (II, A, p. 6, col. 1), sus jarras de mimbre (I, A, p. 10, col. 1), sus porrónes o incluso atesoran «una cocina con camilla, brasero y gato, para las partidas de invierno» (III, D, p. 23, col. 1), cuando no una máquina de coser (IV, p. 14, col. 1), otras han querido adecantar, modernizar, cayendo en cierto kitsch y, en general, un pésimo gusto⁵. De repente las tabernas ostentan «la luz insegura de un fluorescente tembloroso» (II, D, p. 12, col. 2); se han empapelado las paredes sucias (III, A, p. 17, col. 2) o se han revestido de un barniz naranja (III, C, p. 21, col. 2) o de verde sobre un rojo embaldosado desgastado (II, D, p. 11, col. 1); las mesas de madera se han cubierto de hules en las que se han colocado unos ceniceros de hierro fundido (I, D, p. 15), ahí donde había prevalecido de toda la vida, y para el orgullo de los leoneses, la alfarería de Jiménez de Jamuz.

Total, se han eliminado las «seculares mugres» (III, A, p. 17, col. 1) para dejar paso a la modernidad: un decorado de «tres toneles limpios y encerados» en una bodega que sigue y seguirá siendo a pesar de todo «cuadrada, pétrea y arcaica» (I, D, p. 15). En cuanto al comedor pintado de verde resulta «solanesco, lúgubre» (II, D, p. 12, col. 2). De las trece

⁵ La misma constatación (y nostalgia) observa Camilo José Cela en cuanto a las tabernas de Torremejía, y en particular la de Paco el Martinete, fuente original de la taberna de Martinete el Gallo que figura en *La familia de Pascual Duarte*: «ahora los bares de Torremejía están relucientes, tienen mesas de formica y televisión y despachan whisky y coca-cola, hay personas que hasta piden coca-cola light, yo no sé si esto es bueno o malo pero a mí puede que me gustara más lo otro». (Cela, 2001: 409).

tabernas, una sobresale por su riqueza: «dos comedores y un lavabo» pero sobre todo, lo que no vería con desagrado el friolero de Umbral, calefacción (IV, pp. 13-14).

Si descontamos las figuras imprescindibles de los perros (I, B, p. 11, col. 2; II, B, p. 6, col. 2) y gatos (III, D, p. 23, col. 2), los protagonistas se dividen en dos grupos: los profesionales y los parroquianos. Todos los taberneros son oriundos de León, de la provincia o están casados con una leonesa como es el caso del salmantino José Herrero, Pepón (III, C, p. 20, col. 2), que no debemos confundir con Pepín (III, D, p. 22, col. 1), Pepe García Suárez, quien proviene de la montaña. Este detalle, una vez más, tiene su importancia puesto que como lo subraya Alberto Ramos Santana en su artículo dedicado a las tabernas, éstas «han estado tradicionalmente atendidas por gente de la Montaña», hasta el punto de identificar, por extensión, a los taberneros con los «montañeses» (Ramos Santana, 1981: 262). La taberna también suele ser cosa familiar (madre, tía, sobrina, hijos...), con filiación o incluso viudedad como es el caso de doña Cloti (I, A, p. 7, col. 1). En general, la cocina la llevan las buenas manos femeninas (III, C, p. 21, col. 2; III, D, p. 23, col. 1) mientras que los que sirven en las mesas en su gran mayoría son varones. Y para la profesión son indispensables ciertas cualidades: «simpatía, sonrisa, experiencia, ocurrencias, buenos modales» (I, A, p. 7, col. 2).

Por estas tabernas peregrina todo León: jóvenes y mayores; activos y jubilados; solteros, parejas de novios y matrimonios; de todas las clases sociales y con todo tipo de oficios: almadreñero, castañero, labrantín, tratante, albañil, obrero, vendedor de periódicos, sastre, arquitecto, ingeniero, abogado, periodista, árbitro de fútbol, campeón de ajedrez... y el borracho. Cada uno tiene sus hábitos diarios, semanales o temporales: los aldeanos las visitan en día de mercado, los novios y casados para la merienda dominical, los cofrades en Semana Santa... y los «hombres del vino» a diario (III, C, p. 21, col. 1).

Pero la taberna, excepto los domingos tal y como lo acabamos de mencionar, es un lugar de y para los hombres⁶ y, por consiguiente, se pueden oír golpes, improprios o aseveraciones machistas, propias del lugar, del tipo: «Maruja García es hembra de pocas palabras, lo que ya es virtud, aunque no precisamente femenina» (III, D, p. 22, col. 1). Para los unos, la taberna «se torna hogareña» (II, C, p. 10, col. 1) la consideran como «su casa» (II, C, p. 9, col. 2) donde «le deja pagado uno [al compadre] un vaso para luego» (II, B, p. 9, col. 1) y donde a nadie se le ocurriría ocupar «el sitio de don Luis» (II, B, p. 7, col. 2). Y aunque puede ser un refugio para quien busca la soledad es antes que nada un lugar de encuentro, sociabilidad, convivencia y compadreo⁷. Ahí se reúnen las diversas peñas (Peña del Besugo -I, B, p. 11, col. 1; Peña de los Trece -I, B, p. 11, col. 1; Peña de los Tímidos -I, C, p. 12, col. 1; Peña del Jarro -II, A, p. 5, col. 2; Peña de los Panaderos, Peña de la Madreña, Peña de los Tragones -III, A, p. 18, col. 1 o esa más literaria, de nombre «La Ceranda» -II, A, p. 5, col. 2). Se nutren las tertulias de viejos (III, D, p. 22, col. 2) y no tan viejos (II, C, p. 10, col. 1) de rumores, chismorreos («dicen» -I, A, p. 10, col. 1; «según dicen» -II, A, p. 5, col. 2), pero asimismo toman noticias de los vecinos. También se habla de las mujeres; se debate sobre la Cultural, el club de fútbol; se entonan canciones leonesas, asturianas, zarzuelas, cantadinas, sardanas y barcarolas o incluso puede tocar uno la

⁶ En sus *Memorias* César González-Ruano compara lo que representa el café para los habitantes de las grandes capitales europeas. Huelga explicitar que el café ha sustituido a la taberna al igual que Madrid puede entenderse como sinécdoque de España, París de Francia, Londres de Inglaterra o Berlín de Alemania: «Igual que el Círculo de los Hidalgos dicta a Prusia, los cafés de Berlín han dictado su conducta a la burguesía prusiana. En oposición, por ejemplo, a Londres, donde la vida de café apenas si puede intuirse –nunca realizarse– en disidencia con París, donde el café es un simple pretexto para la exhibición; en contradicción con el madrileño, que utiliza el café como escape del hogar, como “cosa de hombres”, en Berlín tiene un tono familiar que casi conmueve. Es el klan [sic] que se ha echado a la calle». (González-Ruano, *Memorias*: 295).

⁷ (Uría, 2003 : 571-604 y Ramos Santana, 2003: 259-260).

armónica, según los acontecimientos y los humores⁸; se juega a las cartas (solitario, tute, mus, escoba, brisca) o al dominó, todo ello en compañía del «embotellado de la tierra» (I, A, p. 9, col. 2): vino de Toro, Pajares de los Oteros, Valdevimbre, Morillas, las Navas, Villalobar... a menos que le den al vermut de la casa o al orujo.

Sin embargo, Umbral sabe de vinos y no duda en recalcar la picardía de la Casa Pepín que regala a los asiduos con un «vino bautizado» («Claro que, en realidad, el sitio no se llama nada ni jamás tuvo nombre registrado. Más o menos, como Casa Pepín [...] establecimiento que sigue sin bautizar, aunque del género que expende no podamos jurar otro tanto» – I, C, p. 12, col. 1) o sea aguado. Este «detalle» no sólo le sirve al reportero para subrayar un rasgo propio de la picaresca tradicional tabernera sino que le permite aludir en filigrana al trasfondo histórico de las luchas entre moros y cristianos, rememorando el legado moro a la provincia leonesa y no sólo el «vino moro» también llamado «sin bautizar» (del Corral, 1999: 159). La Historia que tanto ha impregnado la atmósfera comarcal es palpable en estas *Crónicas* así como la recreación visual y olfativa de la taberna pasa por el humo (II, B, p. 7, col. 1) y el olor del cigarro (I, C, p. 12, col. 2) o del cigarrillo (II, C, p. 10, col. 2) o la sensación auditiva se cuele a través de los leonesismos que salpican la escritura («la goma» – II, B, p. 7, col. 1; «un chanqueiro» – III, A, p. 17, col. 2), a lo cual habría que añadir el aspecto gustativo a través del vino pero sobre todo recordemos que no hay taberna que se precie sin buena comida⁹. Si algunas tabernas ofrecen una especialidad predominante como la fabada de doña Cloti (I, A, p. 9, col. 1) o «el bacaláito picante» de los domingos en «El 2 de Mayo» (III, C, p. 21, col. 2), todas ensalzan una nutrida y rica comida típica: el chorizo y la cecina de Rodiezmo, el jamón y el chorizo de Cármenes, el cocido, los callos, las morcillas, los riñones al ajillo así como la tortilla de escabeche, las sopas de ajo, el caldito picante, los pimientos en vinagre, sin olvidarse de los productos de pesca y caza, tanto la perdiz como el congrio, la merluza, el pulpo, el bacalao o la trucha fresca, a lo cual no puede faltar una buena hogaza de pan.

Si este paseo por el «Barrio Húmedo» de León nos permite a nosotros, lectores forasteros y extranjeros, descubrir un ámbito singular, específico y típico, no debe hacernos olvidar el objetivo del periodista. En efecto, les he presentado este estudio dándoles simplemente el título de su publicación, *Crónicas de las Tabernas Leonesas*. Y lo cierto es que la definición del término «crónica» responde perfectamente a la precisión topográfica, histórica y temporal presente en lo escrito, tal y como acabamos de ver, y a las normas académicas del género. Pero he pecado por omisión ocultándoles que primero se trataba de unas «crónicas» publicadas en la Revista de «la Casa de León», o sea dirigidas a un público mayoritariamente leonés. También omití precisarles que además fueron editadas entre mayo y agosto de 1962 cuando Umbral ya había abandonado la ciudad de León a principios de 1961 tras trabajar durante un par de años en la emisora *La Voz de León* y en el *Diario de León*.

De este modo habría que reconsiderar el género de dichas «crónicas» como siendo más bien unas memorias, con lo cual el lector podría poner en duda la veracidad y la exactitud de cada dato. Pero aún hay más. De hecho la primera crónica viene acompañada de una nota, la cual explicita que el texto que sigue es la transcripción de una charla (de ahí se

⁸ Es de notar la distancia que separa la descripción del ambiente tabernero que nos propone Camilo José Cela en sus memorias de la de Umbral. No creo personalmente que sea cuestión de regiones: Gallur (Aragón) para Cela y León para Umbral sino más bien un tipo de regocijo de la procacidad y de lo soez en Cela que no se encuentra en Umbral. (Cela, 2001: 353-354).

⁹ Cabe remitir una vez más a las *Memorias* de Camilo José Cela y en particular a las tabernas de Torremejía en las que «se bebía buen vino de la tierra y se picaban unas tapas sabrosas frías y calientes, queso, jamón, morcón, cortezas, callos, bacalao, tortilla, croquetas, etc.» A pesar de ser tiempos de guerra. (Cela, 2001: 409).

establece un diálogo con el auditorio con quien comparte la misma vivencia: «¿Ustedes se acuerdan?» – I, C, p. 12, col. 1) que Umbral dio en la Casa de León y que se trata de «un recorrido imaginario y elocuente, garboso y sustancial, por numerosos y populares establecimientos» de León donde el periodista «ha vivido varios años»¹⁰. La verdad es que al enfrascarse en la versión facsimilada que se reeditó en 2004, al lector se le abre una triple perspectiva: la del cronista¹¹, la del memorialista¹² y la del cuentista¹³.

Si la versión del cronista logra conmover a un auditorio nostálgico de leoneses residentes en Madrid a principios de los años 60, la versión del memorialista propone una dimensión histórica y sociológica, y, por fin, la del cuentista, al borrar las fronteras entre la realidad y la ficción, se dirige a un público mucho más amplio y atemporal que no puede sino admirarse de la frescura que mantiene la lectura 42 años después de su primera publicación. Además el distanciamiento que establece Umbral desde el inicio se va acentuando en el transcurso del recorrido.

Primero, Umbral es un forastero y no siente un apego especial a esas tierras a pesar del buen trato que le reservan. Luego, el periodista es un fino y agudo observador y la visión de «un chico alto y soso, con unos zapatos destrozados» (I, B, p. 11, col. 1) que les sirve el vino y la ración de callos en El Besugo no presagia un porvenir risueño en la ciudad, sin contar con que casi todos son solteros y sin grandes esperanzas matrimoniales, lo cual para un mujerigo como Umbral es algo impensable. Pero la clave de este distanciamiento y moraleja del cuento -que desembocará en que el locutor y periodista abandone León para irse a Madrid-, en este salto que dará de la pequeña ciudad a la capital, está en Vicentín.

Vicentín es el único personaje, además del compadre anónimo que acompaña a Umbral por las distintas tabernas, que sale en la tercera crónica, la quinta, la sexta y la decimotercera como si se fuera de ronda sorteando su primero o último «caldo» del día. Vicentín, «el pequeño Vicentín» -fijense en el diminutivo pleonástico-, cuya vida se ha venido abajo es exactamente la cara inversa del futuro al que aspira Umbral: «Fue relojero de buenos relojes y ahora rifa tabaco por las barras» (IV, p. 14, col. 1). Este nombre, Vicentín, no es fruto del azar sino que remite al «repelente niño Vicente», el famoso personaje creado por Rafael Azcona en 1957 y que Francisco Umbral, en una de sus columnas dedicadas a *La Codorniz*, define siendo «una crítica sutil del número-uno-de-su-promoción, tan evaluado por Franco como posible ministro» (Umbral, 1985). ¡Y con qué resultado!

El joven Umbral quien va en pos de la gloria, del éxito personal y profesional, rechaza, o, mejor dicho, se niega a llevar una vida apocada, mísera, solitaria. El retrato que nos esboza Vicentín chirría la desgarradora desgracia de la vida provincial: «Breve hombrecillo solitario, sin aquel maletero que fue su *último* amigo, el pequeño Vicentín se toma cada noche una *última* copa de orujo con recuelo de café. Como recuelo de hombre es él mismo, el pequeño Vicentín. Más que la vida, quizá él haya vivido el recuelo de la vida» (II, B, p. 9, col. 1)¹⁴. Un alto, muy alto Umbral buscará rápidamente el *primer* pretexto para marcharse cuanto antes de León, de la pequeña ciudad, lanzándose a la vorágine de la capital, Madrid, para disfrutar plenamente de la vida.

¹⁰ El subrayado es mío y con las informaciones que doy anteriormente destacan con creces cierta ampulosidad y exageración propias de los medios de comunicación.

¹¹ (Garrido Gallardo, 1994: 214-229, 217-218).

¹² (Umbral, *El Mundo*, 29-09-01). Entre las múltiples referencias al respecto es de sumo interés el libro de (Novell : 2009), 172 págs y (Aguado, 2010).

¹³ (Umbral, 1995 : 7-23) y (Piglia, 2000: 103-111 y 113-137).

¹⁴ El subrayado es mío.

BIBLIOGRAFÍA

AGUADO, Txetxu, *Tiempos de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*, Bilbao, Universidad de Deusto 2010.

AN., *Copla cordobesa*,

http://www.cordobapedia.wikanda.es/wiki/la_taberna_cordobesa> (consultado el 17-05-12).

BLAKE, William, «The Little Vagabond»,

< <http://www.poetryfoundation.org/poem/172928>> (consultado el 14-04-12).

Trad. «El pequeño vagabundo», en SAVATER, Fernando, «Elogio de la Taberna», *Sobras Completas*, Madrid, Ed. Libertarias, 1983, p. 131.

CELA, Camilo José, *Memorias, entendimientos y voluntades*, Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

DEL CORRAL, José, *La vida cotidiana en el Madrid del siglo XVII*, Madrid, Ediciones La Librería, 1999, cap. XII «Vinos y tabernas».

DELEITO Y PIÑUELA, José, *Sólo Madrid es Corte*, Madrid, Espasa-Calpe, 3ªed, 1968, cap. XXVI «Tabernas y vinos».

FERNÁNDEZ, Fulgencio, Prólogo, en UMBRAL, Francisco, *Crónicas de las Tabernas Leonesas*, León, El búho viajero, 2004.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, «Las columnas de Francisco Umbral», *La musa de la retórica. Problemas y métodos de la ciencia de la literatura*, Madrid, CSIC, 1994.

GONZÁLEZ-RUANO, César, *Memorias*, Madrid, Trea.

LEÓN HERRADOR, Manuel, «La taberna cordobesa», *Córdoba en Mayo*, Córdoba, ed. Ildelop, 1990.

LUCAS, Antonio, «Y en el principio fue la cerveza...», *El Mundo*, 05-05-12, p. 65.

MAUROIS, André, *Climats*, [1928], Paris, Grasset, 1958.

MEDINA, F. Xavier, «Ciudad, etnicidad y alimentación. Restaurantes, tabernas y la construcción de territorios de identidad vascos en Barcelona», *Zainak*, Cuadernos de Antropología-Etnografía, núm. 24, 2003, p. 835.

NOVELL, Pepa, *La memoria sublevada. Autobiografía y reivindicación del intelectual ibérico del medio siglo*, Madrid, Iberoamericana, 2009.

PIGLIA, Ricardo, «Tesis sobre el cuento» y «Nuevas tesis sobre el cuento», *Formas breves*, Barcelona, ANAGRAMA, 2000.

RAMOS SANTANA, Alberto, «Las tabernas, escenarios costumbristas», Universidad de Cádiz, 1981.

<http://www.cervantesvirtual.com/portal/romanticismo/actas_pdf/romanticismo_6/ramos.pdf> (consultado el 14-05-12).

UMBRAL, Francisco, «La Codorniz», *El País*, 28-10-85. También en *Memorias de un hijo del siglo*, Madrid, Ed. El País, 1987.

..... *Teoría de Lola*, Prólogo, Barcelona, Destino, 1995.

..... «Memorialismo» en «Los placeres y los días», *El Mundo*, 29-09-01.

..... *Crónicas de las Tabernas Leonesas*, Prólogo de Fulgencio Fernández, León, El búho viajero, 2004.

URÍA, Jorge, «La taberna. Un espacio multifuncional de sociabilidad popular en la restauración española», *Hispania*, LXIII/2, núm. 214, 2003.

VALLE-INCLÁN, Ramón, «Testamento»,

<<http://lacomunidad.elpais.com/lector-en-desvelo/2009/9/1/poema-testamentario-valor-inclan>> (consultado el 19-09-12)

ANEXO

La edición facsimilar consta de:

1. Prólogo de Fulgencio Fernández, pp. 5-29
2. “Crónica de las Tabernas Leonesas”, *León*, Revista de la “Casa de León”, Mayo 1962, núm. 97, pp. 7-15.

Incluye:

- De una tasca con tradición que se titula Bar, ella sabrá por qué. (En adelante, I, A p., col.)
 - En “El Besugo”, con el todo León. (En adelante, I, B, p., col.)
 - “La Gitana” y otras historias. (En adelante, I, C, p., col.)
 - Bodega “La Mazmorra” en tiempos, el Bar Capeas. (En adelante, I, D, p., col.)
3. “Crónica de las Tabernas Leonesas”, *León*, Revista de la “Casa de León”, Junio 1962, núm. 98, pp. 5-12.
 - Bodega “La Regia”, Liceo del Bello Canto. (En adelante, II, A, p., col.)
 - De capea en el Bar “El Ruedo”. (En adelante, II, B, p., col.)
 - “Casa Valdesogo”. Empapelada y de buen nombre. (En adelante, II, C, p., col.)
 - En la que pudo ser museo, y se quedó en Bodegón. (En adelante, II, D, p., col.)
 4. “Crónica de las Tabernas Leonesas”, *León*, Revista de la “Casa de León”, Julio 1962, núm. 99, pp. 17-23.
 - En otro museo del vino o taberna de las bellas artes. (En adelante, III, A, p., col.)
 - En “El 2 de mayo”, a vueltas con la Independencia. (En adelante, III, B, p., col.)
 - En “Casa Flórez”, también llamada Casa Pepe. (En adelante, III, C, p., col.)
 - Sopas de ajo en Puerta Obispo. (En adelante, III, D, p., col.)
 5. “Crónica de las Tabernas Leonesas”, *León*, Revista de la “Casa de León”, Agosto 1962, núm. 100, pp. 13-14.
 - “Casa Benito”, Ateneo del Mus. (En adelante, IV, p., col.)

LA RELIGIOSIDAD Y SU REPRESENTACIÓN POPULAR. A PROPÓSITO DEL DANCE DE MAINAR (ZARAGOZA)

JOSÉ MARÍA ENGUITA UTRILLA¹
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1. Introducción

Sean mis primeras palabras de agradecimiento a Lola Thion y a Luis Beltrán, por haberme invitado a colaborar en este Encuentro que, bajo el título de «Tradición e interculturalidad. Las relaciones entre lo culto y lo popular en los siglos XIX y XX», constituye el punto de arranque oficial del *Seminario Internacional de Investigación sobre Tendencias Culturales Transpirenaicas* que coordinan ambos profesores desde las Universidades de Pau y de Zaragoza, respectivamente.

Pensé que podría ser un buen motivo plantear en esta ocasión, desde una perspectiva muy amplia, la vinculación existente entre la religiosidad y determinadas representaciones populares durante la época señalada, con el propósito de poder establecer desde esa idea general lazos de unión entre distintas áreas pirenaicas, o por lo menos, determinar los factores que han contribuido a singularizar, en su desarrollo, dichos espacios geográficos. Ciertamente, este tema admite un amplio abanico de manifestaciones, en las que la música, la danza, la función teatral, incluso la pintura, la escultura y la arquitectura tienen cabida, sin olvidar cómo las prácticas religiosas han podido influir en otros niveles de la cultura, entre ellos la expresión lingüística.

Me pareció oportuno por todas estas razones traer a esta reunión, como ejemplo de los vínculos entre religiosidad y representaciones populares, un texto en cuya transcripción y análisis trabajo en la actualidad: el dance de Mainar (Zaragoza). Antes, sin embargo, ofreceré unos breves comentarios sobre esta tradición de numerosos pueblos de Aragón, que no solo ha logrado sobrevivir sino que, incluso, está en auge en nuestros días.

2. El dance aragonés

2.1. En uno de los más tempranos diccionarios de voces aragonesas (Borao, 1859), Borao definió el *dance* como «paloteado y danza de espadas que, afectando traje pastoril o de moros y cristianos, ejecutan los mozos de Zaragoza y otros pueblos de Aragón, con acompañamiento de recitado en verso, para festejar al Santo Patrón del barrio o de la localidad». Ya antes, en el primer tercio del siglo XVIII, Siesso de Bolea había incluido el término en su *Borrador de un diccionario de voces aragonesas*, haciéndolo equivalente al vocablo castellano *danza*, pero sin más matizaciones; posteriormente, Pardo Asso también tendría en cuenta esta designación, sin añadir nada a la definición de Borao, en su *Nuevo diccionario*

¹ Miembro del Grupo de Investigación ARALEX, reconocido por el Gobierno de Aragón y la Universidad de Zaragoza y subvencionado por el Fondo Social Europeo.

etimológico aragonés, publicado en 1938. Y no es desde luego, palabra desconocida en muchas localidades de Aragón, sobre todo en aquellas que siguen representando esta peculiar demostración de religiosidad popular en la actualidad².

2.2. En otra publicación de 1869, Borao ya consideraba que los *dances* «vienen de antiguo y solían cantarse en la iglesia y después en las calles y plazas. Apenas se conservan sino en la Corona de Aragón, lo cual aumenta su curiosidad; pero suelen escribirse por personas indoctas y apenas versificadoras y esto ha desviado de su estudio aun a los sujetos más aficionados a la poesía popular» (Borao, 1869: 129), afirmaciones que posteriormente, en algunos aspectos, han sido matizadas por los estudiosos del folclore aragonés, entre los que hay que destacar con toda justicia a don Antonio Beltrán Martínez, quien dedicó varias contribuciones a esta cuestión³.

Según Beltrán (1982: 15) los *dances* han llegado a nosotros por medio de copias en cuadernos de los siglos XVIII y XIX, aunque hay que suponer una larga tradición oral en la que, a finales del siglo XVI, se habrían integrado los varios elementos que hasta entonces pudieron poseer vida independiente, integración en la que mucho tuvo que ver el trasfondo religioso coetáneo.

Entre esos componentes, menciona el reconocido etnólogo los diálogos entre rústicos o pastores; la lucha, más bien dialéctica, entre moros y cristianos, que parece reflejar la tensión político-religiosa que llevó a la expulsión de los moriscos en 1609; las alabanzas o dichos al santo protector por parte de los danzantes que participan en la función; y, finalmente, los comentarios humorísticos, por parte de los personajes que actúan como mantenedores de la función teatral (*mayoral* y *rabadán*)⁴ sobre esos mismos danzantes, y también sobre los sucesos -y sus protagonistas- acaecidos en la localidad durante el tiempo transcurrido desde la última puesta en escena.

2.3. No todos los *dances* incluyen, en su versión actual, los componentes teatrales apuntados. Antes bien, pueden observarse diferencias en lo que concierne a la omisión de algunas de las partes consideradas. Además, en consonancia con el comentario precedente, el número de personajes varía en las distintas localidades donde continúa viva esta tradición: en los *dances* más simplificados intervienen al menos el *mayoral* y el *rabadán*, que constituyen el reflejo más directo del carácter popular de los *dances*, y no pueden faltar, lógicamente, los danzantes, que se encargan de las alabanzas al patrón y de los pasos de baile con paloteado tras cada una de sus intervenciones orales. Este es el caso, por ejemplo, del *dance* de Luceni, al que pertenecen las fotografías que se reproducen al final del trabajo, tomadas a finales de mayo de 2011⁵.

² ALEANR (IX, mapas 1201-1202), donde aparece esta voz en 15 puntos, situados especialmente en el centro y sur de la provincia de Zaragoza y en el norte de Teruel.

³ *Introducción al folclore aragonés* (1980), *El dance aragonés* (1982) o «Tradición oral, costumbres y literatura popular en Aragón» (1999).

⁴ El *mayoral* es «el pastor principal entre los que cuidan de los rebaños» y el *rabadán* «el pastor que gobierna uno o más hatos de ganado, a las órdenes del *mayoral* de una cabaña»; el primero muestra un carácter más serio en tanto que al segundo se le atribuyen con más frecuencia acciones y expresiones destinadas a provocar la hilaridad del auditorio.

⁵ Luceni es una localidad situada junto al río Ebro y ya próxima a Zaragoza. Aquí, el *dance* está dedicado a San Pedro Mártir de Verona, y en su escenificación se prescinde de la «Soldadesca». De modo que tras la procesión con la imagen del santo patrón desde la iglesia a la plaza, con acompañamiento del párroco y de las autoridades civiles, la banda de música, el *mayoral*, el *rabadán* y los danzantes, se inicia la representación con una breve dedicatoria del acto al patrón por parte del *mayoral* y del *rabadán*; después entran en acción los danzantes, que interpretan hasta cinco mudanzas en el paloteado: cada uno de ellos declama unos versos de alabanza al Santo –estas composiciones se repiten año tras año– y, seguidamente, a cada uno de ellos se dirigen el *mayoral* y el *rabadán* para agradecerles su colaboración, pero de modo muy especial, para criticarlos

En los *dances* más completos -de acuerdo con la integración de elementos que se produjo a finales del siglo XVI, según se ha señalado- aparecen también los ejércitos de moros y cristianos, con sus capitanes y embajadores; no faltan ni el ángel ni el demonio, como personificaciones del bien y del mal, concurriendo otras veces personajes episódicos como el pobre, el paje, el peregrino, el recitador, el zagal, etc. Dentro de estos últimos dances podemos encuadrar el de las Tenerías (Zaragoza), que se representa el ocho de septiembre en honor de la Virgen del Carmen⁶. De alguna manera, la coincidencia de estos personajes episódicos -junto a otros motivos- permite descubrir la expansión del *dance* de una localidad hacia otras, por imitación o por implantación global, con los necesarios ajustes. En consecuencia, no puede asegurarse que todos los dances tengan una remota antigüedad por más que el hilo narrativo y la textura lingüística así lo sugieran, dado que esa imitación o implantación han podido ocurrir en tiempos relativamente recientes.

2.4. Habrá que añadir a los comentarios precedentes que las intervenciones de los personajes se desarrollan, salvo de manera excepcional, en versos octosílabos que riman por asonancia. El texto se mantiene sin cambios de un año para otro, excepto en las alusiones críticas hacia los danzantes o sobre los sucesos de mayor relieve acaecidos en la localidad desde la última representación del *dance*, cometido que desempeñan -como se ha dicho- el mayoral y el rabadán. Ni la parte variable ni las composiciones fijas destacan -antes al contrario- por su calidad literaria, aunque en estas últimas hayan podido intervenir, para redactarlas, religiosos y eruditos, más preocupados por el mensaje que pretenden transmitir que por los valores estilísticos: los autores de las partes fijas se dejan llevar, en general, por la oratoria sagrada en las disputas religiosas de los ejércitos y en las alabanzas al patrón que declaman los danzantes; imitan asimismo la poesía heroica en las arengas a los soldados y en las alocuciones que encomian la grandeza de las naciones a las que pertenecen los ejércitos en lucha; y también acuden a versos de inspiración bucólica cuando describen el apacible discurrir de la vida en la localidad. Hay que advertir, por otra parte, que habitualmente la caracterización lingüística de los personajes da poco margen -o un margen que no resulta realista- a la variación que debería definir el nivel social o la situación comunicativa en que estos se encuentran⁷.

2.5. El *dance* constituye -según afirma Beltrán (1982: 14)- «un fenómeno característico de la cultura popular aragonesa, que se ha extendido por las zonas limítrofes de Soria y Cuenca, escasamente en la montaña de Cataluña y no hacia Navarra»⁸. Su carácter religioso ha favorecido que se haya conservado con arreglo a criterios tradicionales hasta nuestros días, «puesto que su celebración se repite anualmente como un rito [...]». Y de hecho, este reconocido investigador cita casi un centenar de localidades aragonesas en las que el *dance* se ha representado o se representa en la actualidad, destacando entre ellas las 66 que

-siempre en tono festivo, y con versos inventados por ellos mismos para la ocasión- por algunas de las acciones, dignas de reproche, en las que han intervenido desde la última representación del *dance*.

⁶ Aunque no son muchos los actores que aparecen en este *dance* sí están más diversificados sus cometidos a lo largo de la representación: cuatro cristianos y cuatro turcos, que actúan también como danzantes, un capitán cristiano y uno turco a quienes protegen un ángel y un diablo respectivamente. No faltan, claro está, el mayoral ni el rabadán. Los gaiteros y el responsable de la puesta en escena completan el elenco. A propósito del *dance* de las Tenerías, *vid.* Beltrán (1982: 114-117).

⁷ Estas observaciones parten de la lectura personal de algunos de los *dances* cuyo texto se ha editado. Será necesario un estudio minucioso, que todavía no existe, para llegar a unas conclusiones definitivas.

