EL CUENTO ESPAÑOL

DEL ROMANTICISMO AL REALISMO

MARIANO BAQUERO GOYANES

BIBLIOTECA
DE FILOLOGIA HISPANICA

Consejo Superior de Investigaciones Científicas

EL CUENTO ESPAÑOL:
DEL ROMANTICISMO AL REALISMO

BIBLIOTECA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA : 6

Colección dirigida por

MANUEL ALVAR

MARIANO BAQUERO GOYANES

EL CUENTO ESPAÑOL: DEL ROMANTICISMO AL REALISMO

Edición revisada por
Ana L. Baquero Escudero

Consejo Superior de Investigaciones Científicas
Madrid, 1992

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© C. S. I. C.
© Ana L. Baquero Escudero
ISBN 84-00-07213-8
Depósito Legal: M. 3608 - 1992
Impreso en España. *Printed in Spain.*
EBCOMP, S.A., Bergantín, 1 - 28042 MADRID

ÍNDICE

Página

PALABRAS PREVIAS XI

I. EL ROMANTICISMO Y EL CUENTO 1

1. Cronología del Romanticismo 1
2. El cuento popular 2
3. El periodismo y el cuento 3
4. Consejas, leyendas, tradiciones, baladas 6
5. Cuentos en verso 9
6. El costumbrismo y el cuento 11
7. Los cuentos románticos 15

II. LOS RELATOS BREVES DE «FERNÁN CABALLERO» 17

1. Los cuentos populares 17
2. Relación y novela corta 21
3. Ficción y verdad 25
4. Las técnicas literarias de «Fernán» 29

III. CUENTISTAS POST-ROMÁNTICOS 35

1. Miguel de los Santos Álvarez 35
2. Antonio Ros de Olano 41
3. J. E. Hartzenbusch y J. J. Soler de la Fuente 53
4. Las narraciones de G. A. Bécquer 57

IV. LOS SEGUIDORES DE «FERNÁN CABALLERO» (I) 67

1. Juan de Ariza y Antonio de Trueba 67
2. María del Pilar Sinués y Manuel Polo y Peyrolón 75

Página

V. LOS SEGUIDORES DE «FERNÁN CABALLERO» (II) 79

1. El P. Luis Coloma 79
2. José M.ª de Pereda 87

VI. CUENTISTAS DE TRANSICIÓN 99

1. Navarro Villoslada, Ruiz Aguilera y Selgas 99
2. Balaguer, Moreno Godino, Castro y Serrano, Bonnat 105
3. Luis de Eguílaz, Manuel del Palacio, Carlos Rubio, Manuel Martínez Murguía, Carlos Frontaura, Rodríguez Correa, Ossorio y Bernard 112
4. Narciso Campillo, Eduardo Bustillo y José Fernández Bremón 117

VII. EL PERIODISMO Y EL CUENTO 129

1. Isidoro Fernández Flórez, «Fernanflor» 129
2. Luis Alfonso, Rodríguez Chaves, Fernández Iturralde, Sánchez Pastor 136
3. José Zahonero, Blanca de los Ríos, Alfonso Pérez Nieva 141
4. Luis Maldonado de Guevara, Juan Ochoa, Alejandro Larrubiera 149
5. Otros cuentistas 158

VIII. POETAS Y DRAMATURGOS 163

1. El cuento y la poesía 163
2. Rosalía de Castro, Núñez de Arce, Salvador Rueda.... 167
3. José Echegaray, Eugenio Sellés, Eusebio Blasco, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra 172

IX. LOS GRANDES NOVELISTAS (I) 179

1. La novela y el cuento 179
2. Juan Valera. Luis Valera 184

X. LOS GRANDES NOVELISTAS (II) 197

1. Un romántico rezagado: Pedro Antonio de Alarcón... 197
2. Las colecciones de relatos breves 200

Página

3. «La Comendadora» y «El clavo» 203
4. Otros «Cuentos amatorios» 210
5. Las «Historietas nacionales» 216
6. Las «Narraciones inverosímiles» 223

XI. LOS GRANDES NOVELISTAS (III) 231

1. Galdós y su concepción del cuento 231
2. Los cuentos de Galdós 238

XII. LOS GRANDES NOVELISTAS (IV) 245

1. El arte del cuento para «Clarín» 245
2. «Fisiologías» y cuadros de costumbres 251
3. La poesía y el cuento 256
4. Pobres gentes en los cuentos de «Clarín» 266
5. Variedad de los cuentos de «Clarín» 276

PALABRAS PREVIAS

Con el título *El cuento español en el siglo XIX,* Mariano Baquero Goyanes obtuvo en el año 1948 el premio «Menéndez Pelayo» que le valió la publicación de dicha obra en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Pionero en el estudio del género por entonces, su obra obtuvo una gran resonancia en el panorama crítico literario, y casi me atrevería a decir hoy día, cuando su edición desde hace mucho tiempo está agotada, aun no ha sido superada en su conjunto.

Bastantes años después, Mariano Baquero volvería a tomar como objeto de su investigación, el que fuera primer móvil importante de sus estudios críticos, aunque indudablemente la perspectiva adoptada ante éste —fruto de ese paso del tiempo— era ya muy distinta. Resultado de tan ilusionado y atrayente trabajo para él, es el libro que publica ahora el mismo Consejo Superior, *El cuento español: Del Romanticismo al Realismo,* un libro sobre el que me creo en el deber de hacer una serie de precisiones importantes y sumamente significativas.

En primer lugar, es necesario advertir que desgraciadamente, el proyecto inicial que abordara Baquero Goyanes, el estudio completo del cuento español en la centuria decimonónica, no pudo ser llevado a cabo, por su inesperado fallecimiento. Nos dejó un borrador con apuntes de prácticamente todo el cuento en el XIX, pero sólo una completa redacción que cubría los capítulos del presente libro. Totalmente concluidos estos, me pareció oportuno centrarme sobre dicho trabajo definitivo, ateniéndome exclusivamente a éste, en tanto que, además, su desarrollo ya daba lugar a una obra de consideración y extensión importante.

El primer obstáculo realmente difícil de superar, fue el descifrамiento del manuscrito original. Todos aquellos que de una forma u otra hayan conocido la letra de Baquero Goyanes, entenderán bien tal

impedimento. Creo, pues, que no debo pasar por alto, en este prefacio explicativo, el valor de la labor llevada a cabo por mi madre, en la que invirtió gran cantidad de horas, como traductora paciente de apretadas cuartillas de pequeñísima letra.

Descifrado el texto me ocupé de su revisión, comprobación y en muy pocas ocasiones, lima del mismo, ya que mi objetivo ha sido ante todo, atenerme al máximo al original. Ello explica que en su corrección no haya querido añadir ni retocar nada, referente por ejemplo, a cuestiones como la de la actualización bibliográfica. Me parecía que mi obligación era la de limitarme rigurosamente al texto, tal y como saliera de sus manos.

Todo este lento proceso de revisión y aclaración del original, pudo resultar así, en ocasiones, sumamente difícil y complejo, pero a la postre siempre gratificante, especialmente ahora, cuando a pesar del tiempo que ha transcurrido desde su muerte, al fin aparece impreso.

Pese, por tanto, a su condición de obra inacabada, las peculiares circunstancias que he intentado brevemente resumir relacionadas con este trabajo, creo que lo convierten en una aportación sumamente valiosa, no sólo en lo que concierne a la propia obra del profesor Baquero Goyanes, que en cierto modo volvió en su último estudio a sus primeros orígenes de investigación —enriquecidos ahora con el peso de una dilatada experiencia crítica—, sino también en lo que respecta al estudio de un género, el del cuento, al que siempre irá asociado su nombre. Al menos tal idea me ha animado continuamente en la tarea que me impuse respecto a este libro, del que asumo como responsable, cualquier fallo o error que haya podido desprenderse en ese proceso de revisión y corrección definitiva.

Ana L. Baquero Escudero
Universidad de Murcia

I. EL ROMANTICISMO Y EL CUENTO

1. Cronología del Romanticismo

Para estudiar, en las páginas que siguen, la evolución del cuento literario español desde el realismo hasta el 98, se acepta, como ya es tradicional, la fecha de 1849 —publicación de *La Gaviota* de «Fernán Caballero»— como representativa del inicio de tal realismo, a sabiendas de lo convencional que la misma puede resultar [1].

Tal convencionalismo es el resultado de cierta confusión en lo que se refiere a la cronología del Romanticismo, adecuadamente expuesta

---

[1] Hasta veinte obras cree encontrar R. F. Brown, entre 1834 y 1844, que cabe considerar «como esbozos de la novela realista de costumbres», entre ellas *El diablo las carga* (1840) de Ros de Olano, que lleva el subtítulo de «cuadros de costumbres». Y años después —siempre antes de 1849— merecen especial atención a este respecto, títulos como *Madrid y nuestro siglo* (1845) de Ramón de Navarrete y *El dios del siglo* (1848) de Jacinto Salas y Quiroga, «probablemente la mejor novela realista española anterior a Galdós» (Reginald F. Brown, *La novela española* 1700-1850, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1953, págs. 32 y 36-37 especialmente). Lo mismo viene a señalar Salvador García al considerar que «las obras de ficción entre 1840 y 1850 se escriben en un momento en que los temas históricos van interesando cada vez menos, el costumbrismo tiende hacia lo psicológico y las nuevas inquietudes de la época llevan al estudio de la sociedad y a una revisión crítica de su estructura» (S. García, *Las ideas literarias en España entre 1840 y 1850* University of California Press, 1971, pág. 116).

Un autor, menor si se quiere, pero bastante significativo en tal aspecto, fue Antonio Flores; considerado actualmente como un adelantado en lo que se refiere a la incorporación de elementos costumbristas a una novela, antes de que Cecilia Böhl de Faber manejara tal técnica en *La Gaviota.* Así M. Uceley Da Cal dice de *Doce Españoles de brocha gorda* (1846) de Flores, que con tal obra su «autor ensayó con anterioridad el aplicar la técnica del costumbrismo a la novela» (M. Uceley Da Cal, *Estudio de un género costumbrista, Los españoles pintados por sí mismos,* Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1951, pág. 169). Sobre este escritor vid. Enrique Rubio Cremades, *Costumbrismo y Folletín. Vida y obra de Antonio Flores* 3 vols. Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, I, 1977; II, 1978; III, 1979; especialmente I, págs. 130 y ss.

por Ricardo Navas [2]. Por todo ello, aunque sean los cuentos de «Fernán Caballero» los que aquí van a funcionar como arranque en el estudio del género en el XIX, parece conveniente echar una ojeada, aunque sea muy rápida, a la situación de tal especie literaria en los años inmediatamente anteriores. Pues aunque en el cuento literario del siglo pasado se dieran circunstancias muy parecidas a las de la novela —el gran período en que uno y otro género alcanzan una mayor altura es el que va, aproximadamente de 1870 a 1900: la época de *La Regenta* y de los cuentos de «Clarín»—; aunque el momento, repito, de mayor esplendor corresponde a ese trecho final de la centuria no cabe olvidar lo que supuso la nueva sensibilidad de los románticos en el proceso de recuperación artística de un género que, con anterioridad, pudo parecer muy humilde y hasta desdeñable, el cuento.

2. El cuento popular

Cae fuera de nuestro dominio el caso del *cuento popular o folklórico,* ya que en las páginas que siguen sólo nos ocuparemos del específicamente *literario.* Pero, aparte de que no siempre resulta posible deslindar con claridad los límites de una y otra especie narrativa, ocurre que en ese aludido proceso de recuperación romántica del género desempeñó un papel muy importante el cuento popular.

Pues, evidentemente, fue decisivo para el porvenir del cuento literario el que, en el XIX, a partir de 1812 cuando los hermanos Grimm publican por primera vez una colección de cuentos populares recogidos de la tradición oral, se pusiese de moda en toda Europa un movimiento semejante [3]. El gusto por tal género hubo, indudablemente, de repercutir

---

[2] Navas divide el siglo XIX «en cuatro épocas bien delimitadas: el fin del neoclasicismo hasta 1830; el romanticismo entre 1830 y 1850; el postromanticismo entre 1850 y 1875; el realismo entre 1875 y 1898», incluyendo luego a «Fernán Caballero» en un posible primer género romántico de «escritores nacidos antes de 1800», los hombres de «Las Cortes de Cádiz», como decía Larra: Francisco Martínez de la Rosa (1787-1862), Antonio Alcalá Galiano (1789-1865), Angel de Saavedra, Duque de Rivas (1791-1865), Agustín Durán (1793-1862), Cecilia Böhl de Faber (1796-1877), Antonio Gil y Zárate (1796-1861), Manuel Bretón de los Herreros (1796-1873), Buenaventura Carlos Aribau (1798-1862), Telesforo Trueba y Cossío (1799-1855), Serafín Estébanez Calderón (1799-1867). «Sorprenderá sin duda —señala Navas— dentro de esta lista la inclusión del nombre de «Fernán Caballero». Las fechas, sin embargo, no engañan. La madre de la novela realista española es contemporánea de los primeros románticos» (Ricardo Navas Ruiz, *El Romanticismo español* Cátedra, 3.ª ed., Madrid, 1982, págs. 39 y 40).

[3] Don Juan Valera aludía alguna vez al gusto de los hombres del XIX por «coleccionar» y «publicar en casi todos los países los cuentos vulgares, como los de Alemania por los hermanos Grimm, los polacos por Woysick, los de los montañeses de Escocia, por Gran Stewart, los del Sur de Irlanda por Crofton Croke, por Souvestre los bretones y así otros muchos» (*Estudio crítico sobre literatura, política y costumbres de nuestros días*, Madrid, 1864, II, págs. 284-285).

en la creación de un ambiente favorable, de una predisposición lectora hacia los relatos breves pertenecieran o no al *folklore* tradicional.

Parece como si el empujón definitivo que el género necesitaba, para poderse alinear dignamente junto a los admitidos por la poética clásica fuera algo que estaba reservado a los románticos; tan aficionados a todo lo que se caracteriza por la brevedad, por el fragmentarismo, por el lírico chispazo, descarga emocional o violenta y súbita iluminación [4].

La indeterminación misma que es característica de las mencionadas especies narrativas cultivadas en los años románticos —tanto en verso como en prosa—, la confusa terminología de que sus autores suelen servirse para presentarlas, parecen definir una actitud y un gusto orientados hacia lo que no siempre resulta ser un cuento, tal como podamos entenderlo hoy, pero sí algo tocado de su tono, forma o intención. Confundido inicialmente con el mito, con las viejas creencias y las seculares tradiciones, el cuento alcanza configuraciones literarias en el XIX y se convierte así en el más paradójico y extraño de los géneros: aquel que tal vez fuera el más antiguo del mundo y, a la vez, el que más tardó en adquirir forma literaria. Con razón decía D. Juan Valera en un artículo que escribió para un *Diccionario enciclopédico hispanoamericano,* y que luego, en 1907 apareció como prólogo en la edición de sus *Cuentos completos:* «Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse».

Porque, evidentemente una cosa era *contar* cuentos, y otra, *escribirlos* tan personal y originalmente ya, como pudiera escribirse novelas. En tal proceso fue mucho lo que hicieron los escritores románticos y de ahí la conveniencia de aludir brevemente a lo que el *cuento* significó en su época.

3. El periodismo y el cuento

En ese tiempo, el romántico, hubo un vehículo o instrumento que llegó a convertirse en el más poderoso aliado con que pudo contar el

---

[4] Desde una perspectiva satírica, pero muy iluminadoramente, Ramón de Mesonero Romanos en *El Romanticismo y los románticos* (1837) pone de manifiesto tales características, al decir del imaginado sobrino, de tal artículo: «Fuertemente pertrechado con toda esa diabólica erudición, se creyó ya en estado de dejar correr su pluma, y rasguñó unas cuantas docenas de *fragmentos* en prosa poética, y concluyó algunos *cuentos* de verso prosaico» (*Escenas Matritenses*, Boix, 4.ª ed., Madrid, 1845, pág. 330).

proceso de afianzamiento literario del *cuento.* Me refiero, claro es, al periodismo [5].

El crecimiento del mismo favoreció no sólo el de los género literarios que caracterizados por su brevedad tenían fácil cabida en sus páginas, sino incluso el de las novelas extensas que, en forma de entrega más o menos dilatada, solían también ser publicadas en periódicos y revistas, antes de que se ofrecieran completas en forma de libros.

Cuentistas como «Fernán», Trueba y Alarcón. comenzaron su vida literaria en las revistas. El *Semanario Pintoresco Español,* que vivió de 1836 a 1857, recogió las obras de muchos narradores coleccionadas luego. Navarro Villoslada, Clemente Díaz, Víctor Balaguer, Romero Larrañaga, Hartzenbusch, Cánovas del Castillo, Gabino Tejado, Cecilia Böhl de Faber, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rafael María Baralt, Florencio Moreno y Godino, Trueba, Agustín Bonnat, José de Selgas, etc., colaboraron en sus páginas. El *Museo Universal* (1857-1867), publicó cuentos de Alarcón, Manuel del Palacio, Soler de la Fuente, Núñez de Arce, Manuel Murguía, Carlos Rubio, Ruiz Aguilera, Ossorio y Bernard, Trueba, Eduardo Bustillo, Carlos Frontaura, Pereda, Bécquer, Rosalía de Castro, Moreno Godino, Fernández Iturralde , etc. *El Contemporáneo, La Crónica de ambos mundos* y *La América* insertaron las leyendas de Bécquer. Antonio Ros de Olano publicó sus *Cuentos estrambóticos* en la *Revista de España,* en la que también aparecieron otras muchas narraciones de Rodríguez Correa, Pérez Galdós, Valera, Emilia Pardo Bazán, etc. En *El Globo* y en *La Ilustración* vieron por primera vez la luz los más fantásticos cuentos de Fernández Bremón.

Y según avanzó el siglo, no son sólo las revistas —de las que *Blanco y Negro* a partir de 1891 es una de las más significativas en lo que se refiere a la publicación de relatos breves— las que incluyen cuentos en sus páginas, sino también los periódicos diarios, como *El Imparcial* y *El Liberal.* Emilia Pardo Bazán y Octavio Picón entre otros narradores, dieron a conocer muchos de sus cuentos en las páginas de la prensa madrileña.

Parece, pues, claro que la existencia de una gran cantidad de publicaciones periódicas, aunque no fueran específicamente literarias favoreció el cultivo del cuento, género que llegó a desplazar al folletín romántico en los diarios, según observa «Clarín» en un artículo de 1892 titulado *La prensa y los cuentos.* En él considera Alas cómo a raíz

---

[5] Sólo en el año 1843, existen en Madrid alrededor de unos ochenta y cinco periódicos y revistas. Vid. E. Rubio Cremades, *ob. cit.* I, pág. 35. En nota a pie de página se da la relación completa de tales publicaciones.

de la revolución, y en los primeros años de la Restauración, el periodismo adquirió gran brillantez literaria, sobre todo en el aspecto crítico, para decaer luego lastimosamente.

> «Por lo mismo que existe esa decadencia, son muy de aplaudir los esfuerzos de algunas empresas periodísticas por conservar y aun aumentar el tono literario del periódico popular, sin perjuicio de conservarle sus caracteres peculiares de papel ligero, de pura actualidad y hasta vulgar, ya que esto parece necesario. Entre los varios expedientes inventados a este fin puede señalarse la moda del cuento que se ha extendido en toda la prensa madrileña. Es muy de alabar esta costumbre aunque no esté exenta de peligros. Por de pronto, obedece al afán de ahorrar tiempo; si al artículo de fondo sustituyen el suelto, la noticia, a la novela larga es natural que sustituya el cuento. Sería de alabar que los lectores y lectoras del folletín apelmazado, *judicial* y muchas veces *justiciable,* escrito en un francés traidor a su patria y a Castilla, se fueran pasando del novelón al cuento; mejorarían en general de gusto estético y perderían mucho menos tiempo. El mal está en que muchos entienden que de la novela al cuento va lo mismo que del artículo a la noticia...» [6].

Esa moda iniciada en los años románticos, había de perpetuarse e incrementarse a lo largo del siglo, y en un grado tal que de ser el cuento una colaboración literaria incluida en un periódico como tal pero, en cierto modo, ajeno a su tono y contenido llegó a convertirse, no pocas veces, en algo casi equiparable a los editoriales periodísticos o artículos de fondo. Así, a finales de siglo era fácil observar cómo los sucesos históricos de más relieve entonces —guerra de África, de Cuba, de Filipinas— dan lugar a relatos que vienen a glosar las noticias que sobre tales campañan recogían los mismos periódicos en que tales cuentos se publicaban.

Cada época del año, cada festividad —Navidad, Reyes, Carnaval, Semana Santa, etc.— tenían su expresión en los cuentos de los periódicos y revistas, como la tenían también los principales acontecimientos históricos y los más vivos problemas de la época: repatriación de los combatientes y miserias de estos, injusticias del servicio militar, ignorancia de la población campesina, etc. Recuérdense, por ejemplo, los *Cuentos de mi tiempo* (1895) de Jacinto Octavio Picón publicados en *El Liberal,* que su mismo autor consideraba cargados de pasión y de

[6] L. Alas, *Palique,* Victoriano Suárez, Madrid, 1893, pág. 28.

polémica por haber sido escritos para un diario político, en el que solo debía escribirse «luchando como soldado raso».

Un ejemplo como éste nos hace ver que los cuentos, al pasar a las páginas de los periódicos, no siempre se convertían en fugaz materia literaria, ya que la mayor parte de las veces los propios autores se encargan de coleccionar, en libros, sus narraciones dispersas en diarios y revistas. Y, en cambio, en esa tan reiterada incorporación al periódico, muchos cuentos del XIX parecían ganar en vida, al escribirse al compás de los acontecimientos de cada día. Tal vez no haya género literario que pueda comparársele en este aspecto.

4. Consejas, leyendas, tradiciones, baladas

Ha resultado casi inevitable el desviarse, desde la evocación de lo que supuso para el *cuento* el periodismo de los años románticos, a las posteriores consecuencias de tal proceso.

Bueno será recordar ahora, para completar tal evocación, que en esos años, los del Romanticismo, no sólo se carecía de una imagen adecuada de lo que por *cuento* entendemos hoy, sino también de una mínimamente precisa terminología.

El gusto arcaizante, propio de los románticos, podía explicar la utilización de términos asociados a los tonos e imágenes que se sentían como más o menos medievales, aunque no siempre lo fueran: v. gr. *consejas* y *leyendas*. Cualquiera puede darse cuenta de que estas palabras no tuvieron empleo en la literatura medieval [7], y si los románticos las aceptan como antiguas fue porque para ellos importaba más la vaguedad anacrónica que cualquier empeño, precisión o propiedad histórica. Si un personaje del siglo XV puede aparecer en *El Caballero del Cisne* (1830) de Ramón López Soler, hablando de una «situación romántica», ¿puede sorprender que los que de verdad estaban viviendo tal *situación* creyeran que *consejas* y *leyendas* eran términos asociables a la Edad Media? [8].

---

[7] Sí, más adelante, cuando entre otros, las emplean en los siglos XVI y XVII escritores como Pero Mexía y Cervantes.

[8] Ya en 1843, en una narración titulada *Mis viajes*, decía Gabino Tejado: «Yo no he visitado esas márgenes del Rhin donde cada ola que las baña trae envuelta entre su espuma una de esas consejas tenebrosas o extravagantes que apuntan los viajeros curiosos en sus libros de memorias...» (en *El Español*, nº 19, 16 de octubre, 1845). En 1856 publica L. M. Ramírez en el nº 7 del *Semanario Pintoresco Español*, un relato titulado: *El conde don Julián, Conseja Cordobesa.*

La misma voz, *conseja*, fue utilizada en ocasiones, por G. A. Bécquer, así en su leyenda *El gnomo* (1863).

Junto a tales términos y como casi equivalentes suyos, a veces, se empleaban *tradición, baladas, episodios, cuentos* e incluso *novelas.* De 1839 es *El reloj de las monjas de San Plácido* (Tradición) de Carlos García Doncel [9]. De 1840 *El lago de Carucedo. Tradiciones populares* de Enrique Gil y Carrasco [10]. Como *Episodio de la Edad Media* presenta Castor de Caunedo, en 1844, su relato *El castillo de Gauzón* [11]. Para José Gutiérrez de la Vega su relato *Don Miguel de Mañara* era, en 1851, un *Cuento tradicional* [12] así como para Juan de Dios Montesinos y Neyra es una *tradición popular* su narración *El monte del ermitaño* en 1856 [13]. En otras ocasiones el adjetivo que acompaña al vocablo *tradición* alude al lugar, en donde ésta fue recogida: así *El cuarto del aparecido. Tradición granadina* de Juan de Dios de La Rada y Delgado, en 1857 [14].

En lo que se refiere a la utilización del término *novela,* aplicado a un relato breve es algo que no debe sorprender demasiado habida cuenta de que todavía «Clarín» ya en el último tramo del siglo, emplea alguna vez tal término con referencia a las que también llamó «novelitas», «cuentos largos» o simplemente «cuentos» [15]. Un curioso ejemplo de tal uso lo ofrece, en 1849 la primera leyenda de Gertrudis Gómez de Avellaneda *El donativo del diablo,* que pese a ir subtitulada *novela* tiene el siguiente significativo comienzo:

> «Al tomar la pluma para escribir esta sencilla leyenda de los pasados tiempos, no se me oculta la imposibilidad en que me hallo de conservarle toda la magia de su simplicidad, y de prestarle aquel vivo interés con que sería indudablemente acogida por los benévolos lectores (a quienes la dedico) si en vez de presentársela hoy con las comunes formas de la novela, pudiera hacerles su relación verbal, junto al fuego de la chimenea, en una fría y prolongada noche de diciembre; pero más que todo, si me fuera

---

[9] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 27, 7 julio, 1893.

[10] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 29, 30, 31 y 32 de 1840.

[11] En S.P.E., nºs 45 y 46 de 1844.

[12] En S.P.E., nº 52, 28 de diciembre de 1851.

[13] En S.P.E. nº 51, 21 de diciembre de 1856.

[14] En *El Museo Universal,* nº 21, 15 de noviembre de 1857.

[15] Con referencia a los relatos incluidos en *Pipá,* dice L. Alas en una carta de 1885 al editor Manuel Fernández Lasante: «Ahora algunas advertencias respecto de *Pipá* y estos tres nuevos cuentos *(Avecilla, Bustamante* y *El hombre de los estrenos).* Insisto en que el libro se llame *Pipá* y enseguida se añadan los nombres de las otras novelas o lo que son en letra menor, pero bastante grande todavía» *(Clarín y sus editores, 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasante 1884-1893* Ed. y notas por Josette Blanquat y Jean-François Botrel, Université de Haute-Bretagne, Rennes, 1981, pág. 20).

dado transportarlos de un golpe al país en que se verificaron los hechos que voy a referirles, y apropiarme por mi parte el tono, el gesto y las inflexiones de voz con que deben ser relatados en boca de los rústicos habitantes de aquellas montañas» [16].

Del texto transcrito parece desprenderse la idea de que si lo ofrecido por la autora es una leyenda tradicional, de esas que corren de boca en boca, sostenida por la pura tradición oral, el empleo de la voz *novela* designa simplemente la forma *escrita* y *literaria* de la misma, sin más implicaciones ni sutilezas.

Muy utilizado en los años románticos, y decaído luego fue el término *balada,* aplicado tanto a composiciones en verso como a relatos en prosa, y casi siempre asociado al gusto por lo germánico, bien a través de traducciones de más o menos auténticas baladas alemanas o bien de imitaciones de las mismas, con todo el habitual y topiquizado repertorio de sílfides, gnomos, castillos en el Rhin, etc. [17].

En 1838, el *Semanario Pintoresco Español,* publica *Colón, Balada Alemana* de Luisa Bracmann; en 1840, una traducción de una *Balada Alemana* de Burger, titulada *Lenorá;* en 1845 una *Balada* de Benito Vicetto, titulada *Stellina,* y otra de Víctor Balaguer, *Edita la del cuello de cisne.* En 1856 Pedro de Madrazo publica, en la misma revista, una *Balada en prosa: El hidalgo de Arjonilla.* Tales relatos solían caracterizarse por el amaneramiento expresivo que llevó a sus autores a adoptar como forma narrativa una, intermedia entre verso y prosa, que consistía en algo así como el versículo prosificado distribuido en capítulos muy breves. Así, *Hilda,* cuento fantástico y lírico de Eugenio de Ochoa, ambientado en Alemania, «patria de las sílfides y ondinas..., suelo predilecto de los encantadores y magos» consta —en la edición de *Miscelánea* de 1867— de dieciséis páginas en un total de treinta brevísimos capítulos en una proporción de dos o tres por página.

---

[16] En *Semanario Pintoresco Español* nº 23, 10 de junio 1849, pág. 179.

[17] Con frecuencia se consideró que las *baladas* venían a ser un equivalente de nuestros *romances* de tipo popular y tradicional. Así en el relato *Lucas García,* Cecilia Böhl de Faber hace que un niño consuele a su hermana cantándole el romance que comienza: «Santo Cristo de la luz! Enseñad la lengua mía, para que referir pueda», etc.; romance de una cierta extensión que «Fernán» traslada en su totalidad, acompañado de una nota a pie de página, en la que indica: «Este precioso romance, de que Schiller o Burger habrían hecho una de sus más hermosas baladas, ha sido recogido en un pueblecito pequeño de la Sierra y es, al decir de las gentes de allí, sumamente antiguo. Creemos que así lo manifiesta el lenguaje» (Fernán Caballero, *Obras,* B.A.E. Ed. de José María Castro Calvo, IV, Madrid, 1961, pág. 206a).

5. Cuentos en verso

Si las *baladas* románticas pudieron suponer un intento de confundir el verso y la prosa, o bien de transplantar a prosa española lo que originalmente era verso alemán, parece claro que se consideraba que lo dominante en ellas era su tonalidad lírica. Una precisión como la empleada en 1856 por Pedro de Madrazo al publicar *El hidalgo de Arjonilla,* no deja de resultar significativa.

Y ello nos hace recordar que cuando en 1864 Miguel de los Santos Álvarez publica unos relatos juveniles suyos da a los mismos el título de *Tentativas literarias* y el subtítulo de *Cuentos en prosa.* Una precisión como ésta hubiera parecido poco menos que inútil o superflua ya en el último tercio del siglo, cuando apenas parecía concebible —al igual que hoy ocurre— cualquier tipo de *cuento* que no se caracterizara por estar, justamente, escrito en prosa.

El subtítulo que en 1864 utiliza Miguel de los Santos Álvarez viene a ser una consecuencia de la óptica romántica con que este gran amigo de Espronceda y continuador de su *Diablo Mundo* sigue aún las costumbres literarias de su tiempo. Sólo un escritor habituado a la escritura de los *cuentos en verso,* puede creerse obligado a precisar que los suyos difieren de tal uso, escritos como están *en prosa.*

Quiere decirse, pues, que en la romántica juventud de Miguel de los Santos Álvarez era más que normal el cultivo del *cuento en verso,* tal y como lo cultivan Espronceda, el Duque de Rivas, Zorrilla, Gregorio Romero Larrañaga, Arturo Hurtado y Maldonado, José Joaquín de Mora, Manuel del Palacio, etc. El cultivo de tal especie va más allá de los años románticos. Todavía en 1887, José Sánchez Arjona utiliza el verso para sus *Cantos y cuentos.* En el mismo año, publica Narciso S. Serra sus versificados *Leyendas, cuentos y poesías.*

Y ocurrirá incluso, que determinados poemas románticos que se publican en los años de dominio naturalista, llegaron a ser considerados como una especie de novelas en verso. Así Emilia Pardo Bazán, en un artículo de 1891, titulado *La novela en la lírica,* señala:

> «Desde hace años se advierte que nuestros mejores poetas líricos sustituyen a la leyenda, más o menos zorrillesca, que podemos llamar *novela histórica* en verso, con el episodio contemporáneo, asimilable a la novela actual. *El tren expreso* de Campoamor ¿qué es, bien mirado, sino un delicioso cuento? Que se encargue otro maestro prosista de quitarle la rima y esencialmente no perderá

mucho. Lo mismo puede decirse de *Dichas sin nombre,* de *La lira rota* y de otros pequeños poemas» [18].

Comenta luego cómo, en principio, Gaspar Núñez de Arce, se resistió a versificar asuntos modernos (etapa de *Raimundo Lulio, La visión de Fray Mateo,* etc.) pero al fin se rindió: *El idilio, Maruja, La pesca.* Lo mismo le sucedió a su imitador Emilio Ferrari.

Siendo como es, muy interesante la observación de E. Pardo Bazán, lo que de ella cabe inferir no es tanto la prolongación de un fenómeno literario que fue característico del romanticismo, sino más bien de un proceso de signo contrario: si en los años románticos fue normal el que leyendas, tradiciones, baladas, cuentos, se escribieran en verso obligando tal uso a una precisión como la del subtítulo dado por M. de los Santos Álvarez a sus *Tentativas literarias,* ahora se ha producido un desplazamiento, por virtud del cual han dejado ya de interesar los asuntos que fueran gratos a un Duque de Rivas o un Zorrilla, sustituidos por los temas contemporáneos de que se alimentan el teatro y la novela realista. El que también la poesía de un Campoamor, un Núñez de Arce o un Ferrari se interese por ellos es, justamente, lo que marca una significativa diferencia con lo que ocurrió en los años románticos.

Con referencia a ellos, lo que más importaba destacar aquí es la tan característica imprecisión y aun confusión de formas, contenidos y términos [19]. El indiscriminado empleo de la prosa y el verso, la caprichosa utilización de palabras tales como *consejas, leyendas, tradición, balada, cuentos,* etc., la confusión terminológica incluso de *novela* y de *cuento,* contribuye a crear una muy peculiar imagen del romanticismo literario: en él lo que verdaderamente importa es lo que un escritor se crea, emocionalmente, obligado a decirnos, con prescindencia y aun desprecio de lo canónico o no de la forma utilizada para expresarlo y, por supuesto, del convencional rótulo que sirva para definir tal fórmula.

Cuando ese rótulo lleva el nombre de *cuento,* parece claro que puede ser colgado de las más variadas y aun dispares especies literarias. Bien lo señaló José F. Montesinos al observar:

> «Igual inseguridad respecto de la mención "cuento". *El talismán* de Walter Scott, relato bastante extenso, será subtitulado en la edición de Barcelona, Bergues, 1888 "cuento del tiempo de las

[18] E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico,* nº 8, agosto, 1891, pág. 75.

[19] Sobre las *novelas* y *cuentos en verso,* vid. José F. Montesinos, *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX,* Castalia, Valencia, 1955, págs. 180-181.

Cruzadas"; la *Consuelo* de G. Sand, recibe el mismo apelativo en una de sus versiones (Madrid 1842); García de Villalta dará a la más conocida de sus obras, el título *El golpe en Vago cuento de la XVIII centuria* (Madrid, Repullés 1835), y este "cuento" tiene nada menos que seis tomos. Todavía Fernández y González llamará de la misma manera su *Luisa,* en cinco volúmenes, en fecha tan tardía como el año 1857» [20].

Con todo, casi me atrevería a pensar que tras tantas y tan disparatadas, a veces, utilizaciones del término cuento en los años románticos e incluso después, cabe percibir una especie de denominador común que podía explicar usos tan abusivos. Y ese denominador común vendría dado por la simplista identificación de *cuento* con *fábulas, mentiras, ficción,* con *relato inventado, no histórico.*

Si en los siglos de Oro las palabras *novelesco* y *novelero* funcionan tantas veces como sinónimos de seres excesivamente imaginativos cuando no decididamente trapaceros o embusteros, parece claro que tal papel lo asume en nuestros días el vocablo *cuentista* peyorativamente empleado.

A esta luz, y sin necesidad de ningunas connotaciones negativas, podía entenderse cómo el término *cuento* llegó a ser manejado por los románticos para designar todo aquello que era susceptible de *ser contado,* y muy especialmente de aquellos asuntos que pertenecían no tanto al dominio de la historia, de la verdad, como de la ficción, de la mentira.

6. El costumbrismo y el cuento

Antes de despedirnos del cuento romántico, conviene dedicar alguna atención a otra especie literaria de esos años muy vinculada al género que nos ocupa y confundida en no pocas ocasiones con él. Me refiero a las breves especies narrativo-descriptivas que suelen conocerse con los nombres de *artículos, cuadros* y *escenas de costumbres.*

La simple mención de los vocablos utilizados para designar tal especie, nos hace ver que de nuevo nos encontramos ante un problema terminológico semejante al ya visto a propósito de los *cuentos, leyendas, baladas, consejas, tradiciones,* etc., de los años románticos.

---

[20] Montesinos, *Introducción...,* pág. 174. Observaciones parecidas se encuentran en R. F. Brown, *La novela...* págs. 13-15, S. García, *Las ideas...,* págs. 103-104, y J. I. Ferreras, *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX,* Cátedra, Madrid, 1979, págs. 12-15.

No procede aquí entrar en el análisis de los matices que marcan las diferencias —no siempre claras, sin embargo— entre *artículo, cuadro* y *escena.* Tan sólo nos interesa decir algo de la relación, y aun mezcla, de tales productos literarios con el *cuento.*

En todo caso, tal vez convenga retener que ya se trate de *artículos,* de *cuadros* o de *escenas costumbristas* todas esas modalidades coinciden en el calificativo. Quiere decirse que un lector situado ante una de esas especies sabe de antemano, cuál es el contenido de lo que va a leer: descripción de tales o cuales costumbres. En cambio, el simple rótulo de *cuento* colgado de un relato breve en prosa, no nos orienta nada con relación al tono y características de su contenido. Sí, en cambio, nos anuncia ya la breve extensión del texto, coincidiendo en tal punto con las propias de cualquiera de las modalidades costumbristas: *artículo, cuadro* o *escena.*

Fuera de tal coincidencia —la brevedad— habría también que recordar cómo los costumbristas suelen gustar de presentar cuadros animados, incluso con una escueta trama, diálogo, personajes etc; en definitiva, con una serie de rasgos que los asemejan a la ficción narrativa breve que es el cuento. *En este país, Vuelva Ud. mañana, El castellano viejo* de Larra podían servir de ejemplo de tal modalidad.

En algún caso la complicación de la peripecia aumenta tal semejanza. Recuérdese *De tejas arriba* y *El retrato* de Mesonero Romanos. La primera escrita en 1837 es una narración bastante extensa, formada por cinco capítulos titulados: *Madre Claudia, Las buhardillas, Dramas de vecindad, Peripecia* y *Desenlace.* La abundancia de personajes, el movimiento, incluso la pretendida objetividad del relato son más propios de un cuento o novela corta que de una simple *escena* de costumbres. *El retrato* (1832) es lo que alguna vez hemos llamado *un cuento de objeto pequeño,* amargamente simbólico y sin intención costumbrista [21].

El hecho de que Jacinto Octavio Picón se inspirara en tal artículo de Mesonero Romanos para componer un cuento titulado también *El retrato,* resulta enormemente significativo [22].

---

[21] Sobre los *cuentos de objetos pequeños* vid. el cap. XIII de mi libro, *El cuento español en el siglo XIX,* CSIC, Madrid, 1949, págs. 489-521.

[22] Con referencia a este y otro artículo de Mesonero, dice R. Navas en su ya citada obra *El Romanticismo español:* «En ocasiones, lo narrativo se impone y surgen verdaderos cuentos, verdaderas piezas maestras por el movimiento de la acción, la gracia del diálogo y el estudio de los personajes. Tal ocurre en *El retrato,* delicioso y melancólico relato, del destino de un retrato; *El amante corto de vista* a base de divertidos malentendidos; *De tejas arriba* de aire celestinesco, y *Las sillas del Prado,* de corte fantástico en su presentación pero poderosa sátira de la literatura política» (pág. 204). Por su parte E. Caldera en un estudio sobre «Il problema del vero nelle *Escenas Matritenses*» dice de *El retrato* de Mesonero que «é una rara, garbata novelle» (en *Miscellanea di Studi Ispanici,* Universidad de Pisa, 1964, pág. 108).

¿Fue, en cierto modo Mesonero Romanos, un cuentista *malgre lui?* J. F. Montesinos ha formulado a tal respecto muy inteligentes precisiones, al señalar cómo la palabra *cuento* no estaba de moda en la época del *Curioso Parlante* «todavía arrinconado en el *folklore:* cuentos para niños, cuentos de viejas, como los que pronto comenzará a exhumar Fernán Caballero; chascarrillos como los que publican por entonces Clemente Díaz y Vicente de la Fuente, y, lo que es peor, pequeños ejemplitos morales con reglas de buena conducta» [23]. Esto lleva a pensar a Montesinos que de haber compuesto Mesonero Romanos muchos de sus artículos en época posterior, se hubieran llamado cuentos, citando como caso los ya apuntados de *El amante corto de vista* o *De tejas arriba* [24].

Ese paso que Mesonero Romanos no llegó a dar, sí lo dio Serafín Estébanez Calderón, cultivador de las dos especies, *escenas* y *cuentos.* Y, por supuesto, algunas de aquellas de su famosa *Escenas andaluzas* podrían figurar «con pleno derecho en una historia de la novela corta y del cuento españoles» [25]. Los rasgos propios de uno y otro género parecen confundirse en el caso de este escritor. «¿Porque no serán cuentos —se pregunta Montesinos— *La rifa andaluza, Pulpete y Bulbeja, Los filósofos en el figón, Don Opando, El roque y el bronquis,* en menor medida *La Celestina*?» [26]. Pero el propio escritor viene a dar una respuesta a tal pregunta, al establecer una clara distinción entre las *escenas* y los *cuentos* de Estébanez Calderón:

> «Las *Escenas* en cuanto cuadros de costumbres, pretenden atenerse a circunstancias contemporáneas; los cuentos y novelas en cambio, son casi todos históricos; las primeras presentan realidades nada misteriosas ni ocultas. Los otros son casi todos fantásticos, aun el único de ellos que el autor refiere como ocurrido en vida suya, *Los tesoros de la Alhambra.* Por mucho que el autor, por la gracia deformante de su estilo, moldee y patine las escenas y las saque del tiempo, nos habla siempre de algo que podemos conocer por experiencia propia, de algo vivo en nuestra circunstancia; en los cuentos la fabulación no tiene trabas, se mueve en el ámbito infinito del ensueño» [27].

---

[23] José F. Montesinos, *Costumbrismo y novela* Castalia, Valencia, 1960, pág. 60.

[24] *Ibíd.*

[25] *Ibíd.*, pág. 22.

[26] *Ibíd.*, págs. 32-33.

[27] *Ibíd.*, pág. 33.

Con todo, aunque el propio Estébanez Calderón separara sus *cuentos* de sus *escenas,* no pocas de estas fueron y siguen siendo leídas y sentidas como cuentos, al incorporarse a las antologías de tal género [28].

El problema de la proximidad y aun confusión de los dos géneros se prolongará más allá de los años románticos y un seguidor o continuador sin duda, de Mesonero Romanos, como lo fue José María de Pereda con sus *Escenas Montañesas* (1864), ejemplificará bien tal pervivencia, al oscilar siempre en sus relatos breves, entre lo que es popular cuadro costumbrista y lo que es estrictamente cuento, según ocurre en *Tipos y paisajes* en donde al lado de inequívocos cuadros costumbristas como *Al amor de los tizones* hay alguno tan mitad cuento largo o novela corta como *Blasones y talegas.*

Y la verdad es que todavía en 1900, fecha de *Vidas sombrías,* vemos en Pío Baroja mezclar cuentos con fantasías líricas y aun con cuadros costumbristas como *La venta* o *Angelus.*

El costumbrismo ha perseguido siempre al cuento como la sombra al cuerpo, tal vez porque contribuyó a su aparición y lo cultivó constante y generosamente [29]. Un dato revelador, a este respecto, lo constituye el que alguna que otra vez los articulistas de costumbres, aparte de presentar en forma de *cuadro* o de *escena* cuentos, se servían de determinadas fórmulas propias de este último género. Así en *Los Españoles pintados por sí mismos,* el artículo de *El clérigo de misa y olla,* de «Fernán Caballero» tiene el arranque propio, en su fórmula, de un cuento tradicional:

> «Erase un labradorcillo de mediana fortuna (que medianía en los pueblos cortos, es tener pan moreno que comer, seis gallinas que pongan huevos, y un pedazo de tierra donde coger algunas patatas y berzas), casado con una aldeana misticona, buena hilandera y en extremo hacendosa. Vivían en una paz sepulcral solo interrumpida por los lloros de los chiquillos, que eran doce hembras y un varón» [30].