⁸ Habría que comprobar la certeza de esta afirmación mediante estudios, posteriores a esa fecha, sobre la cultura popular en áreas geográficas próximas a Aragón, o mejor, proyectar un plan general de trabajo sobre la religiosidad y sus representaciones populares que abarcara inicialmente dichos territorios.

pertenece a la provincia de Zaragoza⁹; de Huesca menciona 21 puntos¹⁰ y 8 corresponden a Teruel (Beltrán, 1982: 141-142).

3. El dance de Mainar

Mainar es una de las entidades municipales que forman parte de la Comarca de Daroca, a 69 km de la ciudad de Zaragoza; cuenta en la actualidad con unos 200 habitantes. La localidad ha mantenido vivamente sus tradiciones, sobre todo las de carácter religioso. Las fiestas principales están dedicadas a la Virgen de la Cama (15 de agosto) y a San Roque (16 de ese mismo mes), para agradecerle a este último su protección durante una peste que padeció la comarca en 1710, según creencia que aún persiste entre los mainarejos.

3.1. Aspectos cronológicos e influencias externas

Fue en 1909, y en el día de San Roque, cuando se representó por primera vez el dance de Mainar, preparado para la ocasión por don Fermín Muñoz, hijo del lugar y secretario de su Ayuntamiento durante varios años. Hay noticia de que el dance dejó de escenificarse desde 1927, si bien se ignora si a lo largo de esos 18 años tuvo completa continuidad o no. En una visita que realicé Mainar en la primavera de 2008 pude hablar con don Cecilio López Sierra quien, conocedor entusiasta de las tradiciones de esta localidad, me proporcionó noticias de primera mano sobre el dance, pues todavía recordaba haber asistido a su puesta en escena cuando tenía 12 años, e incluso me dio noticia del paraje en el que se realizaban los ensayos previos¹¹.

A juicio de Ronco Lario (1990), los vecinos de Mainar contaron con la ayuda de los danzantes de Encinacorba, localidad cercana, para iniciar la representación de su dance, y la banda de música de esta localidad acompañó a los mainajeros en sucesivas ediciones de su escenificación. Ciertamente, existen coincidencias entre ambos en la aparición de algunos personajes (la soldadesca de turcos y cristianos, el demonio, el ángel, aparte de aquellos otros de presencia obligatoria, como son el mayoral y el rabadán o zagal) y en algunos efectos escenográficos¹². Pero el dance de Mainar no responde a una simple imitación ni, mucho menos, a una implantación del de Encinacorba¹³, puesto que este último se ofrece a la Virgen del Mar en tanto que el de Mainar tiene como destinatario a San Roque, con todas las adaptaciones que conlleva este cambio en los motivos religiosos; por otra parte, algunos personajes como el peregrino, el pobre, el regidor, el comendador o el paje solo aparecen en el dance de Encinacorba; hay además otras razones que apuntan a la originalidad de don Fermín Muñoz en la redacción del dance de Mainar, como se infiere de la alusión a numerosos motivos paisajísticos del municipio -bien localizados desde el punto

⁹ En distintos barrios de la capital de esta provincia Beltrán localiza hasta cuatro *dances* diferentes.

¹⁰ Se tiene noticia, en otros 15 municipios de esta provincia, de la escenificación de *pastoradas* -la de Benabarre todavía se representa-, que en esencia consisten en un diálogo entre el mayoral y el *rapatán*, quienes, además de recitar las loas y peticiones al patrón de la localidad, recuerdan a los vecinos, en tono jocoso, algunos de los hechos más llamativos acaecidos en el lugar desde las últimas fiestas patronales. Los danzantes intervienen al final de la función. (Nagore Laín en *GEA*, 1982, vol. X, s.v. *pastorada*).

¹¹ Debo agradecerle a don Cecilio su valiosa ayuda para acopiar numerosos datos sobre la historia y las costumbres de Mainar. Asimismo quiero dejar constancia de mi gratitud por el apoyo recibido a don Esmeraldo Marzo, alcalde de Mainar, y a don Federico García Rueda, entonces responsable de actividades culturales y deportivas de la Comarca de Daroca.

¹² Estas concomitancias habrán de observarse detenidamente, y no solo respecto al dance de Encinacorba, sino teniendo en cuenta también los textos de otros dances de los que hubiera podido disponer don Fermín Muñoz mientras preparaba su versión para Mainar.

¹³ *Vid.* Somerondón (2008: 10).

de vista geográfico-, algunos edificios o la mención de otras advocaciones religiosas de Mainar. De hecho, don Fermín Muñoz hace referencia, aquí y allá, a numerosos topónimos representativos del término municipal de Mainar: *el Royal, la Torre, el Pasillo, la Loma, el Plano, el Calvario, las Cañadas, el Castillo, fuente la Redonda, vega Arriba, vega Somera y calle Abajo*¹⁴, mencionando 17 veces el nombre de la localidad¹⁵; en 22 ocasiones consta el de *San Roque*¹⁶, y además se mencionan otras advocaciones religiosas como *San Marcos, la Asunción y Santa Ana*¹⁷.

3.2. Línea argumental

El argumento del dance obedece en sus orígenes remotos -como es preceptivo- al deseo de los vecinos de la localidad de agradecerle a su santo patrón la ayuda recibida para librarse de la peste que asolaba, en 1710, las tierras circundantes. Un ejército de turcos guiado por Mustafá -circunstancia ya anacrónica en ese momento, aunque inserta en la corriente tradicional de los dances conforme a los patrones establecidos a finales del siglo XVI-, quiere impedir los actos, pero el capitán Fernando derrotará con sus soldados a quienes han querido perturbar el desarrollo de la fiesta, en una batalla cuyo componente más extenso es el debate religioso frente los hechos bélicos. Vencidos los turcos y convertidos al cristianismo, queda el camino libre para que los danzantes comiencen a recitar las loas y peticiones a San Roque, a la vez que el rabadán va destacando, en tono humorístico y levemente crítico, sucesos recientes que han tenido como protagonistas a los mozos que participan en el paloteado. No falta, al final de la representación, la parte dedicada a las chanzas o crítica de vecinos y de hechos ocurridos en la localidad, en esta función de 1909 escasamente hiriente, pues no atañe a individuos en particular, sino a determinados grupos sociales («las viejas», «las casadas» y «las viudas»).

3.3. Estructura formal

Entre las numerosas representaciones de este tipo, esparcidas por diversas localidades de Aragón, la de Mainar es una de las más completas y de mayor coherencia interna en cuanto a su concepción teatral, lo que se deja ver, por ejemplo, en las abundantes acotaciones que el redactor del texto, don Fermín Muñoz, introduce en los cambios de escena sobre entradas, salidas y acompañamiento de los personajes, inicio de los diálogos, indumentaria, etc.

El dance de Mainar está dividido en cinco escenas, siendo las dos últimas variables en cuanto a los textos utilizados, en consonancia con la vida real de los actores que intervienen y con los sucesos acaecidos en la localidad durante el año: entrada (versos 1-134); soldadesca (versos 135-936); entrada del dance (937-1363); baile de los dichos (1364-1500); despedida (1501-1800). Como puede apreciarse, la entrada y la soldadesca, de notable carga religiosa y patriótica en las intervenciones de los actores, constituyen la mitad de la representación; las tres partes restantes, de contenido más localista y con finalidad humorística, ocupan la otra mitad del espectáculo. Cabe señalar que, en buena parte de los dances que se representan en nuestros días, se han acertado notablemente el componente religioso y patriótico en tanto que, a causa de la devoción, la vistosidad o la comicidad, se han mantenido las loas y peticiones, el paloteado y la crítica local.

¹⁴ Versos 162, 173, 179, 181, 182, 241, 423, 433, 961, 963, 965 y 1020 respectivamente.

¹⁵ Versos 10, 142, 271, 422, 465, 717, 1074, 1224, 1235, 1366, 1405, 1414, 1427, 1454, 1474, 1314 y 1791.

¹⁶ Versos 11, 19, 207, 257, 352, 464, 936, 972, 1008, 1073, 1196, 1364, 1383, 1389, 1412, 1427, 1444, 1450, 1471, 1474, 1488 y 1503.

¹⁷ Versos 20, 466 y 1074 (*San Marcos*), 16 (*la Asunción*) y 19 (*Santa Ana*).

La puesta en escena del *dance* de Mainar contó, en 1909, con un número ciertamente elevado de actores, cuyos nombres y apellidos reales se mencionan al principio del manuscrito preparado por don Fermín Muñoz, quien también colabora como apuntador: el mayoral y el rabadán, el ángel y el demonio, que se incorpora al principio de la función disfrazado de pobre, y ocho danzantes; además, la soldadesca, de la que forman parte: el capitán Fernando y el Sultán; el embajador cristiano (Jerjes) y el embajador turco (Mustafá); abanderados turco y cristiano; cuatro soldados turcos, cuatro cristianos y un trompeta; en total, 27 personajes; si se tiene en cuenta que los actores que intervienen como danzantes son los mismos que aparecen como soldados turcos y cristianos, son 19 los vecinos de Mainar que colaboran en la representación¹⁸.

3.4. Aspectos estilísticos

3.4.1. A lo largo de la función subyacen -como ya se ha comentado- dos perspectivas que atienden complementariamente a la exaltación de los valores religiosos a través de la dedicatoria del acto a San Roque y, también, al reflejo de la confrontación bélica por causas religiosas. Estas dos perspectivas van más allá del puro localismo y se incardinan en reflexiones más profundas y generales sobre los principios religiosos y sobre el sentimiento patriótico. El tono de las intervenciones quiere imitar la oratoria sagrada, en lo que atañe a los debates religiosos que se suceden, y la poesía heroica, en lo que se refiere a la actuación de los ejércitos. Y los personajes encargados de traer estos temas a la escena son, particularmente, los que forman parte de la soldadesca, con intervenciones pretendidamente serias, en cuanto a su contenido ideológico y también en su presentación formal¹⁹. Como prueba de estas consideraciones, aduciré algunos ejemplos:

¡Calla, cruel! Cierra el labio / no pronuncies tal blasfemia. / ¿Yo olvidar a nuestro Dios, / Señor de cielos y tierra, / aquel que por redimirnos / recibió tantas afrentas, / muriendo en la cruz clavado / siendo la misma inocencia? / No lo permitáis, mi Dios, / el que mis ojos tal vean, / que yo ni ningún cristiano / siga esa ley tan perversa (versos 554-565: el capitán Fernando contesta al Sultán).

Es falso vuestro evangelio, / verdadero mi Corán; / al que cree en él, le dan / la recompensa en el cielo, / donde reina y reinará / Mahoma, dios verdadero // Cristo, que murió en la cruz / siendo hombre y dios verdadero, / abre las puertas del cielo / con su evangelio que es luz (versos 590-599: disputa religiosa entre un soldado turco y un soldado cristiano).

Nuestra ley es la mejor / que nos concede el gozar / mientras en el mundo estamos / de toda sensualidad. // Os revolcáis como el cerdo / en el asqueroso cieno, / pero luego os aguardan / las llamas del fuego eterno (versos 624-630: disputa religiosa entre un soldado turco y un soldado cristiano).

Soldados, el Gran Sultán / atacarnos ha dispuesto, / y robarnos nuestros Santos / aislando todo el pueblo. / Armaros hoy de valor, / revestiros de ardimiento, / y emprended como leones / a estos enemigos fieros (versos 302-309: el capitán Fernando arenga a sus soldados).

¹⁸ No he podido encontrar material gráfico sobre esta primera escenificación del *dance*; no obstante, en una fotografía que corresponde a una de las últimas ocasiones en que se organizó el espectáculo, puede apreciarse la indumentaria de los danzantes.

¹⁹ La sociedad actual, lejana a ese contexto sociocultural, difícilmente podrá interpretar dichos parlamentos en su significado profundo, sino más bien como entretenimiento.

Si hay alguno entre vosotros / que se muestra de cobarde, / desechadlo de las filas / antes que empiece el combate. / Ahora es tiempo, amigos míos, / de que vean las naciones / la disciplina y valor / que tienen los españoles. / Día es hoy para nosotros / de prueba, valor y gloria, / rubricando nuestra sangre / las páginas de la Historia (versos 390-402: el capitán Fernando arenga a sus soldados).

Cristianos, prueba me dais / de ser valientes guerreros, / que ya los turcos sucumben / a vuestros tiros certeros. / Ya veo que Mustafá / está tendido en el suelo. / ¡No quedará un solo turco / sin rendirse a este mi acero! (versos 786-793: arenga del capitán Fernando a sus soldados ya casi al final de la batalla).

3.4.2. El contrapunto a estos debates religiosos y a las proclamas sobre la heroicidad y el brío de la nación española (y turca) lo ponen, lógicamente, el mayoral y el rabadán, a los que corresponde introducir en la función el localismo de la fiesta, a través de la alusión a las virtudes de San Roque, aspecto en el que también colaboran los danzantes en los dichos y en las peticiones que dedican al patrón:

Cuando el cólera morbo asiático / cernía sus negras alas / sobre esta comarca ilustre / y por gran parte de España, / los piadosos moradores / de Mainar y esta comarca / a San Roque y a la Virgen / dirigían sus miradas. / Y con balbuciente labio / decían estas plegarias: / «Gloriosa Virgen María, / ¡oh Purísima Asunción!, / sed nuestro consuelo y guía / en tan gran tribulación. / Y vos, San Roque y Santa Ana, / y San Marcos tan clemente, / rogad al Omnipotente / que esta villa quede sana, / y que en toda nuestra España / cese el gemido y lamento, / por las víctimas sin cuento / que arrebató la guadaña» (versos 5-26: intervención inicial del mayoral).

A vos, San Roque glorioso, / a vos, Reina soberana, / estos hijos de Mainar / os ofrece [sic] estas plegarias. / Porque recurrió en demanda / de protección y consuelo, / y vos con afán y anhelo / al punto nos socorríste, / y clara prueba nos diste / de mirarnos desde el Cielo (versos 1364-1373: dicho del primer danzante a San Roque).

Yo soy, San Roque, el último / de todos estos danzantes / que vengo a darte las gracias; / también a solicitarte / concedas muchas riquezas / a estos hijos de Mainar, / nos libres de enfermedades, que lo sabremos pagar (versos 1450-1456: dicho del último danzante a San Roque).

Junto a la devoción hacia San Roque, el mayoral expresa su apego y su orgullo como hijo de Mainar, sentimientos que comparte con todos sus convecinos, al describir en algunos momentos, remedando la poesía bucólica, los paisajes y el apacible discurrir de la vida en la localidad, según se advierte en los siguientes fragmentos:

¡Qué alegre y qué placentero / amaneció el sol hermoso, / anunciando a los mortales / gran quietud, grande alborozo! / Las estrellas relumbrantes, / que todas están a corros / esparciendo claridades, / llenando de luz a todos. / Sale el lucero del día, / tan refulgente y hermoso / que parece hacha que alumbró / al hombre que busca gozo (versos 1034-1045: intervención del mayoral).

¡Oh!, faja de oro precioso / de rocío humedecida, / que alumbráis por los balcones / de la aurora en este día. / El astro luciente esparce / por su esmaltado cabello / mil perlas y mil dislumbres / de lo encantado y lo bello. / Ganados de todas sierras, / ovejas con sus corderos, / cabras, lechales y vacas / con sus bien ricos terneros / que sostienen en los bosques, / en los prados y en los cerros. / También hay sus buenos chopos, / con sus pájaros y nidos / que sostienen en sus ramas. / Acompañadme, queridos, / los unos con sus cencerros / y los otros con sus trinos (versos 1202-1221: intervención del mayoral).

¡Qué noble y bizarro pueblo / que es Mainar en lo divino! / ¡Pasma me causan mis ojos / y admiración mis oídos! / ¿Qué será que esta mañana / vi los campos más dorados, / y las plantas más hermosas / que en estos días pasados? / Que anunciaban a las gentes / un esmero extraordinario. / En la apacible manera, / grandes corros han formado / las aves en saludar / a la aurora con sus cantos (versos 1234-1247: intervención del mayoral).

3.4.3. El rabadán protagoniza las partes más cómicas de la representación, como ponen de manifiesto muchos fragmentos de sus intervenciones, si bien el diablo y el mayoral aportan asimismo algunos detalles en este cometido. Aquí destacaré únicamente tres de esos momentos en los que el rabadán trata, cual gracioso de la comedia del Siglo de Oro, de provocar la hilaridad de los asistentes.

Así, los comentarios críticos que dirige a los danzantes, una vez que cada uno de ellos ha concluido sus alabanzas o sus peticiones al patrón. Dichos comentarios, escasamente hirientes, variaban lógicamente en consonancia con los actores que participaban cada año en la función, como permiten descubrir algunas de estas composiciones correspondientes a la última puesta en escena del dance:

De Roma y toda su tierra, / de la cruz con la señal, / la pestilencia mortal / vuestro celo la destierra. / Por eso a vos recurrió / este pueblo de Mainar, / y con fervor adquirió / vuestra imagen sin igual // Este sí que es buen danzante. / Y es de pantorrilla aislada. / Le gusta mucho el rondar / y dormir por las mañanas (versos 1400-1411: loa del cuarto danzante y crítica del rabadán en 1909).

Con el dance este muchacho / se hace bailador; por cierto, / a ver si encuentra una novia / y su padre está contento (versos 1396-1399: crítica del rabadán al tercer danzante en 1909).

Este sí que es buen danzante, / el hijo de la tía Isidra, / que le ha robado a su madre / una rastra de morcillas (crítica del rabadán a un danzante en la última representación).

Este sí que es buen danzante, / hijo de Meterio Funes, / que trabaja los domingos / y está parado los lunes (crítica del rabadán a un danzante en la última representación).

Del mismo modo, en la «Despedida» el rabadán es el personaje encargado de introducir comentarios jocosos que, en la representación del dance en 1909, versan sobre las mujeres, en su condición de ancianas, viudas o casadas, actitud misógina que no es excepcional en otros dances:

Ahora que he refrescado / y he tomado un poco aliento, / voy a decir cuatro chanzas / sin perjuicio de tercero. / Principiaré por las viejas, / que son de mayor respeto. / Estas, cuando van a misa, / van con mucho cumplimiento, / con el rosario en la mano / y el demonio por el cuerpo. / Ya toman agua bendita, / ya hacen la cruz, que yo creo, / con más de mil garabatos; / se arrodillan, esto es cierto, / y están mirando a la puerta / y guiñan el ojo izquierdo. / A la casada y doncella, / al moro joven y viejo, / a todos les echan faltas, / murmuradoras del pueblo, / colmilludas, santurronas, / lástima de sampalermo, / bigotudas, legañosas, / nunca se puede hacer eso, / que es el ejemplo que dais / a la juventud del pueblo (versos 1584-1609).

En otras ocasiones, la comicidad que provoca el rabadán surge en detalles inesperados y, por eso mismo, de mayor fuerza expresiva:

¡Qué noche tan placentera! / Bailando están los corderos, / nada digo de las cabras, / las ovejas y carneros. / Y hasta el boque que está allí, / llegan sus barbas al suelo, / dindoliando

su chancharro / y tocándose los cuernos / al son de las fiestecillas, / que es grande diversión
verlo (versos 996-1005)²⁰.

Al frente veo las cabras, / a la izquierda los carneros; / los andoscas también van, / los
borregos ya estoy viendo; / y al boque del mayoral, / también le veo los cuernos (versos 1274-
1279)²¹.

4. Observaciones lingüísticas

4.1. *Valoración general*

No puede decirse que en la elaboración de los parlamentos de cada personaje se haya tenido en cuenta el estatus social que les corresponde en la representación, si exceptuamos los rasgos populares y los aragonesismos léxicos que, en consonancia con el localismo en que se sustentan, se ponen en boca sobre todo del mayoral y del rabadán: *dislumbres* «deslumbres» (verso 1208), *vellano* «villano, clase de baile» (verso 1257) son variantes fónicas populares documentadas en distintas intervenciones del mayoral, pero otras soluciones fónicas igualmente populares como *tomís* «toméis» (verso 185) o *permitéis* «permitís» (verso 715) constan en la elocución del embajador Jerjes y del capitán Fernando respectivamente. En sentido contrario, cabe considerar algunos términos cultos de que hace uso el mayoral (*balbuciente*, verso 13; *insignes*, verso 34; *quietud*, verso 1037; *refulgente*, verso 1043; *sacrosanta*, verso 1515). Sí parece apreciarse en don Fermín Muñoz cierta voluntad de caracterizar lingüísticamente los distintos personajes de acuerdo con su rango social; pero solo de manera limitada puede atender a este propósito, pues en las numerosas acotaciones insertas en el texto del dance, se observan también realizaciones populares y descuidos en los que él mismo incurre (*devuelváno* «deuélvanlo», verso 1801; *manteniéndose* «manteniéndose», verso 702)²². De un modo u otro, las mencionadas desviaciones frente al español estándar resultan de utilidad para conocer la vitalidad de determinados rasgos populares del español de Aragón a comienzos del siglo XX. Destacaré algunas de esas particularidades a continuación²³.

4.2. *Plano fónico*

Ha sido sobradamente resaltada por los estudiosos la repugnancia aragonesa hacia los vocablos esdrújulos y la tendencia consecuente a la acentuación paroxítona. El texto del dance de Mainar ofrece numerosos testimonios en esa dirección, si bien tampoco son

²⁰ La escena presentada, aparentemente bucólica, se trunca cuando la descripción incide sobre el *boque* «macho cabrío», al que se describe *dindoliando su chancharro* «moviendo de un lado a otro su órgano sexual».

²¹ En este enunciado el rabadán acude, con el propósito humorístico que se ha indicado, a la ambigüedad que entraña el sintagma el *boque del mayoral* «el mayoral tiene un macho cabrío», o bien «el mayoral es un macho cabrío (o cabrón)».

²² No son las realizaciones populares los únicos testimonios al margen del español normativo de principios del siglo XX en el texto del dance de Mainar. Antes bien, es posible descubrir arcaísmos sintácticos y léxicos (*este mi acero*, verso 793; *aquesta gente*, verso 1052) —de acuerdo con los orígenes remotos de la representación—, expresiones castizas hoy ya desaparecidas (*oste ni moste*, verso 941), e incluso variantes artificiosas de varias voces en el intento de regularizar la medida o la rima de algún verso (*morinos* «dim. de moro», verso 659; *hacimiento de gracias* «acción de gracias», verso 848).

²³ Cf. sobre el español popular de Aragón, además de la monografía clásica de Alvar (1953), las siguientes contribuciones: Buesa (1999), Enguita (1986, 1991) y Martín Zorraquino-Enguita (2000: 46-57); sobre el léxico, Borao (1859), Foz y Ponz (1903), Moneva (1924), García-Arista (h. 1932), Pardo Asso (1938) y DRAE [en línea: noviembre de 2012]. El lector interesado podrá encontrar asimismo numerosas referencias bibliográficas sobre el español hablado en Aragón en Enguita (1999).

escasos los registros en los que se marca el acento esdrújulo: *cólera* (verso 5), *ejército* (verso 209), *cárceles* (verso 428), *inmóviles* (verso 754), *mérito* (verso 1196), *cuadrípedos* (verso 1222), *médico* (verso 1303), *fábrica* (verso 1446), *cólera* (verso 1545)... / *animo* «ánimo» (verso 154), *indígenas* (versos 424, 427, 459), *espíritu* (versos 609, 610, 612, 614), *relampagos* (verso 1099). Inciden favorablemente en la consideración de dicha alternancia acentual algunos ejemplos constituidos por forma verbal + pronombre personal átono pospuesto en los que se señala mediante tilde dicha traslación acentual: *hicéme* (verso 57), *unánsen* (verso 853), *alegrénsen* (verso 855), *devuelvánlo* (verso 1801).

En relación con las vocales, se advierte, de manera aislada, la inclinación a sustituir los hiatos por agrupaciones vocálicas en una sola sílaba: *dindoliando* (verso 1002). Asimismo, por fonética sintáctica se contraen algunos sonidos vocálicos átonos cuando presentan rasgos fonéticos semejantes: ¿Qué importa que la batalla / ganareis aquella gente?» (verso 455); «pues algunas de este pueblo / se lo podéis preguntar, / como algunas que hay aquí, / aunque del otro lugar» (versos 1620 y 1622)²⁴. Es de interés comentar que el diptongo correspondiente al morfema verbal de 2.^a persona, en presente de indicativo de la segunda conjugación, se reduce en alguna ocasión: *tomís* «toméis» (verso 185), en tanto que se atestigua en esas mismas condiciones un diptongo ultracorrecto en el verbo *permitir*, de la tercera conjugación: *permitéis* «permitís» (verso 715); y siguiendo con el morfema verbal de 2.^a persona del plural, habrá que añadir que la analogía entre distintos paradigmas verbales favorece en algún registro la alteración de la vocal más abierta de dicho diptongo: «No os sirva, pues, de susto, / que a todos los *mantendráis* «mantendréis» (verso 1788); «¿Qué importa que la batalla / ganareis aquella gente?» «ganarais» (verso 455). Cabe prestar atención, finalmente, a la inestabilidad del vocalismo átono por imitación o diferenciación entre sonidos próximos: *embéstiles* «embísteles, del infinitivo *embestim*» (verso 756); *dislumbres* «deslumbres» (verso 1208); *vellano* «villano, clase de baile» (verso 1257).

Respecto a las consonantes, conviene mencionar la reducción que se observa en ciertos grupos cultos: *se estienda* «se extienda» (verso 261); *trasformará* «transformará» (verso 1148); asimismo, algunos casos aislados de epéntesis: *risclos* «riscos» (verso 238); *alparceros* «aparceros»²⁵ (verso 1007).

4.3. Plano gramatical

En el dance de Mainar se anota el empleo del artículo determinado seguido de nombre propio femenino: *la Pepa* (verso 1459); también la ausencia de la preposición *de* entre el núcleo y el complemento del sintagma nominal: *la fuente la Redonda* (verso 961); *un poco aliento* (versos 1571, 1585). En cuanto a los pronombres personales átonos, conviene traer a colación dos usos anómalos en los que se aprecia el interés de los hablantes por hacer transparente el significado «plural» de la forma pronominal *se*: «Y cuando fueren rendidos / y a nuestra ley se conviertan / y os pidieren perdón, / es justo *se les* concedas» «se lo concedas a ellos» (verso 764); «Y los turcos hacen fuego, *manteniéndosen* en sus puestos» «manteniéndose ellos» (acotación tras el verso 702). Es notoria, por otra parte, la variante /-r/ para la segunda personal de plural del imperativo: «*Armaros* hoy de valor, / *revestiros* de ardimiento, / y emprended como leones / a estos enemigos fieros» (verso 306); «*tratarlos* con gran rigor, / no les tengáis reverencia» (verso 525); «Ahora sí que bailaré, / aunque queráis el bolero. / Echar a tocar de garbo» (verso 1325).

²⁴ En el enunciado «que se les *va a* hacer un dance» (verso 1012), se añade una *a* volada tras la forma verbal *va*.

²⁵ Podría explicarse esta variante por confusión con el artículo árabe *al-*, lo que también se observa en el derivado *alparvería*, que el DCECH ya registra en Villalón.

4.4. Plano léxico

En el vocabulario del dance de Mainar se aprecia de manera muy diáfana -ya se han hecho algunos comentarios al respecto- la conjunción entre lo culto y lo popular, de acuerdo con la línea argumental de esta pieza teatral y de los personajes que participan, si bien las realizaciones lingüísticas de estos no siempre resultan coherentes si se tiene en cuenta el estatus social de cada uno. El tema merece sin duda un estudio detallado, si bien aquí únicamente destacaré el empleo, por parte del mayoral y del rabadán, de algunos aragonesismos léxicos todavía vivos entre los mainarejos en la actualidad: así, *boque* «macho de la cabra» (versos 1000, 1288, 1560 y, con acepción figurada, verso 1278: *el boque del mayoral*); *calcero* «calzado» (verso 1267); *chancharro* «órgano sexual masculino» (verso 1002); *chichorras* «residuo de las pellas del cerdo, después de derretir la manteca, chicharrón» (verso 1286); *dance* «baile con paloteado y recitado de versos que hacen los mozos en honor al patrono de la localidad» (verso 971); *dindoliando* «mover de un lado a otro, como las campanas» (verso 1002); *gramen* «grama, planta gramínea» (verso 1729); *mardano* «carnero padre» (verso 1560); *pelaide* «persona que recorría los pueblos para limpiar y reparar los colchones» (verso 1305); *tamparantán* «golpe que hace oscilar o tambalearse a quien lo recibe (verso 1076); o *tozuelo* «cabeza» (verso 1021).

5. Consideraciones finales

He tratado de mostrar, en los comentarios precedentes, el interés que podría derivar de un trabajo conjunto sobre la religiosidad y sus manifestaciones populares, a una y otra parte de la cadena pirenaica, en los últimos siglos. Y en este sentido, los dances de Aragón constituyen un buen ejemplo de integración de lo culto y de lo popular, pues en estas representaciones se combinan, de una parte, los parlamentos dedicados a la exaltación de los valores religiosos y patrióticos, y por otra, las notas localistas simbolizadas en primer término por el santo patrón, pero también por la referencia a distintos motivos identitarios, del municipio (en el caso comentado, Mainar). Se ha advertido, además, que la separación de estos dos componentes no siempre es coherente en lo que toca al uso lingüístico, aspecto que sin duda merece -al igual que otros que han ido surgiendo en la exposición- un análisis más pormenorizado.

Cierto es que, según señalan los estudiosos de la etnografía de Aragón, los dances se han originado y prácticamente han pervivido en esta región, pero no constituyen la única muestra de la religiosidad popular en esta tierra. Un estudio más amplio podrá determinar la proyección de estas vivencias, que no pertenecen con exclusividad al territorio aragonés, en los distintos espacios pirenaicos e, incluso, descubrir los vínculos y las diferencias con que se han desarrollado en cada uno de ellos. En cualquier caso, en el camino de esta investigación irán quedando diferentes testimonios acerca de la religiosidad y su expresión popular en manifestaciones cuyo protagonismo formal -frente a lo que ocurre en las ceremonias eclesiales propiamente dichas- pertenece exclusivamente al grupo de los feligreses, es decir, al pueblo.

BIBLIOGRAFÍA

ALEANR: *vid.* ALVAR, Manuel.

ALVAR, Manuel, con la colaboración de Antonio LLORENTE, Tomás BUESA y Elena ALVAR, *Atlas Lingüístico y Etnográfico de Aragón, Navarra y Rioja*, 12 vols., Madrid (Departamento de Geografía Lingüística del CSIC.)-Zaragoza (Institución «Fernando el Católico»), 1979-1983. Citado como ALEANR.

ALVAR, Manuel, *El dialecto aragonés*, Madrid, Gredos, 1953.

BELTRÁN MARTÍNEZ, Antonio, *Introducción al folklore aragonés*, 2 vols., Zaragoza, Editorial Guara, 1979-1980.

..... *El dance aragonés*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1982.

..... «Tradición oral, costumbres y literatura popular en Aragón», en *Localismo, costumbrismo y literatura popular. V Curso sobre lengua y literatura en Aragón*, en MAINER, José-Carlos y ENGUITA UTRILLA, José M.^a (eds.), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, pp. 19-50.

BORAO, Jerónimo, *Diccionario de voces aragonesas*, Zaragoza, Imprenta y Librería de D. Calisto Ariño, 1859.

..... *Poesías*, Zaragoza, Calixto Ariño, 1869.

BUESA OLIVER, Tomás, «Particularidades del español hablado en Aragón», en ENGUITA UTRILLA, José M.^a (ed.), *Jornadas de Filología Aragonesa. En el L aniversario del Archivo de Filología Aragonesa*, 2 vols., Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, vol. I, pp. 113-138.

DCECH: *vid.* COROMINAS, Joan.

COROMINAS, Joan, con la colaboración de José Antonio PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos, 1980-1991. Citado como DCECH.

ENGUITA UTRILLA, José M.^a, «Algunas consideraciones fonéticas sobre las coplas de la jota aragonesa», en *Estudios en homenaje al Dr. Antonio Beltrán Martínez*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, pp. 1241-1258.

..... «Modalidades lingüísticas del interior de Aragón», en *Actas del I Congreso de lingüistas aragoneses*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1991, pp. 103-151.

..... «Estado actual de los estudios sobre el español de Aragón», en ENGUITA UTRILLA, José M.^a (ed.), *Jornadas de Filología Aragonesa. En el L aniversario del Archivo de Filología Aragonesa*, 2 vols., Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1999, vol. II, pp. 319-366.

FOZ Y PONZ, Vicente, *Prontuario del buen hablante o novísimo consultor prosódico ortográfico. Primera parte*, Zaragoza, Tipografía de M. Escar, 1903 [contiene «Vulgarismos, vicios de dicción, provincialismos, voces familiares y arcaísmos comunes en Aragón», pp. 93-95].

GARCÍA-ARISTA, Gregorio, *Diccionario de la lengua española en su variedad aragonesa* [fichero lexicográfico, h. 1932]. Ed. de José M.^a ENGUITA UTRILLA en preparación.

GEA: *vid.* GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA.

GRAN ENCICLOPEDIA ARAGONESA, 12 vols. más varios Apéndices, Zaragoza, Unión Aragonesa del Libro, desde 1982.

MARTÍN ZORRAQUINO, M.^a Antonia y José M.^a ENGUITA UTRILLA, *Las lenguas de Aragón*, Zaragoza, CAI100, 2000.

MONEVA Y PUYOL, Juan, *Vocabulario de Aragón* [h. 1924]. Ed. y estudio de José Luis ALIAGA JIMÉNEZ, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»-Prensas Universitarias de Zaragoza-Xordica Editorial, 2004.

PARDO ASSO, José, *Nuevo diccionario aragonés etimológico (voces, frases y modismos usados en el habla de Aragón)*, Zaragoza, Imprenta del Hogar Pignatelli, 1938.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, 22^a ed. [<http://www.rae.es/rae.html>].

RONCO LARIO, Antonio, *Campo de Romanos, subcomarca con entidad propia*, Mainar, Ayuntamiento de Mainar, 1990.

SIESSO DE BOLEA, José, *Borrador de un diccionario de voces aragonesas* [1715-1724]. Edición y estudio de José Luis ALIAGA JIMÉNEZ, Zaragoza, Gara d'Edicions-Prensas Universitarias de Zaragoza-Institución «Fernando el Católico», 2008.

SOMERONDÓN, *Texto del dance de Encinacorba*, en *Cuadernos de Encinacorba*, núm. 10, 2008 [en línea: <http://enzinacorba.blogspot.com.es/2008/10/cuadernos-10-texto-del-dance>].



Dance de Luceni. Mayoral y rabadán.



Dance de Luceni. Paloteado.

IV. DE LA TRADICIÓN: AGENTES,
ESTRATEGIAS DE VULGARIZACIÓN
Y COMUNICACIÓN DE MASAS

ECO SOLEMNE DE LA MULTITUD: JOSÉ ZORRILLA, POETA POPULAR

BORJA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

En las sociedades primitivas, y en otras más adelantadas, pero todavía de unidad sencilla y poderosa, era el cantor eco solemne de la multitud que le escuchaba [...], voz única, y de inmortal resonancia, del varón elegido por el Numen para marcarle con su sello. Este hombre, [no] se distinguía notablemente de la masa de su pueblo; pero todo lo creía, lo sentía y lo afirmaba de un modo más enérgico, más íntimo y más luminoso. Toda idea que pasaba por su mente se convertía instantáneamente en imagen, y toda imagen era veladura de aquel concepto *universal* vislumbrado por el poeta en una especie de ensueño. [...] debía todas estas maravillosas virtudes y aquella profusión de luz con que aparecían en su mente de la naturaleza, al hecho de ser vulgo, [...], de no ser apenas *persona*, en el sentido individual y autonomista de la frase. Llamen los críticos a la poesía de tales hombres poesía *popular*, y todos convienen en darle por nota característica la *impersonalidad*, [...] porque el pueblo contribuye a ella con la elaboración anónima, no de los versos, no de la forma [...], sino de la materia de la poesía, [...], de la leyenda; y el poeta, que tiene la dicha de concentrar todos estos rayos de luz en un foco, no es *persona*, en cuanto no es inventor ni creador de ninguna de estas cosas, sino que las acepta buenamente de la tradición, creyéndolas con fe encendida y sumisa. Sólo a tal precio será creído él, y será recibida su obra amorosamente por el pueblo. No es *persona*, en cuanto sus conceptos y aun sus pasiones no le pertenecen a él más ni menos que a cualquiera de los que le oyen; y sólo le pertenece una cosa, la forma. Pero la forma es de tal eficacia y virtud, que en ella se arraiga y fortifica su personalidad, y por ella se levanta, al mismo tiempo, el nivel de la cultura en el pueblo circunstante, que se reconoce a sí mismo en los cantos del poeta; pero ennoblecido y glorificado por el divino fulgor de la hermosura. (Menéndez Pelayo, 1942: 332-333).

Son palabras de Menéndez Pelayo, cuando en 1882 desarrolla la teoría de Heine del «poeta entero». Siempre en el difícil equilibrio entre su juvenil pasión por el clasicismo y su predilección madura por el romanticismo, describe un estado pasado terminado, finito. Una triste situación, pues «en otro tiempo había poetas nacionales, poetas de raza, de religión, primeros educadores de su pueblo, fundamento de su orgullo», pero esos tiempos han pasado y «es, pues, vana, aunque sea generosa empresa, la de querer reproducir en nuestra edad los prodigios líricos y épicos de la sociedades jóvenes y convertirnos en poetas populares».

En ese mismo año de 1882 la casa editorial barcelonesa Montaner y Simón, comenzó la publicación por entregas de *La Leyenda del Cid* de José Zorrilla, una narración en diecinueve mil versos, que fue objeto de una bella edición con dibujos de uno de los máximos ilustradores de la época, José Luis Pellicer. La publicación se prolongaría hasta 1883.

Además del estudio sobre Gaspar Núñez de Arce al que pertenecen las palabras de Menéndez Pelayo que antes he leído, 1882 es el año de *El sabor de la tierruca*, de *El amigo manso*, de *La cuestión palpitante*, de *Marta y María*. En 1883 aparecieron *El Doctor Centeno*, *Pedro Sánchez* y *La Tribuna*. *La desheredada* es de 1881, el año anterior a *La Leyenda del Cid*. Un año

después del poema de Zorrilla, en 1884 salen a la luz *La Regenta*, *Tormento* y *La de Bringas*. Son años de plena efervescencia de la novela realista, y en los que Menéndez Pelayo afirmaba que en la sociedad española ya no cabía un poeta nacional y popular.

Pero Zorrilla, en la larga introducción que precede al poema, se atreve a reclamar para sí mismo este título de poeta nacional, contradiciendo a Menéndez Pelayo. En pleno auge del Realismo hace una profesión de fe romántica.

Pero antes de abordar el contenido es necesario detenemos en el contexto del poema. A finales de siglo, Zorrilla se había convertido en el mejor intérprete de sí mismo: su éxito como recitador público fue su mejor medio de vida. Que la poesía se recitara en público no era un hecho aislado, era lo lógico en una época en que «la poesía, de modo específico, sigue transmitiéndose por vía oral». Son palabras de Romero Tobar (1994: 177) que luego repasa las formas de transmisión: lecturas en tertulias y academias, actos públicos solemnes, inserción en representaciones teatrales, etc. Añade el crítico (178) que varios poemas de Espronceda se compusieron para ser leídos y que su hechura estilística no se entiende si no se reconstruye el acto para el que estaban destinados.

Pero en Zorrilla esta comunicación oral de su producción poética se había convertido en una actividad profesional. Marta Palenque (2011 y en prensa) ha estudiado esta actividad de Zorrilla y concluye que el vallisoletano se había construido un repertorio a la medida de sí mismo. El Zorrilla autor surtía de textos adecuados al Zorrilla actor y gracias a eso vivían los dos. Es decir que la creación poética de Zorrilla de sus últimos años está concebida para ser declamada antes que leída, pensada para un espectáculo público y que por tanto tendrá muchos de los recursos dramáticos que tan a la perfección sabía manejar Zorrilla.

Romero Tobar (1995: 168) divide la poesía de Zorrilla en dos etapas, la primera culmina en *Los Cantos del Trovador* (1840-1841). La segunda empieza a partir de esa obra. La primera es «muy parca en las declaraciones poetológicas», nos sigue diciendo este estudioso, mientras que en la segunda «hay múltiples explicaciones o justificaciones de los más diversos alcances». Más aún, esas declaraciones resultan las más de las veces contradictorias entre sí, hasta el punto de que Romero Tobar habla en ese mismo texto de «maraña de [...] declaraciones».

A su actividad profesional como recitador, y al frenesí autoexplicativo de su quehacer poético es necesario añadir el recurso de la autoflagelación, de la burla y desvalorización de sí mismo y de sus obras que cualquier lector de Zorrilla ha encontrado más de una vez. Esta característica se convierte en un «leit-motiv», casi en una obsesión para el vallisoletano. En los últimos días de su vida, el 9 de enero de 1893 (falleció el 23) escribía a Alfonso Pérez Nieva, director de *Blanco y Negro*, contestando a un cuestionario que la revista le había enviado. En ese cuestionario decía que su peor defecto era no saber hacer más que versos, y que su sueño dorado era borrar su nombre, sus historias, y las nueve décimas partes de sus escritos.

Este obsesivo explicador y devaluador de sí mismo ha dejado por escrito tantas contradicciones que se ha hecho muy complicado penetrar en la auténtica intimidad de su persona, hasta tal punto que se ha venido hablando incesantemente de la superficialidad del poeta. La imagen que Zorrilla se esforzó tanto por dar de sí mismo ha fructificado con tal éxito que se ha convertido en la peor enemiga de su obra literaria

Pero, quizás haya que tener en cuenta, en muchas de esas páginas, más que la producción, la recepción. Más que en la intimidad del autor, hay que pensar en el efecto que se causa en el público. Por ejemplo en el *Nosce te ipsum* que declamó en Valencia en 1878¹ en el que después de un florido elogio a la ciudad y a los valencianos, proclama su modestia y su humildad y añade:

¹ El poema fue publicado en la *Revista Contemporánea*, en 1878: 363-375.

Nunca he sido yo más que un vagabundo
 Yo soy el escritor de menos ciencia,
 El ingenio español menos profundo,
 El versificador más sin conciencia
 Mas aunque soy, tal vez, el más fecundo,
 Flor sin aroma, frasco sin esencia
 De sentido y de lógica vacía
 No es tal vez más que un son mi poesía.

Ni más ni menos que un elaborado ejercicio de retórica, una *captatio benevolentia* con la que el recitador, sólo, frente al teatro abarrotado de público² buscaba el aplauso de la multitud. El gran poeta, el famoso dramaturgo, el literato admirado por todos salía a la escena y confesaba que era un ser normal, modesto, sencillo y sin afectaciones. El público quedaba ganado, la representación continuaba ante unos espectadores entregados y el éxito de esa función llevaba a otras funciones. Al salir del teatro más de uno comentaría la encantadora modestia del poeta, que se presentaba como uno más del público, como «vulgo» en palabras de Menéndez Pelayo.

En la *Leyenda del Cid* es Burgos y no Valencia, pero el artificio retórico sigue allí, junto con la obsesión por la explicación de su quehacer poético. Zorrilla se había lanzado a una de sus empresas más ambiciosas: la puesta en verso de la historia del Cid en la que inserta muchos romances del ciclo cidiano. La trama de la leyenda arranca con la muerte del Conde Lozano y llega hasta la venganza de los Infantes de Carrión: una amalgama de muchas de las tradiciones sobre el de Vivar. Romántico irredento, Zorrilla sucumbe a la fascinación por la figura del malvado, aquí Vellido Dolfos, que lejos de salir de la historia tras el asesinato del rey Don Sancho reaparece, cual villano de folletín, para vengarse del Cid y es quien instiga a los infantes de Carrión a perpetrar la afrenta de Corpes.

Quizás por la desmesura versificadora de su autor, quizás por ser un poema tardío de un escritor del que se han analizado, sobre todo, las obras dramáticas y los poemas de juventud, *La Leyenda del Cid* no ha sido objeto de un estudio crítico específico. Narciso Alonso Cortés (1941) se fijó en los romances cidianos que Zorrilla usa, reelabora e inserta en su texto; otros estudios mencionan esa obra sin entrar a fondo en ella. Jean-Louis Picoche (1997: 505) opina que *La Leyenda del Cid* nace ya vieja, porque su autor no supo ver que el momento de esas obras había pasado. Rebeca San Martín Bastida vio novedades en la forma de hacer zorrillesca en *La Leyenda*: «la presentación de una Edad Media más brutal y violenta, en la línea de los parnasianos y de Leconte» (2002: 236-237). Opinión a la que, en cierta manera, se suma López Castro (2006), que entiende que en sus últimos años, Zorrilla está atento a las nuevas corrientes y busca una expresión más sencilla y coloquial. Como indica Marta Palenque «los estudiosos de la obra poética zorrillesca han coincidido en señalar el intento de adaptación a la lírica realista que realizó el poeta tras su regreso a España» (1989: 330).

Declara Zorrilla que la fuente básica de su obra son las narraciones orales que desde niño oyó sobre el Cid:

Y como de el primer día
 en que pude oír y hablar,
 mi madre me entretenía,
 con los cuentos que sabía
 de Ruy Díaz de Vivar,

² Marta Palenque incluye en uno de sus artículos una imagen contemporánea de Zorrilla declamando en el Teatro del Príncipe, con la sala llena de público.

cifra primera de gloria
 de la castellana historia
 y del burgalés solar,
 de Ruy Díaz la memoria
 voy la primera a evocar.

Y puede hacerlo porque es un poeta tradicional, un poeta popular. A esa idea dedica la introducción. En consonancia con la idea de impersonalidad de la que hablaba Menéndez Pelayo, Zorrilla afirma que él, como poeta, por sí mismo no existe («nada soy en el mundo, / ni nada jamás he sido»). La identificación con lo popular hace desaparecer la individualidad del poeta («anonadado y perdido, / a fuerza de no ser nada / no doy razón de mí mismo»).

Reflejo del pueblo, no tiene la capacidad de controlar su canto. Es un eco, una repetición, un portavoz; «eco solemne de la multitud», como nos decía Menéndez Pelayo. Capta los sentimientos del pueblo y los pone en palabras, pero al ser un transmisor no ejerce control sobre el asunto de su obra, sobre el contenido de su canto («Tal vez de alegría lloro, / tal vez de tristeza canto, / mas de mi himno y de mi llanto / no sé acaso la razón»).

Porque no es el poeta el que escoge ser poeta del pueblo, no se puede llegar a ser poeta tradicional por elección propia. Es el Numen en que pone el sello, es el pueblo el que escoge al poeta para representarle, el que da sentido a esa ave que canta, a ese peregrino errante, a ese átomo flotando al viento con los que en varios momentos de este poema se representa a sí mismo:

¿Quién soy? — No sé. — Voz suelta sin pecho que la exhale,
 voz que ella misma ignora su germen productor,
 que busca sólo acaso que el aire la propale,
 yo soy tal vez un eco de incógnito rumor;
 mas eco procedente de mal sondado abismo,
 que vive por sí mismo, de sí germinador,
 yo soy la voz perdida que va todos los ecos
 buscando que del mundo se esconden en los huecos,
 para corear con ellos un himno al Criador.

Esta voz sin dueño, y que es por tanto eco de todas aquellas voces que se esconden, que no se oyen, las refleja y prorrumpe en cantos. Para Menéndez Pelayo la idea que pasa por la mente del poeta popular se convierte en imagen poética. Zorrilla ve y oye y ante los influjos del exterior reacciona y canta; más que ideas, son sensaciones las que le llevan a la poesía. En pleno auge del realismo, Zorrilla da cuenta de los paisajes que provocan su canto, dando una cumplida lista de escenarios del gusto romántico:

Y en una peña desencajada,
 en la cruz puesta sobre un camino,
 en una torre desvencijada,
 en el murmullo del mar vecino,
 en los escombros de un monasterio,
 en la flor única de un cementerio,
 en el arranque de un puente hundido,
 en el fragmento de una inscripción;

en algo móvil que no haga ruido,
 en algo oculto que de un sonido,
 en algo ha mucho puesto en olvido,
 fundo una historia, sondo un misterio
 de que dar cuenta o explicación.

Paisajes, y en los paisajes los hombres y mujeres que en esos paisajes viven. El poeta popular está incardinado en el pueblo, unido indisolublemente a él, y de él saca su tema, su inspiración, su obra toda. Como indica Menéndez Pelayo «no es inventor ni creador de ninguna de estas cosas [tradiciones y leyendas], sino que las acepta buenamente de la tradición». Debe «todas estas maravillosas virtudes y aquella profusión de luz con que aparecían en su mente los espectáculos de la naturaleza, al hecho de ser vulgo».

En esa línea Zorrilla dice que:

recojo los cantares
 y cuentos populares
 que narra en sus hogares
 el vulgo, de sus lares
 ignaro historiador.
 Yo hago una historia de una patraña,
 que oigo á la ciega superstición
 contar al fuego de una cabaña
 de un aguacero de invierno al son.
 Convierto en tiernos cuentos sencillos
 de los pastores la relación,
 y a los palacios y a los castillos
 voy a hacer luego su narración.

Su ser popular, su relación profunda con el pueblo, se plasma a través de dos elementos básicos de su poesía: la patria y la religión. Zorrilla las asume, las canta, las cree con la «fe encendida y sumisa» de la que hablaba Menéndez Pelayo. Por la religión se relaciona con todos, hasta con los más humildes («cantar mi fe firme no tengo á desdoro: /no tengo del pobre vergüenza ó desvío»); por el patriotismo se hace presente en todos los hogares («y por do quiera francos encuentro en mi camino / amigos que me esperan y hospitalario hogar»).

Identificado con el pueblo, formando parte de él, sacando del pueblo las materias de sus poemas, ejerciendo de portavoz de sus afanes, de sus sueños y de sus necesidades, volcado hacia el pueblo porque la religión y el patriotismo, sus dos fes así se lo exigen, Zorrilla se representa a sí mismo como la más cumplida representación de ese «poeta popular» del que hablaban Heine y Menéndez Pelayo. Bien puede aplicársele las palabras del santanderino, «ni por lo que creía, ni por lo que sentía, ni por lo que afirmaba de las cosas de este mundo y del otro, ni por el odio o el amor que enfervorizaban su canto, se distinguía notablemente de la masa de su pueblo. [...] Sólo le pertenece una cosa, la forma. Pero la forma es de tal eficacia y virtud, que en ella se arraiga y fortifica su personalidad.»

Es factible pensar que estas declaraciones de falta de ciencia, de ser un mero versificador, de no saber la razón de su canto, se refieren a esta situación de perfecto representante de la poesía popular. Y así conseguiría el premio del poeta popular, el premio al que aspiró un Zorrilla que nunca quiso ser más que poeta y se alejó de la política: «sólo a tal precio será creído él, y será recibida su obra amorosamente por el pueblo». Y qué duda

cabe que Zorrilla en Valencia, en Burgos y en todas partes siempre buscó ese amor del público que asistía embelesado a sus recitales. Como en ese de Burgos en que finalizaba así:

A que mi patria me entienda,
no aspira a más mi ambición:
otro prez y honras pretenda:
mi atmósfera es la leyenda,
mi campo la tradición.
Si en tal aire cojo viento
y en tal campo hacino mies
Burgos, no llevo otro intento
sino que en tu hogar asiento
entre tus hijos me des.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO CORTÉS, Narciso, «El Cid y Zorrilla», *Revista de Filología Española*, XXV, 1941, pp. 507-541.

GARCÍA CASTAÑEDA, Salvador, 2000, «Introducción», *Leyendas*, José Zorrilla, Edición de Salvador García Castañeda, Madrid. Castalia, 2000, pp. 9-106.

LÓPEZ CASTRO, Armando, «El oficio poético de Zorrilla», *Letras de Deusto*, 36-112, 2006, pp. 9-38.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria. IV*, Madrid, CSIC, 1942.

PALENQUE, Marta, «Zorrilla y su concepto del “Tiempo Nuevo” (Lectura de la poesía de sus últimos años)», *Philología Hispalensis*, 4-1, 1989, pp. 327-342.

..... «José Zorrilla, lector al borde la tumba de Larra (sobre el arte de la lectura)», *Larra en el mundo: la misión de un escritor moderno*. J. Álvarez Barrientos, J. M. Ferri Coll y E. Rubio Cremades (eds.), Alicante, Publicaciones de la universidad de Alicante, 2011, pp. 97-122.

..... «De profeta a poeta de oficio: desventuras de José Zorrilla en su ejercicio como lector público», *El individuo y la sociedad en la literatura del Siglo XIX*, Santander, Publican (en prensa).

PICOCHE, Jean-Louis, «La evolución poética de José Zorrilla», *Historia de la Literatura Española. Siglo XIX (I)*, Víctor García de la Concha (dir.), Guillermo Carnero (coord.), Madrid, Espasa-Calpe, 1997, pp. 496-508.

ROMERO TOBAR, Leonardo, «Zorrilla: el imaginario de la tradición», *Una nueva lectura. Actas del congreso sobre José Zorrilla*, Javier Blasco Pascual, Ricardo de la Fuente Ballesteros, Alfredo Mateos Paramio (coords.), Valladolid. Universidad de Valladolid / Fundación Jorge Guillén, 1995, pp. 165-184.

SAN MARTÍN BASTIDA, Rebeca, *Imágenes de la Edad Media: la mirada del realismo*, Anejo 56 de Revista de Literatura, Madrid, CSIC, 2000.

EL JUDÍO, UN PERSONAJE DE LA TRADICIÓN LITERARIA EN LA OBRA DE CONCHA ESPINA

ESTHER SALDAÑA
UNIVERSITÉ DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR

La primera mitad del siglo XX español lleva consigo un amplio desarrollo cultural impulsado en buena parte por el desastre social que significará 1898 para la nación. El llamado Fin de Siglo abre en muchas mentes una manera nueva de interpretar la realidad española. Historiadores, literatos, filósofos y observadores de la sociedad se ven enfrentados a un desarraigo, un desequilibrio, una pérdida de raíces que les obliga o les permite cuestionar las bases de una nación y de una organización sociopolítica que los ha desilusionado. Para conseguir acercarse a las raíces del pueblo al que pertenece, buena parte del mundo intelectual indaga, en las tradiciones españolas más arraigadas, los ejes a los que aferrarse para desbrozar un sendero distinto.

La herencia del pueblo judío en España forma parte de esas pistas por rastrear. La literatura española, que desde la época incluso anterior a 1492 ha hecho del personaje del judío un representante de los distintos males del mundo, va a hacerse eco de esta tradición y seguir, en el caso de muchos autores, difundiendo una visión profundamente despectiva de ese tipo de personaje. En la segunda mitad del siglo XIX y la primera del XX, no se van a notar grandes cambios a este respecto. Emilia Pardo Bazán, que denigra tanto a los sefardíes como a los askenazíes, así como muchos de los escritores de la generación del 98 y Pío Baroja en primer lugar, incluye en sus obras a personajes judíos, fruto de un tópico preconcebido desde hace siglos. Considerados como usureros, ricos, ávidos y sin escrúpulos para enriquecerse, también son vistos como mentirosos y con tendencia al engaño con respecto a las mujeres.

A la escritora Concha Espina se la conoce por sus novelas sociales, de las que *El Metal de los muertos*, publicada en 1920, es una de las mejores representaciones, así como por sus textos de interés más psicológico en los que la escritora explora las almas de mujeres que se dedican a vidas de resignación y de sufrimiento cristiano. Sin embargo, esta mujer, observadora de los acontecimientos de su época, se preocupó también por un tema de debate que, al principio de la dictadura de Primo de Rivera y gracias a la intervención de Ángel Pulido, tomó un nuevo impulso: el del porvenir de los sefarditas, a los que considera como uno de los fundamentos de la tradición del pueblo español, sea mediante novelas en las que integra a un personaje sefardita, sea mediante textos que relatan sus observaciones durante viajes que la novelista hizo en los años veinte.

La mirada de Concha Espina sobre este personaje hecho tópico a través de los siglos es bastante singular, ya que la escritora es una de las pocas figuras que van a distanciarse del eje tradicional con el que se observa al judío.

Introducir la reflexión popular sobre este tema en textos literarios para proponer un eje de reflexión acerca del mismo es uno de sus propósitos en las dos novelas que conviene

comparar: *El Cáliz rojo*, publicado en 1923, y *Altar Mayor*, que termina de redactar tres años más tarde.

El primer título es una novela que, como ella misma apunta en su introducción, constituye «una tragedia puramente espiritual, una novela de vida interior, encaminada a los pocos y escogidos lectores que prefieren un solo y noble rasgo de las verdades profundas, de las inquietudes eternas, a todas las mentiras convencionales del vulgo» (*El Cáliz rojo*, 1940: 6 y 7). Intencionalmente, el relato está desprovisto al máximo de acción. Cuenta los tormentos compartidos de una española exiliada voluntariamente a un pueblo tranquilo de Alemania y de un judío sefardita que se enamora de ella. Es de señalar que el personaje de esta española, Soledad Fontenebro, es recurrente en varias novelas de la autora, y no en vano ya que este personaje tiene mucho de autobiográfico.

Altar Mayor, en cambio, tiene como telón de fondo los amores de Teresa Morano, una asturiana, y Javier de Escosura, madrileño, en la región a la que Concha Espina tiene tanta devoción, Covadonga, los Picos de Europa y el mar Cantábrico. Cabe destacar cómo, en estas dos novelas, la escritora logra plantear la cuestión no resuelta del papel de los sefarditas en España y su arraigo a Sefarad, esa tierra que anhelan y de la que fueron expulsados en el siglo XV.

Si el tema del judío en la novela de Concha Espina es recurrente, la manera con la que la escritora trata a ese personaje es muy similar en las dos novelas a las que aquí nos referimos.

En *El Cáliz rojo*, Ismael Dávalos, «el hebreo» como la narradora lo califica en las primeras líneas del relato, es uno de los dos personajes esenciales de la novela. De él, sabemos que está pasando un tiempo de vacaciones en un albergue en medio del bosque en el que la narradora da vida a sus personajes. Su primer encuentro con Soledad Fontenebro permite al lector conocer una vida de la que, curiosamente, éste ya se ha hecho una idea. Los elementos que se nos dan de aquella vida corresponden a los que el lector se ha podido imaginar con la mera referencia que la narradora precisa al abrirse el primer capítulo: «Allí, en la vía más descollante y urbana, tiene Ismael Dávalos, el hebreo, su habitación» (*El Cáliz rojo*, 1940: 11).

Es un comerciante, ha viajado y conoce numerosos lugares del mundo, sin pertenecer por ello a ninguna nación si no es a España, por herencia. El primer encuentro con Soledad, en el segundo capítulo, lo atestigua:

- «- Tampoco usted es alemán [afirma la española]
- Tampoco [contesta él]
- ¿De dónde?
- De ninguna parte; estoy fuera de la patria mundana...Soy sefardí y he nacido en Salónica». (*El Cáliz rojo*, 1940: 23).

Yacub Es-Saheli, en cambio, aparece en el capítulo 11 de *Altar Mayor*, una vez el relato bien comenzado. Según la narración, se trata de «un árabe libanés que llevaba algún tiempo en Covadonga, sin deseos de marcharse» (*Altar Mayor*: 123). Él mismo, en el capítulo 13, se proclama «hijo de todos los países...» y añade:

«...y hablo ahora como español, porque también en mis pulsos ha saltado el torrente de las invasiones ibéricas y también es mío este verbo racial». (*Altar Mayor*: 146).

Sus andanzas por el mundo y sus observaciones han fomentado una reflexión que desemboca, para él, en la misión a la que se cree destinado; Yacub Es-Saheli habla de ella en este mismo capítulo 13:

«Yo soy un pobre enviado cerca de todos los creyentes que coinciden en la esperanza de un reino espiritual español. Por eso les digo que Covadonga no puede vivir enclaustrada en un solo ideal, urge que de ella irradie un progreso de justicia, una moral superior; es menester que estas arrugas y altiveces de la piedra ascética superen su gran destino histórico de montaña vigilante, creadora de direcciones». (*Altar Mayor*: 149).

Este capítulo 13 es primordial para comprender el arraigo del personaje a una tierra con la que está profundamente relacionado. Yacub Es-Saheli, al igual que Ismael Dávalos, es un personaje que ha recorrido el mundo y que conoce muchas lenguas. Ambos son peregrinos por el mundo. En *El Cáliz rojo*, la narradora lo subraya explícitamente en el capítulo 6 del camino segundo, cuando dice, incluyendo también a Soledad Fontenebro:

«Son dos peregrinos que se encuentran, hacen juntos una caminata, y después, se despiden». (*El Cáliz rojo*: 133).

Cabe destacar que ambos están fascinados por una mujer que, para ellos, simboliza España. Yacub Es-Saheli, en el capítulo 13 de *Altar Mayor*, ve a Teresa Morano como «el ejemplar magnífico de las varias estirpes que, unidas, han dado su fruto de selección» (*Altar Mayor*: 143). Son los distintos pueblos que han dado nacimiento a España los que han permitido crear a los españoles, imagen de un ser magnífico para él. Ismael Dávalos llega a la misma conclusión al considerar a Soledad en el capítulo 7 del camino segundo como «un símbolo, una categoría, un linaje preclaro que se erige sobre el podrido corazón de Europa en nombre de una patria creadora de mundos» (*El Cáliz rojo*: 140).

La semejanza entre Yacub Es-Saheli e Ismael Dávalos no es el único punto en común de las dos novelas. El lector nota cómo, tanto en *El Cáliz rojo*, como en *Altar Mayor*, los personajes judíos o extranjeros no están integrados en el relato.

La novela *El Cáliz rojo*, desprovista totalmente de acción, no le permite a Ismael Dávalos tomar plena posesión de una personalidad reforzada por acciones que le darían más vida.

Dávalos es, a lo largo de la novela, un ser que escucha, que aconseja y que evoluciona en función de la mujer por la que siente una fascinación y una devoción que no le permiten tener vida propia. Yacub Es-Saheli, en cambio, está a menudo rodeado por los demás personajes de *Altar Mayor* que le escuchan y que debaten con él sobre la fundación de España, su posición en el mundo y su porvenir.