---

[28] Por ejemplo, Federico Sainz de Robles incluyó *Pulpete y Bulbeja* en sus *Cuentistas españoles del siglo XIX,* Crisol, nº 105, Aguilar, Madrid (s.a.). El mismo relato fue seleccionado por Pedro Bohigas en *Los mejores cuentistas españoles,* tomo I, Plus Ultra, Madrid, 1946. Esta misma antología publica como cuentos *El castellano viejo* de Larra y *Una noche de vela,* de Mesonero Romanos.

[29] Decía Julio Cejador a este respecto: «Los cuadros de costumbres y tipos de la época románica tenían que parar en el cuento y en la novela realista, que nacen puede decirse, o resucitan en esta época» (*Historia de la lengua y de la literatura castellana,* tomo VIII, Madrid, 1918, pág. 46).

[30] *Los Españoles pintados por sí mismos,* Biblioteca de Gaspar y Roig, 1843, pág. 72a.

En la misma famosa colección tiene también todo el aire del comienzo de un relato, *El retirado,* original de Gabino Tejado:

> «Era una tarde de febrero, en que la anticipada primavera de los campos de Extremadura Baja preludiaba en las márgenes del Guadiana el suave concierto de sus embalsamadas brisas. Declinaba el día en las fronteras portuguesas, y comenzaba a percibirse el misterioso ruido de la alegre ciudad vecina, que abandonaba sus tareas cotidianas, mientras en la campiña parecían responderle en coro el metálico son de las esquilas y campanillas de mulas y bueyes» [31].

Ejemplos como estos nos hacen ver cómo los autores de *escenas, cuadros* o *artículos costumbristas,* estuvieron siempre cerca del *cuento,* aprovechándose de sus fórmulas y tonos, acercándose a él en su manejo de tramas, diálogos y descripciones, revelando, pues, tan reiterada como nítidamente algo que más que una simple proximidad, venía a ser casi un innegable parentesco.

7. Los cuentos románticos

Con todo lo expuesto en los anteriores apartados no se ha pretendido ofrecer una resumida historia del cuento literario en los años románticos, sino más bien una imagen de lo que pudo ser tal género literario en esa época.

Una imagen algo borrosa, no demasiado definida, tocada del gusto por lo no acabado, por lo impreciso y aun por lo confuso, que tan característico fue de la sensibilidad romántica. Y sin embargo, y pese a tal imprecisión o, quizá, en función de ella misma, el cuento romántico históricamente considerado, casi podría considerarse como la pieza clave, el núcleo engendrador de toda la brillante literatura narrativa que luego vendrá.

En el cuento romántico tienden a fundirse varias especies características de la época: la tradición, la leyenda, la balada, el cuento fantástico, el cuento popular, el cuadro de costumbres. Estos, entre otros, vendrían a ser elementos básicos en la formación del que iba a convertirse en uno de los más refinados géneros literarios. Es curioso que en la forma con que hoy lo conocemos, nada o muy poco parezca deber a esos géneros románticos. Y, no obstante, la filiación parece

---

[31] *Ibíd.*, pág. 378b.

evidente, aunque también lo es lo radical de las transformaciones operadas.

Lo que el Romanticismo viene a resucitar es la forma de narración breve y lo que a ella aporta es su dignificación literaria. El cuento popular, el cuento de viejas, es recogido, revalorizado por los románticos atentos a la vez a las leyendas y tradiciones del pasado, y a los aspectos pintorescos que la sociedad de su tiempo ofrecía a su consideración.

Cabe, por tanto, a los cuentistas románticos el haber conseguido categoría literaria para un género normalmente tenido por ínfimo y casi despreciable. Vendrán luego los escritores realistas y aun naturalistas, capaces de servirse de lo que antes había sido molde romántico, rellenándolo con nueva materia, creando un género que pudo parecer nuevo en la literatura de la época, pero que, en el fondo, debía no poco a los añejos géneros románticos.

Por otra parte, el primer realismo literario español que estimulado por una creación romántica —el costumbrismo— va a ser reconocido como tal a partir de 1849 y de «Fernán Caballero», no es, en cierto modo sino una cara más del cambiante y proteico Romanticismo.

A esta luz, puede que no resulte excesivamente sutil considerar que si a tal movimiento literario —el Romanticismo— se debe la dignificación literaria de temas, tipos y hasta expresiones que hasta entonces habían merecido el olvido o desprecio clasicista (¿quién no recuerda a este propósito, la galería de personajes —pirata, mendigo, reo de muerte, etc.— que desfilan por la poesía de Espronceda, o determinados aspectos del vocabulario del poeta?) otro tanto pudo ocurrir con referencia al viejo, humilde y postergado género que era el cuento. Su ascensión literaria se debió, en no escasa medida, a la atención que los románticos le prestaron. Tal vez por eso, muchos años después, y cuando el Romanticismo era agua pasada y bien pasada, puede que, sin embargo, quepa percibir aún ciertos rescoldos románticos en la narrativa breve de los más característicos cuentistas del realismo. ¿No habrá algo de eso en el tan *sui generis* sentimentalismo de un cuento como ¡*Adiós Cordera*! de «Clarín», en el que Vicente Aleixandre veía una obra maestra de la ternura?

II. Los relatos breves de «Fernán Caballero»

1. Los cuentos populares

Para Cecilia Böhl de Faber, «Fernán Caballero» (1796-1877), el *cuento* propiamente dicho no era tanto el de elaboración personal y criatura literaria, como el oral, popular, recogido de la tradición, según hicieron los hermanos Grimm en Alemania o ella misma en España en sus *Cuentos y poesías populares andaluzas* (1859).

Quizá en este tipo de narraciones breves y aun brevísimas, chistes y chascarrillos a veces, casi ya verdaderos cuentos, es donde se encuentran algunos de los mayores aciertos de «Fernán» en el arte del relato corto. A diferencia de otros escritores de su siglo, incluso de aquellos que se consideraban literariamente, seguidores y discípulos de Cecilia Böhl de Faber, ésta tuvo el buen gusto de no adulterar excesivamente el tono, ritmo y lenguaje de esos relatos oídos a los campesinos andaluces y por ella recogidos y transcritos. Basta comparar tales cuentos de «Fernán» con los de tipo semejante que publicaran Antonio Trueba y el padre Coloma, para comprobar cuán grande es la distancia que existe entre uno y otro; caracterizados los de Cecilia Böhl de Faber por su aire mucho más auténtico que los tan estropeados literariamente de Coloma, o los tan excesiva y hasta falsamente pueriles de Trueba.

Ocurre incluso que una escritora tan preocupada siempre por las lecciones morales extraíbles de sus relatos, como lo fue «Fernán Caballero», apunta alguna vez que tales moralejas no tienen porqué darse en el cuento popular, muy al revés de lo que preceptúan Trueba y, sobre todo, Coloma. Esta idea fernancaballeresca de que el cuento popular no necesita de moraleja alguna, es consecuencia de la diferencia que la autora establece entre tal especie —muy frecuentemente identifi-

cada con un relato regocijante, casi un chiste o chascarrillo— y alguna otra próxima pero, a la vez, diferente como puede ser el *ejemplo* [1]. Si en éste resulta imprescindible la lección moral, para nada parecen necesitarla los cuentecillos populares, aunque en ocasiones «Fernán» sí la incorporase a los mismos. Y, por supuesto, lo que sí suele encontrarse en ellos, tal vez porque su condición jocosa parecía consentirlo, son alusiones políticas más o menos burlescas [2].

Es más, en algún caso se diría que si algún cuento presenta traza popular aunque tal vez no lo sea, fue porque «Fernán» se sirvió de fórmulas muy típicas del género. Una de ellas, utilizada ya en el XVI por Timoneda en alguna de sus colecciones, es la de glosar, o explicar mediante un cuentecillo, algún refrán, dicho o frase hecha. Lo mismo hace «Fernán» en su capítulo de *Chascarrillos,* tan conocido alguno como el que seguidamente transcribo, por su vinculación a un famoso episodio del *Lazarillo de Tormes:*

> «Díjole un ciego a un muchacho que llevaba de lazarillo que fuese a una tienda de montañés, en que le solían socorrer, a pedir una limosna.
>
> «Diéronle una sardina frita que el chiquillo se comió, y dijo al

---

[1] En uno de esos breves cuentecillos populares, *Las dos ánimas,* incluido en la citada colección *Cuentos y poesías populares...,* la *tía Sebastiana* tras concluir su relato dice:

> «Y señor don Fernán, ya está mi cuento rematado ¡Ojalá os haya gustado!
>
> «Fernán —Mucho tía Sebastiana, mucho; pero lo que veo es que las ánimas, a pesar de ser benditas, son en esta ocasión unas picarillas.
>
> «*Tía Sebastiana* —¡Señor! ¿Y va su merced a buscar doctrina en un cuento como si fuera un ejemplo? Señor, los cuentos no son más que *reideros,* sin preceptos y sin enseñanzas. De todo quiere Dios un poquito» (F. Caballero *Obras,* V. B.A.E., Madrid, 1961, págs. 98-99).

En algún caso, el del cuentecillo *Pico, pico a ver si me pongo rico,* la posible *moraleja* va como fin de nota, a pie de página. Parece claro que «Fernán» no quiso introducirla en el texto mismo del cuento, por no quebrantar su formulación tradicional.

[2] Así, en el cuentecillo *El pájaro de la verdad,* una golondrina se lamenta de que su «grey» imite a los hombres:

> «Pues no sabe usted de la misa, la media. Cuando llegué aquí y quise entrar en mi nido, me encontré en él muy arrellenado a un desvergonzado gorrión. Este es mi nido le dije. ¿Tuyo?, me contestó el muy grosero echándose a reir. ¡Mío y muy mío! La propiedad es un robo, me pitó con coraje» Señor... ¿está usted en sí? —le dije—; ese nido lo labraron mis abuelos, en él me criaron mis padres y en él criaré a mis hijos! No hay familia, me dijo aquel emberrenchinado. Al oir esto me desmayé y todas mis compañeras se pusieron a llorar. Cuando volví en mí, nuestros maridos había echado a aquél pícaro ladrón» *Ibíd.,* pág. 207b.

No siempre parecen adecuadas a los posibles lectores infantiles estas alusiones. Así, en *Los caballeros del pez* se lee: «El remendón hizo al pie de la letra cuanto le dijo el pescado; tal fue la fe que le inspiraron sus palabras. De esto se deduce y confirma un hecho eminentemente antiparlamentario (harto sentimos no poder disimularlo), y es que los que hablan poco inspiran más fe y confianza en sus palabras que los que hablan mucho» *Ibíd.,* pág. 198b.

ciego que no le habían dado nada; pero el ciego que notó el olor de la sardina, conoció el embuste y le dio una paliza.

«Siguieron andando y el lazarillo llevó al ciego derecho a una esquina, contra la que se dio un tremendo encontronazo

«—Pícaro —exclamó el ciego.

«Y el chiquillo le contestó, echando a correr:

«—Y usted, que olió la sardina
¿por qué no ha olido la esquina?» [3].

Y así, un titulado *Cuento de embustes,* nada o muy poco tiene, posiblemente, de popular, aunque todo en él parezca enderezado a justificar una frase hecha, interpretable en clave política: una princesa sólo quiere casarse con quien sea capaz de mentir más que ella. Un pastorcillo cuenta la relación de su vida, hecha de disparatados embustes. Pero la princesa le dirá que ha dicho una verdad: la de haber contado todo eso para casarse con ella. Con todo, quiere darle algún premio y pregunta a un ministro si existe algún destino vacante. «—Señora —respondió el ministro— no hay otro alguno que el de director de la *Gaceta,* por haber muerto esta mañana el que lo era. «—Pues que sea inmediatamente dado dicho destino a este pastor, por los méritos que ha contraído— repuso la princesa.

«Y así sucedió, y el pastorcillo siguió mintiendo en la *Gaceta,* por lo cual las gentes dieron en decir: *mientes más que la Gaceta,* dicho que se hizo refrán y dura hasta el día» [4].

Con todo, y pese a tales posibles contaminaciones del cuento popular, «Fernán Caballero» fue posiblemente, entre nuestros narradores del XIX, quien supo tratar tal especie con más respeto y pureza. Gustó tanto de ellos como para incorporarlos, incluso, a sus novelas extensas —¿quién no recuerda en *La Gaviota* la muy bien contada historia de *Mediopollito*?— o en las menos extensas, como *Cosa cumplida..., solo en la otra vida, Deudas pasadas.* Y, lo que es más curioso hasta en un cuento breve, de tipo popular, como el titulado *Tío Curro el de la porra* (en el que existe una historia interpolada sobre cómo el Marqués de Villena perdió la sombra, tal como ocurre en *Piter Sehemil*

---

[3] *Ibíd.,* pág. 117a.

[4] *Ibíd.,* pág. 223. En alguna ocasión Cecilia Böhl de Faber debió darse cuenta de que, tal vez, no convenían a la índole del género tales contaminaciones de tipo político o satírico. A este respecto resulta significativo el que en 1852, diga en una carta a Hartzenbusch y con referencia a algunos de sus cuentos populares: «Si a V. le parece, pueden suprimirse las cosillas burlescas y satíricas de actualidad que contienen, eso me es igual», *Cecilia Böhl de Faber (Fernán Caballero) y Juan Eugenio Hartzenbusch. Una correspondencia inédita* publicada por Theodor Heinermann, Espasa-Calpe, Madrid, 1944, pág. 145.

de Carlos Nodier, que «Fernán» debió conocer a través de una canción francesa) [5].

De esa gran afición de «Fernán» por los cuentos populares, tenemos numerosos testimonios que hacen de Cecilia Böhl de Faber la más entusiasta cultivadora del género en el XIX. Así en 1851 escribía a J. E. Hartzenbusch diciéndole que

> «Tenía varios cuentos y chascarrillos preparados [para el *Semanario Pintoresco Español*] de aquellos que a V. hacían tanta gracia, pero aunque con mucha finura y atención me ha escrito [D. Angel de los Ríos, director de la revista] que prefiere otra cosa; no todos (o por mejor decir, muy pocos) conocen o aprecian el mérito de esas cosas populares —¡paciencia!—. Lo popular no dará aquí popularidad, no» [6].

Con todo, bastante antes de esa fecha, ya había publicado Cecilia Böhl de Faber en 1849, en el *Semanario Pintoresco Español* algún cuento popular como *La suegra del diablo* y en 1850 *Los caballeros del pez.* Y en el año de la citada carta a Hartzenbusch, el *Semanario* publica otro relato popular de «Fernán»: *Doña Fortuna y Don Dinero.* Aún así, en 1852 vuelve a quejarse la autora en una carta a Hartzenbusch del poco aprecio que se hace de sus cuentos populares

> «Suplico a V. cuando me avise el recibo de la novela, que me diga si lee y le gustan los cuentos andaluces que mandé al Semanario. Estoy tan fatigada viendo que D. Angel me envía el Semanario, la Ilustración y la biblioteca universal que no sé como pagarle sino enviándole cosas —pero nunca puedo averiguar aunque se lo pregunto qué cosas son las que gustan y él prefiere— Proverbios, noticias sobre autores, cartas de viaje, novelas, chascarrillos, cuentos, de todo he enviado—. Dice que prefiere novelas —pero novelas no es tan fácil el que salgan como Minerva dándose un golpe en la cabeza. Los cuentos como no los compongo y no hago sino anotar y bordarlos, me es más fácil— pero creo que a Ríos no le gustan —¡Buen gusto tiene! Como si no valiese más y no tubiese (sic) más mérito literario un cuento popular genuino, que no una novelilla moderna!— Pero aquí no se está aún a la altura de otros países, en los que tanto se aprecia, recoge y estudia el numen popular» [7].

---

[5] *Ibíd.*, pág. 90b.

[6] *Ob. cit.*, carta nº 14, pág. 124.

[7] Heinermann, *ob. cit.*, pág. 134.

El texto resulta enormemente iluminador respecto a la actitud de «Fernán» frente al cuento, y a los otros géneros próximos de que se nutrían literariamente, los periódicos y revistas de la época. Las preferencias de la escritora quedan claramente señaladas; así la mayor estima que a los editores les merecían las *novelas* originales. Y por ello, tal vez, pese a todas las prevenciones que «Fernán» podría tener frente a un género tan en moda, acabó por cultivarlo tan decidida como reiteradamente.

Todo esto pudiera también ayudarnos a entender las razones por las que «Fernán» evitó el presentar como *cuentos* los relatos breves que no se correspondían con el «numen popular» sino con el propio, el suyo de escritora.

2. Relación y novela corta

La adscripción del término *cuento* a los relatos de índole popular y tradicional para «Fernán Caballero», trajo como consecuencia el que esta escritora tuviera que servirse de un vocablo distinto para designar lo que solemos entender por *cuento literario.* Sin demasiada precisión en su caso, puesto que tanto era aplicable a una narración breve, como a una tan extensa casi como para acercarse a una *novela,* e incluso a relatos breves en verso, Cecilia Böhl de Faber empleó una y otra vez el término *relación,* apto para designar muy elásticamente cualquier tipo de relato prosificado o versificado y de muy distinta extensión. Con todo, atendiendo a alguna observación personal de «Fernán» podríamos deducir que para la autora *relación* venía a ser el equivalente en nuestra lengua de lo que en la francesa era designado como *nouvelle.* Considérese a este respecto la siguiente justificación:

> «Las composiciones que los franceses y alemanes llaman *nouvelles* y que nosotros, por falta de otra voz más adecuada llamamos *relaciones,* difieren de las novelas de costumbres (*romans de moeurs,* que son esencialmente análisis del corazón y estudios psicológicos) en que se componen de hechos rápidamente ensartados en el hilo de una narración [8].

A la misma equivalencia alude «Fernán» en una carta a Hartzenbusch, de 28 de junio de 1852

[8] «Fernán Caballero», *Obras, ed. cit.,* II, pág. 303.

> «Si usted ha pensado en las otras novelillas (que yo llamo *relaciones,* pues no son *novelas* y los franceses las llaman *nouvelles*)...» [9].

Una observación como ésta parece informarnos, con claridad, de lo que Cecilia Böhl de Faber entendia por *relaciones:* unos relatos diferenciables de las *novelas* por su menor extensión, y allegables, pues, a lo que los franceses entendían por *nouvelles.* Sabido es que, más adelante, cuando en nuestra lengua se perdió por completo el sabor de diminutivo italiano que tuvo la voz *novela* —percibido por autores como Cervantes, en sus *Ejemplares*—, se llegó a la fórmula —que hubiese resultado pleonástica para un español del XVI o del XVII— de novela corta.

Con todo, lo curioso en «Fernán Caballero» es que aun entendiendo ésta que el género equivalente de la *relación* era la *nouvelle,* empleó normalmente tal término no sólo para las que efectivamente son verdaderas novelas cortas, sino también para las que, por sus dimensiones, podríamos considerar *cuentos,* sin más. La no utilización de este término parece explicable, según se apuntó, por considerar «Fernán» que la palabra *cuento* sólo era apta para designar las narraciones de tipo popular.

Un imitador de Cecilia Böhl de Faber, Luis Miquel y Roca, empleó también la voz relación en alguna de sus narraciones, como la titulada *Miseria y Virtud,* publicada en 1851 y dedicada a «Fernán». En ella decía el autor

> «Lo que voy a publicar no es un ensueño, ni una fábula, ni un cuento; es la *relación* de uno de esos dramas, desgraciadamente tan comunes en el mundo...» [10].

Como se ve, Miquel y Roca evita el término *cuento* por sonarle a cosa fantástica o poco verosímil, identificando, pues, el tono propio del género con el que tan característico fue de los años románticos, el de las leyendas, baladas, tradiciones, etc., entonces en boga.

Pero los relatos de índole realista, son ya cosa distinta, y «Fernán Caballero» alude, en distintas ocasiones, a la vinculación que los mismos presentan con lo que, en definitiva, no dejaba de ser otra modalidad literaria romántica: el *cuadro de costumbres.*

Así en *Las dos Gracias o la expiación* —cuyas dimensiones vienen a

---

[9] Heinermann, *ob. cit.*, pág. 145.

[10] *Semanario Pintoresco Español,* nº 13, 30 marzo, 1851, pág. 103.

ser las de una novela corta [11]— cabe leer en una especie de monólogo o Epílogo del protagonista

> «No hay duda que las mujeres son atinadas y tienen más tacto que los hombres. De los salones se puede dignamente bajar a los hospitales; pero subir de los hospitales a los salones se ve poco, y si se viese daría pábulo a la burlesca mordacidad de las gentes. Por cierto que el desenlace de nuestros amores no ha sido ni novelesco ni sentimental y lo rechazaría por prosaico la novela cuya atribución es crear; pero la admitirían desde luego el cuadro o novela de costumbres, cuyo objeto es pintar las cosas como vulgarmente son» [12].

Y así como «Fernán» estimaba que los *cuentos populares* no necesitaban de moraleja alguna, al evocar el alcance moral de algunas de sus *relaciones* pudo escribir: «Nuestros cuadros de costumbres populares han tenido esta demostración por principal objeto y a ellos nos referimos. Creemos haber puesto en claro a los ojos de quien los haya leído, la *fe* en el *Último consuelo;* el *perdón* en *Simón Verde;* la *caridad* en *Más vale honor que honores;* el *respeto* en *Obrar bien que Dios es Dios*» [13].