Si bien Javier de Escosura y Teresa Morano simpatizan con el sabio Yacub, nunca se les ve intercambiar con él sobre el drama que se prepara y que constituye el eje de la novela. Es-Saheli no forma parte de la acción. Al igual que Ismael Dávalos, Yacub habla, escucha, pero parece estar en un espacio y un tiempo distinto al de los demás personajes. No parece ser casualidad que los dos sefarditas tengan como lugar de estancia habitaciones similares. Alquilados, ya que no poseen un lugar en el mundo del que puedan decir que es suyo, los dos cuartos son sitios vacíos de vida. Si, en *El Cáliz rojo*, la descripción de la habitación que ocupa Dávalos es breve -leemos al comenzar la novela que «su habitación [es] ramplona y vulgar» (*El Cáliz rojo*: 11)-, la narradora, en el capítulo 22 de *Altar Mayor*, presenta con más precisión la de Yacub Es-Saheli. Leemos así:

«había solicitado el Doctor este departamento, pequeño y desnudo igual que una celda». (*Altar Mayor*: 256).

Cabe destacar cómo se insiste en lo que separa al sabio del resto del mundo:

«Aquí se esconde Yacub en sus horas de trabajo, lo más cerca posible de las nubes y de las cimas». (*Altar Mayor*: 256).

Dávalos también vive, en *El Cáliz rojo*, fuera del mundo, como podemos leer en la página 11: El pueblo en el que se encuentra está «rodeado por la selva» y su habitación, vacía, sólo la llenan «el susurro de los árboles y el espejo de las aguas».

Esta postura marginal del judío en la sociedad, según lo recrea la narradora en sus novelas, favorece o provoca a su vez la visión peculiar que dicha sociedad tiene de él y el tratamiento que le depara. Yacub Es-Saheli no parece estar en conflicto con la sociedad de su entorno, pero cabe recordar que él es un cristiano libanés. El caso de Ismael Dávalos es distinto. Su pertenencia a un pueblo a veces desconocido y a menudo incomprendido provoca el desprecio y el rechazo de buena parte de los que le rodean.

Recordemos que los dos protagonistas de *El Cáliz rojo* se encuentran en un pueblo de Alemania. En la época en la que se desarrolla el relato, el país sufre una terrible crisis que cuestiona los fundamentos de ese pueblo a la vez que hunde a buena parte de él en una situación económica difícil. En este contexto, Dávalos, el hebreo, representa el que posee recursos económicos importantes. Los que viven desprovistos de dichos recursos no pueden entonces soportarlo. Un episodio de la novela demuestra la saña con la que se ve al personaje. Se encuentra al final del relato, en el capítulo sexto del último camino. Unas líneas comentan cómo Ismael, de paseo por el pueblo, a orillas de un canal, ve a un grupo de mendigos que le observan con exasperación. Un niño acude a él para pedirle limosna. A pesar de la brevedad del episodio, la escena no puede pasar desapercibida en el desarrollo del análisis de la reflexión que se lleva a cabo en la novela. Vale la pena recordar dichas líneas:

«Unos vagabundos haraposos miran con saña al hombre moreno, al extraño bien alimentado y vestido. Es muy posible que tengan hambre, esa necesidad aguda y amenazadora de una plebe que no existía en Alemania. Un chiquillo escualido se acerca al forastero, que disimula con modestia el cariñoso interés con que le ofrece su limosna. El muchacho guarda los billetes, pero los ojos semitas no posan en vano su ansiedad en aquellos duros semblantes; porque Dávalos oye cómo entre dientes le insultan con el seglar anatema». (*El Cáliz rojo*: 214).

Este párrafo corto permite a la autora mostrar, por una parte, el carácter absurdo de la persecución de un pueblo milenario, denunciar los prejuicios que se puedan tener contra él y, por otra, justificar en cierto modo dichos prejuicios.

El antisemitismo de estos vagabundos alemanes en 1923 es fruto de la miseria en la que viven; el hambre de los vagabundos, la escualidez del niño, se oponen a la vestimenta del extranjero y a su buena salud. El racismo parece ser fruto, según la autora, de la envidia de los necesitados y del desprecio del que posee hacia los que no tienen nada. Lo que muestra también el fragmento es que el pueblo hebreo nunca podrá librarse del insulto y de la maldición secular mientras siga errante por el mundo. Observemos asimismo cómo Dávalos contesta al insulto con dignidad y rectitud, cualidades propias del personaje en el conjunto de la novela y que parecen ser características del pueblo judío.

No obstante, esa dignidad y esa rectitud son justamente lo que impide a Ismael Dávalos sentirse cercano al pueblo alemán de la época. Si los alemanes víctimas de una situación difícil desprecian al hebreo, cabe destacar que ese desprecio es recíproco. La pérdida de valores que está viviendo Alemania le escandaliza. No comprende cómo un

pueblo puede caer tan bajo. Con la llegada del verano, en el capítulo 7 del primer camino de la novela, llegan al pueblo los turistas -o invasores, según Dávalos- a pasar una temporada de vacaciones. Dichos turistas proceden de Berlín, de Suiza o de Holanda. Para Ismael, representan la decadencia de un pueblo entero que se apodera de una tierra que no merece. La narración transmite el pensamiento y las observaciones de Dávalos aterrado por tanta grosería. Les reprocha su ausencia total de límites, de rigor. Observa a un pueblo irresponsable que va hacia su degeneración. Así se lee en este capítulo anteriormente mencionado:

«Aquel anhelo oculto [...] le mueve a descubrir algún aliciente en estos alemanes que pasan las vacaciones en mangas de camisa o en reducidísimo traje de baño, teñido el rostro de alcohólica vejez y sorbiendo schnaps a cada instante, mientras sus mujeres se desnudan en cualquier punto de la costa para chapuzarse en los lagos, descubiertas por un sutil maillot...».
(*El Cáliz rojo*: 73).

El fragmento anuncia el imposible acercamiento entre dos pueblos, dos culturas, dos maneras completamente opuestas de concebir la vida. Si después del episodio de la limosna, Dávalos recuerda a las grandes figuras que marcaron las bases de un pueblo grande, fuerte y culto, no consigue ver en la Alemania en la que está pasando una temporada más que las cenizas de lo que fue dicha civilización en el pasado. Su pertenencia al pueblo judío es lo que obstaculiza cualquier intento de acercamiento a ese pueblo alemán que tanto se admiró y que, en 1923, se está cayendo a pedazos.

Para comprender lo que acerca a Ismael Dávalos y a Yacub Es-Saheli de España, para entender por qué comparten ambos una fascinación por la nación que consideran como una «madre lejana», conviene ahondar la reflexión en la admiración que los dos personajes sienten hacia las dos protagonistas mujeres, Teresa Morano y Soledad Fontenebro. Como lo habíamos apuntado anteriormente, Teresa y Soledad simbolizan en las dos novelas a España. Sin embargo, resulta importante comprender en qué medida la representan y qué visión de la nación se da a través de la descripción de cada una de ellas.

El caso de Teresa Morano, en *Altar Mayor*, es muy explícito. Yacub Es-Saheli hace de ella una descripción que deja clara su visión de España. Recordemos el capítulo 13, cuando apunta:

«La señorita Morano es aria en la tez; es celta en los cabellos; romana en el clásico perfil; mora en los labios y en el fuego de los ojos; esbelta y dulce como las palmas de Jerusalén; cristiana en el espíritu ágil y superior, que ha llegado a su hora cenital; y española, en fin, por el conjunto misterioso de su belleza». (*Altar Mayor*: 143).

Con este discurso, el sabio va en contra de muchos prejuicios y malas interpretaciones de la Historia. España debe a la diversidad de sus orígenes su fuerza y su poder a través de los siglos. No hay, para el sabio, contradicción u oposición entre una raza u otra. El concepto mismo de racismo en lo que conlleva la palabra de despectivo no tiene razón de ser ya que las distintas estirpes que formaron al español no se anularon unas a otras sino que se añadieron para llegar a un resultado perfecto, según él. El español no puede ser encorsetado en una clasificación. De hecho, los orígenes, tan heterogéneos, de los españoles, no permiten evidenciar una «raza» suprema, única, de la que habría nacido. En ese sentido, y mediante esta reflexión, no se pueden distinguir varias clases de españoles ya que todos son fruto de una mezcla.

Por otra parte, dicha mezcla es la que, según Yacub Es-Saheli, ha favorecido el nacimiento de un pueblo superior. Cabe recordar lo que explica en este mismo capítulo 13:

«Repito que España, tierra de promisión, por su hermosura y fecundidad, para los pueblos del viejo Continente, ha sido hecha con la sangre de todas las patrias antiguas hasta conseguir una exquisita depuración, un tipo armonioso y único, algo decadente, muy excepcional y sensible, lleno de condiciones extraordinarias para el porvenir de la civilización». (*Altar Mayor*: 142).

El propósito del sabio aparece de manera clara en este mismo capítulo, más adelante. Lo que pretende Yacub es unir a todos los españoles, a todos los que dejaron su huella en la Península en un momento de su Historia para emprender una nueva reconquista que, como él mismo lo indica, no se puede realizar con brusquedad.

Partiendo de Covadonga que, para él, es el eje central de la nación, su cuna de nacimiento, pretende que España reanude con «mozárabes y mudéjares», «turco-españoles residentes en Austria y los Balkanes», «hispanoamericanos y sefarditas» (*Altar Mayor*: 147), para -se entienda- imponer, sin ninguna violencia, al resto del mundo, lo que él llama «un reino espiritual español» (*Altar Mayor*: 149). Para él, España tiene un destino, una Historia que está por escribir y, para ello, son necesarios todos los pueblos que la nación expulsó y persiguió a lo largo de los años.

Así, mencionando a Covadonga en la que, recordemos, se desarrolla el relato, Yacub afirma:

«Aquí todo prorrumpe al cielo con el predominio de la altitud. En este lugar originario, donde el milagro pudo florecer al grito salvaje y religioso de unos montañeses, hoy debe surgir el faro de la civilización presentida, Sede real española, con los pórticos tendidos a las cuatro luces, para iluminar todo el cuerpo gigante de la raza y conducirlo a un supremo fin: la Comprensión». (*Altar Mayor*: 148).

Si en *El Cáliz rojo* la dimensión política es menos explícita, Ismael Dávalos, fascinado por España, su tierra madre, ve en Soledad una representación concreta del amparo y del cobijo que siempre ha estado buscando por el mundo. Considera a Soledad como la oposición exacta de las mujeres alemanas que desprecia. La narración, una vez más, propone al lector lo que siente Dávalos. En el capítulo 7 del camino segundo, afirma:

«Dávalos imagina que el tremendo contraste la separa con número de siglos de aquellas criaturas incipientes y la coloca en un plano sublime de eternidad. Deduce, en su arrobo, que la amada es un satélite de lo infinito, la representación gloriosa del pueblo que rasgó el antiguo encanto de los mares para alumbrar una ribera perdida y mantener los fundamentos del Heroísmo como una esfinge de la Abnegación. Así, ahora, esta imagen representativa de España recoge el cetro ideal, para sostener en el ara caliente de la profanada llanura los principios de unas virtudes que no pueden morir». (*El Cáliz rojo*: 140).

En cierto modo, el párrafo se puede comparar con el propósito de Yacub Es-Saheli en *Altar Mayor*. Por su dignidad y su grandeza, España debe imponerse sobre los pueblos más frágiles y guiarles hacia un porvenir más luminoso.

Cabe recordar que Soledad Fontenebro se ha exiliado voluntariamente lejos de su patria, en medio de este bosque tan alejado de su Cantabria natal. Su tristeza, cada vez más fuerte a lo largo de la narración, proviene tanto de la traición amorosa que ha sufrido, como de la nostalgia por una patria que echa en falta. Ella misma lo reconoce al final del capítulo 7:

«¡Echo de menos la sombra que cae de las montañas, la cinta oscura de la mar!». (*El Cáliz rojo*: 144).

Soledad y Teresa Morano son protagonistas norteñas, profundamente arraigadas a su tierra. Este amor incondicional por los elementos naturales de Cantabria y de Asturias —el mar, el cielo, la bruma, el bosque— es algo que, tanto Yacub Es-Saheli como Ismael Dávalos, envidian. No tienen arraigo, no tienen tierra propia; son personajes que viajan sin poder asentarse definitivamente en una tierra que no sólo los acoja, sino también, una tierra que haya sido elegida por tener o haber tenido un lazo irrompible con ellos. La fuerza que Soledad y Teresa tienen para superar los obstáculos a los que están confrontadas, proviene de las profundas raíces que la naturaleza de su región de nacimiento les ha otorgado.

Observemos que una de las características de la literatura de Concha Espina reside en el uso de una visión tradicional del determinismo del ambiente, así como de la herencia de sangre. La naturaleza crea a sus personajes; es ella la que les da la vida, es ella la que les forja su carácter. De ahí que un abismo separe necesariamente a estos personajes, a menudo mujeres, con los que vengan de fuera.

Por esa razón, Javier de Escosura pierde a Teresa Morano en *Altar Mayor*; es también una de las causas latentes que imposibilitan cualquier relación entre Ismael y Soledad.

Lo que más caracteriza a Soledad Fontenebro en *El Cáliz rojo* y lo que, de hecho, perturba a Ismael Dávalos, es su determinación y sus valores inalterables. Ciertamente, se podría considerar que Dávalos también tiene un carácter muy rigorista, lo que se puede comprobar en la manera con la que condena la lascivia de los veraneantes que acuden al pueblo. No obstante, la firmeza de Soledad se aplica únicamente a sí misma y hace alarde de gran misericordia con todos los que la rodean, algo que Dávalos, por su concepción religiosa, no puede entender. En ese sentido, es interesante el diálogo entre ambos en el capítulo séptimo del camino segundo:

«Esta gente glotona y dura -comenta Dávalos- pertenece a la moderna burguesía que viaja, siquiera dentro del país, ¿sorprende usted en esos semblantes el beleño de la inspiración o de la novedad? [...]

[...] Asiente la extranjera a pesar suyo. Con el instinto cristiano de su mundo occidental, quisiera defender a los que supone padeciendo una crisis de violenta desesperación.

-Viven como autómatas -disculpa- con la moneda envilecida y las ideas manchadas, víctimas de una paz miserable que se pervierte en semillero de infortunios». (*El Cáliz rojo*: 137-138).

Las dos concepciones religiosas se enfrentan en la novela y esta oposición aleja indudablemente a los dos amigos.

Sin embargo, Ismael busca un acercamiento a la mujer de la que se ha enamorado, como busca un acercamiento a la patria de sus antecesoros, España, por la que siente una gran fascinación.

En dos ocasiones, Ismael Dávalos propone volver a su tierra con Soledad. Cierta insistencia se percibe en su propuesta. La primera vez que menciona esta idea es en el capítulo tercero del camino segundo, un capítulo cuyo título «Éxodo» es evocador:

«Vuelva usted a la patria de los caballeros y del romanticismo, donde no le pueden faltar el desagravio y la reparación... ¿Quiere usted que yo mismo la lleve?». (*El Cáliz rojo*: 105).

Soledad no contesta a esta pregunta. La narración toma a partir de ese momento y hasta el final del capítulo, unas líneas más adelante, un tono melancólico en el que los dos amigos, perdidos en el bosque, son explícitamente comparados a dos peregrinos sin esperanza de llegada a la tierra prometida:

«La silenciosa pareja discurre sin norte, lenta y sonámbula como en un éxodo». (*El Cáliz rojo*: 106).

Como si el personaje hubiese hecho suya esa triste realidad, procura guiar a Soledad. Sin embargo, las últimas frases del capítulo no pueden ser más evocadoras; la narradora, comentando el tono de voz de Ismael, apunta:

«En su voz, crepitante como una llama, se erige toda la tristeza israelita con un bíblico reproche contra el injusto padecer, mientras que la desesperanza inicia en el cansado rostro de Soledad una emoción de fuga hacia lo eterno». (*El Cáliz rojo*: 107).

En el capítulo siguiente, vuelve a insistir el hebreo:

«Regrese usted a España... Permítame que la acompañe. Seré para usted un hermano, un guía lo mismo que en este bosque. Y encontraremos también el rumbo que usted quiera». (*El Cáliz rojo*: 110).

La respuesta de Soledad o, mejor dicho, su ausencia de respuesta es explícita. Dávalos no podrá regresar a la patria que considera suya. Cabe señalar que en el primer capítulo de esta segunda parte, la propia Soledad piensa hacer feliz a su amigo al anunciarle con satisfacción:

«Se ha concedido el Mandato de Palestina». «¡Le traigo a usted una Patria!». (*El Cáliz rojo*: 82).

La actitud de Dávalos es desconcertante para Soledad. Él no reacciona con emoción o felicidad. Su patria no es aquella. Es algo que Soledad no puede entender. Ismael Dávalos, representante de la comunidad sefardita expulsada en 1492, nunca podrá volver a Sefarad. Su éxodo será eterno.

El contraste entre dos visiones distintas de la vida no es la única razón por la que Dávalos, judío sefardita, no pueda regresar a Sefarad. La reflexión de Concha Espina, mediante *El Cáliz rojo*, va más allá de un mero problema de comprensión entre dos culturas. Si se ahonda en la pista del determinismo de la escritora, resulta interesante observar que si el judío no puede volver a la tierra de sus antepasados es por no haber nacido y crecido en esa tierra. La naturaleza no ha podido forjarlo. El personaje se encuentra perdido, desprovisto de las raíces que una región del mundo le hubiera podido dar.

Concha Espina, escritora nacionalista, ha llevado a cabo, en su amplia producción literaria anterior a 1940, una reflexión profunda sobre el carácter español y sobre esta noción de interculturalidad como fundamento de los orígenes españoles, una manera de concebir la Historia profundamente desacreditada por numerosos autores españoles. Podríamos citar a muchos de ellos; no obstante, me parecía interesante recordar las divisiones que este tema ha podido engendrar a lo largo de los años. Es evidente que la cuestión del sefardismo forma parte de esta problemática. Cuanto más se va adentrando en el siglo XX, más se nota que las dicotomías antes observadas entre los filosefarditas como Cansinos Assens, y los que ven en los judíos españoles «un pueblo un poco infantil, contemplativo, ergotista, de una movilidad excesiva» como Baroja, van desapareciendo, lo que conlleva una curiosidad desprovista de antiguas condenas seculares y una reflexión sobre la interculturalidad como base de España. Concha Espina forma parte de los escritores que no han dudado en incluir, en su obra, a personajes judíos, sefarditas, quitándoles las características y el molde que la literatura española tradicional les había

impuesto. Sus personajes afirman con firmeza su arraigo a España y critican el olvido al que se les ha condenado. Frente al silencio de los autores de finales del siglo XIX en un contexto social claramente antisemita, Concha Espina, como también lo hizo Cansinos Assens, busca rehabilitar la imagen de este personaje convertido en tópico literario a menudo mal tratado.

BIBLIOGRAFÍA

- ARIE, Vicente, *Lo judío en el teatro español contemporáneo*, Madrid, Editorial Pliegos, 1991.
- CANSINOS ASSENS, Rafael, *La novela de un literato*, Alianza Editorial, 1996.
- ESPINA, Concha, *Altar Mayor*, Burgos, Imprenta Aldacoa, 1939.
..... *El Cáliz rojo*, Madrid, Afrodisio Aguado S.A., 1940.
- ESTEBAN J., SANTONJA G., *Los novelistas sociales españoles (1926-1938)*, Barcelona, Editorial Anthropos, 1988.
- LAVERGNE, Gérard, *Vida y obra de Concha Espina*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1986.
- PEREZ Joseph, *Los judíos en España*, Madrid, Editorial Marcial Pons, 2005.
- HIBBS-LISSORGUES, Solange, «Imágenes del judío y antisemitismo en la literatura y la prensa católicas del siglo XIX», *Ibéricas*, n° 9, 1996, pp. 167-171.
- PEDROSA, José Manuel, *El antisemitismo en la cultura popular española*, en Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, Colección Humanidades, *El antisemitismo en España*, Cuenca, 2007.

LIRAS Y LANZAS: LOS CAMINOS CRUZADOS DE *HELIOS* Y *ALMA ESPAÑOLA* (1903-1904)

INMACULADA RODRÍGUEZ MORANTA
UNIVERSITAT ROVIRA I VIRGILI

1. ¿Liras o lanzas? El deber del intelectual en el Fin de Siglo

En esta España de la decadencia todo el mundo está obligado a cumplir con su deber. No hacen falta lirás; hacen falta lanzas.

Bajo el conciso título *No lirás, lanzas* (1903), el escritor y político asturiano Álvaro de Albornoz publicó una colección de ensayos de contenido social (sobre movimientos obreros, anarquismo, socialismo, etc.) donde censuraba la opción estética de la juventud modernista. El libro tuvo cierta repercusión en la prensa. Desde el *Heraldo de Madrid*, Adolfo Posada (1903) subrayó la capacidad divulgativa de su autor, atribuyéndole «aquel arte que exige la prosa fácil, viva, inteligible, destinada al gran público»; reseña que sintoniza con otra aparecida en *La Lectura*, donde fue calificado como «un libro de combate» escrito por «un joven periodista que escribe para decir cosas, no para deslumbrar a las multitudes ignoras de la retórica huera» (Sela, 1904: 352). Pero, sin duda, la reacción más significativa fue el artículo de Ramón Pérez de Ayala «Liras o lanzas. Acerca de un libro reciente», publicado en *Helios*. En este texto el joven escritor se mostraba escéptico e irónico frente a la cuestión social¹ y se unía a la propuesta unamuniana a favor de la regeneración espiritual de cada individuo. La ideología estética ayalina a la sazón guarda una evidente correspondencia con el pensamiento krausista², deuda que el poeta extiende a su opositor:

cátate que Albornoz y yo somos krausistas hace tiempo, hemos bebido en las mismas fuentes de conocimiento, nos educamos en una misma disciplina científica. ¡Bendito rayo de luz! [...] Ningún libro mejor que *El ideal de la humanidad*, de Krause, para inquirir cual sea mi deber

¹ «Edad tuve en que sentí mi corazón arder en puras llamas de amor hacia el proletariado [...] Luego supe que nadie se muere de hambre habiendo jamón en dulce, bombones esenciados y otras *gourmandises*; ni de sed, mientras se fabrique aguardiente y fructifiquen las cepas de champagne [...] La cuestión social... en tanto haya cigarros habanos, y música de Mozart, y el sol alumbra, y la luna sueña en el cielo [...], yo la tengo resuelta» (Pérez de Ayala, 1903: 516).

² Señala Víctor García de la Concha (1970: 80 y 82): «Evidentemente Ayala pudo conocer a través de Clarín la obra y el sistema de Krause [...] él alude a su condición de militancia krausista al hablar, en concreto, de la fraternidad universal humana. Los krausistas soñaban, en efecto, una época bienaventurada en la que los hombres vivirían unidos por el conocimiento y el amor, preocupados primariamente de desarrollar las energías espirituales latentes en ellos. [...] No es que Ayala sea un filósofo krausista; tampoco figura en la lista de los reformadores de tal grupo. Su contacto con el movimiento pudo realizarse después de su etapa universitaria, a través de la amistad de Juan Ramón con Simarro y, sobre todo, con Giner. Por lo demás, si bien es cierto que el planteamiento trascendente del núcleo central de la poesía como instrumento de reconocimiento metafísico y virtualidad ética se remonta al Romanticismo, siendo los movimientos franceses de finales del siglo y de transición al XX conatos tan sólo de nuevas vías conducentes al mismo fin».

[...] Lanzas, ¿para qué? ¿Para que perduren atávicas preocupaciones de raza e inhumanas fronteras políticas? (Pérez de Ayala, 1903: 520-21).

El debate entre Ayala y Albornoz ilustra una de las polémicas más arraigadas y notorias de la época. Numerosos artículos, columnas y ensayos se dedicaron a cuestionar cuál era el deber del escritor en el contexto de crisis nacional. En este sentido, la crítica noventayochista fue moderando sus posturas del fin al inicio de siglo, evolución que puede rastreadse a través de las revistas literarias. A publicaciones radicales y combativas como *Germinal*, *Vida Nueva*, *Revista Nueva* o *Juventud*, sucedieron otras más esperanzadas como *Alma Española* (1903-1904) o *La República de las Letras* (1905)³. Esta nueva orientación pasaba no tanto por la militancia política como por un intento de influir intelectualmente en la sociedad. Así, en *La República de las Letras* ve la luz el trabajo «El arte para el pueblo», donde Andrés González Blanco expone que la primera tarea del intelectual es la difusión de la cultura, y reivindica que «el artista baje a la plaza pública desde su ahumado desván», para que «un tinte de cultura media barnice hasta las inteligencias más precarias» (González-Blanco, 1905). También merece destacarse el ensayo «Arte y utilidad» de José Martínez Ruiz, aparecido en *Alma Española*, donde el escritor alicantino asignaba a la Belleza una función social muy concreta: la sensibilización de la masa (Celma, 1991: 101). La tesis azoriniana demuestra, una vez más, que el propósito regeneracionista palpitaba tanto en las publicaciones etiquetadas como «noventayochistas» como en las «modernistas», pues el esteticismo de estas últimas entrañaba una voluntad de reforma social (Mc Dermott, 1993).

El afán de la prensa y de las revistas culturales de la época⁴ de influir/educar al pueblo ha de vincularse a la pedagogía krausista, pero también a la necesidad de encontrar un público que les asegurara la pervivencia y, así, el cumplimiento de su misión. Llegamos de este modo, a un ámbito poco explorado en los estudios sobre publicaciones modernistas: ¿cuáles fueron sus relaciones con el público?; ¿de qué medios se sirvieron para sensibilizar o educar el gusto estético del pueblo?; ¿fue el aristocratismo artístico compatible con la popularización y difusión de la cultura?

En este sentido, mi primera aproximación se va a centrar en dos revistas coetáneas: *Helios* y *Alma Española* (1903-1904). La primera, una revista mensual minoritaria, elitista, juanramoniana, dominada por el culto a la Belleza y a la poesía; la segunda, un semanario dirigido a un público amplio, dispuesto a «preparar el terreno para una nueva España, propagando un programa de reforma socio-política» (O’Riordan, 1978: 8)⁵.

³ Curiosamente la corriente renovadora fue alentada no precisamente por un miembro de la *gente nueva*, sino por Benito Pérez Galdós, quien se encargó de los manifiestos inaugurales de estas dos últimas revistas («Soñemos, alma, soñemos» y «La República de las Letras»). Véase Sabugo (1985).

⁴ En reflexión de Ana Suárez (2006: 44): «Entre dos polos opuestos, las minorías atentas a su labor intelectual de carácter europeísta, y las fuerzas populares que se resistían al cambio por viejos atavismos localistas, se debatía la sociedad española. Sólo un medio les unía, la fuerza del periodismo, la “plazuela intelectual”, según Ortega, que se abría paso de modo distinto pero práctico en los dos tipos de receptores y que permitiría también el cambio de mentalidad social».

⁵ Guillermo de Torre (1941: 10) distingue entre las revistas del 98 (*Germinal*, *Vida Nueva*, *Vida Literaria*, *Revista Nueva*, *Juventud*, *Alma Española*, *La República de las Letras*) y las modernistas (*Electra*, *Revista Ibérica*, *Revista Latina*, *Helios*, *Renacimiento*). Manuel A. Espegel y M^a Luisa García-Ochoa (1998), incluyen a *Helios* dentro de las «revistas del 98».

2. *Helios* y *Alma Española*: su relación con el público

Helios responde a la mayor parte de características propias de las revistas literarias pequeñas: pequeña en tirada y en longevidad, centrada en el culto al arte y con un elevado afán estético, acorde al propósito de Juan Ramón Jiménez, verdadera *alma mater* de la revista. Los firmantes del manifiesto inaugural aseguraron que, lejos de someterse al juicio de las multitudes, su revista iba a cortarse, «únicamente a medida y patrón de la Belleza». No obstante, las preocupaciones no fueron sólo literarias o estéticas, como sí ocurrirá, en cambio, en su sucesora, *Renacimiento* (1907). En *Helios* también prestaron atención a los asuntos sociales –crónicas de Álvaro de Albornoz sobre el socialismo y la lucha de clases–, y políticos, aunque se centraron en la actualidad internacional (véanse los «Apuntes internacionales» de S. Pérez Triana). En opinión de M^a Pilar Celma, en esta revista «prevalece el ideal de regeneración espiritual de España, conseguida a partir de la regeneración personal de los españoles, con el convencimiento de que, para lograr tal fin, es el arte, con su función de sensibilización, el medio más idóneo» (Celma, 1990: 236). Un buen testimonio de ello es la publicación de la carta que Unamuno dirige a Antonio Machado, donde le aconseja huir del arte por el arte para penetrar en los caminos interiores («Vida y arte», *Helios*, 5, 46-50).

Las reseñas aparecidas en la prensa –si no se reducen a la reproducción de meras notas de publicidad– nos permiten pulsar la acogida que recibió por parte del público. Desde las páginas de *Gedeón* se valora su frescura juvenil: «muy bien escrita y mucho más simpática que los *revistones* viejos a que estamos habituados, como el que costea nuestro querido amigo señor Lázaro; pero se le achaca la falta de medios, probablemente por la escasez de ilustraciones y la relativa austeridad en el diseño: «En *Helios* sólo echamos de menos un poco de alegría; pero suponemos que ya vendrá, con los suscriptores» (10/IV/1903: 2-3). Desde *El Liberal* se le augura el éxito del público por las crónicas contenidas en una interesante sección, el «Glosario», un género floreciente en el fin de siglo que, en parte, debe su auge al surgimiento de un creciente público mayoritario –a menudo femenino– que demanda una información variada y asequible⁶. Esta sección aligerará y dará una nota popular a la elitista publicación. Así lo considera *El Liberal*:

creemos que el público recibirá con agrado esta nueva revista. Los redactores, con muy buen acuerdo, han consagrado a la crónica de mes algunas páginas; el descuido con que esto se hace en otras publicaciones les presta un carácter grave y dogmático que amengua su interés. («Revista notable», *El Liberal*, 6/IV/1903: 2).

Por su parte, *Alma Española* exhibe desde un principio su orientación político-social y un propósito de amor a la patria, anunciado por la bandera nacional de su cabecera.

Contó con una sección fija dedicada al «alma» de las regiones –donde colaboraron Unamuno, Pardo Bazán, Vicente Medina, Blasco Ibáñez, etc.– que pretendía dar una visión completa del «alma española». No en vano ha sido considerada un precedente del semanario *España*, fundado años más tarde por Ortega y Gasset (Suárez, 2006: 149). En *Alma española*, la adhesión al programa krausista es evidente⁷. Durante su andadura incluyó

⁶ Apunta M^a Pilar Celma: «Condicionada por estos dos factores: el redactor literario y el público mayoritario y no especializado, la crónica aborda asuntos variados, de actualidad y de interés general, que, aunque objetivados en su planteamiento, están tamizados por la personal visión de su autor, que no esconde su ser interesado, con procedimientos impresionistas, con estilo grácil y, a menudo, con ironía» (Celma, 1990: 236-37).

⁷ Como nota O'Riordan (1978: 11), «Las páginas de *Alma Española* están saturadas del espíritu del Krausismo y no sólo en las colaboraciones de los más distinguidos krausistas incluso del mismo Giner. Se ve tanto en los jóvenes estetas con su fe en la inmanencia divina, el amor universal y la fuerza redentora de la

un elogioso reportaje gráfico y literario sobre la Institución Libre de Enseñanza (nº 7), un artículo de Francisco Giner de los Ríos («Mi pesimismo», nº 15), e ilustró una de sus portadas con un retrato de Nicolás Salmerón (nº 12). El compromiso social se vislumbra en muchas de sus ilustraciones, fotograbados de denuncia o información social (minas, fábricas, asilos de pobres o de niños abandonados) (O’Riordan, 1978: 8). Lejos de implicarse con sectarismos políticos, la revista presumía ser portavoz de las preocupaciones del pueblo y cubrir un vacío en la prensa madrileña: «No hay en la prensa diaria –ocupada en los menesteres de la política– órgano que responda a este pensar y a este sentir del pueblo». («Importante», *Alma española*, 8, p. 11). La preocupación por la educación del pueblo fue una constante en los planteamientos del semanario: Ramiro de Maeztu censura a las «Plumas hidalgas», a los escritores que, «en vez de vivir la vida de su público, de sentir sus sentimientos», «hablan de la luna, de los nardos, de los murciélagos, del crepúsculo, de las hojas secas, de la noche, de la muerte...»; por ello les exhorta en estos términos: «Salid de vuestra torre de marfil y sed pueblo» (Maeztu, 1903). Por su parte, Alfonso Ruiz de Grijalba, reclama que los escritores abandonen posiciones elitistas y escriban para el pueblo –que no es, asegura, «masa pasiva», libros «serios», no libros escritos «para niños», convencido de la necesidad de una «literatura popular, sana, científica, elevada», capaz de «despertar energías que duermen, inteligencias atrofiadas» (Ruiz de Grijalba, 1904).

¿Cómo fue recibido el semanario entre la prensa? Manuel Bueno, desde *La Correspondencia de España*, le auguró un éxito seguro por el particular uso de un registro popular y directo: «Aquí es preciso hablar recio y con agresiva franqueza [...] le acompañará la adhesión del gran público [...] La garrulería pedante, el vano palabreo de los sabihondos, estarán siempre desterrados de aquella publicación» (9/XI/1903, p. 2). Y, desde *El Liberal*, se la define como un «semanario ilustrado popular», «una revista política y social», que se ocupará también «de literatura y de arte, sin dejar de cultivar la actualidad gráfica, grande y de importancia» (7/IX/1903: 2).

No cabe duda de que la revista ambicionaba un público de masas. En este sentido, sus subtítulos son elocuentes: «Semanao ilustrado popular», «La mejor y más barata Revista semanal ilustrada». Un dato tal vez prosaico, pero no menos importante, es el precio del número suelto: 10 céntimos frente a las 1,50 pesetas de *Helios*; diferencia justificada por el número de páginas de cada revista: 16 de *Alma Española*, y 132, de *Helios*.

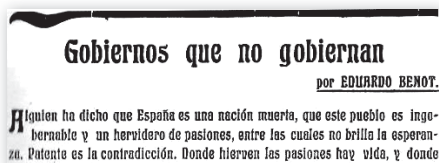
Los redactores de *Alma Española* se dirigieron a la minoría intelectual, a la que propusieron una encuesta sobre dónde estaba el porvenir y cuál debía ser la base del engrandecimiento de España –contestarán figuras tan destacadas como Joaquín Costa, Antonio Maura, Ortega Munilla, Nicolás Salmerón, Emilia Pardo Bazán, Eduardo Dato, etc.–, pero centraron sus esfuerzos en apelar y establecer un lazo con las clases populares. Así, en su segunda y tercera entrega convocaron un «Concurso de Respuestas Homogéneas» ofreciendo un premio, por sorteo, de 200 pesetas. Los lectores debían responder a dos sencillas preguntas: «¿Qué le gusta a usted “más” y “menos” del número...?». La finalidad era, afirmaron, «lograr una orientación verdadera sobre cuáles son las aficiones del público». Las cifras de las respuestas –anunciadas en los números 4 y 5– reflejan cuántos compraban o se interesaban por el semanario: el primer concurso obtuvo 12.463 votantes; el segundo, 15.216. Al parecer lo que más gustó fueron dos artículos claramente regeneracionistas: uno de José Ortega Munilla («Que aprendan a leer los que no saben, y los que saben, lean») y otro de Eduardo Benot («Gobiernos que no gobiernan»); lo que menos, la letra empleada. Se trataba de una tipografía modernista, de incómoda legibilidad, precisamente denominada «Helios», una de las creadas en la famosa

naturaleza y la belleza, como en los jóvenes escritores sociales con su deseo de conocer y reformar a España. Sin embargo, incluso entre éstos, se nota una evolución, un apartarse del Krausismo en el sentido de intervención práctica en la vida nacional».

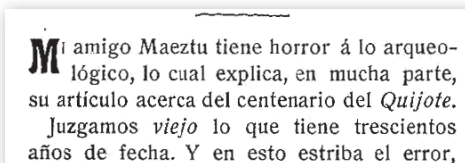
Fundición Tipográfica del austríaco Richard Gans⁸. Atendiendo a las quejas de sus lectores, en el número 4 anunciaron:

desde el próximo número, a pesar del extraordinario gasto que supone substituir la fundición tipográfica del periódico, aún nueva, por otra más del gusto de todos, lo haremos con verdadera satisfacción, pues así cumplimos sagrados compromisos adquiridos ante los que tan pródigamente nos ayudan.

A partir de la quinta entrega se substituyó el tipo para los bloques de texto por una más clásica y sobria, también de Richard Gans –creemos que la llamada «Nueva Antigua», y se mantuvo la original sólo para títulos y encabezados.



Tipografía «Helios». Richard Gans.



Tipografía «Nueva Antigua». Richard Gans.

Bajo el título «Gratitud» informaron que, debido al gran éxito alcanzado en su segundo número –dan un cifra de 68.000 ejemplares⁹– ampliarían la maquinaria de sus talleres. Y, pese a que su plan inicial era no incluir propaganda, a partir del número 11 deciden admitirla, aunque exigieron que los anunciantes se amoldaran a unas formas especiales. Además, el intento de agradar a un amplio sector de público, sin ninguna especialización, se comprueba, por una parte, en los abundantes chistes, caricaturas e ilustraciones, y en la inclusión de artículos como «Crímenes españoles». Por otra, en el hecho de que la mayor parte de la sección literaria se concentrara en el teatro, «género que tiene un contacto directo con el público y que en aquella época precinematográfica ofrecía mayores posibilidades como medio de educación popular» (O’ Riordan, 1978: 13).

3. La segunda etapa de *Alma Española*: la popularización de la poética de *Helios*

Alma Española tuvo tres épocas bien diferenciadas: la primera, fundada por Gabriel Ricardo España –como propietario capitalista¹⁰–, y por José Martínez Ruiz, como director intelectual. Alcanzó hasta el número 16 (noviembre de 1903 a febrero de 1904): los primeros ocho números tuvieron doce páginas, y a partir del número nueve, tuvo siempre dieciséis páginas. La segunda etapa, bajo la dirección de Gregorio Martínez Sierra, se corresponde con cuatro números –del 17 al 20– publicados en marzo de 1904. Después de quince días sin aparecer, la tercera época –de tres números– se abre con un cambio de empresa, y por primera vez aparece el nombre de su director. En esta ocasión, Alfonso Ruiz de Grijalba. Para el asunto que nos ocupa resulta especialmente significativa la segunda época. Ya a partir del número 14 observamos dos indicios que sugieren el inminente cambio de dirección:

⁸ Véase: Gans (¿1903?).

⁹ Advierte José-Carlos Mainer (1999: 63) «Tampoco cabe tomar *ad peddem litterae* aquellos 40.000 ejemplares que dice imprimir *Vida Nueva* en su número 4, y menos aún los 60.000 de que presume *Alma Española*».

¹⁰ Gabriel Ricardo España, fundador en 1899 de la *Revista política parlamentaria*. Ex diputado a Cortes.

En primer lugar, se produce un progresivo abandono de los colaboradores habituales (Maeztu, Baroja, Manuel Bueno, Manuel Carretero, Carlos Luis de Cuenca, Luis de Tapia), que pasaron al diario *España*, diario político –de breve existencia– dirigido por Manuel Troyano, cuya aparición *Alma Española* saluda en el número 12. En su lugar, empiezan a infiltrarse las firmas de *Helios*: Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Pérez de Ayala, Manuel Machado, etc.

En segundo lugar, aumentan las colaboraciones de Martínez Sierra, futuro director del semanario: merece destacarse, en el número 15, su ensayo «Algunas consideraciones sobre el teatro moderno» –donde pide a los autores dramáticos que se preocupen por «educar la opinión estética» del público (Martínez Sierra, 1904a)– y, en el número 14, su artículo «De la juventud», en el que, bajo el pretexto de hacer frente a ciertas críticas antimodernistas –centradas en el afrancesamiento de los jóvenes poetas–, traza un encendido elogio de la revista poética *Helios*. Su labor de propaganda entraña una notoria contradicción: por una parte asegura que su revista es el esfuerzo noble y desinteresado de un grupo de jóvenes «que no la necesitan como recurso para hacerse oír», pues la han fundado «por puro amor al arte»; pero, por otra, lamenta el minoritario alcance de «esa revista fantasma», a la que «todos aluden y nadie nombra». Por ello, se atreve a proponer al Director de *Alma Española* que le conceda un sitio para que puedan divulgar su labor y sean, así, comprendidos por un público más amplio. En ese mismo número, se anuncia por primera vez: «*Helios*. Revista mensual. 132 páginas de texto».

A partir del número 16, Martínez Sierra, hombre industrioso, conocido por su afán de promocionar a la *gente nueva*, y poco partidario de un arte de batalla, toma las riendas de *Alma Española*. Los cambios que experimentó el semanario son llamativos, y reflejan un intento de popularizar la elitista poética de *Helios*. La militancia se desvanece no sólo en los contenidos –dejan de publicarse artículos antimonárquicos y anticlericales, que volverán en la tercera etapa–, también en el aspecto gráfico. Unos pocos días antes de aparecer el primer número dirigido por Martínez Sierra, en la prensa se anuncia una sospechosa avería en los talleres de impresión:

Siendo imposible reparar inmediatamente la avería que a consecuencia de su gran tirada sufrió la máquina en que estampaba *Alma Española* los colores nacionales de la bandera, desde el domingo próximo nuestro querido y popularísimo colega, provisionalmente y antes que suspender la publicación de sus notables números, aparecerá con la cabecera en negro (*El Liberal*, 3/III/1904, p. 3)¹¹.

Así, en la cabecera del número 17 desaparece por primera vez la bandera nacional y, en su lugar, aparece un largo subtítulo: «Revista ilustrada de tipo completamente original. Única en su género en idioma castellano, con buena y abundantísima lectura. Tirada del presente número: 60.000 ejemplares»



Cabecera de la primera y tercera época.



Cabecera del primer número de la 2.ª época.

¹¹ La misma nota aparece en *El País*, 3/III/1903, p. 3.

En las entregas siguientes, la patriótica cabecera será reemplazada por decorativas ilustraciones de gusto modernista:



También incorporó el aire internacional de *Helios*, pues sustituyó las caricaturas nacionales por «Caricaturas extranjeras», y los contenidos políticos, que siguen estando presentes, se enfocarán hacia la actualidad internacional: Santiago Pérez Triana ofrecerá una versión reducida de los «Apuntes internacionales» que publicaba en *Helios*. En este aspecto, prestarán especial atención a la guerra ruso-japonesa en el Extremo Oriente, y el militarismo de la primera etapa –reflejado en frecuentes grabados y fotografías de temas bélicos, en los artículos centrados en el tema militar, a cargo de Jenaro Alas, así como en ciertas colaboraciones de Unamuno¹² y Baroja¹³– será desplazado por una clara corriente antibelicista, como refleja, por ejemplo, el artículo «Caridad internacional» de Francisco Acebal (nº 18, p. 14), o una reseña sobre *Mi rebeldía*, de Ricardo Burguete, donde Fabián Vidal pone su confianza en la fraternidad universal, en unas tesis muy próximas al *Ideal de la Humanidad para la vida* de los krausistas.

El semanario da mayor cabida ahora a colaboraciones literarias y artísticas. El género poético, prácticamente inexistente en su primera etapa –cuando sólo aparecen poemillas satíricos de Tapia y de Cuenca–, cobra relieve con breves composiciones de Juan Ramón, los Machado o Darío, que insertan entre las extensas crónicas de Navarro Lamarca, Enrique de Mesa o Pérez de Ayala, y las críticas teatrales de Martínez Sierra. Por lo que se refiere a la literatura extranjera, dos autores reciben su atención: Maurice Maeterlinck y Rudyard Kipling. A pesar del aumento de contenidos de alcance minoritario, se percibe un intento de mantener el registro popular y el lazo de comunicación con el pueblo, tan característico en la primera época del semanario. Así interpretamos la presencia de un artículo sobre «Las fallas» valencianas, la continuidad de la sección dedicada a las almas regionales o la inclusión de chistes y viñetas. En este sentido, la novedad más interesante radica en la introducción de versiones populares de dos exitosas secciones de *Helios*: el «Glosario del Mes» –obra de Juan Ramón– deriva en unas «Gacetillas» –escritas por Francisco Acebal, Martínez Sierra, Antonio Machado, los hermanos Sawa...– y la «Revista de revistas» da lugar a «Visto y leído. Glosar de semanarios», sección de la que se ocupará José Francés¹⁴.

En efecto, como apuntó Patricia O’Riordan (1978: 8), «el período que abarca el número XIV hasta el XX, *Alma Española* llega a ser una vulgarización de *Helios*». El intento de hacer compatibles *liras* y *lanzas*, elitismo y popularización de la cultura, duró muy poco. Tras cuatro entregas, se cierra esta etapa y se abre una nueva con el editorial: «Sin miedo a nada ni nadie», manifiesto en el que Ruiz de Grijalba promete absoluta sinceridad e independencia ideológica, aunque por ello, afirma, «el público no nos compense». La máquina de estampación será «reparada» –y volverá a lucir la bandera rojigualda en la cabecera–, según se anuncia, de nuevo, en prensa, además de otras novedades materiales y formales:

¹² «Guerra civil», *Alma Española*, 23, 1904, pp. 2-4.

¹³ «La república del año 8 y la intervención del año 12», *Alma Española*, 7, 1903, pp. 5-7.

¹⁴ Estas secciones merecerían un estudio detallado que, por razones de espacio, no puedo hacer aquí.

Reparada la avería que sufrió su maquinaria, *Alma Española* volverá a publicar su antigua cabecera, compuesta con los colores nacionales. En el próximo número –primero de la tercera serie–, introducirá, además, grandes reformas. Aparecerá impresa en magnífico papel cuché y reforzará su ya excelente colaboración. Baste decir que en las dos series anteriores –20 números– ha inserto 250 artículos con 104 firmas diferentes, todas ellas de nota y fama reconocidas, sin contar 23 autógrafos de hombres ilustres y 337 grabados. Tal balance es la mayor justificación del triunfo de *Alma Española*” (*Heraldo de Madrid*, 29/III/1904, p. 3).

El semanario se reduce a 12 páginas, duplica su precio (20 céntimos), y aparece en sábado (antes había aparecido siempre en domingo). Establece un concurso, ahora dirigido a los vendedores de periódicos, para premiar a quienes «coloquen entre el público de Madrid mayor cantidad de ejemplares». Aunque conservará las secciones incorporadas por Martínez Sierra, radicalizarán aún más –respecto a la primera etapa– sus posturas políticas y anticlericales, lo que pudo explicar que el semanario desapareciera sin previo aviso.

4. Hacia el elitismo estético de *Renacimiento* (1907)

Helios nació de la necesidad de un grupo de poetas de encontrar un cauce de expresión en el marco de la prensa literaria (Blasco, 1981: 90); la fallida entrada de su poética en el semanario *Alma Española* nos lleva a reflexionar sobre algunos aspectos:

En primer lugar, nos desvela la preocupación ante la difusión minoritaria de su quehacer. Especialmente significativo es el caso de Martínez Sierra, cuyo afán por conseguir el éxito comercial marcará su posterior trayectoria como director y empresario teatral. Debe recordarse que, en aquel momento, se encargaba también de la sucursal administrativa de una de las revistas más populares de la época, de título contradictorio: *Hojas selectas. Revista para todos* (1902-1921), publicación desatendida por la crítica –al parecer por su escaso valor literario (Celma, 1991: 118)–, pero cuyas secciones ofrecen buena información sobre los gustos e intereses mayoritarios del público:

Costumbres populares (folklore), Cuentos, Excursiones y viajes, Fotografía, Gaceta de la Mujer, Historia Natural, Información artística, Información científica, Información geográfica, Información histórica, Información industrial, Literatura, Literatura escénica, Literatura festiva, Música, Notas cómicas, Novela, Poesía, Política contemporánea, Teatro y Tradiciones y Leyendas. (Celma, 1991: 118).

Tal vez merecería la pena seguir indagando en los recursos que las publicaciones culturales del fin e inicio de siglo emplearon para ganarse el favor del público, pues ello puede contribuir al conocimiento sobre la aportación de las revistas literarias en la formación intelectual de la masa. No cabe duda de que las *lanzas* –la crítica social y política– resultaron mucho más accesibles que las *liras*, asociadas casi siempre a la imagen del artista torremarfileño, pese a que el lirismo y la educación estética fueron claves del influyente programa de regeneración krausista. En este sentido, presentan cierto interés los «Glosarios», «Glosas» o «Gacetillas», género que permitió aunar estética, comentario personal e información de interés público.

Resulta interesante, además, observar la trayectoria del núcleo fundador de *Helios* –que, como sabemos, se dispersará, quedando unidos los Martínez Sierra y Juan Ramón en la fundación de la revista *Renacimiento* (1907) y sus posteriores vínculos con la llamada Generación del 14 (Ortega y Gasset ya fue convocado por Juan Ramón en *Helios*, donde colaboró bajo la firma de Rubín de Cendoya)¹⁵. En *Renacimiento*¹⁶, la publicación más

¹⁵ Véase el interesante trabajo de Richard A. Cardwell: «Juan Ramón, Ortega y los intelectuales» (1985).

puramente juanramoniana de la época, se consolida el abandono de las *lanzas*: se confía en el idealismo, la belleza y la moral del trabajo como vías de regeneración, consolidándose así la dimensión minoritaria de su proyecto. Por este motivo en el manifiesto inaugural, Martínez Sierra tratará de librarse de cualquier sospecha de elitismo: («no tenemos torre de marfil [...] el mundo es nuestra torre, y todo el color nuestro color»), pese a que el texto está encabezado con una extensa cita de *Sartor Resartus*, de Thomas Carlyle, cuyas teorías elitistas sobre el héroe eran ya conocidas por todos. En esta revista, de gran madurez y calidad, están ausentes no sólo los contenidos políticos, sociológicos o de interés popular, también las ilustraciones, la publicidad, los concursos y encuestas, y se da voz a figuras representativas del *noucentisme* catalán (Eugeni d'Ors, Josep Carner, Gabriel Alomar). Cumple, así, con el propósito institucionista de la regeneración dirigida por una minoría artística que debía despertar las conciencias dormidas; idea que asumieron y difundieron los discípulos institucionistas. Martínez Sierra había expresado algo similar en su paso por *Alma Española*: «en todo pueblo son los ideales de belleza sustentados por unos pocos; el granito de sal que asegura la persistencia de la civilización». (Martínez Sierra, 1904c). Desde una realidad muy distinta, en 1931, Antonio Machado –discípulo gineriano– en su proyecto de discurso de recepción en la Real Academia Española, que no llegó a poder pronunciar, seguiría abogando por la misión redentora de la cultura, entendida como alimento espiritual:

Difundir la cultura no es repartir un caudal limitado entre los muchos, para que nadie lo goce por entero, sino despertar las almas dormidas y acrecentar el número de los capaces de espiritualidad¹⁷.

¹⁶ Véase Rodríguez Moranta (2012).

¹⁷ Cita traída a colación por el profesor Yvan Lissorgues (2009).

BIBLIOGRAFÍA

ALBORNOZ, Álvaro de, *No lirás, lanzas*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez, 1903.

BLASCO PASCUAL, Francisco Javier, *Poética de Juan Ramón*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

CARDWELL, Richard A., «Juan Ramón, Ortega y los intelectuales», *Hispanic Review*, 53 1985, pp. 329-353.

CELMA VALERO, M^a Pilar, «Los “Glosarios” de *Helios*, microcosmos estético e ideológico modernista», *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 15, 1-3 1990, pp. 235-251.

CELMA VALERO, M^a Pilar, *Literatura y Periodismo en las Revistas del Fin de Siglo. Estudio e Índices (1888-1907)*, Madrid, Júcar, 1991.

DERMOTT, Patricia Mc, «Modernismo frente a Noventay ocho: según las revistas de la época (1897-1907)», en CARDWELL, Richard A. y MC GUIRK, Bernard (eds.) *¿Qué es el modernismo? Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, United States of America: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993, pp. 229-255.

ESPEGEL, Manuel A. y GARCÍA-OCHOA, M^a Luisa, «En torno a las revistas de la generación del 98», *Historia y comunicación social*, 3 1988, pp. 41-64.

GANS, Richard, *Muestrario de Richard Gans*, Madrid, Fundición Tipográfica, ¿1903?

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *Los senderos poéticos de Ramón Pérez de Ayala*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1970.

GONZÁLEZ-BLANCO, Andrés, «El arte para el pueblo», *La República de las Letras*, 13-7-, 11, 1905, p. 2.

LISSORGUES, Yvan, «De la República en las letras a la República de las letras y del pensamiento y hacia una República de los mejores 1868-1910), 2009. En: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/de-la-repblica-en-las-letras-a-la-repblica-de-las-letras-y-del-pensamiento-y-hacia-una-repblica-de-los-mejores-18681910-0/html/02476748-82b2-11df-acc7-002185ce6064_5.html#I_0_ Fecha consulta: 2 de mayo de 2012.

MAEZTU, Ramiro de, «Plumas hidalgas», *Alma Española*, 6 de diciembre, 5, 1903, p. 3.

MAINER, José-Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Madrid, Cátedra, 1999.

MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, «Los teatros. Algunas consideraciones sobre el teatro moderno», *Alma Española*, 14 de febrero, 15, 1904a, pp. 10-11.

..... «De la juventud», *Alma Española*, 7 de febrero, 14, 1904b, pp. 10-11.

..... «Nueva generación», *Alma Española*, 3 de enero, 9, 1904c, p. 15.

O'RIORDAN, Patricia, «*Helios*, revista del modernismo, 1903-1904», *Ábaco. Estudios sobre literatura española*, Madrid, Castalia, 1973, pp. 57-150.

..... (ed.), *Alma Española. Revista semanal ilustrada*, Reedición facsimilar, Madrid, Turner, 1978.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, «Liras o lanzas. Acerca de un libro reciente», *Helios*, diciembre, 13, 1903, pp. 513-521.

POSADA, Adolfo, «Lecturas. Liras no, lanzas», *El Heraldo de Madrid*, 25 de octubre, 1903, p. 3.

RODRÍGUEZ MORANTA, Inmaculada, *La revista Renacimiento (1907). Una contribución al programa ético y estético del modernismo hispánico*, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2012.

RUIZ DE GRIJALBA, Alfonso, «Libros para el pueblo», 17 de enero, 11, 1904, p. 16.

SABUGO ABRIL, Amancio, «La superación del Noventa y Ocho: Galdós y algunas revistas literarias», *Revista de Literatura*, XLVII, 94, 1985, pp. 187-199.

SELA, A, «No *liras, lanzas*» por Álvaro de Albornoz», *La Lectura*, enero, 1904, pp. 352-353.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *El Modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2006.

TORRE, Guillermo de, «La Generación española de 1898 en las revistas del tiempo», *Nosotros*, 67, 1941, pp. 3-38.

EUGENIO D'ORS: CULTURA DE ÉLITE Y ARISTOCRACIA DE LA CONDUCTA

MARISA SOTELO VÁZQUEZ
UNIVERSITAT DE BARCELONA

A principios de 1917 Eugenio d'Ors, autor de reconocido prestigio por su actividad periodística iniciada en 1906 con el *Glosari* desde las columnas de *La Veu de Catalunya*, hacía balance de su fecunda actividad intelectual y de sus proyectos editoriales más inmediatos con las siguientes palabras:

En realidad, no escribo ni he escrito más que tres obras: una, donde quisiera exponer mi pensamiento reducido a unidad, es decir, a sistema de filosofía; éste, voy dándolo en lecciones; cada lección, un capítulo; la primera parte del vasto plan ya establecido está hoy redactada; se refiere a la Dialéctica; la Psicología y la Física seguirán; si tengo fuerzas para dar término a aquél, el conjunto ha de formar un organismo que ya se ha llamado «Filosofía de la Inteligencia» (en catalán, *Seny*), o, en título exotérico, «Filosofía del hombre que trabaja y juega...». La segunda obra se encara, no con una exigencia de unidad, sino con la libre diversidad del mundo y de la vida: este es el *Glosari*, [...] cuya no ininterrumpida publicación cuenta hoy diez años. La tercera obra es la crónica de una lucha por la cultura, concentrada aquí en mi Cataluña nativa: en ella, empleando con ahincada tenacidad los instrumentos profesionales y oficiales que la vida pública del país ha puesto en mis manos, se han cosechado ya amables frutos [...] cada fundación, cada restauración, cada nueva estructura en la educación o en la enseñanza del país, inicia un capítulo en esta obra; sus páginas se llaman alternativamente, institutos, escuelas, bibliotecas, revistas, cursos. De las tres hijas mías, no es esta obra la que haya crecido menos y seguramente no es para mí la menos amada (D'Ors 1947: 11-12).

La fecha de esta extensa reflexión, que apareció como prefacio a *El Nuevo Glosario* no es baladí, porque en 1914 Eugenio D'Ors había perdido injustamente, en uno de los episodios más sórdidos de la universidad española, la oposición a la cátedra de Psicología de la Universidad de Barcelona. Poco después, en 1917, tras la muerte de su valedor en la política catalana, Prat de la Riba, iba a ser defenestrado de su cargo en el departamento de instrucción pública de la Mancomunitat de Cataluña. Fueron años difíciles para el ideólogo catalán que se refugió en la escritura cotidiana del *Glosario*, redactado ahora en castellano, y en el apoyo de los amigos madrileños, singularmente los institucionistas y, sobre todo, también Ortega, el único miembro del tribunal que le había apoyado en la fallida oposición a cátedra. En la extensa reflexión citada sobre su actividad intelectual distinguía D'Ors tres aspectos que conviene considerar, el orgánico y sistemático, pensado como un verdadero sistema filosófico que cristalizaría en la obra *La filosofía del hombre que trabaja y que juega*, destinada a un público minoritario e ilustrado; el periodístico, atento a la libre diversidad del mundo y de la vida y capaz de reproducir «les palpitations dels temps», es decir el *Glosario*, destinado a un público mucho más amplio y heterogéneo, y, por último, la tercera vertiente de su actividad es la crónica de una lucha por la cultura, que se concretaba en

realizaciones prácticas: escuelas, bibliotecas, instituciones diversas y publicaciones con el fin de regenerar y elevar la cultura del pueblo catalán. A caballo entre la primera y la tercera de sus premisas se enmarcan las conferencias que el filósofo y activista cultural catalán pronunció en Madrid en las primeras décadas del siglo XX.

En 1914, en vida todavía de su admirado don Francisco Giner de los Ríos, Eugenio d'Ors es invitado a pronunciar una conferencia en la Residencia de Estudiantes titulada «De la Amistad y del Diálogo»; apenas un año después, en 1915, volvió nuevamente a la Residencia, donde era querido y respetado, para hablar de «Aprendizaje y heroísmo» y, por último, en 1919, pronunció la tercera conferencia complementaria de las anteriores sobre «Grandeza y Servidumbre de la Inteligencia». Estas conferencias evidencian un nuevo estilo intelectual, una nueva manera de entender la cultura y la misión del intelectual como guía de las masas, así como reivindican la necesidad de llevar a cabo a través de la cultura una profunda regeneración en todos los ámbitos de la vida social. Es decir, el objetivo –que casaba bien con los ideales de Francisco Giner–, podría resumirse en el título de esta comunicación «cultura de élite y aristocracia de la conducta».

Eugenio d'Ors se convierte así en uno más de los intelectuales que no solo desde la *plazuela popular del periodismo* –en palabras de Ortega–, sino también desde el foro elitista y universitario de la Residencia de Estudiantes, en la juanramoniana colina de los chopos, reivindicará la obra bien hecha. Para ello partirá en la primera conferencia de la necesidad de llevar a cabo un examen de conciencia colectivo que ponga al descubierto el verdadero mal de los españoles, la pobreza cultural. Conclusión que no era nueva, pues desde finales del siglo XIX, desde Unamuno¹ a los institucionistas pasando por un buen número de pensadores todos coinciden en la necesidad de una regeneración cultural, que sin renunciar a otros aspectos atiende sobre todo al del hombre interior².

Estas conferencias vinculan explícitamente el pensamiento dorsiano a la Institución Libre de Enseñanza y, sobre todo, al ámbito de la madrileña Residencia de Estudiantes en unos años en que también en Barcelona se estaba fraguando la creación de la Residencia d'Estudiants de Catalunya, fruto de una decisión tomada en el II Congrés Universitari Català en 1918 y que cristalizaría en su fundación en 1921, cuando el ideólogo del *noucentisme* se traslada a Madrid, tras la ruptura con los dirigentes de la Mancomunitat. La Residencia d'Estudiants de Catalunya surge pues lamentablemente al margen de Eugenio d'Ors, que indudablemente hubiera podido desempeñar en ella un importante magisterio. La vida de dicha institución en Cataluña (1921-1939) (Fulcarà Torroella, 2012) tuvo tres etapas, la primera, el tiempo de la Mancomunitat; la segunda, el tiempo de la Dictadura y la tercera, el tiempo de la Generalitat. Durante la primera etapa su director fue el mallorquín Miquel Ferrà, discípulo de Costa y Llobera, fundador y director de la revista *Mitjorn* (1906) y de *El Correu de les Lletres*. Los objetivos, como queda patente en el documento fundacional eran los mismos que los de la Residencia madrileña, dirigida entonces por Alberto Jiménez Fraud, tal como se desprende de las siguientes palabras: «el model no cal buscar-lo és ja una realitat a la Residència d'Estudiants de Madrid creada per la Junta per a l'Ampliació d'Estudis, els objectius de la qual el ponent transcriu literalment» (Fulcarà Torroella, 2012: 16). De los contactos entre la institución catalana y D'Ors solo he localizado el testimonio de Pierre Vilar, que fue uno de los primeros investigadores extranjeros que se hospedó en 1927 en la casa fundacional situada en el barrio de San Gervasio, en la calle Ríos Rosas:

Reveig la fredor, la ironia entristida amb què fou acollit a la Residència un cèlebre escriptor, abans amic de la casa, pero la carrera intel·lectual del qual, inaugurada en les lletres catalanes, acabava de ser coronada, sota Primo de Rivera, a l'Acadèmia de Madrid; «Xènius»,

¹ A la necesidad de un examen de conciencia colectivo se había referido Unamuno en los ensayos de *La España Moderna* (1895), recogidos en libro con el título de *En torno al casticismo* (1902). (Unamuno, 1902).