Cabía considerar, por tanto, que para «Fernán Caballero» sus *relaciones,* sus narraciones más o menos breves, parecen quedar definidas no tanto por lo que pueden ser, sino por lo que no son: ni *novelas* extensas, ni *cuentos populares,* ni, por supuesto, *leyendas, baladas* o fábulas caracterizadas por lo imaginativo y fantástico.

A este propósito resulta muy significativo lo que la autora apunta a pie de página en el capítulo I de su relación *La estrella de Vandalia*

> «El hecho que vamos a relatar es cierto y positivo. Si nos hemos decidido a publicarlo, es porque la familia del protagonista está extinguida. Hemos además tenido la precaución de trasladar

---

[11] O tal vez, las de una *novela reducida,* es decir, que pudo ser más extensa, pero que «Fernán» recortó en determinadas páginas: así, el capítulo VII anuncia «No es nuestro propósito seguir en todas sus fases y pormenores de la vida pública a las personas que hemos presentado, sino en aquellos de la vida privada que se enlazan con el asunto que bosquejamos». Y en el X cabe leer «Largo, penoso, monótono y poco grato sería para el lector el referirle todas las crudas escenas...».

[12] «Fernán Caballero», *Obras, ed. cit.,* III, pág. 329b. Se trata de una observación allegable a la tan conocida del capítulo XIX de *La Gaviota,* en que por boca de Rafael, Cecilia Böhl de Faber dice que sólo dos tipos de novelas convienen a los españoles: la histórica y la de costumbres.

[13] En el artículo *Sobre el influjo del indiferentismo religioso en las costumbres,* en *Obras, ed. cit.,* V, pág. 305a.

> la escena a otro pueblo, de variar la época de los sucesos, de poner otros nombres y apellidos a las personas. Volvemos a recordar a los que buscan en nuestras composiciones la novela, que no lo son, sino que son cuadros de costumbres, y que la intriga es solo el marco del cuadro» [14].

En tales líneas no deja de sorprender, por lo que tiene de inversión o de alteración de proporciones, la consideración de que «la intriga es solo el marco del cuadro» lo que equivale a reconocer que la *trama* es simplemente el pretexto para la presentación y descripción de lo propiamente *costumbrista.* Uno creería que todo debía funcionar exactamente al contrario, sirviendo un *cuadro costumbrista* de interpolada historia en una intriga novelesca, pero ya se ve que para «Fernán» lo sustancial era el cuadro, en tanto que la *trama* o *intriga* no superaba la ancilar condición de *marco.*

De todas formas en la realidad de sus creaciones literarias, «Fernán» se deja arrastrar por el interés de la trama manejada, abundante en lances truculentos, folletinescos, con casos de muertes violentas, de crímenes, etc. [15]. Esto es así, porque Cecilia Böhl de Faber, consideraba que pese a ser sus *relaciones cuadros de costumbres,* admiten mejor que las novelas, un cierto desvío de la verosimilitud, cuando se trataba de conseguir un intenso *efecto* en el lector. En tal sentido lo que apunta en *Justa y Rufina* ofrece suficiente interés como para glosarlo brevemente:

> «Las Relaciones pueden en favor de su tendencia a *causar efecto,* emanciparse con más desenfado que las novelas de costumbres, de la estricta probabilidad sin adulterar su esencia ni faltar a su objeto.
>
> «No obstante, aun para la creación de las Relaciones nos confesamos tímidos, como tan instintiva e independientemente apegados a la *verdad*» [16].

Ante una declaración como ésta, uno se pregunta si las tan repetidas protestas de veracidad que Cecilia Böhl de Faber sitúa a lo largo de tantas *relaciones* suyas, tendrían algo que ver con todo esto, como si

---

[14] «Fernán», *Obras, ed. cit.,* III, pág. 97a. Advertencias semejantes en cuanto a la veracidad de lo narrado abundan tanto en los relatos de la autora, que sería tan prolijo como cansado el recopilarlas.

[15] Recuérdese, como significativo ejemplo de tales técnicas y temas, los de las siguientes relaciones: *Callar en vida y perdonar en muerte, Más largo es el tiempo que la fortuna, Lady Virginia,* etc.

[16] «Fernán», *Obras, ed. cit.,* II, pág. 303.

equivaliesen a una especie de contrapeso del *efectismo* propio del género, ligado a la intensidad alcanzable en las pocas páginas que parecen definir las relaciones (al menos por contraste con la novela).

Creo, sin embargo, que lo más curioso del subrayado fernancaballeresco acerca de la «tendencia a causar efecto» del género *relación,* reside en lo que el mismo tiene de coincidente con una cierta concepción del género *novelle,* típicamente alemana. Me refiero a la idea o imagen que del género tuvo Goethe como relato de un acontecimiento inusual o insólito [17].

El que el mismo pudiera presentarse como verídico o, al menos verosímil es algo conectable, tal vez, con lo que Cervantes decía de sí mismo, de su habilidad como autor de las *Novelas Ejemplares* al ser capaz de «mostrar con propiedad un desatino».

En cualquier caso, verídico, verosímil o no, un acontecimiento presentado en una *relación, nouvelle* o *novelle* tiende a «causar efecto». Pese a toda su timidez y sus prevenciones Cecilia Böhl de Faber no supo o no pudo sustraerse a tal tendencia, y su reconocimiento arroja no poca luz sobre el tono y sentido de sus *relaciones.*

3. Ficción y verdad

Con todo lo expuesto hasta ahora, desearía suscitar ante el lector la imagen, quizá demasiado personal, de una Cecilia Böhl de Faber, intuitiva, apasionada, llena de amor por las tradiciones españolas, pero nunca del todo segura respecto a sus posibilidades literarias.Por un lado, estaba su no demasiada confianza en el dominio de la lengua española. De ahí el manejo insistente de la que era la lengua nativa de su padre, la alemana, utilizada en algún relato primerizo como *Sola* que en 1840 se publica en Hamburgo en la revista *Literarische und Kritische Blätter der Börsenhalle.* Tuvieron que ser algunos amigos como José Joaquín de Mora los que animen y ayuden a «Fernán» en la publicación en español de sus relatos como *La Gaviota,* corrigiendo, incluso, la escritura de la autora (Las cartas de ésta con personas de su confianza como Hartzenbusch, revelan una tremenda inseguridad ortográfica).

---

[17] Recopilando las distintas teorías de los tratadistas alemanes del género *novelle,* E. K. Bennet, señalaba cómo «usuelly deals with an unnusual event» caracterizado asimismo por su «stiking subject» (Vid. E. K. Bennet, *A History of the German Novelle,* Cambridge, 1961, y Donald Lo Cicero, *Novellentheorie,* Mouton, La Haya, 1970, especialmente págs. 24-25).

Esto, por un lado, pero de otro estaban los prejuicios, reservas o prevenciones contra ciertos géneros que Cecilia Böhl de Faber creía apenas cultivables en España, o, en cualquier caso, inasequibles para ella, que parece sentirse cómoda y segura en, sobre todo, el manejo de los cuentos populares que podía escuchar a los campesinos andaluces.

Pero fuera de estos *cuentos,* los otros, los que cultivaran los escritores románticos, caracterizados por lo desmesurado y fantástico, no parecían merecer nunca su favor o atención, por lo que tenían de opuestos a los *cuadros de costumbres,* sentidos por ella como algo sustancial y no accesorio en sus *relaciones.*

Quiero decir, resumiendo, que el mundo literario de «Fernán Caballero» se nos antoja hoy como confuso e inseguro, pese a lo mucho que la autora llegó a escribir y a publicar. Y pese, también al aplauso y éxito que, al menos en su tiempo, consiguieron tales publicaciones.

El resultado de tal confusión e inseguridad fue una de las más curiosas paradojas que presenta nuestra literatura del XIX: la de una impenitente narradora cargada de prevenciones contra los más de los géneros narrativos, una especie de *novelista antinovelesca,* por lo menos en teoría.

Tal paradoja puede ayudarnos a explicar el porqué de la tan reiterada utilización de recursos varios con los que «Fernán» intentaba alejar sus relatos de la ficción fabulosa, para insertarlos tenazmente en la realidad suya y del lector. Aparte de las numerosas ocasiones en que, bien en el relato mismo o en nota a pie de página, la autora proclama la veracidad de los hechos contados, hay veces en que la misma queda reforzada o garantizada con la inclusión de algún texto, no debido a la pluma de «Fernán», según ocurre, por ejemplo, en *Los dos memoriales. Verídico episodio del viaje de la Reina a Sevilla en 1862.* En muy breve relación se incluye a pie de página, una nota en la que se advierte: «En este sencillo suceso todo es exacto y real. Los memoriales fueron entregados. Los versos que con ayuda de un poeta culto hubiéramos podido presentar mejorados, están puestos tal cual la tía Manuela los improvisó, porque hemos preferido su sincera sencillez, con sus defectos, a correcciones que les hiciesen perder aquella» [18].

Este mismo afán de veracidad hace que con frecuencia Cecilia Böhl de Faber reproduzca relaciones, versos, cartas o escritos de distinta índole con todas sus incorrecciones y aun faltas ortográficas, para

[18] «Fernán Caballero», *Obras,* V, pág. 48b.

evitar cualquier inautenticidad [19]. Y, por supuesto, la inclusión de juegos de niños, adivinanzas, acertijos, canciones y cuentos populares, etc, de que siempre gustó «Fernán», tanto en sus novelas extensas, como en los relatos breves, supone, también, constante referencia a la realidad, transcrita tal cual es. La autora sabía que tales interpolaciones podían ser interpretadas y censuradas —y así ocurre efectivamente— como otras tantas más o menos dilatadas digresiones. Una y otra vez, «Fernán» reconoció esto que podía ser defecto, sin hacer gran cosa por evitarlo, justificándolo más bien en no pocos casos. Así, en *Con mal o con bien a los tuyos te ten* a propósito de la barbarie del populacho que asiste a una corrida de toros escribe Cecilia Böhl de Faber:

> «Esta es la ocasión perentoria de hacer una digresión. El autor tiene todo derecho por hacer cuantas quiera, así como el lector tiene el de no leerlas. El romanticismo que define Víctor Hugo diciendo que es la libertad en literatura, nos da derecho a hacer digresiones, así como se lo ha dado a Karr, tan querido del

---

[19] Un ejemplo significativo se encuentra en la novela corta *Pobre Dolores.* En el capítulo VI un carabinero encuentra en la playa el cadáver de una mujer dando parte de ello al juez. En nota a pie de página se indica:

> «Esta parte no es del caso en nuestra relación, pero no queremos privar al lector de tan curioso y *auténtico* documento. Decía así:
>
> «El susodicho que firma más abajo da parte a la autoridad del juez de esta *judiá,* que en el punto de Torre Arenas, que se nombra hay tendido a la larga el cadáver de una mujer muerta del *too,* la que es una viuda sin marido y madre con hijos de esta vecindad. Lo que hago saber a mis superiores para no pecar a sabienda de mi ignorancia para conocimiento de la *dina* autoridá que manda estas tierras y sus *alreores,* y lo digo a V.S. para obsequio de la *umaniá.* El encargao Canuto Micón» («Fernán» *Obras,* II, pág. 399-400).

Un caso semejante se encuentra en *Cosa cumplida... sólo en la otra vida,* en donde se transcribe una carta que un sochantre envía a la marquesa de Alora, advirtiéndose en nota a pie de página que «El autor ha podido hacerse con el original de esta carta que conserva en su colección de curiosidades» (*Obras,* IV, pág. 35-36).

En otro relato breve, *El exvoto,* se cuenta cómo en un pueblo andaluz el alcalde encargó al maestro un rótulo para un puentecillo en el que dé su testimonio de todo el profundo respeto que tenía el pueblo a la Religión y del que las autoridades profesaban a la Constitución. El maestro de primeras letras, que era expeditivo, escribió en dos por tres, en uno de los postes, con unas letras gordas y robustas, como los chiquillos que iban a la escuela, la siguiente inscripción:

> «Detente aquí, caminante;
> adora la Religión,
> ama la Constitución
> y luego... pasa adelante».

Y en nota a pie de página, se advierte: «La persona que escribe esto da testimonio de haber visto este letrero en un poste, a la entrada de un puente. No tienen los novelistas la suerte de poder inventar tales cosas; el arte nunca puede llegar en ningún género a la perfección de la naturaleza» (*Obras,* IV, pág. 268). En la *Promesa de un soldado a la Virgen del Carmen* se transcriben unas *coplas* o *aleluyas* cantadas por los soldados, con la misma advertencia de su veracidad (Ibíd., pág. 301).

público, y a otros que llaman novela a un conjunto de digresiones diversas» [20].

Por este camino, el de las digresiones e interpolaciones, Cecilia Böhl de Faber no parece tener empacho en incorporar a sus relatos todo lo que a ella le parece curioso, popular, pintoresco venga o no demasiado a cuento. Y así, podrá parecer normal en esta escritora el que una y otra vez, nos transcriba coplas, canciones, romances, relaciones, adivinanzas, juegos, villancicos, etc. Quizá no lo sea tanto, ya, el que incluso llegue a transcribir una receta de cocina, aunque al hacerlo se apoye en un ejemplo literario francés. El caso es tan curioso, que bien merece la pena ser recordado, como increíble ejemplo de interpolación. Se encuentra en *Elia o la España treinta años ha,* en el capítulo VI de la parte II, cuando Catana visita a María para que le diga cómo hace el budin de naranja, ya que su señora gusta mucho de él:

> «—La marquesa me favorece demasiado. Esto será aquello de ¡sol de casa no calienta! Ese es el *budin de mi niña,* como le llama la señora mía; Y la diré a usted cómo lo hago.
>
> «Al zumo de nueve naranjas se le echa una libra de azúcar molida, que antes se deslía con una docena de yemas de huevos frescos y dos cucharadas con colmo de flor de harina de la superior; se tiene preparado un molde de hojalata untado con manteca de Flandes, que se derrite acercándolo a la lumbre para que no se quede sin percibir la manteca ninguna parte del molde, de lo contrario se la pegaria la masa. Se pone en el baño de María a que cueza tapándolo con una cobertera de lata con ascuas, que se renovarán si se apaga».

Y en nota a pie de página, «Fernán» justifica esta interpolación así: «El gran Dumas ha dado en una de sus obras una receta de tortilla; séanos permitido poner una de budin en boca de un ama de llaves» [21].

Aunque tan increíble interpolación se encuentra en una novela corta, que es casi una novela extensa, el ejemplo es válido como

---

[20] «Fernán», *Obras,* III, pág. 305b. Con referencia a la alusión a Alphonse Karr, escribe José F. Montesinos que las digresiones de «Fernán» «no suelen ser mariposeos de esta índole moral fatigosa, que pasó pronto, no sin dejar indelebles manchas en escritos del joven Alarcón, que pudieron ser mejores, y malograr escritores de talento. Fernán es incansable sobre este tema tanto en sus cartas privadas como en obras destinadas al público» (José F. Montesinos, *Fernán Caballero, Ensayo de justificación,* El Colegio de México. Méjico, 1961, pág. 92).

[21] «Fernán», *Obras* III, pág. 70b.

referencia de lo que ocurre en los relatos breves de «Fernán Caballero». Se comprenderá entonces, que los mismos adolecen con frecuencia de una cierta pérdida del ritmo narrativo, sacrificado a la inclusión de todo ese variado repertorio de canciones, acertijos, romances, etc, de que tanto gustó siempre la autora.

Sólo en los cuentos genuinamente populares el ritmo no sufre quebranto, y se suele mantener la coherencia y compacidad del relato. En los otros, en los literarios, el efecto de sostenida intensidad, que es tan connatural del cuento, no siempre se consigue, por causa de las mencionadas interferencias.

4. Las técnicas literarias de «Fernán»

Tras todo lo últimamente expuesto, cabía considerar que venimos, tal vez, concediendo excesiva atención a quien no parece que fue una muy buena cultivadora del *cuento literario.*

Sí, la verdad es que en los relatos breves, como en los extensos de «Fernán», tendemos hoy a percibir más los defectos que las virtudes. Pero no deberíamos olvidar que éstas existen también y que su adecuada valoración depende no poco de la correcta perspectiva histórica que frente a ella se adopte.

Situada en su tiempo, la atención literaria que Cecilia Böhl de Faber prestó al relato breve, como consecuencia tal vez, de la que siempre le había merecido el *cuento popular,* no deja de tener su importancia, si pensamos en que, sin superar del todo la confusión de géneros que fue típica del romanticismo, «Fernán» supo, de algún modo, fijar una especie literaria que ya tendió a ser algo nuevo y distinto de las *baladas,* las *leyendas,* los *cuadros* y *escenas* que se venían cultivando hasta entonces.

Si Alas o la Pardo Bazán nos parecen cuentistas modernos por haber llevado a sus relatos breves temas y ambientes cualesquiera, semejantes a los que cabe encontrar en sus novelas extensas, parece oportuno recordar que eso mismo hizo antes «Fernán», a su manera, por supuesto.

Y puede que también resulte oportuno, para mejor valorar el esfuerzo de esta escritora, recordar las dificultades de toda índole que hubo de superar, para dedicarse a tal tipo de actividad: la literaria.

En primer lugar y tal vez, la de mayor bulto, la que resulta de ser «Fernán» una mujer, que hubo de recurrir a un seudónimo de aparien-

cia masculina, para así encubrir inicialmente su sexo y poder emprender su carrera literaria.

Otra dificultad, a la que ya aludimos antes, venía dada por la inseguridad con que, sobre todo en su conciencia, Cecilia Böhl de Faber manejaba la lengua española. Piénsese, asimismo, en lo que para una mujer de espiritu tradicional y de arraigada convicción religiosa, suponía el narrar casos de los que ella tan ingenuamente llamaba *culpas feas:* adulterio, pecados y caídas malas, vergüenzas y crímenes.

A este propósito, podemos recordar el caso del relato *Sola,* que suele considerarse como la primera de las obras publicadas por «Fernán» escrita en alemán hacia el año 1833, una historia moralizadora sobre los peligros de una educación mundana. Sola es la hija ilegítima de una madre distinguida que gusta de pasearla y exponerla. Sola se pierde y termina cayendo en la prostitución.

Al pasar los años, Cecilia Böhl de Faber pudo referirse a *Sola* y a otro relato suyo publicado en *El Semanario Pintoresco Español,* en 1852, diciendo que le parecían «muy poca cosa (no en el pensamiento que son hermosos, y no míos, sino hechos reales, pero sí en la ejecución) y todos por desgracia basado(s) en *culpas feas* que repugno en tomar por asunto principal y menos el darle interés. Son Sola, La hija del Sol, y Los dos amigos» [22].

Aunque esa temática, la de *culpas feas,* repugna a «Fernán», la verdad es que están presentes en no pocos relatos suyos. Aparte de los por ella citados —*Sola, La hija del Sol, Los dos amigos*— una novela extensa como *La Gaviota* —seducción, caída y adulterio— y una breve como *Con mal o con bien a los tuyos te ten, Lucas García,* etc, presentan temas o episodios incluibles en el ámbito de las *culpas feas.*

Quiere decirse que prevenciones y cautelas de todo tipo —moral, social, literario— rodearon la tarea a que se entregó «Fernán» tan intensamente. Y en su descargo habría que señalar que no siempre la escritora fue esa especie de mujer intuitiva pero sin apenas formación cultural o instrucción literaria, que cierta crítica ha puesto en circulación.

La verdad es que Cecilia Böhl de Faber —a quien hemos visto nombrar a Dumas, a propósito de una receta culinaria— cita con frecuencia a Balzac, y alguna que obra vez a Chateaubriand, Walter Soctt, Radcliffe, Poe, Rossini, Meyerbear, etc., todo esto sin salir de sus relatos breves y sin entrar en las novelas extensas. Alguna que otra vez, cabe encontrar resonancias cervantinas en su narrativa breve. La

[22] Heinermann, Epistolario cit., carta nº 23, págs. 145-146.

más curiosa y significativa es, posiblemente, la perceptible en el relato corto, *La viuda del cesante,* que vendría a ser lo que los costumbristas románticos o inmediatamente post-románticos, llamaban —en término grato a Balzac— una *fisiología.*

Al final de este relato, estando reunidos sus principales protagonistas, un criado trae el correo con los periódicos.

> «Rosalía rompió la faja de otro de Madrid, que con el título de *El último figurín,* trataba de literatura y de modas.
>
> «— Este es nuevo —dijo; ¿otro periódico más, Adrián? ¡Esto es un despilfarro!
>
> «— Mujer ¿más orden y economía quieres que tenga? —contestó Adrián—.
>
> «— ¡Ay! —exclamó asombrada Rosalía, que había seguido leyendo el periódico nuevo —«Adrián ¿sabes lo que trae este diario?
>
> «— ¿Qué cosa puede ser esa que tanto te asombra? —repuso su marido.
>
> «— Es nuestra historia, con el epígrafe o título de *La viuda de un cesante;* nada absolutamente hay cambiado sino los nombres.
>
> «— ¡Dios mío! —exclamó Doña Carmen—; nosotras, que vivimos tan retiradas del mundo, tan ignoradas de todos...
>
> «— ¿Quien habrá podido —añadió Rosalía— contárselo a la persona que lo escribe?
>
> «En este momento se posó sobre una rama del naranjo un pajarito, que se puso a cantar.
>
> «Adrián, señalando sonriéndose a la rama, dijo:
>
> «— Ese» [23].

La situación presentada por la escritora viene a ser la misma que tan bien manejara Cervantes en el *Quijote* de 1615 al hacer que sus protagonistas, Don Quijote y Sancho, tuviesen noticias a través de Sansón Carrasco, de la existencia de un libro en que se recogían sus aventuras: el *Quijote* de 1605. No otra cosa hace ahora «Fernán Caballero» en *La viuda del cesante,* repitiendo en bien modesta escala el efecto cervantino, y anteponiéndose pues, al mucho más complejo empleo del mismo por Galdós en *Nazarín* y *Halma.*

Por otro lado técnicas y modos literarios utilizados por «Fernán» como el tan tradicional del comienzo *in medias res,* haciendo que luego la historia vaya hacia atrás, según ocurre, por ejemplo, en *Callar en vida y perdonar en muerte* —con una trama casi calificable de policía-

---

[23] «Fernán», *Obras,* V, págs. 16-17.

ca— nos hacen ver que la escritora no siempre narró de forma lineal y sencilla, sino sirviéndose de algunos más sutiles y artificiosos procedimientos. Así en una narración no demasiado breve, con extensión superior a la de una novela corta, *Una en otra,* Cecilia Böhl de Faber parece ensayar —y a ello debe aludir el título— el superponer algo así como dos novelas imbricadas, con estructura no total pero sí preferentemente epistolar. En una de esas cartas la XII, su autor, Javier, escribe a un amigo francés, diciéndole:

> «He recibido tu carta mi querido Paul, y veo por ella que no esperaban mi epístola anterior. Tu hallas que mi relato se hace lo que los ingleses llaman, *too rich,* esto es, demasiado lleno, demasiado *sustancioso* y aglomerado No es culpa mía ni de mi tío; lo es de la materia que trato. Hubieras querido concluyese en la carta de la tía Juana que tanto te conmovió; pero mi tío que cuenta la verdad, no se cuida de producir efectos ni de seguir reglas. Me ha contado todo lo que te he referido para probarme cómo se hereda y prosigue la desgracia en ciertas familias. Cuando yo escriba una novela lo pondré todo a mi gusto y capricho; pero ahora doy lo que me dan y como me lo dan» [24].

El interés de tal texto reside, posiblemente, en lo que pueda tener de *autocrítica.* Sumado a otros ejemplos de la narrativa de «Fernán», sirve para hacernos ver que a la autora no dejaron de preocuparle los problemas de forma y de estructura narrativa.

Alguna vez fue incluso capaz de servirse de un procedimiento tan artificioso como puede ser el de lo que en música, se entiende por *variaciones.* Así está elaborado el relato *Cosa cumplida..., sólo en la otra vida,* integrado por los diálogos entre la joven marquesa de Alora, y el anciano conde de Viana: *El albañil, El marinero, El sochantre de lugar, El general, El quinto,* etc, son los personajes que, con sus respectivas historias, van desfilando por tales diálogos. En el sexto, *Un tío en América* se lee:

> «—Para contar a usted a mi sabor la prometida historia —dijo la marquesa— tengo, como siempre sucede, que tomarla un poco atrás y andarme como dice la bonita frase vulgar por las ramas.
>
> «—Como los pájaros..., como las mariposas —repuso el conde—; bien, tanto mejor; eso es lo que yo deseo. Vuestros vuelos, que son las variaciones de su hermoso tema, que todo es bello y bueno en este mundo, me son gratos al corazón, como son al oido

[24] «Fernán», *Obras,* III, págs. 286-287.

de los filarmónicos las variaciones que con tanta melodía ejecutan los grandes artistas sobre temas escogidos» [25].

Podrá tratarse de una ingenua formulación pero su presencia en el texto nos hace pensar en un aspecto muy significativo de los años románticos, cuando la literatura tantas veces intenta confundirse con la música, o adaptar sus procedimientos.

«Fernán Caballero» que en *Cosa cumplida..., solo en la otra vida* elogia la música de Rossini, Weber y Verdi [26], emplea una anotacion musical tomando como *tema* el que da título al relato y desarrollando una serie de *variaciones* del mismo a través de los seis diálogos que la integran.

Ejemplos como los últimamente citados nos hacen ver, pues, que Cecilia Böhl de Faber llegó a tomarse muy en serio su actividad literaria. Lo que el *cuento literario* debe a tal actividad puede parecer poca cosa, si comparamos el cultivo del género en «Fernán» con lo que el mismo hubo de ser en las manos de un «Clarín» o una Pardo Bazán. Pero, como he intentado exponer en este capítulo, si nos fijamos en la génesis histórica de esa especie literaria, parecerá justo el conceder a «Fernán Caballero» un papel importante en el proceso de recuperación y fijación de la misma.

---

[25] «Fernán», *Obras,* IV, pág. 60a.

[26] Ibíd., pág. 31a.

III. CUENTISTAS POST-ROMÁNTICOS

1. **Miguel de los Santos Álvarez**

Como siempre suele ocurrir en las tan convencionales titulaciones históricas que se apoyan en alguna fecha significativa, la de 1849 —*La Gaviota* de «Fernán»— no marca una separación rotunda entre la que pudiera considerarse *narrativa romántica* de la calificable *grosso modo,* de realista.

Por un lado, la propia autora cuya producción parece inaugurar el muy moderado realismo narrativo, se mueve aún en una órbita romántica, como lo prueba su sentimentalismo, su gusto por lo pintoresco, etc.

Por otro, con posterioridad a 1849 continúa cultivándose una narrativa de entonación romántica que, en ocasiones, convive incluso con la propia de los inicios del naturalismo. Posiblemente el más tipico de estos rezagados románticos fue Pedro Antonio de Alarcón.

Pero antes de llegar a él, a sus cuentos, conviene decir algo de otros escritores más próximos aún al romanticismo y a sus consecuencias.

Con todo, va a ser precisamente Alarcón quien nos permita ahora comunicarnos con algunos de esos escritores.

A tal efecto quiero recordar aquí un episodio revelador en la vida del joven Alarcón. En 1853 se dirige éste a Madrid con no pocas ilusiones respecto a sus posibilidades como escritor. Entre sus primeras composiciones literarias figuraba una continuación de *El Diablo Mundo* de Espronceda: presentada por el joven a un editor madrileño «con tan mala estrella que a las primeras palabras este le hizo saber que acababa de publicar el íntimo amigo de Espronceda, y afamado autor

de *María,* don Miguel de los Santos Álvarez, la verdadera continuación de aquella obra estupenda» [1].

Va a ser, precisamente, Miguel de los Santos Álvarez, el primer narrador de quien ahora vamos a ocuparnos. Pero antes, bueno será recordar, con referencia a Alarcón, cómo este, años después de su llegada a Madrid, trabaría amistad con el general Antonio Ros de Olano, con el que participó en la guerra de Africa.

Parece, pues, legítimo poner en significativa relación los nombres de unos escritores que en cierto modo, fueron los «raros» de su época: Espronceda, Miguel de los Santos Álvarez, Ros de Olano y, en cierto modo el propio Alarcón prologuista en 1886 de las *Poesías* del general [2].

Cabía, pues, hablar de un grupo literario articulado en torno a Espronceda y compuesto fundamentalmente por los dos escritores asociados a *El Diablo Mundo,* y más tardía y menos claramente, por Alarcón, ya que éste, aunque sólo esporádicamente incida en las rarezas de los anteriores —y, sobre todo, de Ros de Olano— se acerca a ellos en algunos de sus relatos juveniles [3].

De ese grupo nos importa ahora considerar los cuentos de MIGUEL DE LOS SANTOS ÁLVAREZ (1817-1892) y del general Antonio Ros de Olano (1808-1886).

Los del primero de los autores están reunidos en sus *Tentativas literarias,* de las que algo se apuntó ya, a propósito de su significativo subtítulo *Cuentos en prosa.* Aunque la primera edición de esta obra apareciera en 1852, los relatos en ella recogidos son de años antes, cuando el autor era muy joven. Así, el relato que abre el volumen, *La protección de un sastre,* se publicó por primera vez «en 1840, escrito a los veinte años —dice el autor en el prólogo— por quien a los treinta

---

[1] Así lo indica Mariano Catalina, en su *Biografía de D. Pedro Antonio de Alarcón* (1881), incluida en las *Obras completas* de este escritor, Fax, 3.ª ed. Madrid, 1968, pág. 1.902.

[2] En tal prólogo Alarcón reconoce la existencia de ese grupo literario romántico como algo muy definido:

> «Comenzó la popularidad de nuestro autor (Ros) allí en los grandes tiempos del romanticismo, cuando el celebérrimo Espronceda lo eligió para prologuista del *Diablo Mundo.* Súpose entonces que aquel Comandante de Infantería, procedente de la Guardia Real y D. Miguel de los Santos Álvarez, autor ya del renombrado poemita *María* y de la novela ingeniosísima *La protección de un sastre,* eran predilectos hermanos intelectuales del insigne cantor de *Teresa,* creador de *El estudiante de Salamanca;* y juntos han atravesado sus nombres más de medio siglo, como identificados quedan siempre en el amor de los sectarios el glorioso maestro que muere y los camaradas y apóstoles que le sobreviven...» Alarcón, *Obras completas, ed. cit.,* págs. 1.853-1.854.

[3] Sobre esta relación, vid. mi *Introducción* a la ed. de *El escándalo* de Alarcón, tomo I, Clásicos Castellanos, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

y tres, que le trabajan ha ya tiempo el cerebro, tiene aun bien pocos sólidos los cascos» [4].

Se trata de una narración relativamente extensa de once capítulos y que ocupa 168 páginas del libro de la edición que se cita en nota.

Por ello aunque el autor incluya tal relato en un volumen subtitulado *Cuentos en prosa* y aunque en algún capítulo del mismo se refiera a él sirviéndose de tal término [5], en las últimas líneas al presentar algo así como una irónica a-moraleja final, considera que *La protección de un sastre* solo parece servir para matar el tiempo «enemigo tan fastidioso, por lo menos, como los sastres, y contra el cual, lo mismo que contra estos, se han inventado prodigiosamente variadas, infinidad de situaciones, se han inventado infinidad de pasatiempos, entre los cuales están los literarios, y entre estos, sin más pretensiones que las que pueda tener en especial el autor de un refranerillo de mala muerte, coloco ya esta dosis de letras, de palabras, de oraciones, de períodos, de párrafos y capítulos, tósigo bastante para matar un par de horas de tiempo, si el que huya de él se aviene a matarlo sin provecho propio, y solo por matarle» [6].

Aunque, posiblemente, la lectura seguida de *La protección de un sastre* no consuma, ni mucho menos el *par de horas* a que alude Miguel de los Santos Álvarez, tal observación no deja de resultar significativa. ¿Se conoce, realmente algún cuento *de verdad,* para cuya no interrumpida lectura se necesiten dos horas?

Sea lo que fuese, *La protección de un sastre* es una narración cuya historia no puede ser más breve —Gracias a la protección de un sastre, con el buen vestir que éste le proporciona, un joven recién llegado a la corte, Rafael, consigue casarse, en tanto que su hermana, lo hace con el también muy rico Carlos, para morir después de resultas de un «constipadillo»— y de hecho podía haber sido despachado en menos páginas, de no haber funcionado insistentemente el gusto tan conocido del autor por las digresiones. ¿Quizá esto sugiera que los jóvenes hermanos podrían haber sido más felices, viviendo en la pobreza, que contando con la protección del sastre y sus secuelas?

Como quiera que sea a lo largo de tan débil trama, Álvarez tuvo

---

[4] Cit. por lo que viene a ser 3.ª ed. de *Tentativa literarias* S.M.G., Madrid, 1864, pág. 14.

[5] «Estoy de tan buen humor, que si no fuera porque tengo ganas de concluir el cuento...» (*ed. cit.,* pág. 129). «Y que ahora se venderá con el cuerpo de mi cuento, que a este cuadernillo en las mismas librerías en que él se vende» (*ibíd.,* pág. 130); «y yo entre tanto me vuelvo a mi cuento» (*ibíd.,* pág. 132); «ni digo ni quiero decir nada de bueno ni de malo en este cuento» (*ibíd.,* pág. 167).

[6] *Ibíd.,* pág. 167.

ocasión de hablar reiteradamente de sí mismo, de hacer llegar sus confidencias al lector, de interpolar digresiones varias —en el cap. V se encuentra, por ejemplo, un enfrentamiento del *brasero* vs. la *chimenea* que trae al recuerdo un famoso artículo de Mesonero Romanos—, de imaginar incluso, el marco de un hueco o vacío narrativo solicitando la colaboración del lector para que lo rellene [7].

En otro de los relatos del volumen, el titulado *Principio de una historia que hubiera tenido fin si el que la contó la hubiera contado toda,* se maneja el mismo efecto, referido esta vez no al lector, sino al autor mismo, el que un médico le ha contado la historia que, a su vez, le contó un enfermo antes de morir. En tal historia ha quedado «un vacío nada menos que de veinte años!

> «—Pues llénelo usted a su gusto!
>
> «— Esa no sería la verdad, ni yo sé inventar sino escuchar y decir lo que me cuentan ¿Hombre no podrías tú darme el gusto de ir inventando más cosas, y escribirlas para hacerme pasar un rato?
>
> «—¿Y cómo quiere usted, maestro, que escriba yo de buena gana tantas cosas como puedan pasar en tantos años? ¡Pues es una friolera las letras que tendría que pintar!
>
> «—Hombre, hazlo por mí!...
>
> «—¡Adiós doctor, adiós ! no tengo tiempo!» [8].

Y al igual que Espronceda en su Canto I de *El Diablo Mundo* argumenta que escribe

> «Conforme esté mi humor, porque a él me ajusto,
> Y allá van versos donde va mi gusto».

Miguel de los Santos Álvarez, en *La protección de un sastre* a la hora de aludir a la falta de moraleja explícita de su relato apunta:

> «De todo lo escrito no se deduce nada, ni puede sacarse ningún fruto malo ni bueno, porque todo lo escrito está escrito al buen tun tun sin ningún *gran pensamiento fundamental,* sin ningún sistema, ni filantropía, ni misantropía ni nada» [9].

---

[7] En el capítulo V a propósito del paso de tiempo, uno o dos meses, en que el no demasiado omnisciente narrador nada supo de sus personajes se lee: «A fe que no es mucho tiempo; tú lector, tengas o no talento, puedes llenar este hueco con lo que mejor te pareciere, que lleno quedará» (*Ibíd.,* pág. 57).

[8] *Ibíd.,* pág. 280.

[9] *Ibíd.,* pág. 166.

Las *Agonías de la corte* (1841) vienen a ser sentimentales y aun patéticos cuadros de pobre gente, de seres vencidos por la adversidad y la desdicha. En la segunda de ellas, «la fiel copia de unos papeles» que cuentan «un haz de historias de un quidam», el no escribir con suficiente claridad, parece justificar, con cierta ironía el desorden narrativo propio del romanticismo [10].

Únase a todas estas características —intimismos y confidencias con el lector, al que incluso se le invita a rellenar algún hueco narrativo, gusto por las digresiones y por el desorden, reconocimiento de que se escribe al «buen tun tun» y sin ningún sistema— el declarado fragmentarismo presente ya en el título del relato que sigue a las *Agonías, Principio de una historia que hubiera tenido fin si el que la contó la hubiera contado toda,* y se tendrá una adecuada imagen de lo decididamente romántico que es el estilo narrativo de Miguel de los Santos Álvarez. Y, por supuesto, en las *Tentativas literarias* hay algo más que formas o estructuras románticas. También no pocos aspectos del contenido apuntan en la misma dirección. Y así, el tema de la frustración o del hastío amoroso que tan patética expresión tiene en el *Canto a Teresa* del gran poema espronceda no, y que, en otro plano, fue el motor dominante de una de las grandes novelas del romanticismo francés, el *Adolphe* de Constant, está sugerido, por lo menos, en una página del *Principio de una historia...,* cuando el protagonista cuenta a un médico cómo acabó cansado de su idilio con Inés.

> «¡En resumidas cuentas, me decía yo a mí mismo: el poseer una mujer hermosa, y el estar libre de su padre y de su madre y

[10] «Perdóneme el lector si meto la hoz en mies ajena para decir que así en este extravagante comienzo de historia, como en su continuación, no he podido menos de advertir muchas veces cierta confusión y falta de lógica, que forman un contraste muy singular con la sensatez y formalidad que, según el sosiego de su estilo, debían ser las principales prendas del que escribió lo que vamos a leer. Puede nacer esta confusión, como él parece quererlo indicar en el principio, tan oscuramente, acaso de que Dios no querría que la poca educación que recibió de sus padres, le aprovechara para escribir fácilmente, trasladando sus ideas al papel con la suficiente claridad. Sea de esto lo que quiere, lo cierto es que la historia no está bien contada, ni bien escrita, si hemos de atenernos a lo que, según parece deberían ser las buenas historias» (*ibíd.,* pág. 190). Y ya al final se vuelve a justificar el posible embrollo narrativo en función de las circunstancias de su protagonista: «Y estas ni más ni menos son las últimas palabras del que tan confusamente escribió este pedazo de historia. Como desde luego puede cualquiera conocerlo, el infeliz que escribió, de resultas, sin duda, como él dice, de los dos porrazos que le habían machacado el corazón, no estaba muy allá de juicio, que es de lo que más se necesita para escribir correctamente y con propiedad. Está por consiguiente esta historia envuelta en una neblina de extravagancias, que la embrollan ni más ni menos que el bullicio de la corte debía embrollar el entendimiento de este hijo y esposo desgraciado» (*ibíd.,* pág. 240).

sus libros, no es otra cosa sino estar como yo estoy, y a fe que bien se puede estar mejor!

«Ya se ve, cosa muy natural, iba yo sintiendo los preludios del fastidio que engendra una mujer...» [11].

En cuanto a los personajes de las *Tentativas* hay uno que en versión caracterizada por el humor negro, remite también al Espronceda cantor del *reo de muerte* y del *verdugo.* Me refiero al cuento *Amor paternal* (1841), tal vez el más curioso de las *Tentativas,* al imitar aquí el autor a nuestro clásicos y concretamente a Quevedo en el *Buscón.* Aquel pasaje quevedesco en que el tío de Pablos, verdugo profesional, cuenta cómo ajustició al padre del muchacho, bien pudo ser la fuente de este relato de Álvarez, en el cual el narrador cuenta cómo encontró, yendo de camino, a un jinete que le da a leer unas cartas —de su hijo y de él mismo— en las que se contiene una terrible historia: el hijo fue condenado a la horca y el padre viaja desde Valladolid a Salamanca para ajusticiarlo personalmente, por desconfiar de la buena mano del verdugo local:

«¿Sabes que el ejecutor de esa ciudad es aquél criado tan torpe que por más que hice no pude amaestrarle? Pues ese es, hijo mío, y ya ves la desgracia que es caer en malas manos, que eso te lo dice tu padre que sabe del oficio más que tú, bobillo. Pues por eso yo tengo pensado en cuanto me digas de fijo, tal día salgo, pedir licencia a estos señores, que sí me la darán, porque tengo entendido que me estiman, y pasar a esa, donde yo me compondré con Perico, y, si es necesario le daré algo encima de sus honorarios para librarte de la mala muerte que te había de dar, porque yo soy otra cosa, y hasta ahora ningún infeliz ha tenido que arrepentirse de que yo siga mi profesión; con que para que veas si no pondré yo doble cuidado contigo que te quiero como hijo de las entrañas».

Y más adelante:

«Con que así, avísame con tiempo si no quieres morir como un perro, porque eso es otra cosa, pero es un escándalo que Perico esté condecorado con un oficio para el cual se necesita tanto. Si sucede esto, créeme y no te aflijas, que yo tengo mucha práctica en estos lances, y sé que como la mano sea buena, no es cosa de cuidado para el reo y hecha en un santiamén, y sin sentirse, que es lo que me consuela si logro mis deseos de salvarte de ese bárbaro,

[11] *Ibíd.,* pág. 270.

que no le daría yo a ahorcar, no digo una cosa tan difícil como el hombre, pero ni gatos. Jorgillo Rango era todo un hombre: anda, pregúntale que si le fue mál conmigo y verás lo que te dice. Desengáñate Leoncio; no hay otro como tu padre; sólo tengo noticias que dicen que el de Barcelona, si no me iguala poco le faltará» [12].

2. Antonio Ros de Olano

Como ya se indicó, otro escritor muy vinculado a Espronceda —hasta el extremo de prologar su *Diablo Mundo*— fue el general ANTONIO ROS DE OLANO (1808-1886), nacido en Caracas, pero incorporado política y literariamente a España, hasta el punto de que su apellido, Ros, sirvió para designar un característico gorro militar, por él diseñado. Intervino en la campaña marroquí de 1859 —donde ganó el título de marqués de Guad-el-Jelú— y en las guerras carlistas de 1833-1840, dejando recuerdos literarios de unas y otras en sus *Episodios militares* (1884).

Sin ser estos propiamente *cuentos,* es evidente que Ros sabe dar a sus cuadros dramatismo, animación, mezclando con las descripciones guerreras toques de delicado lirismo —«apenas se iniciaba la luna con tal delgada curva, que más que astro parecía un perfil luminoso acentuando lo incesantemente admirable»— o manejando el detalle preciso y plástico —«brillábales en los bigotes su propio aliento cuajado en carámbanos»—.

La *visión pictórica* es, algunas veces, tan empleada como en este pasaje de *¡Adiós mundo!* publicado en las guerras carlistas:

> «El caso era prevenir la cena. Juntáronse para este acto los camaradas en rancherías parciales, y seis mil hombres encenderían sobre dos mil fogatas.
>
> «La leña estaba verde, las calles húmedas y pantanosas, la niebla no dejaba ascender el humo; y se armó un infierno que lo atizaban las caras más atrevidas de los más fieros diablos con los carrillos inflamados y los bigotes tiesos.
>
> «En medio de esto flameaban opacas las hogueras, y acá y allá cruzaban figuras fantásticas como de condenados que se perdían en el caos haciendo aspavientos.
>
> «Aquello era un gran cuadro, no para *Vernet* que es un amanerado y metódico en su fingido desorden, sino para un pintor

[12] *Ibíd.,* págs. 299-300.

> flamenco con sus tintas chocantes, sus términos vislumbrados que se huyen, su naturalidad grotesca y su síntesis resaltante que lo arroja todo envuelto en un efecto soprendente a la primera ojeada» [13].