² Cf. *El Ideal de la Humanidad para la vida* de Sanz del Río.

ja no era sinó don Eugenio d'Ors; durant quatre dies desenrotllà, davant un auditori silenciós, brillants paradoxes sobre la Itàlia mussoliniana, d'on venia; hom suggerí, en anar-se'n, que el seu abandó del catalanisme seria seguit d'altres pecats contra l'esperit, profecia que no m'han deixat oblidar els esdeveniments dels anys següents! (Pierre Vilar, 1973 : 51).

Paradójicamente aquella casa que representaba el espíritu de Prat de la Riba, el gran valedor de D'Ors al frente de las empresas culturales de la Mancomunitat, iba a darle una fría acogida, tal como evoca el eminente historiador francés. Frialdad lógica, que tenía forzosamente que ver con la deriva ideológica del autor del *Glosari* hacia finales de los años veinte. Aun así la evocación subraya la brillantez del pensamiento dorsiano.

Volviendo de nuevo a la trilogía de conferencias madrileñas conviene precisar que a la regeneración de orden moral y espiritual Eugenio d'Ors añadirá una nueva dimensión, basada en un lúcido análisis de la vida española que le permite llegar a una conclusión dolorosa, los españoles tenían un vicio propio de esclavos: «La incapacidad específica para el ejercicio de la amistad» (D'Ors 2000: 40). Conclusión que aparentemente tiene poco que ver con la vida cultural, pero sólo aparentemente, tal como demostrará en el resto de la conferencia.

Esa incapacidad para la amistad pasa del terreno afectivo al intelectual y de ella deriva «la trágica ineptitud para el diálogo que causa una profunda esterilidad intelectual» (D'Ors 2000:44), aspecto este desgraciadamente todavía hoy de candente actualidad. Lamenta *Xènius* que los españoles más que conversar o dialogar, monologuen continuamente. Por ello, como correctivo, finge un diálogo con su áltrege Octavio Romeu, en el que le comunica que va a emprender un largo viaje en busca de un interlocutor: «Busco simplemente un interlocutor –cosa exquisita e inapreciable–, un interlocutor» (D'Ors 2000: 46). Esta necesidad de un interlocutor para que fructifique el pensamiento había aparecido ya en Unamuno, aunque quizá con un matiz algo distinto, cuando escribe: «No sé hablar si no veo unos ojos que me miran y no siento detrás un espíritu que me atiende» (Unamuno 1904), idea que prelude la búsqueda de interlocutor de Carmen Martín Gaité, en su formulación más cercana al concepto de diálogo dorsiano cuando escribe: «No basta con querer que unos ojos nos miren y unos oídos nos escuchen: también nosotros tenemos que mirar esos ojos y aprender a graduar el ritmo de nuestra voz para adaptarlo a esos oídos» (Martín Gaité, 1983: 145).

La ejemplificación del profundo valor del diálogo como método de conocimiento y de comunicación con el otro arranca en el caso de *Xènius* de la filosofía socrática. D'Ors considera al filósofo griego iniciador del verdadero diálogo que es capaz de dar y recibir, por ello considera que los interlocutores de Sócrates fueron auténticos colaboradores en su obra. De la misma manera que, a su juicio, no se entienden los diálogos de Goethe sin la necesaria colaboración de Eckermann, sin su constante y fecundo estímulo. D'Ors confronta la manera socrática y goethiana con la actitud monologante generalizada de los españoles para concluir su pesimista diagnóstico:

Comparadla con la de tantos esquivos a ultranza, y con la de tantos otros que conocemos, que se parapetaron tras de una doctrina, y ya no la cambian ni la cambiarán por la lectura de la noticia, ni por escuchada palabra de hombre. Y con la de tantos monologadores de cátedra. Y con la de tantos monologadores de café. Y con la de tantos parleros que conversan abundantemente, en apariencia, pero cuya conversación es siempre un sacrificio, en que hay un verdugo y una víctima: una víctima que es el más tímido de los dos parladores, el más discreto o el mejor educado (D'Ors 2000: 51).

Qué actualidad y vigencia tienen todavía hoy estas reflexiones dorsianas, cuya importancia supo ver mejor que nadie un espectador de excepción, Azorín, que asistió atentamente a la conferencia, cuando escribe:

En la plática cordial que *Xenius* tuvo hace pocas noches en la residencia de estudiantes nos hablaba -sutilmente- del arte del diálogo. Los españoles -decía D'Ors- no sabemos ni escuchar ni dialogar. La manera española de la conversación es solemne y enfática; pensamos en nosotros mismos cuando hablamos y no en nuestro interlocutor. ¡Qué pocos son los políticos españoles que, cuando nos acercamos a ellos en un momento crítico, son capaces de tener la perspicacia o la generosidad de interrogarnos! Y, ¡qué grata cosa en esos momentos difíciles de nuestra vida la interrogación: la interrogación que supone en quien pregunta interés, curiosidad, objetividad, abandono por un momento de la propia personalidad para entrar en la ajena! ¿Dejaremos los españoles alguna vez esta manera enfática y egoísta? De desear es que el estilo de las conversaciones vaya transformándose, dulcificándose, humanizándose (Azorín, 1975: 1200).

La cultura basada en una actitud dialogante es fundamental para D'Ors pues el hombre que da y no recibe, que monologa ininterrumpidamente, «obra en función de un pensamiento dogmático», [...] mientras que el que «entrega y recoge, y recoge entregando, y entrega recogiendo; el que «dialoga», en fin, obra en función de Pensamiento filosófico» (D'Ors 2000: 52).

En la conferencia sobre *Aprendizaje y heroísmo* Eugenio d'Ors desarrolla la segunda parte del título de esta comunicación, la aristocracia de la conducta, esa que no se hereda y que hay que ejercitar diariamente. En el pórtico que antecede a la conferencia declara «nuestra reunión en esta casa obedece al designio de formar en España algo así como una aristocracia de la conducta» (D'Ors 2000: 61). Por ello dedicará toda la exposición a la defensa del trabajo bien hecho, de cualquier trabajo por humilde que éste sea, porque todos los oficios pueden ser nobles si se ejecutan con honestidad y entusiasmo. Evidentemente estas ideas están en perfecta armonía con los ideales pedagógicos de la Institución, que tanta influencia iban a ejercer en un buen número de intelectuales españoles de principios del siglo XX, desde Juan Ramón y su *trabajo gustoso*, a Antonio Machado-Juan de Mairena con sus aforismos «despacito y buena letra, que el hacer las cosas bien importa más que el hacerlas», los poetas del 27 y tantos otros intelectuales o científicos que en mayor o menor medida se vincularon a la ILE. Siguiendo los postulados esenciales de la pedagogía gineriana³ de raíz socrática D'Ors escribe:

Hay una manera de dibujar caricaturas, de trabajar la madera y también de limpiar de estiércol las plazas o de escribir direcciones, que revela que en la actividad se ha puesto amor, cuidado de perfección y armonía, y una pequeña chispa de fuego personal; eso que los artistas llaman estilo propio, y que no hay obra ni obrilla humana en que no pueda florecer. Manera de trabajar que es la buena. La otra, la de menospreciar el oficio, teniéndolo por vil, en lugar de redimirlo y secretamente transformarlo, es mala e inmoral (D'Ors 2000: 63-64).

Y entre todos los ejemplos sobre la ejecución de diferentes trabajos u oficios D'Ors recurre, aunque sin mencionarlo, a datos autobiográficos, cuando señala la diferencia entre el periodista que se siente frustrado porque querría hacer buena literatura sin conseguirlo y lo achaca al medio periodístico y el que lo consigue desde la humilde columna diaria: «Yo sé de otro periodista que está orgulloso, y con razón, de haberlo cumplido así, con un trabajillo cotidiano y humilde que le fue encargado en sus comienzos» (D'Ors 2000: 65-66). Se está refiriendo a su trabajo en sus comienzos periodísticos, que no era otro que redactar notas breves, misceláneas y amenas sobre cuestiones cotidianas, practicando en consecuencia un género aparentemente menor, que podría caer bajo los marbetes de «Sección amena», «De aquí y de allá» o «Curiosidades», pero procurando llevar a ese oficio

³ Cf. los *Ensayos* de Francisco Giner de los Ríos, Madrid, Alianza editorial, 1969, especialmente las páginas 102-137.

«espíritu y amor» y de ahí que fuera capaz de elevar la anécdota a categoría, tal como pretendía su *Glosari*.

En la segunda parte de la conferencia D'Ors se plantea cómo despertar en los jóvenes, en los estudiantes, el amor por la obra bien hecha, por el trabajo bien hecho, que fue una de las metas de los institucionistas. En primer lugar hay que señalar que D'Ors se declara contrario a la pedagogía de las emociones, vigente en el Romanticismo y que tantos perjuicios había ocasionado al defender un aprendizaje espontáneo renegando del esfuerzo y de los medios mecánicos o librescos por lo que tenían de fatigosos. Para Eugenio d'Ors es decisiva la prioridad del conocimiento sobre el interés, porque no podemos interesarnos por lo que desconocemos: «Cabría afirmar, por consiguiente, que no sabemos las cosas porque anteriormente nos hayamos interesado en ellas, sino que nos interesamos por ellas, porque antes las hemos, hasta cierto punto, sabido» (D'Ors 2000: 73).

Reivindicando la importancia esencial de la memoria en el aprendizaje intelectual: «No recordamos las cosas porque ellas nos hayan interesado, sino que nos interesan por el recuerdo que ya tenemos de ellas» (D'Ors 2000: 73). Y en otro momento, de forma todavía más categórica dice: «El Evangelio del conocimiento humano puede explicar su génesis así: «En un principio fue la Memoria» (D'Ors 2000: 73). Pues a su juicio todos los que han practicado la metodología de lo razonable, lo intuitivo, lo lúdico, lo fácil, lo atrayente habían fracasado, ya que en el aprendizaje de cualquier profesión u oficio no puede olvidarse el evangelio del conocimiento, es decir, el esfuerzo, la disciplina, el ejercicio de la memoria, que conduce a la obra bien hecha, ejecutada con dignidad, con amor y con entusiasmo y, en consecuencia, a la regeneración moral, que sólo es posible desde los mencionados presupuestos, que configuran lo que el pensador catalán llama con términos totalmente krausistas «la aristocracia de la conducta».

Cuatro años después, en 1919, cuando el impulsor de las grandes obras de transformación cultural de la Cataluña *noucentista* se vea obligado a abandonar su cargo de responsabilidad en la Mancomunitat de Cataluña, es recibido de nuevo en la Residencia de Estudiantes y pronuncia la tercera de sus conferencias, *Grandezas y servidumbre de la inteligencia*, que es continuación de las ideas expuestas en *Aprendizaje y heroísmo*. Para Eugenio d'Ors «la profesión y el amor son las dos manifestaciones reveladoras de la personalidad» (D'Ors 2000: 96).

La reflexión dorsiana en esta ocasión se centra en la personalidad del sabio, del filósofo, del hombre que tiene por tarea el ejercicio de pensar para servir de guía y de orientador de la colectividad. En este sentido propone la revisión de varios ejemplos, un profesor del colegio de Francia, Saint-Beuve con su memorable curso sobre Port-Royal, Abelardo, Rubens y, finalmente, Addison, el creador del *Espectador*, para acabar señalando que

El siglo XIX conoce ya todos los instrumentos de la libertad intelectual: conoce la ciencia laica, la universidad, la edición y el periódico. Ahora va a entrarse en la prueba definitiva. Va a ensayarse una profesionalidad de la inteligencia que lleve a la grandeza cumplida sin saber de las sujeciones de la servidumbre (D'Ors 2000: 107).

El siglo XIX es pues un momento esencial, a juicio de D'Ors, porque desde múltiples plataformas de difusión cultural en él se juega el destino de la inteligencia en el mundo.

¿Cuáles son los frutos de la inteligencia industrializada? A juicio de D'Ors «la inteligencia, la inteligencia libre, la fuerza pura del espíritu, no es llamada a ocupar posición en la gran lucha de intereses colectivos en que ha entrado el mundo» (D'Ors 2000: 111). Teóricamente la posición del intelectual podría ser de dos tipos, la de defensor de la cultura frente a la barbarie de las masas proletarias o bien, por el contrario, como hombre de intereses morales colocarse al lado de la justicia, pero ni una ni otra posición resolverían en profundidad la cuestión, pues «¡El mundo de ayer se ríe de la cultura, y esto es terrible! Pero es todavía más espantoso ver que el mundo de mañana, con la misma anchura de

ritmo, con la misma grosería en el metal de voz, parece dispuesto a reírse de la justicia» (D'Ors 2000: 112). ¿Qué le queda, pues, a la inteligencia, se pregunta D'Ors? La respuesta es clara, le queda una función totalizadora, integradora de los diferentes grupos y clases sociales, puesto que cualquier hombre, de cualquier estrato social, de cualquier oficio o profesión solo puede mitigar su sed de totalidad con la Inteligencia.

Para sustentar dicha afirmación Eugenio d'Ors recurre una vez más a la ejemplificación con casos concretos. El primero es el caso de un periódico socialista, sindicalista, que por monográfico aburre incluso a los lectores a quienes va dirigido, porque ignora dos cuestiones fundamentales: la sed espiritual del obrero, del proletario y las múltiples palpitaciones de la vida:

El periódico socialista, sindicalista, nos cae de las manos. ¿Por qué esto? ¿Porque nos ofende? No; porque nos aburre. Este rápido despego no es cosa únicamente del intelectual. Le pasa al mismo obrero, a quien el periódico concretamente se dirige. Le pasa lo mismo, porque el periódico es monográfico; porque cae en la equivocación de ser monográfico, y, sordo a las palpitaciones más vigorosas de la vida espiritual, olvidado de los problemas permanentes y de los ideales eternos, ciñese a tratar de aquello que, con una estrechez mental inicua, suele llamarse «cuestiones obreras» (D'Ors 2000: 113).

El razonamiento de D'Ors no deja resquicio a la duda o a la ambigüedad, al hombre que ha pasado once horas en una fábrica y otras tantas rumiando la pobreza de su vida no se le puede hablar únicamente de la miseria material, de la huelga o de la rutina fabril, porque:

Entonces él, si es de buena fe todavía, se suscribe tal vez, pensando que así cumple una obligación. Pero el papel, apenas recibido, es dejado de lado para leerle «cuando haya vagar»; el hombre toma diez céntimos, si los tiene, y llegase a un kiosko para comprar, con pretexto de *Novela corta* o de *Colección selecta*, cualquier narración decadente de aristocracia putrefacta... O bien se va al cinematógrafo a ver cómo los galanes de *smoking* raptan, en sus automóviles poderosos, a las beldades en traje de baile, entre las sombras del parque señorial (D'Ors 2000: 114).

El segundo caso en que D'Ors afianza su teoría de la Inteligencia es el de los pedagogos inhábiles que creen erróneamente que la literatura infantil tiene que ser balbuceo simplista e intrascendente:

Llegan a los niños, y lo que hallan en la lectura es fastidio. Mientras tanto, su imaginación vuela a imaginar aventuras de soldados, de bandoleros o de exploradores. Y si el antipedagógico, si el providencial azar hace caer en sus manos la *Odisea*, se embriagan —literalmente se embriagan— de Homero (D'Ors 2000: 113-4).

El tercer caso es el de los escritores miopes que escriben libros para los campesinos, hablándoles exclusivamente de la tierra cuando;

Juan Labrador, junto al fuego lar, cabalgándose en las narices unas fuertes gafas de plata. Aquí está Juan y lee un libro que se llama así: *Pluralidad de los mundos habitados*. ¡Querían que no supiese más que de la tierra, y a él el cielo mismo ya le parece estrecho! (D'Ors 2000:114).

Y el último ejemplo se refiere a la escasa penetración psicológica de Romain Rolland⁴ cuando en un pasaje de *Jean Christophe*⁵ alude sorprendido al gusto que los individuos de la

⁴ Romain Rolland, escritor francés perteneciente a una familia de notarios. Se dedicó desde muy joven a la literatura, experto en teatro y en ópera, fue premio Nobel de Literatura en 1922 y fundó la revista *Europe*. Autor de un buen número de biografías, dramas históricos y novelas. Fue un pacifista militante y gran amigo

«Universidad popular del *faubourg* Saint-Antoine» mostraban por la poesía simbolista. Con ironía señala D'Ors si no estará Rolland respirando por la herida, ya que:

Él, en sus mocedades, había pensado, predicado, iniciado un «Teatro del pueblo». Argumentos épicos, tramas sencillas, pasiones elementales y universalmente humanas, fuerte claridad... -fracaso completo. Los ebanistas, los metalistas, los carpinteros, los acarreadores, desertaban de su lado para irse a escuchar en la Universidad popular del *faubourg* un recital de *L'après-midi d'un faune*⁶. Y tal vez si se quedaban en la Universidad del *faubourg* por dificultad económica de llegar a la Comedia francesa a ver las comedias de M. Lavedan⁷, que por entonces debían de estar a la moda... (D'Ors 2000: 115).

Esta extensa reflexión se podría resumir en las palabras que D'Ors pone en boca de un obrero al que Jean Christophe quería catequizar ¡*Peuple vous même!*, palabras que más allá de la aparente vanidad y el enojo que destilan tienen una significación mucho más profunda, tal como reconoce el glosador catalán:

¿No encontraremos ahí una nueva manifestación enternecedora de la *sed de totalidad* que consume a todos, -al obrero que gusta del arte decadente, como al rentista que se obliga a ciertas formas de rudo trabajo, así las del coleccionismo y las mil variedades del snobismo-; no menos que en el sombrero de copa del caciquillo aceitunado, o en el deliquio de rusticidad de un cortesano versallesco? (D'Ors 2000: 115-116).

Mostrando y reivindicando el poder integrador de la inteligencia y de la cultura capaz de debilitar cualquier servidumbre o tiranía.

En conclusión, las tres conferencias pronunciadas por Eugenio d'Ors en la Residencia de Estudiantes entre 1914 y 1919 se complementan entre sí y las recorre y estructura una línea coherente que enlaza con lo mejor del pensamiento krausista: la necesidad de formar hombres, más allá de la de escribir libros. Hombres libres, cultos, con sentido crítico y ejemplares en el sentido de la aristocracia espiritual, esa que no se hereda ni procede de cuna, sino que hay que ganarla diariamente con el esfuerzo y con el trabajo bien hecho.

de Stefan Zweig, que escribió su biografía con el título de *El hombre y sus obras*. Zweig admiraba profundamente a Rolland, de quien dijo que era «la conciencia moral de Europa».

⁵ *Jean Christophe* es una novela en diez volúmenes publicada entre 1904 y 1912. Su protagonista, Jean Christophe es un músico alemán, que personifica la esperanza de una humanidad reconciliada. Es también un héroe romántico como el Werther de Goethe.

⁶ *L'après-midi d'un faune*, se popularizó en versión castellana con el título de *Preludio a la siesta de un fauno*. Se trata de un poema sinfónico para orquesta compuesto por Debussy, de aproximadamente 10 minutos de duración. Su estreno tuvo lugar en París, el 22 de diciembre de 1894, bajo la dirección de Gustave Doret.

⁷ Henri Léon Emile Lavedan (1859-1940), famoso periodista y dramaturgo francés, católico liberal, que desde varios periódicos parisinos contribuyó con una serie de cuentos y diálogos a plasmar la vida de la ciudad, muchos de los cuales fueron luego recogidos en Antologías. En 1905 tuvo un gran éxito en la Comédie-Française con la obra *Le Duel*. Y en 1898 fue admitido en la Académie française.

BIBLIOGRAFÍA

AZORÍN (1975), «Xènius en el Ateneo», *ABC* 20-II y 14-III-1914, en *Obras Completas*, T. I, Madrid, Aguilar, 1975, pp. 1199-1200.

D'ORS, Eugenio, *El nuevo Glosario*, Madrid, Aguilar, 1947.
..... *Trilogía de la «Residencia de Estudiantes»*, Pamplona, Eunsa, 2000.

CACHO VIU, Vicente, *Revisión de Eugenio d'Ors*, Barcelona, Quaderns Crema, 1997.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *La defenestració de Xènius*, andorra la Vella, ed. Andorra, 1967.

FULCARÀ TORROELLA, Maria Dolors, *La Residència d'estudiants de Catalunya (1921-1939)*, Barcelona. Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, 2012.

GALÍ, Alexandre, *Historia de les institucions i del moviment cultural a Catalunya. 1900 a 1936, Obra completa*, Barcelona, Fundació Alexandre Galí, 1981-1983, llibre IX.

GINER DE LOS RÍOS, Francisco, *Ensayos*, (ed. Selección y notas de Juan López Morillas), Madrid, Alianza, 1969.

JARDÍ, Enric, *Eugeni d'Ors. Vida i obra*, Barcelona Quaderns Crema [1967], 1990.

MARTÍN GAITE, Carmen, «El interlocutor soñado», 2. A Campo través. *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Trieste, 1983, pp. 143-153.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa, «París, la gran universidad de los hombres nuevos», *Revista de Libros*, mayo, 149, 2009, p. 38.

..... «Un fecundo diálogo sobre la cultura española: De los *Paliques* de *Clarín* a los de Eugenio d'Ors», *Clarín*, n° 94, julio-agosto, 2011, pp. 16-24.

..... «Eugenio d'Ors: Me voy a París a ver cosas!, ¡A ver muchas cosas!» *Le voyage comme source de connaissance et d'utopies au XIX^e siècle* (en prensa). Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, Instituto Cervantes, 2012.

..... «El elitismo estético de Eugenio d'Ors», *Fabriques de verité. Les rapports dialectiques entre les élites et les masses (XIX-XX siècles)*, Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, Madrid, Devenir, 2013, pp. 121-146.

TRISTÁN LA ROSA, «A Eugenio d'Ors, con amistad y diálogo», *Destino*, 895, (2-10-1954), p. 17.

UNAMUNO, Miguel, «Desde la soledad», *De esto y aquello, Obras completas*, T. Madrid, Eslicer, 1904.

VILAR, Pierre, *Catalunya dins l'Espanya moderna*, Barcelona, Edicions 62, 1974.

DOS MODELOS CRÍTICOS EN *DESTINO*: ANTONIO VILANOVA Y RAFAEL VÁZQUEZ-ZAMORA

BLANCA RIPOLL SINTES
UNIVERSITAT DE BARCELONA

Una revista semanal como *Destino* ofrece un terreno abonado para debatir en torno a esta cuestión. Por un lado, se erigió en heredera de las publicaciones barcelonesas de anteguerra, como *Mirador*, revistas cuidadas, dirigidas a un público de clase media-alta, con un cierto nivel cultural; grupo social que, sin ser una élite reducida, tenían el deseo de sentirse como tal. Pero, por el otro lado, estaba realmente dirigida por una mente empresarial como la de Josep Vergés, que, en el fondo, buscaba un negocio rentable, que le permitiera vivir cómodamente de él.

En segundo lugar, debemos contemplar otro factor que incide en la contraposición expresada en el título: la difusión de la revista y sus cuotas de mercado. De los 1000 suscriptores con que contaba el *Destino* de Burgos (1937-1939), la empresa barcelonesa de Vergés y Agustí pasó a tener unas tiradas de 15.000 ejemplares en la inmediata posguerra; tirada que aumentó a 22.000 a principios de los 50 y que en 1967-1968 alcanzó sus máximas cotas con 47.000 ejemplares¹. Si nos centramos en las ventas de la década de los cincuenta (entre 20.000 y 30.000 ejemplares, a lo largo de esos diez años), y tenemos además en cuenta que un mínimo de un 60% de la revista se agotaba en la ciudad de Barcelona y alrededores, podemos asegurar que el radio de influencia por metro cuadrado de la gente de *Destino* era muy intensa y que, en consecuencia, el grupo social de lectores podía llegar a ser bastante heterogéneo. Aunque seguimos entre los márgenes de clase media y clase media-alta, es probable que el nivel formativo de dicho público fuera muy variado.

En este sentido, el *alma mater* Vergés diversificó hábilmente el nivel culto de la información literaria que se ofrecía en las páginas de «Arte y Letras», que, por tanto, contemplaron el amplio espectro que iba desde unos artículos críticos como los del profesor Antonio Vilanova (quien, como veremos, era partidario de la misión krausista de la crítica literaria: educar el gusto del público), hasta los artículos divulgativos del crítico y traductor andaluz Rafael Vázquez Zamora.

Este último había empezado a colaborar en *Destino* en torno a 1942, pero no fue hasta 1946 y su incorporación a la columna de «La vida de los libros», fundada por Juan Ramón Masoliver, que su presencia en la revista fue constante y casi íntegramente dedicada a la crítica literaria. Valedor de la revista en Madrid y gran conocedor del mundo editorial español y de la literatura anglosajona -fue un importante traductor de novela inglesa y norteamericana durante la posguerra-, Vázquez-Zamora desempeñó un modelo de crítica

¹ Remitimos al lector a las últimas páginas de *Las tres vidas de «Destino»* de Carles Geli y J. M. Huertas Clavería (1991: 279-280), donde exponen la evolución de los precios y las ventas del semanario.

divulgativa, casi trivializadora, que pretendía acercar las novedades literarias a los lectores. Según Dámaso Santos, Vázquez-Zamora se dedicó plenamente al ejercicio de la crítica literaria y la glosa de actualidad cultural, «a las que aportó su sensatez, rigor, transparencia y buenos modos en los periódicos y revistas para dar cuenta cabal y honesta interpretación de una clase de hechos, acontecimientos que el periodista tan difícilmente valora» (Santos, 1987: 148). De esta manera, añade Santos, dio la lección más clarificadora de crítica literaria militante en la España de la posguerra.

A nuestro juicio, «clarificadora» no es el término justo. Vázquez-Zamora fue un brillante escaparate, un gran publicista de las novedades literarias madrileñas. Su mirada casi paternal recorrió las últimas publicaciones de las librerías nacionales y su gran dominio de la lengua inglesa le permitió traducir obras fundamentales de Virginia Woolf, Victoria Holt, T. Lobsang Rampa, George Orwell, Czeslaw Milosz, Saul Bellow, Richard Hughes, Joseph Conrad, Joyce Cary, William Thackeray, Vintila Horia, Sinclair Lewis o Walter Scott. Así pues, la doble atención a la literatura española y a la europea y norteamericana lo convirtieron en un gran puntal de información, si bien las críticas literarias resultantes quedaban filtradas por su personal visión de las cosas y por una falta de distancia respecto de la obra reseñada. A esta falta de perspectiva, de distancia objetiva, cabe sumar el carácter de Vázquez Zamora, normalmente reacio a ciertas novedades, porque no se correspondían con sus preferencias particulares -durante los años cuarenta, será significativa su batalla contra el tremendismo; o, durante los cincuenta, contra el realismo social y el objetivismo-.

Vázquez Zamora y el crítico y profesor universitario protagonizarían lo que Carles Geli y Josep María Huertas Clavería darían en llamar «la era de los críticos literarios», en la década de los cincuenta. Sin embargo, el docente e investigador barcelonés sería, sin lugar a dudas, la voz crítica más eminente de la revista durante esos años. Antonio Vilanova inició su labor bajo el orteguiano marbete de «La letra y el espíritu»² en 1950, sección que mantendría hasta 1960, fecha de su partida a Madison (Wisconsin) donde pasaría dos años en la universidad de dicha ciudad. En su sección desarrolló un modelo de crítica a medio camino entre la crítica universitaria y erudita, y la crítica de difusión cultural (habitual de la prensa periódica). Repasó las grandes novedades³ en cuanto a novela y poesía españolas, europeas o norteamericanas; reflexionaría sobre los grandes filósofos de todos los tiempos; y atendería en profundidad la recién permitida literatura catalana contemporánea.

Serán precisamente la lucidez, la erudición y la universalidad los factores esenciales de la crítica literaria del profesor Vilanova. Una erudición y una lucidez que le permitieron tomar la distancia suficiente frente al objeto de estudio, con lo que logró desarrollar una labor crítica profesional, de gran calidad y objetividad científica. El profesor Adolfo Sotelo apunta la incidencia del modelo orteguiano en el quehacer de Vilanova, a quien define como «el crítico literario de mayor modernidad de ese preciso momento histórico» (Sotelo, 1996: 116): por un lado, la misión de entender la obra literaria y la *intentio auctoris* antes de emitir el juicio crítico; y por el otro, la necesaria correspondencia entre la literatura y la sociedad que la ha producido -la «circunstancia» orteguiana-. En palabras de Vilanova:

Entendida la crítica como un método de conocimiento, a la vez intelectual e intuitivo, que a través de una minuciosa indagación de su fondo y contenido reduce a conceptos e ideas lo que en la creación literaria es auténtica vida, el crítico parte de la convicción previa de que toda creación literaria ha de ser interpretada antes de ser juzgada, y de que no puede darse

² Ortega recogería, en 1927, artículos publicados en *El Sol* -y también en la *Revista de Occidente* y en *La Nación*, de Buenos Aires-, bajo el marbete *Espíritu de la letra*, título de la sección que daría nombre al libro (editado por Revista de Occidente, Madrid).

³ Geli y Huertas Clavería destacan «la sorprendente y, por la época rápida, atención prestada a las novedades editoriales de Estados Unidos y de Europa» (Geli/Huertas Clavería, 1991: 107).

una justa y rigurosa valoración crítica de una obra si no ha mediado previamente un hondo y denodado esfuerzo de comprensión por parte del que quiera juzgarla. (Vilanova, 1956: 71).

Su enorme bagaje de lecturas, el dominio de diversas lenguas extranjeras y su insaciable curiosidad fueron las claves de su quehacer crítico. Su capacidad de reflexión y teorización contribuía a la creación de unos artículos críticos de gran claridad conceptual y con una especial facultad para situar a autores y obras en su circunstancia histórica.

Estos dos modelos críticos no sólo iban a encontrarse en las páginas de la revista *Destino* sino que, además, generarían ciertas discusiones, debates críticos suaves y amables, pero que evidencian unas enormes diferencias en la manera de concebir el ejercicio de la crítica literaria. Uno de estos debates fue el acaecido a principios de la década de los cincuenta.

El crítico barcelonés, acostumbrado al rastreo de fuentes literarias debido a su profesión como investigador y docente universitario⁴, reflexiona al principio de la crítica a *El camino*, de Delibes, acerca de la imperiosa necesidad que siente de hallar qué modelo literario pudo inspirar o sirvió como paradigma directo para cada obra literaria que cae en sus manos:

Existe en el trasfondo del espíritu una memoria subconsciente que inspira, casi siempre sin saberlo, los más espontáneos dictados de la intuición. La persistencia inadvertida de una emoción o un sentimiento, el eco prolongado de un verso o una frase, discurren soterradamente por los meandros nebulosos del recuerdo enteramente ajenos al saber de la conciencia. Tan sólo ante el impacto de la más imprevista intuición, aflora el saber olvidado a nuestra mente e ilumina la conciencia con un relámpago deslumbrante, confirmando la verdad de la sentencia platónica de que el saber es un acordarse de lo que ya tenemos olvidado. Si este mecanismo de la adivinanza intuitiva sobre la base de un vasto conocimiento, preside a todas horas la labor del erudito y del crítico, el proceso inverso de la memoria involuntaria, de la inconsciente apropiación de formas e ideas ajenas como germen de una nueva creación, está siempre latente en la génesis de toda obra literaria. Las consecuencias imprevisibles que sobre la sensibilidad creadora de un escritor nato, ha podido ejercer un libro cualquiera, genial o mediocre, que no guarda respecto a él la menor relación de semejanza, determinan la difícil empresa del rastreo de fuentes, que es tanto como adivinar las posibles reacciones de la fantasía ante las múltiples sugerencias de la palabra escrita. (Vilanova, 1951a, 705: 14-15).

Una labor que admite estéril a veces, pero cuyos resultados fructíferos pueden iluminar una lectura o aportar aspectos que uno no hubiera podido imaginar -«si es que sigue siendo válida la misión de la crítica destinada a operar desde siempre mediante la comparación y el análisis» (Vilanova, 1951a, 705: 14-15), apunta el crítico-. De ahí que Antonio Vilanova desarrollara dicha actividad de búsqueda y rastreo de fuentes literarias y/o estéticas a propósito de la novela que tenía sobre su mesa: *El camino*, de Delibes, un escritor, por otro lado, muy circunscrito a un lugar, a un país, a una región, muy concretos. El modelo literario que la intuición y la formación literarias de Vilanova señalaron fue *El Poney Colorado*, de John Steinbeck, cuyo héroe infantil, Jody, rememorando la vida del rancho californiano donde vive, ante la muerte de su pequeño poney, no sólo recuerda el Daniel de Delibes, sino también los protagonistas de obras como *Georgia Boy*, de Erskine Caldwell, o *The Unvanquished*, de Faulkner. Aunque argumenta cada aseveración, el crítico intenta prevenirse ante las posibles críticas: «sin la menor pretensión de señalar un plagio inexistente ni siquiera una remota imitación» (Vilanova, 1951a, 705: 14-15). Desgrana Vilanova los motivos que le llevan a enlazar ambas obras: el protagonista infantil, la larga

⁴ No debemos olvidar que fue, precisamente, su tema de tesis: *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora* (CSIC - Patronato Menéndez y Pelayo - Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1957).

sombra del ciprés bajo la cual ha muerto el poney -motivo que ya hallamos en la primera novela de Delibes, ganadora del «Nadal 1948»-, o la técnica narrativa que filtra la vida de un lugar a través de la mirada o del recuerdo de un niño.

Sin embargo, finalizada la lectura, la radical semejanza de ambos mundos novelescos, las patentes diferencias que separan la vida de un rancho de California de la de una aldea de Castilla, y el evidente predominio que concede a la Naturaleza y al paisaje la novela de Steinbeck frente a la importancia primordial que confiere al pueblo y sus gentes el relato de Delibes, reducen a un grado secundario y deleznable la positiva trascendencia de aquel influjo. Decisivamente enraizado en la génesis de su obra, germen propulsor de su forma novelesca y modelo inicial de la figura de su héroe, el influjo de la obra de Steinbeck sobre Miguel Delibes se reduce a ser el modelo que le indujo a introducir en España una de las más bellas facetas del realismo poético de la actual novela americana. Y si he creído válido consignar relación tan manifiesta, no es sólo por la trascendencia renovadora que su intento puede alcanzar en el campo de la novela española, análogo, aunque con menos ambición, a la de *Las últimas horas* de Suárez Carreño, sino también porque su originalidad creadora, su genio racial y su pintura fiel y entrañable de la vida de un pueblo de Castilla permiten afrontar impávido la más malévolamente confrontación, con la absoluta certeza de que ello no habrá de menoscabar en un ápice el valor y la importancia de su magnífica novela. Por otra parte, no tengo el menor reparo en declarar mi firme convencimiento de que entre el escasísimo número de novelas españolas publicadas en estos últimos quince años, que habrán de superar el veredicto inapelable de la caducidad y el olvido, cuenta, en primer término, *El camino*, de Miguel Delibes. (Vilanova, 1951a, 705: 14-15).

Las continuas prevenciones y justificaciones que enarbola Vilanova en el primer párrafo de su artículo ponen en alerta al lector. ¿Con qué actitud contraria al rastreo de fuentes podía encontrarse el crítico catalán?

En primer lugar, nos hallamos todavía a principios de los cincuenta, apenas diez años después de la guerra civil, y la flexibilización del régimen era, en cualquier caso, relativa. La reflexión ontológica sobre el ser de España y sobre cuál era el origen primigenio de su esencia acarrió diversos debates político-filosóficos -baste recordar la polémica entre Pedro Laín Entralgo y Rafael Calvo Serer en 1949⁵-. Debates que quedaron reducidos a un enfrentamiento ideológico que excluía posturas conciliadoras. Se trataba de defender una España impoluta, adánica, autosuficiente y autosatisfecha -la única España legítima, «unidad de destino en lo universal»-; o por el contrario, defender la existencia de una esencia de España en construcción continua, de esencia problemática, o condicionada por factores externos.

En el primero de los casos -el adánico-, la esencia española se mantenía ajena a cualquier atisbo de extranjerización: lo español era lo óptimo, lo puro, lo auténtico. En este sentido, podríamos aseverar que flotaba en el ambiente del momento el rechazo a que una creación artística española pudiera venir determinada por el modelo, el influjo o la inspiración de una obra extranjera.

⁵ Pedro Laín Entralgo publicaría en 1949 *España como problema* (Seminario de Problemas Hispanoamericanos, Madrid), evidente respuesta a la problemática indefinición de la esencia del país, esencia que el régimen pretendía «una, grande y libre» de forma monolítica. Casi inmediatamente surgió la contestación del régimen, de la mano de Rafael Calvo Serer con su obra *España sin problema* (Rialp, Madrid, 1949), donde refutaba las tesis de Laín y defendía la visión optimista y autosatisfecha que el gobierno dictatorial exigía de España. Dicho ensayo fue galardonado en el mismo 1949 con el Premio Nacional de Literatura y el régimen dio por zanjado el asunto.

A un nivel más erudito, también nos hallamos con el debate filológico entre las teorías de Américo Castro (*España en su historia*, Losada, BB. AA., 1948) y Claudio Sánchez-Albornoz (*España, un enigma histórico*, Sudamericana, BB. AA., 1956), debate que sería demasiado largo de referir aquí, por lo cual nos remitimos a los siguientes trabajos: Portolés (1986); Valdeavellano (1985: 7-20); Valdeón Baroque (1985: 21-34); o Marichal (1985: 53-64).

En segundo lugar, debemos tener en cuenta una razón mucho más concreta: el más que probable malestar que debía de producir en el veterano crítico Rafael Vázquez-Zamora la erudición permanente de Vilanova. Ambos intelectuales -además de cierta diferencia generacional y de formación universitaria- contraponen dos modelos de crítica literaria muy distintos: Antonio Vilanova, profesor universitario y lector brillante, ingresa en 1950 en las filas de la redacción del semanario barcelonés *Destino*, con un modelo de crítica heredero del rigor filológico del Centro de Estudios Históricos y de clara filiación orteguiana, que buscaba aunar en las páginas de una revista de amplia difusión, la profundidad académica y el interés público de las obras literarias. Rafael Vázquez-Zamora, crítico literario y excelente traductor del inglés, había empezado en la misma revista en la temprana fecha de 1942, con un estilo de crítica que, si bien se alejaba del modelo impresionista de la inmediata posguerra (léase Ignacio Agustí o Eugenio Nadal, en la misma revista), sí tenía una actitud más trivializadora que divulgativa: se centraba especialmente en el relato de la trama, se prodigaba en juicios morales sobre tal o cual personaje, etc. Es por tanto comprensible, a nivel humano, la reticencia continua del maduro Vázquez-Zamora -conocedor, asimismo, de literaturas extranjeras como la inglesa y la norteamericana- ante las continuas muestras de conocimiento del joven Antonio Vilanova, quien parecía empeñarse una y otra vez en señalar paralelismos o posibles influencias de los novelistas anglosajones en ciertos autores españoles del momento.

No obstante, el crítico barcelonés no tenía una fijación tozuda o manía obsesiva en señalar dichas coincidencias, sino que en el trasfondo de dicha acción se halla una postura crítica muy concreta, y completamente justificada por lecturas y estudios. Antonio Vilanova, como Ortega y Gasset, como Federico de Onís, como el propio Américo Castro, defendía una manera de entender y estudiar la literatura en su historia, es decir, defendía un determinado modo de forjar la Historia Literaria: a partir de su conexión con las Circunstancias que la vieron nacer y en íntima relación con la Europa de su tiempo -si es que existía dicha conexión, nunca bajo el riesgo de inventarla-. Bajo esta perspectiva crítica, por ejemplo, Américo Castro desarrolló sus tesis en una obra que sería lectura obligada para el joven Vilanova, como *El pensamiento de Cervantes* (Imprenta de la Librería y Casa Editorial Hernando, Madrid, 1925).

Vázquez-Zamora, por su parte, si bien se instaló en una postura de excesiva oposición a señalar los vínculos entre la literatura extranjera y la española, cabe asegurar que en su -permítanme- tozudez a reconocer ciertos paralelismos no se halla, en modo alguno, una defensa de los preceptos políticos del régimen franquista. Sí podríamos resumirlo como la suma de una pataleta intelectual y de la creencia absoluta según la cual la originalidad de una obra literaria está reñida con la influencia de literaturas ajenas. Veamos un ejemplo -aunque posterior, del año 1954-, a propósito de la novela de Alejandro Núñez Alonso *La gota de mercurio*, finalista del Premio Nadal 1953 y publicada por Eds. Destino en el mismo 1954:

Se ha dicho hasta la saciedad que *La gota de mercurio* está escrita con estilo proustiano. Se ha citado también con este motivo a Joyce, Kafka, Mann, Huxley, Faulkner y demás grandes de la novela contemporánea. Pues bien, digo yo que si Núñez Alonso ha sido capaz de poner a su servicio todas las conquistas que en el arte de la expresión novelística debemos a aquéllos, hay que saludarlo como un verdadero novelista de nuestro tiempo. Pero si reflexionan ustedes, comprenderán la imposibilidad de construir una novela tan personal (y hasta «personalista») como *La gota de mercurio* recurriendo exclusivamente a herramientas prestadas. (Vázquez-Zamora, 1954: 32-33).

Es decir, para Vázquez-Zamora el «préstamo», el homenaje literario, la influencia de literaturas ajenas es algo no compatible con la construcción de una «novela personal». Quizá se le escapaba al crítico onubense cierto matiz en las alusiones hechas por Antonio

Vilanova a las literaturas extranjeras más en boga del momento: y es que, en ningún momento, el crítico catalán pretendía tender un puente donde no había ninguno.

Vilanova utiliza el paradigma de la literatura extranjera de dos maneras distintas. En primer lugar, para señalar una influencia real, normalmente reconocida por el novelista español o simplemente una huella reconocible por la evidencia de las pruebas. Tales son los casos obvios de la influencia de Faulkner y Graham Greene -además de la de la novela picaresca, la novela social y la obra de Pío Baroja-, en la novela *Las últimas horas*, de José Suárez Carreño:

Resulta altamente curioso, dados los elementos exóticos procedentes del *Santuario* de Faulkner y de *Brighton Rock* de Graham Greene, que han influido en la génesis de esta obra, y la técnica narrativa que ha inyectado una retardada morosidad al ritmo de la acción novelesca, darse cuenta de que su aportación innovadora entronca con los más insignes modelos de nuestra novela tradicional, y que su naturalismo poético e introspectivo no es más que un retorno a la novela picaresca humanizada por el sentimiento y la piedad. (Vilanova, 1951b: 19-20).

En este fragmento, Vilanova se previene ante posibles críticas por la originalidad esencial de la novela, argumentando que no es incompatible crear una obra literaria que esté vinculada con las innovaciones estéticas extranjeras y, a su vez, íntimamente unida con la tradición esencial española. En cierto modo, Vilanova se alinea junto a una actitud ontológica que no excluye la relación con lo foráneo en su propio ejercicio de autoafirmación.

Tales son también los casos de la influencia de *Les faux-monnayeurs* de André Gide -por su amoralidad vitalista- y de *Les mains sales* de Sartre -por su nihilismo y existencialismo metafísico-, en *Juegos de manos*, del joven Juan Goytisolo (Vilanova 1955b: 29); o de la evidente huella en *El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa de la técnica narrativa de *As I Lay Dying*, y del clima de horror y angustia de *The Sound and the Fury*, ambas de William Faulkner (Vilanova, 1955c: 27-28). También va a ser capaz el crítico catalán de señalar la imposibilidad de la influencia de la literatura extranjera en la española. Por ejemplo, ante la tentación de querer emparentar los esfuerzos técnicos de Jesús López Pacheco en *Central eléctrica*, con la obra de Dos Passos o la de Gladkov:

Aunque por fruto de la experiencia personal del autor, hijo de un técnico en montajes hidroeléctricos, que conoció desde niño el mundo que describe, ha podido asignarse a esta obra la calificación de novela testimonio, y aunque aparece, en efecto, a nuestros ojos como un documento excepcional de la construcción de las grandes centrales hidroeléctricas, en la que intervienen miles de hombres, no se crea que el carácter testimonial y colectivista de la obra ha llevado al autor a escribir un retablo unanímista fragmentario y caótico, al estilo de *Manhattan Transfer* de John Dos Passos, o un himno proletario al trabajo y al rendimiento industrial, como *El Cemento* de Gladkov. (Vilanova, 1959: 29).

En segundo lugar, Vilanova se sirve del paradigma extranjero para señalar paralelismos -en ocasiones voluntarios, en ocasiones fortuitos- entre la creación literaria nacional y la de allende nuestras fronteras, con una voluntad clara de enmarcar la circunstancia española en el devenir europeo y norteamericano, es decir, en el devenir occidental. Por ejemplo, en una crítica a la novela *Cuerpo a tierra* de Ricardo Fernández de la Reguera, donde señala «equivalencias» -que no influencias- en la obra del escritor español:

Reguera no sólo ha escrito una novela de guerra, sino de manera más concreta y específica la novela del frente y la novela del soldado, empresa en la que ha logrado un equivalente español de las famosas creaciones de Barbusse y Remarque, mucho más próximas a la intención y el propósito de su obra que los grandes frisos épicos de Theodor Plietier en *Stalingrado* y *Moscú*. (Vilanova, 1955a: 26).

Sería muy larga la lista de ejemplos en la que contraponer la actitud del crítico catalán y la del crítico andaluz (Ripoll, 2011: 169-176). No obstante, los expuestos ya aquí son suficientemente representativos de un posicionamiento crítico que no sólo respondía a cuestiones estéticas. En un tiempo histórico tan particular como las primeras décadas de la posguerra española, el simple hecho de abrir las ventanas a los aires europeos -ya lo pedía don Miguel, años antes- implicaba la valentía de rechazar la visión monolítica impuesta por el régimen y apostar por una esencia española que se interroga a sí misma, frente al mundo que la rodea. Siempre bajo el rasero del método histórico, Antonio Vilanova se proclamó, desde su tribuna en *Destino*, heredero de la tradición crítica de preguerra con una mirada europeísta y cosmopolita, que no podía entender la literatura sino en íntimo contacto con el devenir occidental: la literatura como un gran árbol, bien sujeto a la tierra de origen, pero con ramas capaces de traspasar nuestras fronteras.

BIBLIOGRAFÍA

GELI, Carles / HUERTAS CLAVERÍA, José María, *Las tres vidas de «Destino»*, Barcelona, Anagrama, 1991.

MARICHAL, Juan, «Apología pro Hispania sua: la voluntad reconstructora de Américo Castro», *Revista de Occidente*, Junio de 1985, 50, pp. 53-64.

PORTOLÉS, José, *Medio siglo de filosofía española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra, 1986.

RIPOLL SINTES, Blanca, «La influencia de la literatura extranjera en la novela española de posguerra: una cuestión de modernidad», *Del verbo al espejo*, Barcelona, PPU, 2011, pp. 169-176.

SANTOS, Dámaso, *De la turba gentil... y de los nombres*, Barcelona, Planeta, 1987.

SOTELO VÁZQUEZ, Adolfo, «De la misión del crítico y de la crítica», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1996, 552, pp. 116-121.

VALDEAVELLANO, Luis G. de, «El tema y los temas de Sánchez Albornoz», *Revista de Occidente*, Junio de 1985, 50, pp. 7-20.

VALDEÓN BARUQUE, Julio, «Castilla y España», *Revista de Occidente*, Junio de 1985, 50, pp. 21-34.

VÁZQUEZ-ZAMORA, Rafael, «La vida de los libros», *Destino*, 1954, 892, p. 22.

VILANOVA, Antonio, «La letra y el espíritu. *El camino*, de Miguel Delibes», *Destino*, 1951a, 705, pp. 14-15.

..... «La letra y el espíritu. José Suárez Carreño y *Las últimas horas*», *Destino*, 1951b, 751, pp. 19-20.

..... «La letra y el espíritu. *Cuerpo a tierra*, de Ricardo Fernández de la Reguera», *Destino*, 1955a, n° 913, p. 26.

..... «La letra y el espíritu. *Juegos de manos*, de Juan Goytisolo», *Destino*, 1955b, 916, p. 29.

..... «La letra y el espíritu. *El fulgor y la sangre*, de Ignacio Aldecoa», *Destino*, 1955c, 918, pp. 27-28.

..... «La letra y el espíritu. *Central eléctrica*, de Jesús López Pacheco», *Destino*, 1959, 1126, p. 29.

OBJETIVIDAD, NARRACIÓN Y SENTIDO DE LA REALIDAD EN EL PERIODISMO

MAITE GOBANTES BILBAO
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

1. Introducción

El presente texto regresa a la dicotomía entre los conceptos de periodismo objetivo y periodismo narrativo para tratar de perfilar sus contornos en la actualidad. La polaridad de modelos no es sino una faceta más del enfrentamiento entre la cultura científica y la cultura popular. En realidad, este texto intenta perfilar este conflicto: el que ha enfrentado al periodismo positivista, con un claro anclaje en el discurso científico, y al periodismo narrativo, que conecta claramente con relatos escritos y orales de toda condición.

La faceta más novedosa de este enfrentamiento se encuentra, en este principio de siglo, en la imparable inflación de historias que emanan de todos los medios: pudiera parecer así perdida la batalla del modelo objetivista: nunca antes se han contado tantas historias y desde ámbitos tan diversos. Christian Salmon dibuja el panorama que ofrece el imperialismo de las historias del siguiente modo: «Los manager deben contar historias para motivar a sus trabajadores y los médicos están formados para escuchar las historias de sus pacientes. Los reporteros se han unido al periodismo narrativo y los psicólogos a la terapia narrativa» (Salmon, 2008: 30). Varios años antes, desde las entrañas del quehacer científico, el neurólogo Oliver Sacks, reivindicaba los *relatos* clínicos:

En un historial clínico riguroso no hay «sujeto»; los historiales clínicos modernos aluden a su sujeto con una frase rápida («hembra albina trisómica de 21»), que podría aplicarse igual a una rata que a un ser humano. Para situar de nuevo en el centro al sujeto (el ser humano que se aflige y que lucha y padece) hemos de profundizar en un historial clínico hasta hacerlo narración o cuento; sólo así tendremos un «quién» además de un «qué», un individuo real, un paciente, en relación con la enfermedad. (Sacks, 2002: 12).

La fascinación por las narraciones es atribuida, por algunos autores, a la pérdida posmoderna de la fe en que es posible alcanzar el conocimiento verdadero. La investigadora Marie-Laure Ryan, sin embargo, propone concebir la narración nada menos que como «un estilo cognitivo o un modo de pensar» (2007: 22).

2. Verdad y valores en la narración periodística

Regresando a los medios de comunicación, donde el *storytelling* ha encontrado excepcional acomodo, se puede constatar en la actualidad una fragmentación y proliferación de los discursos que torna confusa la imagen del mundo; además, asistimos a una hipertrofia de la sentimentalidad, que ha ganado la batalla a la racionalidad (Arroyas et al., 2010: 8). Un visionario Walter Benjamin presentía ya en 1936 que «el arte de narrar se aproxima a su fin porque el aspecto épico de la verdad, es decir, de la sabiduría, se está

extinguendo» (Benjamin, 1991: 112). Una facultad que nos pareciera inalienable, aseguraba el pensador alemán, estaba desapareciendo: la facultad de intercambiar experiencias.

Benjamin dio en el corazón del problema, aunque la formulación resulte hoy sorprendente: «la cotización de la experiencia ha caído y parece seguir cayendo libremente al vacío» (Benjamin, 1991: 112). Sin embargo, nunca antes se han difundido, mostrado, intercambiado tantas experiencias, nunca se han empleado tantos y tan diversos medios con idéntico fin... ¿Qué contienen, en gran parte, *Twitter*, *Facebook* o *Tuenti* o muchos blogs, no solo los llamados ego-blogs? ¿Qué se halla en algunos chats sino intercambio -o exhibición- de experiencias, demanda de ellas? ¿Qué encontramos en la proliferación de *whatsapp*? ¿Qué anida en la publicación de diarios, autobiografías? ¿De qué hablan los innumerables rostros y voces que son convocados a todos los medios de comunicación? Sobrepassa ampliamente los límites del presente trabajo ahondar en cuestiones relacionadas con la comunicación de la experiencia, con la vivencia; no obstante, queremos señalar la aparente contradicción que entraña el enunciado benjaminiano. Tal contradicción solo puede ser superada apelando a un elemento: «la presencia, en el horizonte de la narración, de algún valor trascendente» (González Requena, 1994: 153). Posiblemente sea esta la cuestión más relevante en el asunto que ahora tratamos: la existencia, o no, de valores trascendentes en la narración. Solo teniendo en cuenta este factor, puede entenderse, incluso hoy más que en su día, las palabras de Benjamin. Las narraciones pueden proliferar pero puede que no porten sentido alguno.

Desde la perspectiva de González Requena, la desaparición de los valores axiológicos propiciada por el positivismo filosófico suponía, en la práctica, la *desaparición de la verdad* -de la relación constitutiva del sujeto con la palabra- en beneficio de la proliferación de los *conocimientos funcionales*, es decir, *verosímiles* (González Requena, 1994: 153). Este investigador muestra una mirada muy pesimista sobre las consecuencias que la ausencia de una dimensión simbólica puede acarrear: «Si la realidad se construye en los textos que nos permiten pensarla, igualmente en ellos, en los textos puede ser destruida». (González Requena, 2010: 17).

No obstante, el oscuro panorama dibujado por Benjamin es negado por otros autores. El profesor Albert Chillón cuestiona: «¿Merece la marcha de los tiempos tan apocalíptica diagnosis o será más bien que la transformación de las mediaciones está auspiciando nuevas formas de expresividad y sensibilidad, alguna de las cuales heredan el testigo que la vieja oralidad comunitaria entregó hace decenios?» (Chillón, 2012: 58). En opinión del profesor, «queda un minoritario aunque sensible margen para que la genuina narración y comunicación medren» (2012: 57-58).

En las primeras décadas del pasado siglo, es bien sabido, se reclamaba al periodismo objetividad. La objetividad como método se asume en el periodismo como una garantía de calidad precisamente cuando se es consciente de la influencia de los propios prejuicios, como una forma de desactivarlos en alguna medida o para que empañen lo menos posible la rigurosa observación. La orientación positivista, con su retórica objetivista, triunfó en la práctica profesional y en las facultades de periodismo no solo de nuestro país. También al otro lado del Océano: Gay Talese cuenta en sus textos autobiográficos, *Vida de un escritor*, y *Orígenes de un escritor de no ficción*, que obtenía calificaciones miserables en la Universidad de Alabama debido a su resistencia a emplear la pirámide invertida: «Las cinco W's [...] eran las preguntas que para ellos [los profesores] debían responderse de manera sucinta e impersonal en los primeros párrafos del artículo [...] yo a veces me resistía a esta fórmula y trataba en cambio de comunicar la noticia a través de la experiencia personal del individuo más afectado por ella» (Talese, 2010: 282).

Durante décadas «el positivismo constituía la cultura dominante y era la cosmovisión que imperaba e impregnaba el tejido social» (Galdón, 1989). Siguiendo la síntesis explicativa del profesor Jacinto Chozza, Galdón muestra cómo el positivismo se corresponde con la creencia según la cual la ecuación «científico = verdadero = objetivo = formalizado =

racionab» y su contraria «subjetivo = irracional = acientífico = incognoscible» categorizan plena y exhaustivamente la realidad y el conocimiento. Tales ecuaciones, por una reducción de lo científico a lo empíricamente verificable, llevaron a que se entendiera que todo aquello que dependía de la libertad humana comenzara a parecer como infundamentable, como incognoscible o como irracional (ibídem). Entendido de este modo, resulta comprensible el vigor y alcance del imperio positivista.

En este contexto, cobró necesariamente fuerza la reverencia al dato, al hecho (desprovisto de cualquier conflicto con el concepto de facticidad). Cobra fuerza la reinterpretación del hexámetro de Quintiliano, rebautizado 5 *w's* (*what, who, where, when, why* más el incómodo -por comenzar con hache- *how*). Así, cabe recordar, el género noticia debía responder en el primer párrafo a esas preguntas. Además, la primera persona se prohibía (no podía emerger de forma expresa), así como los adjetivos calificativos. Al tiempo, se prescribía la necesidad de presentar «las dos caras de la moneda», prescripción razonable, pero que ha dado lugar a un desatino periodístico todavía no superado completamente hoy: la abismal disparidad de cifras de participación en manifestaciones, según quienes las ofrezcan.

3. Retórica objetivista, retórica hermenéutica

Gadamer advertía que «quien parece estar cierto de su falta de prejuicios, en tanto que confía en la objetividad de su proceder y niega su condicionamiento histórico, ése experimenta el poder de los prejuicios, que lo dominan incontroladamente» (1998: 32-33). Para el pensador alemán, el objetivismo histórico no es sino la ingenuidad de la fe en el método, y en él cae «aquel que cree poder prescindir de sí mismo en la comprensión» (1998: 36).

El periodismo aspiraba antes a presentar un relato fidedigno de hechos. Pero ¿cómo ser fieles a lo real? ¿Cómo superar los límites de la percepción humana y lograr un relato de un acontecimiento que pueda ser aceptado como fiable? La intuición o las buenas intenciones no bastan. El método para conseguir eso forma parte de la esencia del periodismo y consiste en la disciplina de la verificación y se encuentra conectado con el concepto de objetividad (Kovach y Rosenstiel, 2003).

Ese es el gran reto que tiene ante sí cualquier persona que quiera escribir relatos periodísticos: «¿Cómo abrirse paso a través de chismes, rumores, manipulaciones y lagunas de memoria para captar un relato lo más fiel posible de los hechos, sujeto además a revisión a la luz de nuevas informaciones y puntos de vista? ¿Cómo superar los límites de nuestra percepción, de la experiencia personal y ofrecer un relato que la mayor parte de los lectores considere fiable?» (Kovach y Rosenstiel, 2003: 100). En esta misma línea, Lipovetsky señala que la clave de la regeneración del periodismo se encuentra en un replanteamiento de su identidad, que pasa por apostar por una información completa y justa, que sólo puede fundamentarse en una ética -de corte spinozista- basada en la formación humana y profesional para «el desarrollo del gusto por la verdad y la curiosidad hacia los hechos» (Lipovetsky, 2005: 244).

El presente texto reclama, consciente de la dificultad epistemológica, un modelo que aúne propiedades de los dos modos de entender el periodismo. Un modelo que podemos denominar, provisionalmente al menos, modelo hermenéutico-narrativo. En esta línea, el profesor Arroyas escribe: «El primer modelo [positivista] es indispensable por su apego a lo empírico, su rigor a la hora de contar solo lo que oye, ve y comprueba, su precisión en la acotación de los límites, su respeto por los hechos» (2009: 351). El modelo narrativo, también insoslayable, tendría la virtud de añadir creatividad al rigor, de fijarse en las intenciones, no solo en los comportamientos, de buscar significados, sentido. «Aceptar que todos los relatos objetivos de la realidad son en parte subjetivos permite una combinación

enriquecedora de ambos modelos y aumenta la responsabilidad del periodista a la vez que engrandece el desafío de su trabajo [...] En esa doble exigencia de precisión y creatividad reside el periodismo como arte del discernimiento» (2009: 351).

La joya de la corona de la retórica objetivista era la llamada estructura de pirámide invertida que prescribe que, tras dar cuenta de lo esencial en el primer párrafo de la información, para los siguientes párrafos quedaban otros aspectos que debían ser dispuestos en orden decreciente de interés. Como es razonable, son muchos los autores que han reparado en que tal *dispositio* invita progresivamente al lector a abandonar la lectura: los aspectos que se recogen son cada vez menos relevantes, menos interesantes y su narratividad, como indica López Pan (1997), dudosa.

La forma que se utilice para exponer los hechos es útil para dar apariencia de objetividad, pero lo esencial es que el acercamiento a los hechos haya sido realizado con un método objetivo. El método de la objetividad no se concreta -recuerdan Kovach y Rosentiel- en prohibiciones -repetidas en las clases de redacción periodística hasta la saciedad- como la de utilizar la primera persona o los adjetivos calificativos o en preceptos como los de presentar las dos caras de la noticia, etc., sino que se concreta más bien en una serie de procedimientos, actitudes personales y principios intelectuales como la renuncia a la ficción, la transparencia de métodos y motivos (lo que impide emitir juicios categóricos como si fueran hechos indiscutibles), la humildad, la claridad en la expresión de interpretaciones, la prudencia en las mismas, la consulta de fuentes variadas y equilibradas, la utilización honrada de las fuentes anónimas, el reparto equilibrado y justo de las voces que aparecen en un reportaje, la utilización de un lenguaje claro y rico, etc.

Lo anterior concierne al trabajo de enfrentarse a la realidad, pero a partir de ahí los recursos lingüísticos, retóricos con los que cuenta un periodista son muy numerosos. El periodismo exige una implicación personal del periodista, que pone en juego sus valores a la hora de interpretar la realidad. No aspira a reflejar la realidad de forma neutra, sino que indaga en la significación profunda de la noticia e intenta darle relieve a los hechos poniéndolos en contexto. Ese esfuerzo técnico y personal requiere del periodista un trabajo exhaustivo de investigación y de comprobación de las informaciones (modelo positivista), pero también le exige reflexión y valoración y (modelo hermenéutico) Arroyas (2009: 351).

Los medios de comunicación escritos: diarios y revistas en papel o en Internet tienden, cada vez más, a escribir haciendo uso de la libertad creativa que trasciende, con mucho, la pirámide invertida en la narración de hechos. Así, hay cabida para cuentos, mitos, canciones, películas, personajes y tramas de novela, sucesos de la actualidad e históricos, refranes y proverbios, lexias de toda condición, etc. El periodista dispone de numerosas herramientas para interpretar y contar la realidad: no es otro el espíritu del periodismo. El periodismo es popular por naturaleza: se escribe y habla para todos «para el docto y el menos docto», decía el manual de redacción de Martín Vivaldi.

A pesar de algunos de los excesos de los periodistas del Nuevo Periodismo, la esencia de su perspectiva tiene la virtud de reivindicar el apego a lo que ocurre, a la realidad: «La unidad fundamental de trabajo no es ya el dato, la pieza de información, sino la escena [...] Por consiguiente, tu problema principal como reportero es, sencillamente, que consigas permanecer con la persona sobre la que vas a escribir el tiempo suficiente para que las escenas tengan lugar ante tus propios ojos.» (Wolfe, 1981: 76). Kapuszinsky lo enunciaba en forma de advertencia: no era conveniente escribir de alguien con el que no se hubiese permanecido siquiera unos momentos.