Pero tal vez lo más significativo de tales *Episodios* en cuanto a su entonación romántica, venga dado por lo que apunta el autor en las primeras líneas de uno de ellos, precisamente del que, por lo dramático de su contenido, pudiera acercarse más a un cuento: *De cómo se salvó Elizondo y porqué fue condenado Lecároz:*

> «¡Nube de la melancolía, que acudes a mi memoria a semejanza del ave nocturna cuando llega y se posa en la rama del árbol despojado!... Tu me recuerdas sucesos lastimosos, y los voy a referir paso tras paso, porque las narraciones tristes me entretienen» [14].

Esa tonalidad, la tristeza, la melancolía, va a ser algo característico del hacer literario de Ros de Olano, incluso en aquellos pasajes que más que humorísticos, se configuran como grotescos. A este respecto, y en conexión con lo que ya se apuntó del *sui generis* quevedesco de Miguel de los Santos Álvarez en *Amor paternal,* convendría una vez más aludir a la posible influencia del gran escritor del XVII en estos autores románticos o inmediatamente post-románticos; influencia que por supuesto, afecta a costumbristas como Larra y que se prolonga hasta el mismo Galdós [15]

Evidentemente, la mezcla de patetismo y de sarcasmo, de tristeza y

---

[13] Cito por la antología de Enric Cassany, *Cuentos estrambóticos y otros relatos* de Antonio Ros de Olano, Laia, Barcelona, 1980, pág. 52. A título de curiosidad, apuntaré que también Alarcón como cronista militar, en su *Diario de un testigo de la guerra de Africa,* gusta de presentar escenas que casi hacen pensar en el equivalente literario de ciertos cuadros del XIX de asunto histórico, a lo Casado del Alisal. (vid. a este respecto mi ya cit. *Introducción* a la ed. de *El escándalo* I, LVI). Por su parte J. F. Montesinos al referirse a la plasticidad alarconiana en *El sombrero de tres picos* dice que le recuerda el estilo de «ciertas telas o tablas de Fortuny» a quien Alarcón cita como *pintor de batallas* al que conoció en Africa (José F. Montesinos, *Pedro Antonio de Alarcón,* Zaragoza, 1955, pág. 169).

[14] *Ibíd.,* pág. 59.

[15] Con referencia a algún *cuento estrambótico* de Ros escribe E. Cassany en el *Prólogo* de su cit. antología: «La intención festiva se advierte en el estilo hiperbólico que se acerca a menudo al conceptismo, al genio deformador y a la visión grotesca de Quevedo» (pág. 28). Y aunque no procede hablar aquí de la novela de Ros, *El doctor Lañuela* (1863), sí parece oportuno recordar que en la misteriosa *Sinfonía* aparece un tema tan quevedesco como el de *La cuna y la sepultura,* convertido aquí en un tren de la muerte que viaja a gran velocidad por una «vía fatal» con solo dos estaciones. En el capítulo XIII de tal obra, introduce Ros de Olano un soneto que me parece perfectamente relacionable con no pocos de Quevedo, especialmente con los que han dado en llamarse *metafísicos.* Merece la pena, creo, transcribir el de Ros:

de humorismo parece definir algún aspecto del más puro y genuino romanticismo: el del *Diablo Mundo* de Espronceda, por ejemplo. En tal sentido, lo que Ros de Olano nos ofrece en sus relatos supone un muy personal manejo de tal mezcla [16]. Tan personal que desconcertó a sus contemporáneos, incapaces —según Pedro Antonio de Alarcón— de entender «las lóbregas profundidades de *El doctor Lañuela;* de la *Historia verdadera o cuento estrambótico, que da lo mismo,* de *Maese Cornelio Tácito;* del *Origen del apellido de los Palominos de Pan-Corvo* y de otras obras en prosa que ha dado a la luz. A la verdad, todavía no se sabe si él quiere o no quiere que el lector las entienda. Lo que nosotros tenemos averiguado es que desprecia al que no las entiende, y que se enoja con los que se dan por entendidos» [17].

Para Menéndez y Pelayo, fue Ros un escritor casi *mistagogo,* un precursor casi de «los enigmáticos escritores que ahora arman tanto ruido en Francia con el nombre de *decadentista y simbolista*». «De hecho —dice Julio Cejador al recoger tales juicios del políglota montañés— no sé quien haya del todo descifrado el logogrifo de *El doctor Lañuela* (1863) ni los cuentos de la *Historia verdadera o cuentos estrambóticos, que da lo mismo, de Maese Cornelio Tácito*» [18].

Ya «Azorín» cuantas veces mencionó el nombre de Ros de Olano, hizo notar la rareza y el interés de este autor, al que también dedicó

«El corazón es péndulo que advierte
Golpe tras golpe en una misma herida
Cuán próxima a la muerte anda la vida.
Cuán cerca de la vida está la muerte.
«Las empuja el dolor hasta la inerte
Tumba que en nuestra senda está escondida
A tan serena sombra que convida
A redimir muriendo nuestra suerte!...
«Mas el dolor se mete en un instante
Como la fiera daga; y lo asemeja
Porque se eleva con seguro tino:
«Y así en el seno el péndulo oscilante
Golpe tras golpe advierte al que se queja
Que va la vida andando su camino»

(A. Ros de Olano, *El doctor Lañuela,* Imprenta de Manuel Galiano, Madrid, 1863, págs. 189-190).

Sobre estos *Escritores quevedescos del siglo XIX* puede verse mi artículo *Barroco y Romanticismo (Dos ensayos)* Universidad de Murcia, 1950.

[16] «¡Hasta cuanto ríe, nada hay más triste que Ros de Olano! Él y cuantos personajes nos retrata chorrean sangre bajo los trazos de su pluma» dice Alarcón muy románticamente en el *prólogo* que puso a las poesías de este autor (Ros de Olano, *Poesías,* Madrid, 1886, pág. 12).

[17] *Ibíd.,* págs. 30-31.

[18] J. Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana,* Madrid, 1915-22, tomo VIII, pág. 324.

alguna atención Max Aub, en una antología publicada en 1953, de *La prosa española del siglo XIX.* Por mi parte, tuve ocasión en 1949 de intentar una revaloración de los para mí, indiscutibles méritos literarios de Ros, al ocuparme de sus cuentos [19] y luego en 1958, al estudiar brevemente la novela *El doctor Lañuela* [20].

En cualquier caso, lo que ahora importaba destacar era cómo a través de la vinculación de Ros con Espronceda —y a su través, con Miguel de los Santos Álvarez— los cuentos de este escritor suponen algo tan diferente de los ya vistos de «Fernán Caballero», como para permitir imaginar que pudieran pertenecer a distintas épocas y no a un mismo tiempo histórico aproximadamente considerado.

Pero, a la vez, tales cuentos, aun siendo romántica su raíz poco tienen que ver con las leyendas, baladas, tradiciones, etc., que se cultivaron por los años 30 ó 40, aunque alguna vez la crítica relacionara el hacer literario de Ros de Olano con el de un Hoffmann, por ejemplo. Pero estimo que solo muy *grosso modo* y en atención al deliberado despego de la realidad, podrían relacionarse los dos nombres. Los de Ros no son propiamente *cuentos fantásticos,* aunque en ellos aparece la fantasía creadora, sobre todo verbal, sino *estrambóticos,* como bien precisó el autor al titularlos así cuando se publicaron.

Con todo, el primer Ros de Olano, por así decirlo sí cultiva el cuento fantástico, o, por lo menos, sí emplea tal denominación. Así, en *El pensamiento* se publicó en 1841, *La noche de máscaras,* con el subtítulo de *Cuento fantástico.* ¿Lo es en verdad? Sí, en cuanto a lo que allí se nos presenta nada tiene de real, y sí mucho de visión onírica, de pesadilla de borracho, enfermo o alucinado. Pues el relato se abre con un atroz dolor de cabeza del narrador y se cierra con lo que de su estado opinan unos médicos. En medio, se producen hechos tan increíbles como los de un landó, al que sube el narrador para encontrarse en un confesionario, o el de unos escupitajos de saliba que se transforman en sapos, como figuras demoníacas. Diablos y ángeles, borrachera de champagne, música y danza se enlazan frenéticamente, expresando todo el vértigo y la confusión de un baile de máscaras. Si un cuento *visionario* puede ser considerado *fantástico,* este de Ros lo es.

Pero de cuentos fantásticos como éste, o el también subtitulado así, *El ánima de mi madre,* publicado en «El Iris» también en 1841, había

---

[19] M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX,* CSIC. Madrid, 1949, especialmente, págs. 450 y ss.

[20] M. Baquero Goyanes, «La novela española en la segunda mitad del siglo XIX» en *Historia general de las literaturas Hispánicas,* V, Barna, Barcelona, 1958.

de pasar años después Ros de Olano al cultivo de los que presentó como *Cuentos estrambóticos.*

¿Se trata de un simple capricho terminológico, tras el que no hay ninguna novedad sustancial, o, por el contrario, esa sustitución de términos —*estrambótico* en vez de *fantástico*— define una mutación en el arte literario de Ros de Olano?

Tal vez, el autor, llevado de su gusto narrativo por los contrastes, cargó el acento de lo grotesco en los nuevos relatos que comenzó a publicar en 1868 en la *Revista de España.* Lo sentimental y aun patético siguen estando presente, pero con mayor e intensificada presencia de esos elementos grotescos que pudieron determinar la sustitución de *fantásticos* por *estrambóticos.*

Los simples títulos de tales relatos resultan ya expresivos y situados junto a los que Ros dio a los capítulos de *El doctor Lañuela,* parece definir bien un aspecto anecdótico si se quiere, pero revelador, del gusto literario romántico [21]. Y así, el que vendrá a ser el primero de los *Cuentos estrambóticos* lleva el título de *Maese Cornelio Tácito Origen del apellido de los Palominos de Pancorvo* [22]. El protagonista que le da título es un sastre casado con una cruel e insoportable mujer a quien llaman la Sotanera. El licenciado Piñones dispara un tiro contra un cuervo, y el sastre, compadecido del pobre animal se lo compra. La mujer se burla de la adquisición, diciéndole que ha traído un pan a casa. Y así —Pan— llama Cornelio al cuervo. En una ocasión la Sotanera muy aficionada a la volatería, se come un palomino del que da pico y uñas al sastre. Y al fin obliga a este a matar al cuervo, comiéndoselo luego en compañía del licenciado Piñones. Cornelio cuenta al narrador su desventura y soledad.

Sobreviene una nueva y rarísima peripecia; ahora el narrador es llamado por su tío Gigante y marcha a la Pampa donde llega a tiempo

---

[21] A guisa de ejemplo, transcribo los títulos de algún capítulo de esta novela de Ros: IV, *Amar,* verbo activo. Indicativo presente, 1.ª persona, *Yo amo*»; VII, «De cómo el Magnate tenía callos en la lengua y padecía escrúpulos político-sociales»; XI, «De cómo la canción de la cachucha puede ser de origen chino»; XIII, «Va sin epígrafe»; XVI, «Donde se verá que puede suprimirse este capítulo, y sigue la historia, como se pueden descartar de la baraja los ochos y los nueves, y sigue el juego».

Todavía un romántico tan rezagado y, a la vez, tan impenitente como P. A. de Alarcón, sigue gustando de titulaciones efectistas e ingeniosas, como las de tipo musical manejadas en *El final de Norma:* «Elocuencia de un violín», «Cuarteto de celosos», «El mar es un contrabajo» o las mismas de algún capítulo de *El escándalo:* v. gr. «La portería del otro mundo», «Un hombre sin nombre», «De cómo hay también amigos *encarnizados*», «La puerta del purgatorio», «El fruto del escándalo», etc. El acercamiento a ciertos usos y tonos de los folletines románticos o postrománticos parece evidente en ocasiones.

[22] Publicado en *Revista de España* III, nº 9, 1868, págs. 120 y ss. Puede leerse en la cit. antología de Cassany, págs. 137 y ss.

de ver morir a un pariente de un estallido y, tras enterrarlo, cobra una herencia. Cuando regresa, la Sotanera y el licenciado Piñones han muerto. El sastre viejo, abraza al narrador.

La estructura —dos relatos en uno— recuerda, en cierto modo, lo que es característico de *El doctor Lañuela.* Y tanto en esta novela como en el *Cuento estrambótico* lo que importa es el lenguaje, el tono poético que cabe percibir en no pocas de sus páginas, en aquellas en que Maese Cornelio habla del amor:

> «Seamos buenos con todos y con todo, para que los árboles nos paguen con su sombra y las aves con su gratitud; nos dé su luz el sol, su tibia claridad la luna, la piedra nos preste su resistencia, su elasticidad el aire, la fuente su frescura, el fuego su calor, la hierba su molicie, las fieras su mansedumbre y venzamos al hombre.
>
> «Creo que el amor es penetrativo hasta en el duro hierro, y que por ejemplo, unas tijeras me sirven más y mejor porque bien las quiero, y que este árbol se goza cuando lo cuido, me aguarda cuando lo dejo, y que me dice algo que percibe mi alma cuando le acompaño...»

Y si la música —el arte dominante en la época romántica— desempeña un papel muy importante en la estructura y tono de *El doctor Lañuela,* hay también en *Maese Cornelio Tácito* algún pasaje que revela cuán intensa era la sensibilidad musical en Ros de Olano:

> «¡Oh, cuán dulcemente sentí que donde se lamenta un desgraciado surge el poeta y llora la poesía!...
>
> «Como cada nota musical tiene tres tonos, multiplicados luego por el arte, y así resulta que no son siete, sino veintiuna, elevados por la inspiración al infinito, las notas del alfabeto mágico con que expresan la música; con que la armonía evoca los espíritus afines, vagabundos; y penetrando la expresión del canto en nuestra vida hace que se compenetren los corazones y las almas.
>
> «Así, así también el timbre de su voz en todo su ser».

Y, por supuesto, la mezcla de lo sentimental y de lo grotesco en este relato viene a coincidir con lo observado en *El doctor Lañuela* y en tantas otras páginas de Ros. Grotesco es, por ejemplo, todo el episodio del viaje a la Pampa del narrador para visitar a su tío Gigante. Éste habla así del tío Enano, sirviéndose de unas hipérboles calificables casi de quevedescas:

> «Como aquél tu tiíllo era de suyo tan escaso, hombre faldero

por lo menudo, y sujeto en fin de poca raspa y de menos tercios, siempre pensé que no llevaría gran vida a la grupa, fundado en que no le cabría toda la natural; y fue tan exacto mi juicio, que se le apeó el alma del cuerpezuelo escurrida por las ancas, y se le vio morir hecho una nada, según me dijo el fraile... ¡Téngalo Dios, si lo encontró, que sí creo!...».

Y un aire a lo Rabelais tiene la grotesca escena de la muerte del tío gigante Máximo Espanta-Leones, a consecuencia de su reventarse.

«Era mi tío Máximo mayor que una fragata, y por el estruendo que hizo calculo que reventó de puro fuerte, o que le voló la Santa bárbara por incendio en la bodega.

«El caso horrendo aconteció de noche, y el estallido fue tal que estremeció la tierra, y caímos todos incluso los que estaban acostados.

«Los que dormían en posición supina despertaron boca abajo, chocando en rudo y simultáneo contraste con los que dormían boca abajo, que despertaron boca arriba sin atinar la causa.

«La sorpresa era natural; mas la escena resultó lastimosa en sumo grado, y las consecuencias se lamentan todavía allá en las Pampas.

«A sus resultas todos los niños salvajes quedaron con alferecías, las doncellitas se quedaron pochas, las matronas en estado interesante abortaron de golpe, y a los varones les cayó el barbote. Ya con lo dicho, y calcular mi pena se verá cuán deplorables fueron los resultados de la súbita muerte de mi tío.

«¡Guay, que se despanzurró Espanta-Leones! gritaban todos (cada uno en su lengua), y ya repuestos del susto le enterramos entero en dos barrancos porque no cabía en uno».

El segundo relato de Ros de Olano, de este tipo, revela ya en su título el tan *sui generis* humorismo del autor: *Historia verdadera o cuento estrambótico que da lo mismo* [23]. Y así como *Maese Cornelio Tácito* pretendía explicar el origen de un apellido, ahora, otro relato ofrece otra *burlesca* explicación del origen de la frase «¡Vaya un peje!»; pese a lo cual poco o nada tiene que ver con un relato de tipo popular y tradicional a que aludimos a propósito de «Fernán Caballero» justificador de ciertos refranes o frases hechas.

La *Historia verdadera* se apoya, en su tema, en la tan fantástica y tradicional del hombre-pez de Llerganes y sus variantes, ya citada en

[23] En *Revista de España,* tomo V, nº 24, 1869, págs. 481 y ss. Puede leerse en la antología de Cassany, págs. 107 y ss.

el XVI por Pero Mexía, recordada asimismo en una de las continuaciones del *Lazarillo* —con la conversión de éste en atún— y sobre todo en versión crítica en el XVIII por el Padre Feijoo.

Los epígrafes que preceden al relato de Ros resultan significativa expresión con referencia a su tono y contenido:

> «Noticias incidentales acerca de "Pesce Colá" (Pez Nicolás). Apuntes hechos a la aguada; manera propia para tratar sucesos de un peje. Su embajada de parte del príncipe Pausasnó, y quién era éste. Astucias de miss Tintin, y quién era ésta. Amor, traición, casamiento y muerte del héroe de esta veracísima historia, por donde se deduce claro, como el agua es clara, el origen de la frase con que solemos exclamar: "¡Vaya un peje!"».

La presentada como *verdadera* es una historia aún más fantástica que la de *Maese Cornelio Tácito.* Aquí, el Peje Nicolás, actúa como embajador del Príncipe Pausasnó de las Regiones Hiperbóreas, que desea casarse con la hechicera miss Tintin. El encuentro del embajador con la dama define bien el tono de la obra.

> «Sintió mucho miss Tintin no haberse adornado aquella tarde con su drulleta de escamas de dorada y su pamela de concha de tortuga, por parecerle aquél traje más análogo a las impensadas circunstancias del día; pero llevaba otro no menos interesante.
>
> «Cabalgaba unas botas de cuero de bisonte muy altas, con acicates fijos de hierro magnético, botas históricas heredadas de su difunto padre el capitán Fiera-Rosca que fue dragón al servicio del bárbaro Pausasnó, Emperador de la Bruma y Príncipe de las Regiones Hiperbóreas, ceñia un tonelete de tela de araña mosqueado de moscas verdes, muy festoneado de babas de caracol; y llevaba prendido al cabello un velo de ilusión de crepúsculo vespertino; de los que tejen para las hadas los gusanos de luz de aquella isla.
>
> «El peje se llegó a miss Tintin doblando la esquina y puso en sus manos el retorcido caracol, o sea el cuerno con el que el bárbaro Pausasnó evoca los espíritus de todas las Regiones Hiperbóreas.
>
> «Miss Tintin ruborizada se arropó cuanto podía; y la luz y la sombra se compenetraban sin destruirse recíprocamente, establecían la conjunción de la luna; pero la alondra y la corneja volaron juntas, la rata y el lagarto asomaban a un tiempo los hocicos y el girasol y el don-diego de noche abrian sus corolas a la par».

Al Peje le ocurre, en variación grotesca, algo parecido a lo que le

sucedió a Tristán ante Iseo, como mensajero del rey Marc: Se enamora de miss Tintin y ocupa el tálamo reservado a Pausasnó. Luego vuelve a su acuático elemento, y ella se disuelve en lágrimas, en las que nada el peje. Pausasnó sale a buscarlo y llega al Polo, donde se queda llorando.

Donde el estilo alcanza su más alta calidad, es en la descripción de una especie de cómico aquelarre de brujas, gnomos, fuegos fatuos, etc., una especie de grotesca Walpurgis que de nuevo recuerda a Quevedo.

> «Las brujas, luego de parar en firme, permanecieron en sus escobas cabalgadas a la jineta, bien escuadronadas y tan arropadas de sus propios pellejos; con tan buen partido de pliegues, que aunque no vestían paños mostraban faldas de arrugas y tocas de lo mismo, muy luengas, apuestas y aparentes».

Y he aquí un trozo de verdadera audacia expresiva, que hace pensar en el fantástico humor de los cuadros del Bosco, alguna vez recordados por Quevedo:

> «La danza prima fue ejecutada por los amantes al son de cierta bruja gallega, tocada por un zángano paisano suyo.
>
> «Estaba éste muy diestro en inflarla por un solo lado, para deshincharla por varios otros al sobrazo.
>
> «Tenía, pues, el tañedor terciada la bruja como gaita, y, embutía vientos en ella a revienta-carrillos, para con tiento írselos luego sacando al pormenor por los registros.
>
> «La bruja soltaba el aire en todos los tonos del diapasón; y a pesar de que el zángano le pedía mucho, siempre estuvo llena como odre del dios Eolo, y nunca pareció ser bruja, sino hinchazón de cosa.
>
> «Concluida la danza, soltó el músico la cosa hinchada, y quedose la tal cosa en el suelo, expeliendo gemidos lastimeros, que enflaquecían a medida que iba perdiendo volumen y recobraba formas conocidas.
>
> «Por largo rato la bruja gaita no bullía pie ni mano: dijérase al verla que se desperezaba tras un letargo; y era que se estaba vertiendo hasta quedar vacía. Después púsose en pie y se mostró en menor escala, tal como era, aunque de cuerpo entero.
>
> «Y sabiendo que había sido mujer, nadie pensara que emplomó tanto; porque era esmirriada; bruja entre brujas, cuártago de diablos, cabalgadura sin fondo y de poca subida, aunque muy escabrosa».

Hay versos intercalados en esta historia casi como una especie de aforismos o definiciones poéticas, parecidas a las que se encuentran en *El doctor Lañuela.* Véase, por ejemplo, estas líneas del *Cuento estrambótico:*

> «La noche, velando el mundo extenso, hace que el alma humana propenda a la concentración».
>
> «La noche es íntima, y por eso es sueño, amor, pena y poesía».
>
> «El día es, a diferencia de la noche, la resultancia de la objetividad universal en que nos sumamos todos con todo a costa de nuestro ser íntimo; así es que el amor se difunde, la pena se distrae, el sueño se disipa, y la poesía apenas siente».