4. Dickens y los cuentos de hadas

Las historias periodísticas están obligadas a negociar con lo familiar y lo extraño. Se busca un *dominio fuente* -más conocido y estructurado- que sirva para reflejar la estructura del

dominio meta, lo particular. A continuación, reproducimos dos ejemplos de entradilla: de una noticia *reportajeada* la primera; de un reportaje, la segunda. Son tan solo dos ejemplos de cómo opera la interpretación en textos informativos. En el primero, *A Claudia le salva la cigüeña*, lo familiar es el cuento de hadas y el pequeño mito de la cigüeña; lo extraño, lo desconocido, lo informativo en última instancia, es la historia de una joven rumana sin permiso de residencia en España que da a luz a un bebé mientras viajaba -custodiada por la policía- camino del aeropuerto para ser repatriada. El texto se asienta en dos mitos: uno, más débil, para el titular: el de la cigüeña que trae niños al mundo. El otro, vigoroso y presente tanto en la entradilla en el resto del cuerpo, es el de los cuentos de hadas, relatos en los que siempre se encuentra un momento en el que, de forma completamente inesperada, los acontecimientos dan un giro que permite que el protagonista se salve de una suerte atroz.

El segundo, un reportaje de Carlin sobre la crisis del periodismo, es un excelente ejemplo de entradilla basada en una figura retórica: la analogía. En concreto, en la que el autor halla entre la situación que se vivió durante la Revolución Francesa y la que vive hoy el periodismo con la revolución de internet. Además, tal analogía se articula sobre una cita de una célebre novela, en concreto, sobre las primeras líneas de la obra, que son extraídas para dar comienzo al *lead* del reportaje creando un sugerente juego de inicios.

A Claudia le salva la cigüeña, en El País, 16/1/2004

A Claudia, una joven rumana de 19 años, y a su pareja, la cigüeña les ha traído el mejor regalo posible. No sólo han sido padres de una hermosa criatura, sino que el destino ha querido que el alumbramiento de la mujer, producido mientras se procedía a su repatriación, frenara su expulsión a su país de origen, o, lo que es lo mismo, impidiera su reencuentro con la miseria de la que no hace muchos días huyeron en busca de un futuro más esperanzador. La trama de este cuento de hadas se inició en la noche del miércoles, cuando los agentes de la Brigada de Extranjería de Córdoba acompañaban a Claudia y a su marido, Iliev Viorel, de 21 años, hacia el aeropuerto madrileño de Barajas, donde sería cumplimentada la vuelta a su país. Habían sido detenidos en Córdoba sin la pertinente documentación, lo que provocó el expediente de expulsión que el miércoles se ejecutaba.

El momento crucial, en El País, 9/05/2009

«Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos; la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación». Así arranca la novela *Historia de dos ciudades*, de Charles Dickens, el periodista más famoso de todos los tiempos. La trama del libro, escrito en 1859, se desarrolla durante la Revolución Francesa. Dickens, que trabajó en media docena de periódicos, podría haber escrito las mismas palabras hoy sobre la revolución de Internet. La irrupción de la *world wide web* en el antiguo imperio del periodismo ha provocado incertidumbre y confusión, sin que nadie tenga muy claro si la toma de esta Bastilla debe de ser motivo de esperanza o de desesperación. El consenso sólo existe alrededor de una gran contradicción: que vivimos en el mejor de los tiempos para el periodismo, y también en el peor.

BIBLIOGRAFÍA

ARROYAS LANGA, Enrique, *El periodismo como foro de debate. Fundamentos teóricos para la redefinición del papel del periodista en el espacio público*, Tesis doctoral inédita, Murcia, UCAM, 2008.

ARROYAS, Enrique, GOBANTES, Maite; NOGUERA, José Manuel, «La realidad fragmentada: tendencias del discurso mediático», *Sphera Publica* 10, 2010, pp. 7-14.

BENJAMIN, Walter, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1991.

CHILLÓN, Albert, «Drama, narración y contingencia en la estela de Ortega y Benjamin», en Rodríguez, Jorge Miguel (coord.), *Contar la realidad. El drama como eje del periodismo literario*, Zaragoza, 451 editores, 2012.

DUTT, Carnten (editor), *En conversación con Hans-Georg Gadamer*, Madrid, Tecnos, 1998.

GALDÓN, Gabriel, «La documentación como factor del saber periodístico», *Comunicación y sociedad*, vol. II, 1989, pp. 25-50.

GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1992.

..... «La destrucción de la realidad en el espectáculo televisivo», *Sphera pública* 10, Murcia, 2010, pp. 17-41.

KAPUSCINSKI, Ryszard, *Los cínicos no sirven para este oficio*, Barcelona, Anagrama, 2003.

KOVACH, Bill y ROSENSTIEL, Tom, *Los elementos del periodismo*, Madrid, Ediciones El País, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles, *El crepúsculo del deber. La ética indolora de los nuevos tiempos democráticos*, Barcelona, Anagrama, 2005.

LÓPEZ PAN, Fernando, «Consideraciones sobre la narratividad de la noticia. El imperio de una sinécdoque», *Comunicación y sociedad*, vol. 10, n° 1, 1997, pp. 9-60.

RYAN, Marie-Laure, «Toward a definition of narrative» en Herman, David (ed), *The Cambridge Companion to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

SACKS, Oliver, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*, Barcelona, Anagrama, 2002.

SALMON, Christian, *Storytelling. La máquina de fabricar historias y formatear las mentes*, Madrid, Península, 2008.

TALESE, Gay, *Retratos y encuentros*, Madrid, Alfaguara, 2010.

..... *Vida de un escritor*, Madrid, Alfaguara, 2012.

WOLFE, Tom, *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1981.

UNA NUEVA ORALIDAD: LA COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL DE MASAS. ESTRATEGIAS COMUNICATIVAS Y CONFIGURACIÓN DEL RECEPTOR

JOSÉ DOMINGO DUEÑAS LORENTE
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Introducción: la recepción en la oralidad tradicional

Recordaba hace un tiempo Fernando Savater (1988: 10) que «[e]l libro es el segundo soporte en antigüedad y respetabilidad de la ficción literaria, tras el primero y más importante que es la voz humana». En este mismo sentido, escribe Luis Beltrán (2002: 23-24), que «[l]a literatura de la tradición no tiene otro medio de transmisión que la oralidad», y podemos conocerla hoy gracias a que parcialmente fue transcrita y a que de modo residual ha llegado oralmente hasta nuestros días.

Nos interesa aquí detenernos en los rasgos comunicativos de la oralidad tradicional con el objeto de establecer comparaciones con lo que denominamos ‘nueva oralidad’. En un caso y en otro, nos ocuparemos, en particular, de aquellos procedimientos comunicativos que puedan tener relación directa con la configuración del receptor. Umberto Eco (1987: 87-89) hablaba del autor y del lector modelo como «estrategias textuales», esto es, como artificios que se plasman en el texto de muy variadas maneras y que condicionan su composición e interpretación. Pero autor textual y lector modelo trascienden propiamente el texto y se proyectan también en los contextos de emisión y de recepción, como trataremos de constatar a lo largo de estas páginas.

La oralidad tradicional ha caído en desuso en nuestro tiempo, cuando menos en el mundo occidental, aunque ha sido sustituida por otra oralidad de relevancia creciente en nuestros días y de rasgos bien distintos. Me refiero a la comunicación audiovisual de los medios de masas (televisión, radio, Internet), donde también las funciones de emisor y de receptor modelo desempeñan papeles trascendentales en la configuración tanto de los enunciados como de los marcos de referencia en que se insertan. Indudablemente, para entender de modo satisfactorio un proceso comunicativo en el contexto de esta nueva oralidad convendrá saber, por ejemplo, si el enunciado procede de un medio público o privado, si se enmarca en un formato informativo o interpretativo, si busca un receptor adulto o joven, si persigue en última instancia beneficios económicos o ideológicos, etc. Por otra parte, la recepción se resuelve en interpretaciones un tanto cambiantes de acuerdo con el momento en que se produce la lectura, porque cada época, cada generación, proyecta sus marcos de referencia, sus contextos intelectuales, en los textos que aborda.

La literatura que surge de lo que llama Luis Beltrán (2002: 25), el «imaginario quimérico», es decir, el período prehistórico, anterior a la escritura, se manifestó, por lo que podemos saber, mediante dos grandes géneros hegemónicos (Beltrán, 2002: 24): uno que se inscribe en la estética de lo épico, que tiene carácter poético y elevado, y otro de talante mixto, poético-prosaico, y bajo, al que se puede denominar «folclórico». El primer modelo servía para proporcionar autoridad a las nuevas formas de organización de las sociedades y grupos humanos, el incipiente orden patriarcal y la tradición que se funda en él; la estética folclórica tendía a mantener un pensamiento anterior, una manera de ver la vida basada en la naturaleza, pautada por sus manifestaciones periódicas y portentosas. «La estética épica -escribe Luis Beltrán (2002: 24)- legitima la identidad de la casta superior, la de los patriarcas y héroes. La estética folclórica no precisa de identidades».

Parece evidente que ambas estéticas buscaban la conformidad del receptor, su incorporación a la manera tradicional y comunitaria de afrontar los avatares naturales y familiares, si bien, desde un modo de enunciación más interesado en el caso de la estética épica, más gratuito en el de la folclórica. La transmisión tradicional se sirve de sus propios elementos persuasivos, de claras estrategias de convicción; así, refrenda determinados comportamientos mediante la superación de las dificultades, el logro del éxito, la consecución de los objetivos previstos, etc., a la vez que condena otros. En este sentido, aquí nos interesa sobre todo la veta «folclórica» de la tradición porque perduró en lo sustancial a lo largo de los siglos, seguramente por ser menos dependiente de un determinado estado social y familiar que el género épico. «El cuento folclórico -en palabras de L. Beltrán (2002: 42-43)- tiene un sentido didáctico especial: expresa la superioridad de los valores naturales sobre los valores culturales, sean del tipo que sean (...). El didactismo del cuento folclórico es el didactismo de la visión esencial y unitaria de la vida mediante imágenes concretas -las imágenes folclóricas-».

Además, por su carácter formulario, por participar de un mundo mágico donde nombrar suponía ya un modo de hacer presente lo nombrado, la palabra folclórica «pone de manifiesto el extraordinario poder de la palabra en el mundo de las tradiciones (...). Esta palabra -continúa L. Beltrán (2002: 46)- se dirige a un público joven. Trata de educarlo en la cohesión de los valores comunitarios. Y para educarlo le muestra, convincentemente, esos valores, esto es, esperando de ese público una réplica positiva en la que se expresan la comprensión -literal, moral y alegórica- y la aceptación de esos valores». Las narraciones tradicionales incidían, pues, en mensajes o enseñanzas que aseguraran, en palabras de Del Rey Briones (2007: 11), «la propia supervivencia del grupo, dado que contenían datos fundamentales para su identificación y cohesión, como podían ser sus creencias, su concepto de la naturaleza y de la existencia, la historia de los antepasados fundadores del grupo, etc.» De esta necesidad surge la narración, «un artefacto verbal e intelectual verdaderamente revolucionario gracias al cual la especie humana se ha constituido en gran medida en lo que es actualmente».

En consecuencia, los relatos tradicionales se llenan de advertencias -contra el incesto, el canibalismo, la ingenuidad en las relaciones humanas, etc.-, de recomendaciones que ayudan a sobrevivir y que se concretan en comportamientos presididos por la astucia, la prudencia, la actuación conjunta ante el mal, etc., e incorporan, en suma, experiencias ancestrales a modo de autoridad para los no iniciados. Por otra parte, por su talante simbólico y mítico más que descriptivo y racional los cuentos tradicionales transmiten mensajes cifrados susceptibles de ser interpretados de manera distinta en contextos diferentes. Por lo mismo, los cuentos son recibidos con especial interés tanto por personas inmersas aún en la cultura popular, próximas a un modo de pensamiento mítico, como por los niños, cuyo razonamiento prelógico se acomoda sin ninguna estridencia con este tipo de narraciones (Rodríguez Almodóvar, 2004: 60).

La oralidad literaria ha padecido varios momentos de crisis, además de una paulatina pero progresiva postergación frente a la transmisión escrita desde la expansión de la imprenta. Cabe pensar que conforme cambia el receptor medio se modifican también los propios relatos. Señalaba, en este sentido, Rodríguez Almodóvar (2004: 62) que el pensamiento «pequeño-burgués» llevó a cabo una importante «manipulación ideológica» de los relatos tradicionales «seleccionando y potenciando determinados cuentos, y ocultando o deformando otros». En lo mismo incidía más recientemente Ana M^a Matute (2011):

Sobre la famosa crueldad de los cuentos de hadas -que, por cierto, no fueron escritos para niños, sino que obedecían a una tradición oral (...)-, me estremece pensar y saber que se mutilan, bajo pretextos inanes de corrección política más o menos oportunos, y que unas manos depredadoras, imaginando tal vez que ser niño significa ser idiota, convierten verdaderas joyas literarias en relatos no sólo mortalmente aburridos, sino, además, necios. ¿Y aún nos preguntamos por qué los niños leen poco?

Resulta ilustrativo en este sentido recordar las circunstancias en que los hermanos Grimm recopilaron sus cuentos. Señalaba M^a Teresa Zurdo (1986: 62-63) que los informantes fueron básicamente de dos tipos. Por una parte, jóvenes de la alta burguesía, es decir, del entorno social de los recopiladores, personas «que no pueden ser consideradas como portadoras de la tradición oral en sentido estricto», lo que, continúa M^a T. Zurdo, «condiciona y restringe sensiblemente el ámbito real de la tradición oral de los cuentos». A la vez, también acudieron los Grimm a personajes de las capas menos cultas, así, artesanos, pastores, soldados, niñeras, etc. En este grupo, cobró particular protagonismo Dorothea Viehmann, de cuyo testimonio recogieron 37 cuentos; en ella creyeron encontrar los Grimm el prototipo de los saberes populares, un receptáculo puro de la tradición. Sin embargo, matiza M^a T. Zurdo (1986: 63), «la vinculación de Dorothea Viehmann con las auténticas clases populares es un tanto relativa, pues, además de estar casada con un sastre que tenía taller propio, procedía de una familia de hugonotes franceses, datos ambos que presentan a la narradora bajo una perspectiva algo alejada de la descripción ideal que de ella hacen los hermanos Grimm».

En las sucesivas ediciones los propios recopiladores modificaron notablemente los criterios metodológicos y el sentido general que debía adoptar su trabajo, y ello provocó incluso un distanciamiento intelectual entre los dos hermanos, de manera que a partir de la edición de 1815 fue Wilhelm en solitario quien se encargó de dar a la colección el tono y el contenido definitivos. «Jacob entiende -escribe M^a T. Zurdo (1986: 63)- que se trata de una investigación filológica y no de una colección de cuentos destinada a los niños (...). Wilhelm contempla los cuentos como obras literarias de hondas raíces populares que siempre han pertenecido al mundo de los niños y que, una vez recogidas por escrito, no se les pueden sustraer». Por ello, al preparar la segunda edición propone «una serie de modificaciones de carácter metodológico y estilístico que Jacob no comparte».

Con todo, el momento de crisis más profunda, si no definitiva, de la oralidad tradicional se produce con la irrupción de la cultura audiovisual -luego digital- en la segunda mitad del siglo XX, cuando los nuevos soportes llenan con sus emisiones la vida cotidiana. Surge progresivamente una nueva oralidad a partir de herramientas y de formatos de enorme capacidad de difusión, que adquieren su pleno sentido en el marco de la sociedad de consumo. Muchos de los relatos tradicionales perduran convertidos en películas, series televisivas, nuevas versiones, etc., aunque en general sustancialmente transformados. La nueva oralidad desarrolla intenciones comunicativas propias, construye procedimientos poderosos con los que configurar un receptor modelo a su medida, alguien que permita la retroalimentación de los mensajes, que asuma como propias las expectativas y aspiraciones que genera la nueva comunicación social. Ahora, palabra e imagen, fundidas de muy variadas maneras, se sirven sobre todo de pantallas -televisión, ordenador, móviles-, que condicionan los propios mensajes así como las funciones de emisor y receptor.

La extraordinaria potencialidad expresiva del lenguaje audiovisual o multimedia -escribe Joan Ferrés (2011: 11)- procede del hecho de que actúa mediante síntesis acumulativas, es decir, mediante la acumulación de una multiplicidad de códigos visuales y sonoros, cada uno de los cuales aporta una virtualidad específica.

La nueva oralidad: algunos rasgos dominantes

A mi juicio, la nueva oralidad de los medios audiovisuales de masas tiende sobre todo y en última instancia a cimentar y justificar un modelo social: el de la sociedad que centra en el consumo la mayor parte de las expectativas vitales de los individuos. Esta circunstancia

de partida creo que viene a explicar algunos de los rasgos comunicativos dominantes en la oralidad mediática:

1) *La fragmentación de los mensajes*

Los mensajes mediáticos de hoy tienden a la disgregación del sentido, a la fragmentación de los argumentos comunicativos, de modo que se convierten en flashes desconectados unos de otros. En cualquier soporte mediático, nos encontramos con enunciados en serie que apenas nada tienen que ver entre sí: por ejemplo, a lo largo de una sesión nocturna en cualquier emisora de televisión, y da lo mismo que el receptor no se mantenga fiel durante un cierto tiempo a la misma cadena, se puede ver tal vez una película, interrumpida periódicamente mediante mensajes publicitarios, a continuación un concurso, tal vez un debate, luego un noticiero, siempre con las redundantes interrupciones publicitarias, etc.

Con ello, el receptor se ve abocado a percibir la representación de un mundo parcelado, ofrecido además desde pretensiones comunicativas dispares, de manera que lo que otorga unidad a los mensajes es básicamente el soporte comunicativo (televisión, radio, Internet) y el marco general en que se inserta. En este sentido, sí puede decirse que el medio es el mensaje como ya sostenía hace más de tres décadas Marshall McLuhan, es decir, que el medio condiciona de manera decisiva el mensaje.

Si se pretende buscar un sentido global que proporcione unidad a los enunciados ya no cabe buscarlo en el contenido como tal sino en el contexto de emisión y de recepción: las relaciones entre élites comunicativas y masas en el marco de la sociedad de consumo.

Los dueños de las redes multimedia globales -escribe Manuel Castells, (2010: 541)- (redes a su vez, pero redes de personas al mando de sus organizaciones) son sin duda los que ostentan el poder de la sociedad red porque programan la red fundamental: la metarred de redes de comunicación, las redes que procesan los materiales ideacionales con los que sentimos, pensamos, vivimos, presentamos nuestras vidas y luchamos. Su relación con los actores sociales sobre los que ejercen el poder es también fácil de identificar: *transforman a los seres humanos en audiencia vendiéndonos las imágenes de nuestras vidas*. Así, consiguen sus intereses (hacer dinero y tener influencia) diseñando el contenido de nuestra cultura en consonancia con sus estrategias empresariales.

Frente a ello, Castells (2010: 542) anima a fomentar y cultivar lo que llama la «autocomunicación de masas», es decir, la generación de mensajes propios a través de los medios de masas, aunque no olvida la desigualdad evidente en cuanto a las posibilidades de difusión de este modelo alternativo con respecto al dominante.

2) *La contigüidad como modo de articulación argumental*

La causalidad de las historias, la sucesión ordenada de los hechos, procedimientos mediante los que el individuo trata de imprimir un determinado orden a la realidad, rasgos ineludibles del pensamiento lógico, son sustituidas en la nueva oralidad por una disposición de simple contigüidad de los contenidos. De este modo se desarticula una percepción racional de las cosas, que es reemplazada por la disposición caprichosa de los acontecimientos. Prueba de ello es la emisión de un anuncio publicitario al lado de otro con el que no comparte nada desde un punto de vista argumental y ambos en el paréntesis, por ejemplo, de la retransmisión de un acontecimiento deportivo, etc. O la presentación de productos publicitarios en contextos que no le son propios con el objeto de que adquieran,

como por contagio, determinadas cualidades ante el receptor: por ejemplo, para rebatir la idea de que la emisión de anhídrido carbónico de los motores de los vehículos provoca una constante y tal vez irreversible contaminación atmosférica, los anuncios no se detienen en argumentaciones en contra sino que simplemente tienden a mostrar el automóvil en parajes naturales, lugares exóticos, carreteras de montaña, etc. Los anuncios de tabaco, por su parte, buscaban insertar al fumador en un entorno natural mediante el que desmontar la idea de insalubridad vinculada al consumo.

De este modo, frente al argumento racionalmente construido se opone una relación metonímica de las cosas, la simple relación de contigüidad de dos elementos dispares sirve para vincularlos en la percepción del receptor.

Mientras los profesionales de la educación -escribe J. Ferrés (2004: 15)- intentamos conferir valor a las realidades mediante argumentaciones, mediante una relación natural causa-efecto, las pantallas tienden a recurrir, de manera intencional o involuntaria, a mecanismos de asociación arbitraria, como los que Antonio Damasio denomina «gloria reflejada» y «culpable por asociación». Son mecanismos por los que se confiere valor (positivo o negativo, según el caso) a una realidad por el simple hecho de estar cerca de otra que tiene valor positivo o negativo (...).

Damasio recupera en este texto el concepto del *pensamiento mágico de Freud*, del pensamiento primario, asociativo transferencial.

3) *Uniformización del receptor*

La oralidad de los medios de comunicación incide sobre todo en los resortes emocionales del receptor. De este modo se busca no sólo una reacción más previsible sino también más compartida por parte de los receptores. El éxito comunicativo de los medios se mide en función de la cantidad de televidentes o usuarios más que por ningún otro indicador, porque de la audiencia, del número de telespectadores o radioyentes, o de la cantidad de usuarios en el caso de Internet, dependen los ingresos generados mediante la publicidad. El índice de audiencia es, además, el argumento de mayor peso que esgrime cualquier empresa de comunicación a la hora de dar cuenta de su implantación social, de su capacidad de influencia.

Por otra parte, en la oralidad mediática el contexto de emisión está lejos geográfica y emocionalmente del contexto de recepción. Y ello hace que se tienda a la descontextualización de los mensajes.

Con todo, y a modo de conclusión, cabe decir que la oralidad de los medios de comunicación trata de proporcionar al individuo una identidad grupal que resulte proclive a sus estrategias de su persuasión, dócil a las expectativas que se le proponen. De este modo, se persigue la despersonalización del individuo, su pérdida de referencias tradicionales, la aniquilación de las propias decisiones si no van en la orientación deseada. En los mensajes mediáticos, la relación de poder entre emisor y receptor muestra en todos los casos un enorme desequilibrio, un dominio claro de quien habla sobre quien escucha, y se tiende por lo tanto a la imposición comunicativa, a la anulación del receptor.

Si en la oralidad tradicional, se tendía a dotar de identidad al individuo mediante relatos que incidían en lo sustancial de la vida tal y como era percibida comunitariamente, si se proporcionaban recursos para afrontar las dificultades, la oralidad mediática no busca las explicaciones últimas de las cosas sino más bien su sustitución por planos intermedios de la realidad a los que se le atribuye, por otra parte, capacidades explicativas que no les son propias: prueba de ello es equiparar una urbanización con el paraíso, un coche con el logro de la libertad, una comida determinada con el disfrute pleno de la vida, el uso de un producto de limpieza con el equilibrio conyugal, una opción política con la honestidad, una cierta inversión bancaria con el futuro de los hijos, etc. La oralidad mediática busca la

fidelidad del receptor a cualquier precio, aun a costa, claro está, de postergar lo que pueda inquietar o generar dudas, y no le interesa el individuo como sujeto, como fin en sí mismo, sino como instrumento al servicio de las propias consideraciones ideológicas, políticas, económicas, etc. (Dueñas, 2007).

En televisión o radio se diseña la programación en función de la cantidad de receptores hipotéticos, con el objeto de entregarlos en franjas clasificadas a los mensajes publicitarios. El anunciante ya sabe de antemano si se trata de un programa seguido por jóvenes, profesionales, amas de casa, etc. Y cada vez más se tiende a personalizar la oferta publicitaria de acuerdo con los hábitos de consumo de cada cual. En suma, en la oralidad tradicional se consideraba al receptor de manera desinteresada y equitativa, como alguien sujeto a la misma suerte que el emisor, determinado por parecidas circunstancias, en quien se buscaba la fuerza del grupo, la confirmación de las propias inquietudes y angustias, ahora se le considera como un medio para el logro de los propios fines.

Escribe Oldmeadow que Mircea Eliade distinguía de manera inequívoca entre el hombre arcaico, el histórico y el moderno:

El hombre arcaico vive en un mundo cuyo sentido y valor se articulan simbólicamente, a través de una mitología que se representa y se reactualiza en la vida ritual y ceremonial. El hombre histórico es más consciente de sí mismo en el tiempo pero su visión del mundo sigue siendo profundamente religiosa y espiritual. El hombre moderno, en cambio, no vive en un cosmos ordenado y con sentido, sino en un universo caótico, opaco y mudo en el que se ha perdido la capacidad de la experiencia religiosa. (Oldmeadow, 2012: 33-34)

Podemos añadir, por nuestra parte, que cada modelo humano ha creado una forma propia de comunicación colectiva, acorde con su percepción dominante de las cosas y con las relaciones de poder que se establecen en el grupo.

BIBLIOGRAFÍA

BELTRÁN, Luis, *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*, s. l., Montesinos, 2002.

CASTELLS, Manuel, *Comunicación y poder*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

ECO, Umberto *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona, Lumen, 1ª edic. 1979, ed. Consultada 1987.

DEL REY BRIONES, A., «Introducción», *El cuento tradicional. Antología*, Madrid, Akal, 2007.

DUEÑAS LORENTE, J. D., «Discurso literario y discurso publicitario: algunas notas acerca de la configuración del receptor», *Lenguaje y textos*, 26, diciembre de 2007, pp. 161-170.

FERRÉS I PRATS, J., «La transformación del paisaje comunicativo», *Lenguaje y Textos*, 2011, 34, pp. 9-15.

MATUTE, Ana Mª (2011), [Discurso de recepción del premio Cervantes] en, <http://www.elpais.com/articulo/cultura/Ana/Maria/Matute>.

OLDMEADOW, Harry (2012), *Mircea Eliade y Carl G. Jung. Reflexiones sobre el lugar del mito, la religión y la ciencia en su obra*, Barcelona, Olañeta Editor, 2008.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A., *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Madrid, Fundación Germán Sánchez-Ruipérez, 2004.

SAVATER, Fernando, «Lo que enseñan los cuentos», *Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil*, 1988, núm. 1, pp. 8-11.

ZURDO, Mª Teresa, «Introducción», a Hermanos Grimm, *Cuentos*, Madrid, Cátedra, 1986, pp. 11-80.

ÍNDICE

Introducción

Yvan LISSORGUES, Université de Toulouse..... 9

I. Tradición e interculturalidad

José Manuel PEDROSA, Universidad de Alcalá
De los funerales grotescos de Pepe Botellas en Madrid y Cádiz (julio de 1812) y de otras efigies burladas..... 19

Dolores THION SORIANO-MOLLÁ, Université de Pau et des Pays de l'Adour
La esencialidad de lo popular en Madrid ou Observations sur les moeurs espagnoles (1825)..... 35

Marta GINÉ JANER, Universitat de Lleida
Viajes de los textos (traducciones y adaptaciones en La Ilustración Española y Americana (1869-1905))..... 47

II. En las fuentes de la cultura popular: encuentros y desencuentros

Luis BELTRÁN ALMERÍA, Universidad de Zaragoza
Apuntes para una teoría de la cultura popular 61

Rocío CHARQUES GÁMEZ, Université de Pau et des Pays de l'Adour
Lo culto y lo popular en las tradiciones vascas y pirenaicas de Gertrudis Gómez de Avellaneda 69

Raquel GUTIÉRREZ SEBASTIÁN, Universidad de Santander
Pereda y el cuento popular: el costumbrismo y la reinención de la tradición oral 81

Carole FILIÈRE, Université de Toulouse II-Le Mirail
Leopoldo Alas Clarín y lo popular: apuntes y perspectivas..... 95

Christian MANSO, Université de Pau et des Pays de l'Adour
El substrato popular en el surrealismo de Azorín..... 103

José Luis CALVO CARILLA, Universidad de Zaragoza
El Javier Marías de Los enamoramientos: cartografías del sentimiento amoroso 107

III. Fiestas, espectáculos y espacios de sociabilidad

Enrique RUBIO CREMADES, Universidad de Alicante <i>La imagen de la romería de San Isidro en la literatura del siglo XIX</i>	123
M. ^a de los Ángeles AYALA, Universidad de Alicante <i>Las diversiones callejeras en la literatura costumbrista</i>	135
Béatrice BOTTIN, Université de Pau et des Pays de l'Adour <i>El TEU de Granada y las fiestas populares: los clásicos al alcance del pueblo (1952-1959)</i>	149
Bénédicte DE BURON-BRUN, Université de Pau et des Pays de l'Adour <i>«El Barrio Húmedo». Paseo por las tabernas leonesas</i>	157
José M. ^a ENGUITA UTRILLA, Universidad de Zaragoza <i>La religiosidad y su representación popular. A propósito del dance de Mairnar (Zaragoza)</i>	167

IV. De la tradición: agentes, estrategias de vulgarización y comunicación de masas

Borja RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Universidad de Santander <i>Eco solemne de la multitud. José Zorrilla, poeta popular</i>	183
Esther SALDAÑA, Université de Pau et des Pays de l'Adour <i>El judío, un personaje de la tradición literaria en la obra de Concha Espina</i> ..	191
Inmaculada RODRÍGUEZ MORANTA, Universitat Rovira i Virgili <i>Liras y lanzas: los caminos cruzados de Helios y Alma Española</i>	201
Marisa SOTELO VÁZQUEZ, Universitat de Barcelona <i>Eugenio d'Ors: Cultura de élite y aristocracia de la conducta</i>	213
Blanca RIPOLL SINTES, Universitat de Barcelona <i>Dos modelos críticos en Destino: Antonio Vilanova y Rafael Vázquez-Zamora</i>	221
Maite GOBANTES BILBAO, Universidad de Zaragoza <i>Objetividad, narración y sentido de la realidad en el periodismo</i>	229
José Domingo DUEÑAS LORENTE, Universidad de Zaragoza <i>Una nueva oralidad: la comunicación audiovisual de masas. Estrategias comunicativas y configuración del receptor</i>	235



C. S. I. C.



●
● colección
● actas.
● institución
● fernando el
● católico

La Modernidad presenta un proceso de convergencia entre la cultura elevada y la cultura popular, y un fenómeno peculiar que es la cultura de masas, producto de esa convergencia. McLuhan lo vio como una convergencia entre la oralidad y la escritura. Esto es cierto, pero es sólo una parte del fenómeno cultural. En esta etapa aparecen nuevas tradiciones, artísticas, rituales, culturales y nuevos fenómenos culturales masivos. La cultura elevada se sumerge en elementos tradicionales, buscando una renovación, al tiempo que esa misma cultura académica convierte en objeto de estudio fragmentado los materiales que aporta la tradición.

El grupo de investigación internacional Tendencias Culturales Transpirenaicas se ha propuesto abordar en este primer volumen estas cuestiones desde diversas perspectivas que podrán contribuir a sistematizar el todavía complejo ámbito de las relaciones entre la alta cultura y la cultura popular y de masas.