Esta romántica exaltación de la noche, identificada con «sueño, amor, pena y poesía» ¿no podría relacionarse aunque sea en una variante sentimental y grotesca, con la que tan característica es de la versión wagneriana del ya citado tema de *Tristán e Iseo*?

Con Ros de Olano todo parece ser posible, merced a su gusto por la mezcla y el contraste, a sus caprichosas digresiones, a su mantenido *personalismo.* Y así como Espronceda está siempre presente a lo largo de un poema como *El diablo Mundo,* algo parecido ocurre con tantas y tantas confidencias intimistas vertidas en sus relatos. Alguno de ellos nada tiene ya de estrambótico o fantástico, y si mucho o quizá todo de autobiográfico. Es lo que ocurre con *A quien leyere. Jornadas de retorno, escritas por un aparecido* [24]. Su tema se reduce a los que podemos identificar como recuerdos infantiles del autor: la venganza que un maltratado borriquillo llevó a cabo con su cruel amo, comiéndole la cabeza mientras dormía. El burro es, luego, matado a tiros. Lo sustancial, con todo, tal vez esté en las primeras páginas del relato, en las que el autor habla consigo mismo y evoca los años de la infancia en la finca de su abuelo, lugar donde ocurrió el sangriento suceso.

Esta parte primera del relato es de gran calidad por la finura de las observaciones psicológicas y la belleza del estilo. El tono nostálgico y evocador parece preludiar la técnica proustiana en *A la recherche des temps perdus.* Los recuerdos rondan al autor como sombras fantasmales:

> «Al principio el ruido de los carruajes hizo que me retrajera al interior; y después, y ahora y para siempre, recuerdos movidos por objetos materiales que allí están colgados, y sobre todo, sombras

[24] En *Revista de España*, tomo XXX, 1873. Puede leerse también en la antología de Cassany, págs. 167 y ss.

que animadas al calor de mi alma por aquellos ámbitos históricos y huecos desocupados asoman, me asalta, me hablan y me hieren dolorosísimamente, me han ahuyentado, y vivo en un cuarto estrecho que da vista a un jardín y al melancólico tejado de la iglesia parroquial».

El mecanismo de asociaciones sensorio-psicológicas que permite a Proust descubrir el funcionamiento de la *memoria involuntaria* —el famoso pasaje de la magdalena mojada en té— fue también en cierto modo brevemente utilizado por Ros al evocar su infancia y adolescencia:

«... quiero ahora entretener mis ocios registrando en los años de mi adolescencia.

«De aquellos años en que, por ejemplo, cuando al terminarse el verano me daban la chaqueta de invierno, yo rebuscaba escrupulosamente en los bolsillos de la que fue y volvía a ser mi abrigo: y de las puntas de lápiz, de la pluma de un pájaro, de los pedacillos de papel, de los cachos de cáscaras de fruta seca, de las medias aleluyas, etc., despertábanseme reminiscencias; y allá a mis solas con estas baratijas a la vista, enhebraba historias tiernas entre comentarios tristes».

Y justamente este tono intimista es el que en las *Jornadas de retorno* lleva a Ros a hacer a sus lectores una confidencia muy significativa, válida para todos sus tan personales y aun tan caprichosos relatos. Una confidencia apoyada en una muy curiosa aproximación de la *soledad* propia del romanticismo con el *pasatiempo* típico de los cansados: el *solitario* que se juega con una baraja:

«Soy yo de los que esperan, entretenido a mis solas con el juguete de la experiencia.

«Después que el hombre ha terciado mucho en los azarosos juegos de la vida, queda solitario, baraja su historia y se distrae con el *pasatiempo* de los cansados.

«Por estos trámites se explica y se disculpa el que yo, en mi apartamiento recogido, exento de rencores y de envidia, sin estorbar ni ser estorbado, agrupe, mezcle, extienda y contemple a favor de una luz melacólica las puerilidades de mi pasado remoto.

«¡Oh, cuántas veces algunos de mis lectores habrán desdeñado mis escritos, porque no encontraron argumento!

«Ahora ya saben que el solitario tiende sus cartas a la casualidad, de modo que si dan en leer, tercos, y a la vuelta de una hoja aguardan un rey y encuentran que sale una sota, no tendrán de qué quejarse.

> «Hay también que dispensarme las transiciones rudas en el estilo, siquiera porque me nacen de la flexibilidad del sentimiento, o en gracia de que son saltos de la baraja barajada».

Si Espronceda confesaba en el *Diablo Mundo* que «allí van versos donde va mi gusto», y si Miguel de los Santos Álvarez reconocía escribir «al buen tun tun», Ros de Olano justifica ahora algunos rasgos de su narrativa —carencia de argumento, digresiones, inesperados contrastes— por ese escribir caprichoso y aleatorio, comparable al barajar unos naipes para, luego, ir haciendo el *solitario.*

Personalmente estimo que ésta podía ser considerada como una de las más felices comparaciones que pudo utilizar un escritor romántico para explicar el personalismo de sus escritos, la no sujeción a un orden y la posibilidad de contar siempre con lo más caprichoso e inesperado. Las bruscas transiciones, los contrastes, las sorpresas, todo cuanto es característico de un *Diablo Mundo,* de un *Doctor Lañuela,* lo es también de estos relatos de Ros. El que ahora nos ocupa, las *Jornadas de retorno* presenta una muy significativa coincidencia.

De 1868 es la versión del *Libro de los gorriones* en la que aparece en la *Rima* 382 la de «Volverán las oscuras golondrinas...».

¿Y no cabría considerar que las últimas líneas de las *Jornadas* casi suponen un equivalente en prosa de los tan conocidos versos becquerianos?

¿Pudo Ros recordarlos aquí?:

> «Desde entonces entra el mochuelo a caza de ratones en el cuarto de mis abuelos, y las golondrinas apoyan sus nidos en torno a las escocias que ciñen las bóvedas, de las que fueron lujosas viviendas del mayorazgo joven.
>
> «Estas aves simplecillas y amativas incuban allí sin sobresalto, crían sus hijuelos, multiplican sus generaciones, vuelan versátiles, giran y revuelan por los ámbitos cantando sin recelo. Y ellas y sus hijos y los hijos de sus hijos, al anunciarse el viento del otoño, huyen y se van, dejándose suceder por las pálidas hojas, que desprendidas de los árboles, revolean a discreción del aire y entran empujadas hasta caer con lánguido desmayo, sobre el pavimento de la desierta estancia.
>
> «Si, así, por mustias hojas, se dejan suceder las mansas golondrinas y si emigran a extrañas regiones, es para volver al techo de mi casa con las auras de una nueva primavera.
>
> «¡Yo nunca volveré!» [25]

Entre Espronceda y Bécquer, Ros de Olano parece, con sus relatos

---

[25] Con este tema puede relacionarse una de las composiciones de Ros de Olano recogidas en sus *Poesías,* la titulada precisamente, *La Golondrina,* que comienza:

breves, definir todo lo que el romanticismo supuso en su primer momento de fuego tan ardiente como breve, y en sus posteriores consecuencias. Considerados tales relatos junto a los de Miguel de los Santos Álvarez, según hemos hecho en estas páginas, definen un rasgo de la narrativa breve muy distinto al significado por la obra de «Fernán Caballero». De ahí lo que tal vez, pueda parecer escasa atención prestada a estos dos tan personales cultivadores del cuento en los años románticos y post-románticos.

3. J. E. Hartzenbusch y J. J. Soler de la Fuente

Por los años románticos o inmediatamente post-románticos inicia su labor como cuentista JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH (1806-1880). Hacia 1845 empezaron a aparecer en entregas de 16 páginas, con grabados, *Las mil y una noches españolas,* colección de cuentos y leyendas de Hartzenbusch, Romero Larrañaga, Huici, Andueza, Rubí etc. Después Hartzenbusch colabora con el *Semanario Pintoresco Español* con relatos que se publican en los años 1848, 1849, 1850, 1851 y siguientes. En 1861 aparece una colección de *Cuentos y fábulas* de este autor reeditada en 1862. Después, la *Revista de España* —en que, según hemos visto, tanto colaboró Ros de Olano— también publica alguna narración suya en 1869.

A J. E. Hartzenbusch le interesaron, sobre todo, los cuentos de tipo histórico o legendario y no los de ambiente contemporáneo. Así en *La locura contagiosa* [26], recoge una anécdota de Cervantes, tenido por loco mientras escribía el *Quijote,* locura que se contagia a aquéllos a quienes lee los primeros capítulos.

«¡Bienvenida la inocente
Huéspeda, de donde quiera
Que llegue al humilde techo
Del triste que lo desea!
¡Oh mi mansa golondrina!
¡Oh mi dulce forastera!
¡Bienvenida! A tu llegada
Mantuve abierta la reja:
Tu trino suene en mi oído.
Tus alas con las esencias
De otras auras, de otros climas,
Mi frente ávida refrescan
Y con versátiles giros
Las vigas años cuentas
Y reconoces la estancia
Donde tus hijos nacieran»

(Ros de Olano, *Poesías, ed. cit.,* págs. 176 y ss.).

[26] En el *Semanario Pintoresco Español,* nº 6, 1849.

Aunque bien narrado, pasa por ser éste uno de los más flojos cuentos de Hartzenbusch [27].

La Reina sin nombre, aunque publicado en la serie de *Cuentos y fábulas* [28], es, por su extensión (en la edición moderna, cerca del centenar de páginas), una novelita histórica y por tal la tenía Valera al decir: «*La Reina sin nombre* es más que un cuento; es una linda novela histórica; es un *Ivanhoe* en miniatura» [29]. Se trata de una narración en la que se plantea el mismo problema religioso —social existente en la España visigoda que inspirara a Hartzenbusch su obra dramática *La ley de raza.* Una bella trama amorosa sirve de pretexto para narrar cómo al fin se mezclan las razas, al casarse Florinda, española, con Recesvinto.

Este relato, junto con otros de Hartzenbusch *Doña Mariquita la Pelona* y *Miriam la trasquilada,* está escritos con el pie forzado de ser las protagonistas mujeres a quienes cortaron la cabellera, y los escribía el autor para entretenimiento y consuelo de una hermosa dama que, a consecuencia de una enfermedad, tuvo que cortarse el cabello. *Miriam la trasquilada* [30] es una *Historia hebrea* de tono más bien legendario.

De 1848 y publicado en el *Semanario Pintoresco Español* es *Una mártir desconocida o la hermosura por castigo,* que lleva el subtítulo de *Cuento moral* y que presenta un tono bien distinto al más bien jocoso de *Palos de Moguer* [31] en donde encontramos de nuevo esa fórmula que ya hemos visto utilizada por «Fernán Caballero» y por Ros de Olano: la justificación humorística no de un refrán o frase hecha, sino del nombre del pueblo que da título al relato.

Al igual que hiciera el costumbrista Serafín Estébanez Calderón en alguna narración como *Don Egea el escudero y la dueña Doña Aldonza,* Hartzenbusch gustó de emplear la *fabla* en cuentos como *La novia de oro* y el ya citado *Mariquita la pelona.* El tema de ésta —y de las narraciones del mismo *La Reina sin nombre* y *Miriam la trasquilada*—

---

[27] De él decía Juan Valera: «El que menos me agrada es *La locura contagiosa.* Será si se quiere, una tradición, pero es una tradición que tiene algo de pueril. Es falso suponer, por tanto, que supongamos a la hermanastra de Cervantes, que le tuviese ella, muy seriamente, por loco, cuando estaba escribiendo *El Quijote.* Pues qué, ¿no había de comprender que cuando él se encerraba y escribía, y se reía escribiendo, era porque componía alguna novela, poema o sátira festiva?» (J. Valera, *Estudios críticos sobre literatura, política y costumbres de nuestros días,* Librería de A. Durán, Madrid, 1864, II, pág. 46).

[28] Primeramente apareció en el *Semanario Pintoresco Español,* número 37 y ss. de 1850. Puede leerse en la ed. de *Cuentos* de Hartzenbusch, publicada por Espasa-Calpe en la «Colección Universal», Madrid, 1929, págs. 31 y ss.

[29] Valera, *ob. cit.,* pág. 45.

[30] Hartzenbusch, *ed. cit.,* págs. 161 y ss.

[31] Puede leerse en la cit. ed. de *Cuentos,* págs. 21 y ss.

se asemeja al del relato *Los cabellos de Luisa* de JOSÉ JOAQUÍN SOLER DE LA FUENTE (1827-1876), autor de unas *tradiciones granadinas* (1849) [32]. Y al igual que Hartzenbusch evocó una anécdota de Cervantes en *La locura contagiosa,* Soler de la Fuente cuenta en *Al mejor cazador se le va la liebre* [33] la historia de un viejo soldado que, yendo a cobrar como recaudador unos dineros debidos al gran priorato de la orden de San Juan, es despreciado y apaleado, resultando ser el autor del *Quijote.* Se ve que a este escritor granadino le gustó incorporar a sus relatos breves hechos de la vida de grandes escritores, según sucede en *Más vale remediar* [34], sobre el lance legendario de Quevedo, que mató a un hombre para defender a una dama, teniendo que huir a Italia.

De la admiración de Soler de la Fuente por Quevedo quedan algunos significativos ecos en su narrativa. Así en el cuento *Jesús el pobre* se encuentran descripciones caracterizadas por caricaturescas hipérboles y juegos de palabras, de clarísima filiación quevedesca [35].

Otro cuento de este mismo autor que conviene recordar aquí, es el titulado *Cuando enterraron a Zafra...* [36] ya que la fórmula narrativa en él empleada —explicación popular del dicho o frase hecha que aparece en el título— viene a ser la misma que ya hemos citado antes en otro relato de «Fernán» y de Hartzenbusch.

Algún interés ofrece asimismo la *Historia de un sombrero verde* [37]. El narrador cuenta aquí cómo en el escaparate de una ropavejería ve un sombrero verde encasquetado sobre una imagen de San Antonio, que ejerce sobre él una atracción misteriosa. Lo compra y en el forro

---

[32] *Los cabellos de Luisa* se publicó en *El Museo Universal* nos 26 al 30 de 1860.

[33] En *El Museo Universal,* nº 18, 1862.

[34] En *El Museo Universal,* nº 34, 35 y 36 de 1860.

[35] «Allá por los años de no sé yo cuántos, que la fecha no importa un comino al asunto, vivía en mi lugar una familia que, aunque ya andaba algo de capa caída, gastaba tantos humos como Gerineldos y más fantasía que lacayo de ministros. Pedro Lilla era el nombre del padre, un señor muy estirado, con cuello de cigüeña, nariz de gavilán, ojos de tortuga, flaco como los espárragos de sus trigos y más largo que una noche buena sin colación; pero las gentes del pueblo dieron en corromper las letras de su nombre y le llamaban Polilla, sin duda por alusión a la miseria de don Pedro, que tocante a liberalidades podía apostárselas con el mismo licenciado Cabra. Hallábanse todos en su casa siempre a la cuarta pregunta, y ni aún arañas se veían en ella, que por no haber, ni sitio donde tejer sus telas encontraban.

¿Y qué diré de su mujer Doña Damiana, con sus redondos anteojos, peluca rubia, nariz neutra, entre Roma y Cartago; boca de guerra, fortificada con almenas de dientes, y su cortés cuerpo de reverencia perpetua? Pues en lo avarienta y miserable no iba en zaga a su don Pedro, que un ojo de la cara hubiera perdido, ya que no dado, por haber nacido el día de Santo Tomás, en vez del de San Damián, y que la llamasen Tomasa y no Damiana, que ni aún en nombre podía sufrir el que la pidieran» (J. Soler de la Fuente, *Jesús el pobre,* en *El Museo Universal,* nº 14, 1860.

[36] En *El Museo Universal,* nº 10, 1857.

[37] En *El Museo Universal,* nos 7 y 8 de 1860.

encuentra unas páginas manuscritas que le revelan toda una historia de miseria y de dolor, de una joven que perdió a su esposo y a su padre. Cuando el narrador-protagonista se lanza a buscar a esa mujer, averigua que murió víctima de la tisis.

Este relato de Soler de la Fuente presenta una clara semejanza con el de Pedro Antonio de Alarcón, *Novela natural,* al que en su momento nos referiremos. Y más curioso aún resulta comprobar que el tema de estos dos viejos cuentos se parece bastante —un manuscrito hace que el lector (o lectora) del mismo acabe por enamorarse de quien lo escribió, ignorando su muerte— al de la obra teatral de Pedro Salinas *La isla del tesoro.*

Tal tema tiene una clara entonación romántica en Soler de la Fuente, por más que el autor lo publicase en 1860, cuando el más puro romanticismo era considerado ya como algo poco menos que envejecido.

Justamente en tal año, 1860, publica también Soler de la Fuente, *Los maitines de Navidad. Tradición monástica,* en cuya introducción describiendo el autor la tertulia de un café granadino dice que

> «uno de los poetas, asaltado por un luminoso pensamiento, ofreció divertir a la reunión con un cuento de vieja. Aplaudida la idea, fue aceptada por unanimidad y llovieron cuentos durante muchas noches. De los pastoriles pasábase a los maravillosos, de éstos a los de miedo, y entre tanto cuento negro, amarillo, verde y colorado como se refería, hubo uno que llamó la atención de este prójimo, que también le llegó el turno de narrar los que había aprendido de una tía suya, cuando despabilaba por las tardes al salir de la escuela la merienda de ordenanza, sazonada con los cuentecicos de la buena señora, que santa gloria haya.
>
> «Desde el momento en que lo escuché, y me refiero al cuento indicado, parecióme muy a propósito para entretener por algunos minutos la imaginación del que busca en los periódicos un rato de solaz, y tomándolo por mi cuenta, he procurado revestirlo del traje que a mi juicio le conviene resucitando la decaída y mal parada forma romántica» [38].

Aunque se trate de algo dicho como de paso, tal declaración de Soler de la Fuente viene a decirnos que hacia 1860 se consideraba poco menos que extinguido un género claramente romántico: el cuento legendario.

El de Soler de la Fuente, *Los maitines de Navidad,* se asemeja por

[38] *El Museo Universal,* nº 15, 1860, págs. 114 y ss.

lo lúgubre a alguna leyenda de Bécquer como *El Miserere,* y más aún a *El aniversario* del Duque de Rivas.

La *Tradición monástica* de Soler de la Fuente nos describe cómo una comunidad franciscana se niega a levantarse a media noche, la víspera de Navidad, para cantar los maitines. El Padre Superior toca el mismo la campana, y al ver que nadie acude, se dirige al panteón y, tocando la matraca, convoca a todos los muertos. Aparecen éstos, espectrales y lentos y entonces los vivos despiertan y piden perdón, aterrados.

La leyenda está bien narrada, y la escenografía —tempestad, rezos y tumbas— es la típica del más desenfrenado romanticismo.

4. Las narraciones de G. A. Bécquer

Las semejanzas que alguna leyenda de Soler de la Fuente —como la última citada, *Los maitines de Navidad*— o de otros escritores de ese tiempo pueden presentar con las de GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER (1836-1870), sirven fundamentalmente, para poner de manifiesto la indiscutible superioridad de tales relatos bécquerianos sobre todos los de su siglo, caracterizados por tal tonalidad literaria.

Y aunque parezca paradójico, es justamente esa alta categoría de las *leyendas* de Bécquer lo que aquí se va a tener en cuenta, para disculpar la relativamente escasa atención que va a prestarse a las mismas. Pues no se olvide que la evolución histórica que aquí interesa estudiar es la del *cuento literario* calificable *grosso modo* de *realista,* tal y como empezó a manejarse a mediados de siglo aproximadamente.

Las leyendas de Bécquer suponen un *punto y aparte,* un mundo literario distinto de excepcional calidad no desvinculable, por supuesto de la historia interna del género que ahora nos ocupa, en la que, sin embargo, no incide de manera especial en cuanto a sus consecuencias.

En cierto modo, las *Leyendas* de Bécquer cierran espléndidamente una modalidad narrativa, la del cuento legendario, muy cultivado en los años románticos, pero nunca con el acierto del poeta sevillano. Por eso, puede que no resulte demasiado paradójico considerar que tales leyendas suponen la más alta cima de un género romántico a la vez que significa casi su fin, ya que de puro perfectas ningún relato de esta clase posterior podrá igualarse a los de Bécquer.

Las leyendas becquerianas representan el triunfo del relato en prosa,

para una temática que, hasta entonces, parecía haber sido relegada al verso, en sus mejores ejemplos: los de un Duque de Rivas o un Zorrilla. El hecho de que el escritor que consiguiera tal triunfo para la prosa narrativa fuera el extraordinario poeta de las *Rimas,* parece ejemplificar adecuadamente la relación que puede existir entre la génesis del poema y la del cuento [39]. Se diría que Bécquer, para hacernos llegar su visión poética del mundo necesitaba de algo más que las *Rimas.* Lo que éstas por su índole, no podrían expresar, pueden hacerlo las *Leyendas* de forma impresionante [40]. En ellas nos importa destacar ahora sus valores estrictamente narrativos, lo que tienen, pues, de *estrictos cuentos,* allegables como tales a algunos otros relatos breves de Bécquer, no necesariamente presentados o considerables como *leyendas.*

De éstas suele citarse como la más antigua *El Caudillo de las manos rojas,* que se supone escrita hacia 1857, según Ramón Rodríguez Correa, el cual la hizo publicar en 1858 en *La Crónica de ambos Mundos,* estando Bécquer gravemente enfermo. Tan bien captado e imitado estaba el estilo oriental, que creyeron el relato *traducción india,* en vez de *tradición india,* que era el subtítulo puesto por Bécquer. El relato estaba dividido en *cantos* y éstos en brevísimos capítulos de muy pocas líneas. En lenguaje fastuoso y colorista canta el poeta una historia de amor, crimen y guerra, cuyo principio recuerda algo el de un conocido relato de Stefan Zweig también de ambiente oriental, *Los ojos del hermano eterno.*

El tópico de las manos con sangre que nada puede lavar trae, asimismo, al recuerdo el trágico ademán que hubo de ser característico de la esposa del Macbeth shakespeareano. El relato es bastante largo, aunque todo lo narrado parece desembocar en la siguiente explicación: «Siannah fue la primera viuda indiana que se arrojó al fuego con el cadáver de su esposo».

En 1860 *La Crónica de ambos Mundos* publicó *La Cruz del diablo,* una de las más impresionantes leyendas de Bécquer, sobre una armadura diabólica convertida en cruz, ante la que nadie reza y en la que se enroscan los rayos en las noches de tempestad. El relato está

---

[39] Sobre este punto puede verse el capítulo *El cuento, género intermedio entre poesía y novela,* págs. 140-150 de mi cit. libro *El cuento español en el siglo XIX.*

[40] No resultando procedente dadas las características de este libro, incluir aquí una pormenorizada bibliografía becqueriana, me limito a recomendar al lector dos obras sobre las *Leyendas,* la de Manuel García Viñó, *Mundo y trasmundo de las leyendas de Bécquer,* Gredos, Madrid, 1970, y la edición con prólogo y notas de R. Benítez de las *Leyendas, apólogos y otros relatos,* Labor, Barcelona, 1974.

hábilmente montado sobre la explicación de lo que, en su arranque, parece un tremendo misterio. Y lo que es aquí un efecto terrorífico, el de la armadura vacía y arrinconada, se convertirá, con el paso de los años, en casi humorístico en el conocido relato de Italo Calvino, *El caballero inexistente.*

En 1861, en la revista *El Contemporáneo,* aparecieron las siguientes narraciones: *La ajorca de oro, La Creación, Maese Pérez el organista, El monte de las ánimas, Los ojos verdes* y *¡Es raro!* no calificable esta última como leyenda.

En *La ajorca de oro* introduce Bécquer un motivo que ha de repetir en otras leyendas suyas, el de la mujer de «hermosura diabólica» que inducirá a su enamorado a que robe una ajorca de la Virgen del Sagrario en Toledo. Y junto a efectos rítmicos como los comprobados en el pasaje dedicado a describir la catedral toledana con un movimiento anafórico —«Figuraos un bosque... ; «Figuraos un caos incomprensible de sombra y luz... ; «Figuraos un mundo de piedra...»— Bécquer recurre alguna vez a los procedimientos y tópicos narrativos que casi podrían considerarse propios del folletín. Así, la aparición de Pedro en la soledad del templo.

> «Era Pedro.
>
> «¿Qué había pasado entre los dos amantes para que se arrestara, al fin, a poner por obra una idea que sólo el concebirla había erizado sus cabellos de horror? Nunca pudo saberse. Pero él estaba allí, y estaba allí para llevar a cabo su criminal propósito. En su mirada inquieta, en el temblor de sus rodillas, en el sudor que corría en anchas gotas por su frente, llevaba escrito su pensamiento» [41].

La Creación presentada como *Poema indio* es una especie de *divertimento* y como tal supone un vivo contraste con las restantes *Leyendas.*

El tema de los muertos que regresan a la tierra es el de *Maese Pedro el organista,* magnífico de ambientación y de ritmo narrativo, y de *El monte de las ánimas;* tema tratado en el primer relato solemne pero sucinto, y en el segundo de la más trágica y alucinante manera. Las constantes referencias a «cuentos tenebrosos» a «espectros y apa-

[41] En la misma o parecida línea cabría situar expresiones como la de «Un rayo cayendo de improviso a sus pies no le hubiera causado más asombro que el que le causaron estas palabras» que cierra el capítulo IV de *El rayo de luna.* O el morderse «los labios hasta hacerse sangre» de Lope en el capítulo I de *El Cristo de la calavera.*

recidos», a «brujas y trasgos» dan a esta leyenda un cierto aire de cuento gótico o de horror [42].

Habría que elogiar en estos dos relatos la sensibilidad musical de Bécquer, bien patente en las descripciones que en *Maese Pedro* se nos ofrece de lo que el organista era capaz de expresar con su instrumento. Otro tipo de música, es la que, hecha de ruidos crispantes y de tensos silencios, presenta el capítulo III de *El monte de las ánimas* cuando suenan las doce en el reloj y Beatriz oye junto al tañido de las campanadas, el gemir del viento, el crugir de la madera y otra serie de sonidos, cuyo recuento y descripción ejemplifican cumplidamente la extraordinaria habilidad de Bécquer para conseguir las más impresionantes descripciones de tipo auditivo [43].

El motivo de la mujer de «hermosura diabólica» surgido en *La ajorca de oro,* es desarrollado ampliamente en *Los ojos verdes,* unido al del amor imposible e inalcanzable; un tema relacionable con el que luego aparecerá en *El rayo de luna* y *La corza blanca.*

En cuanto al otro relato no incluíble en las *leyendas, ¡Es raro!* tiene todas las trazas de un cuento con una estructura muy típica del género en el pasado siglo: un preámbulo o introducción en que se describe cómo una tertulia de personas está reunida tomando el té. El narrador cuenta una historia que «parece un cuento, pero no lo es; de ella pudiera hacerse un libro». Es la historia de un huérfano, Andrés, que desea desesperado, volcar su capacidad amorosa en otros seres: un perro abandonado, un caballo de plaza de toros, una mujer pobre. Cuando ésta se casa con él, acabará por abandonarle, matando al perro, y huyendo con el amante en el caballo, que acaba por reventar. Andrés enloquece y muere de dolor. Hay entonces como final, una

---

[42] Recuérdese cómo se describe la muerte de Beatriz:

> «Cuando sus servidores llegaron, despavoridos, a notificarle la muerte del primogénito de Alcudiel, que a la mañana había aparecido devorado por los lobos entre la maleza del monte de las Animas, la encontraron inmóvil, crispada, asida con ambas manos a una de las columnas de ébano del lecho, desencajados los ojos, entreabierta la boca, blancos los labios, rígidos los miembros, muerta, ¡Muerta de horror!»

[43] Considérese el siguiente pasaje:

> «Primero unas y luego las otras más cercanas, todas las puertas que daban paso a su habitación iban sonando por su orden: estas con un sonido sordo y grave, y aquéllas con un lamento, largo y crispador. Después, silencio, ¡un silencio lleno de rumores extraños, el silencio de la medianoche, con un murmullo monótono de agua distante; lejanos ladridos de perros, voces confusas, palabras ininteligibles; ecos de pasos que van y vienen, crujir de ropas que se arrastran, suspiros que se ahogan, respiraciones fatigosas que casi se siente, estremecimientos voluntarios que anuncian la presencia de algo que no se ve y cuya aparición se nota, no obstante, en la oscuridad».

especie de efecto perspectivístico al describir el narrador la incomprensión de tal historia por parte de los asistentes a la tertulia, a quienes en función de sus intereses y de su no aceptación de «esas explosiones fenomenales del sentimiento», les parece *raro* el desenlace de la historia de Andrés.

También en *El Contemporáneo,* y en 1862, se publicaron *El rayo de luna, Creed en Dios, El Miserere, El Cristo de la Calavera, Tres fechas, El aderezo de esmeralda* y *La venta de los gatos.*

En el Manrique, protagonista de *El rayo de luna,* la crítica ha visto siempre una proyección del propio Bécquer buscando el amor imposible. Es uno de los relatos con más débil trama, una especie de glosa muy bien estirada de una idea más poética que propiamente narrativa.

Creed en Dios lleva el subtítulo de *Cantiga provenzal,* justificada por ser una especie de juglar quien va recitando, cantando la historia, con reiteradas apelaciones a su auditorio de caballeros, pastores y doncellas. El tema del *cazador maldito,* tan del gusto romántico, inspirador de la conocida ópera de Weber *Dei Freischötz* y del poema sinfónico de César Frank *Le chausseur maudit,* tiene aquí una poderosa expresión, con un momento comparable al del torbellino infernal que arrebata a don Féliz de Montemar en aquellos versos, casi al final de *El estudiante de Salamanca,* que constituyen uno de los mejores ejemplos de escala métrica romántica. Hay aquí también en esa escena del arrebato de Teobaldo por el corcel alado, en *Creed en Dios,* en el subir y bajar, como de vértigo, como el ascenso y caída comparable a la del ángel rebelde, una especie de *crescendo* en prosa, típicamente romántico.

El Miserere es allegable a *Maese Pérez,* en lo que atañe a la presencia de un tema musical, el de ese *Miserere de la montaña* que trata de captar para redimir sus culpas, un músico. Se ha observado que esta leyenda contiene como dos relatos en uno, encabalgados con verdadera maestría técnica por Bécquer. Y de nuevo encontramos aquí otra de esas espléndidas descripciones de las ruinas de la Naturaleza, reveladoras de la increíble capacidad becqueriana por este tipo de descripciones auditivas:

> «Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el del péndulo de un reloj; los gritos del buho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles que, descubiertos de su letargo por la tempestad, sacaban sus disformes cabezas...», etc.

Los ruidos de la naturaleza y el canto de los esqueletos de los

monjes, llegan a confundirse y a dar como resultado otro poderoso *crescendo* becqueriano: una «tromba armónica», una «gigantesca espiral».

Tres fechas es presentada como «una novela más o menos sentimental o sombría», caracterizada por un posible deje autobiográfico, y estructurada como una serie de musicales *variaciones* sobre un tema que vuelve a ser el de un amor imposible.

Un desafío, de dos caballeros en Toledo, en la calleja diabólicamente iluminada de *El Cristo de la Calavera* se ve una y otra vez interrumpido por el apagarse de la luz ante la imagen, fenómeno que acaba por ser interpretado como una llamada divina para que los dos rivales dejen de luchar. De nuevo cabría recordar alguna escena semejante —la del duelo de don Félix de Montemar con el hermano de Elvira— en el espronceda no *Estudiante de Salamanca.*

Ni *El aderezo de esmeralda,* ni *La venta de los gatos* son propiamente *leyendas,* aunque el segundo relato se publique, a veces, como tal. De hecho, la descripción de tal *venta* tiene no poco de pintoresco cuadro costumbrista, aunque el tema trágico de cómo un ser muere de tristeza, enloqueciendo su novia, en tanto ha crecido un cementerio junto a un lugar caracterizado antes por el regocijo, da a esas páginas una melancólica tonalidad, allegable a la de otros relatos suyos.

Por el contrario, *El aderezo de esmeraldas* es una narración bienhumorada, con truco o sorpresa, obtenida mediante la inicial ocultación de un detalle, el título de un libro de Méry, que sólo se revelará al final: *Histoire de ce qui n'est pas arrivé.* Que es justamente lo que sucede —nada ha ocurrido realmente— en la historia que al narrador le cuenta un amigo.

De 1863 son *El Gnomo, La promesa, La corza blanca, El beso* (publicadas todas en *La América*) y *La cueva de la mora* (en *El Contemporáneo*).

El Gnomo es una narración relativamente extensa, de tonos muy contrastados. Hay una especie de preámbulo dado por la petición que unas mozas que regresan de la fuente del pueblo hacen al tío Gregorio, para que les cuente un cuento. El tío Gregorio alude entonces a los fenómenos misteriosos que en la fuente ocurren durante la noche, a la presencia de espíritus diabólicos, de gnomos. Un pastor informó al tío Gregorio de lo que había en el Moncayo, dominio de los gnomos. Otra historia interpolada, pero relacionada con el tema central, se supone contada «por las viejas, en las noches de velada».

Finalmente la historia central se basa en las dos protagonistas femeninas del relato, la altiva y salvaje Marta, y la humilde y hacendosa

Magdalena. El diálogo de la primera con el agua y de la segunda con el viento cerrará la historia. Tentada por el agua y la seducción del tesoso de los gnomos, Marta desaparecerá. A Magdalena en cambio, le atrae lo etéreo, lo ideal personificado en la voz del viento.

Para los caracteres de las dos figuras femeninas, Bécquer se sirvió de una constante o tópico tradicional, por el que se atribuye pasión y violencia a la mujer morena y de ojos más negros que la noche —Marta— y bondad y sensibilidad a la rubia de ojos azules: Magdalena [44].

La promesa es una de las pocas leyendas becquerianas que comienza abruptamente —«Margarita lloraba con el rostro oculto entre las manos»— sin ningún tipo de introducción o preámbulo. Hay un romance incluido en el cuento, que funciona como un resumen de su tema, el *Romance de la mano muerta,* cantado por un juglar. Y hay una vez más en estos relatos de Bécquer, una nota de misterio, dada por la presencia de esa mano protectora cuyo sentido no alcanza a explicar el conde de Gómara.

El misterio y el horror son, por tanto, rasgos que se repiten en las *leyendas.* Así el desenlace de *La corza blanca* con la conversión de tal animal en la joven Constanza atravesada por la saeta de Garcés, marca el clímax de horror de una de las más intensas y mejor contadas leyendas becquerianas, de temática relacionable con la más tradicional mitología de transformación y de metamorfosis, próxima a la de un tchaikowskiano *Lago de los cisnes.*

Con *El beso,* Bécquer abandona las épocas más o menos pretéritas en que suele alojar sus *leyendas* para acercarse a un tiempo histórico más próximo: el de la invasión napoleónica en España, cuando un oficial francés alojado en una iglesia toledana se enamora de la estatua de una mujer, a la que pretende besar, borracho, siendo entonces derribado por la otra estatua próxima, del marido, con una mortal bofetada. El tema guarda alguna relación con el que vendría a ser el más característico *leit motiv* de las *leyendas* becquerianas: el amor imposible. Y a su vez el explícito recuerdo de la «fábula de Galatea», la estatua de la que se enamora su escultor, Pigmalión, supone un recuerdo clásico que no puede pasar por alto Con todo, quizá aún resulte más significativo otro tema, bien tradicional, el de la estatua ofendida, inspirador de tantas y tan diversas obras, como puede ser la

[44] Es natural que en estos relatos breves prevalezcan las caracterizaciones de este tipo, pues nada dista más de los propósitos del autor que ofrecernos caracterizaciones complejas, propias de relatos más extensos y de tono realista. Así en *La rosa de pasión,* el retrato del judío Damián está hecho con los tópicos al uso: «Sus labios delgados y hundidos se dilataban a la sombra de la nariz desmesurada y curva como el pico de un aguilucho», etc.

de don Juan y el Comendador, o el relato de Mérimée *La venus d'Ille* [45]. Con este tema, el de la estatua ofendida, se origina una especie de *cuento en el cuento,* incorporado a *El beso,* cuando al arrojar el oficial francés una copa de champagne en las barbas del «inmóvil guerrero», de la estatua masculina, otro oficial le previene contra tales bromas «Acordaos de lo que aconteció a los húsares del quinto en el monasterio de Poblet... Los guerreros del claustro dicen que pusieron mano una noche a sus espadas de granito y dieron que hacer a los que se entretenían en pintarles bigotes con carbón».

La cueva de la mora recoge un tema tradicional, sobre los trágicos amores de una mora y de un cristiano, ya tratado por Mariano Roca de Togores en *La peña de los enamorados* [46]; tema del que existen muchas versiones en nuestra literatura, encontrándose incluso en el *Marcos de Obregón* de Vicente Espinel. Otra versión post-romántica de esta leyenda, con el mismo título de *La peña de los enamorados* es la de Gonzalo Honorio, publicada en 1865 en *El Museo Universal.*

Pasa por ser la última leyenda becqueriana la titulada *La rosa de pasión,* publicada en 1864 en *El Contemporáneo.* Aquí, el papel de la mora enamorada de un cristiano, lo desempeña una judía, sacrificada por su padre en la noche del Viernes Santo. Del sepulcro de la joven brotará la «rosa de pasión», en la que se ven figurados los atributos de la Pasión de Cristo.

Con el tema de *El beso* —atracción ejercida por una estatua, amor imposible— se relaciona el fragmento de *La mujer de piedra* que Bécquer dejó también en el manuscrito del *Libro de los gorriones* (1868). Y también en la IV y última de las *Cartas literarias a una mujer* (1861) está sugerido el mismo tema, cuando al entrar al claustro del antiguo convento de San Juan de los Reyes admira la estatua que hay allí y dice ver «una figura ideal, cubierta con una túnica flotante y ceñida la frente de una aureola», «una de las estatuas del claustro derruido».

Finalmente, aunque insertos ya en las *Cartas desde mi celda* que se publican en 1864 en *El Contemporáneo,* Bécquer tuvo ocasión de incluir una serie de relatos, algunos de corte realista como el de la *tía Casca* cruelmente despeñada por los habitantes de Trasmos que la tenían por bruja (Carta sexta), una historia de tales brujas de Trasmos (Carta octava) , y otra, presentada como introducción a la anterior, sobre la fantástica construccion del castillo-fortaleza de Trasmos en

---

[45] Sobre este punto vid. mi artículo *El hombre y la estatua,* incluido en *Temas, formas y tonos literarios,* Prensa Española, Madrid, 1972, págs. 189 y ss.

[46] En el *Semanario Pintoresco Español,* nº 24, 11 septiembre, 1836.

solo una noche por una especie de nigromante. Todavía en la *Carta novena* se incluye «la peregrina historia de la imagen en honor de la cual un príncipe poderoso levantó el monasterio» de Veruela, como una «conseja de niño», como el propio autor dice, en que de nuevo aparece una escena de fantástica cacería de signo contrario —celestial y no diabólica— a la de otra leyenda como *Creed en Dios.*

Parece, pues, claro, tras todo lo expuesto que no cabe prescindir de la narrativa breve de Bécquer en cualquier historia que se haga del cuento literario en el pasado siglo. El haberse limitado el autor a poco menos que un solo tipo de cuento no merma ni atenúa su importancia en la evolución del género. En realidad, para muchos lectores sensibles y si se quiere ingenuos, de todo el mundo, incluso hoy, el cuento es fundamentalmente algo caracterizado por lo predominantemente fantástico y fabuloso. En tal sentido, puede que los de Bécquer merezcan ser considerados como los tal vez más puros cuentos que se escribieron en el siglo XIX.

IV. LOS SEGUIDORES DE «FERNÁN CABALLERO» (I)

1. Juan de Ariza y Antonio de Trueba

En las páginas de este capítulo se va a manejar el concepto de «seguidores» de «Fernán Caballero», en un sentido amplio; entendiendo por tales no sólo a quienes fueron, efectivamente, directos discípulos literarios de Cecilia, sino también a otros escritores relacionables con ella, bien por su compartida devoción por el cuento popular, bien por su ideología tradicional, su gusto por la incorporación de moralejas, por la presencia en sus relatos de algún tópico como el de la contraposición de campo-corte, etc.

Y así, aunque según se vio en el capítulo dedicado a «Fernán» corresponde a esta escritora un papel decisivo en el rescate y revalorización del cuento popular tradicional, conviene ahora apuntar que, junto a ella, hubo algunos otros escritores caracterizados por el mismo empeño.

Tal vez el más representativo fue JUAN DE ARIZA (1816-1876) quien empezó a publicar en el *Semanario Pintoresco Español*, desde 1848, una serie de tradicionales *Cuentos de viejas.* El que abrió la serie es el titulado *Perico sin miedo* [1] e iba precedido de una introducción en la que el autor explicaba lo que era esta clase de narraciones. Aunque literaria y con ligeras variantes, coincide con las versiones número 136, 137 y 138 de *Juan sin miedo* recogidas por A. M. Espinosa [2]. También Coloma trató este tema en su *Periquillo sin miedo.*

El caballo de los siete colores es otro *Cuento de vieja* de Ariza cuya trama consiste en cómo un joven obtiene unos donativos mágicos,

---

[1] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 9, 1848.

[2] Aurelio M. Espinosa, *Cuentos populares, recogidos de la tradición oral,* CSIC, tres volúmenes, Madrid, 1947.

entre ellos un gorro que, según se ponga por el lado azul o por el encarnado, le convierte en un ser sucio y miserable —el *Tiñoso*— o en un apuesto joven. Con apariencia de *Tiñoso* entra al servicio del rey y enamora a la princesa cuya mano obtiene tras varias aventuras [3]. Se trata, pues, de una versión literaria más, no reseñada por Espinosa, del cuento que él titula *El tonto y la princesa* y cuya variante popular más parecida al relato de Ariza es la de *El conde Abel y la princesa,* número 179 de la colección, recogido en Santa Catalina, Astorga (León). Otras versiones literarias muy conocidas son la de *El porquerizo* de Andersen, y la de Gil Vicente, *Don Duardos,* imitado por Vélez de Guevara en *El príncipe viñador* y por Mateo Alemán en el episodio de *Ozmín y Daraja* del *Guzmán de Alfarache.* «Fernán Caballero» trató también este tema.

En *La princesa del bien podrá ser* [4] recogió Ariza una tradición popular o, más bien una mezcla de varias: una princesa sólo sabe decir: *bien podrá ser.* Un joven, ayudado por un ingenioso muchacho muy embustero, consigue que diga algo más, y así logra casarse con ella. El muchacho que ayudó al joven se burla en un principio de él con las originales expresiones de que tiene a su madre amasando el pan comido la semana pasada, a su hermana llorando los gozos del año pasado, etc; tal como se encuentra en la versión de Espinosa: *El obispo y el tonto* (núm. 15 de la colección). Ariza agregó a este relato el de *La princesa que nunca se reía* (núms. 177 y 178 de Espinosa) o cualquiera de sus numerosas variantes.

Otro *cuento de vieja* de Ariza es el titulado *El caballito discreto* [5], en el que este animal salva a una princesa caprichosa de un príncipe de ojos verdes que resulta ser Lucifer. No he encontrado en la colección de Espinosa ningún cuento que se asemeje a este de Ariza, de indudable traza popular. Tal vez tenga alguna relación con las versiones de *La hija del diablo.*

No sólo publicó Ariza en el *Semanario* cuentos de este tipo, sino también otros originales ya, que resultan menos atractivos: v. gr. *Dos flores y dos historias* (1848), *El manguito, el abanico y el quitasol* (1849) y *Amor de ángeles* (1856).

En definitiva, la posible aproximación de Ariza a «Fernán» viene dada por la común condición andaluza de ambos —natural en Ariza que era de Motril, adoptiva en Cecilia Böhl de Faber— vinculada al compartido gusto por los cuentos populares que se mantenían en la

---

[3] Vid. en *Semanario Pintoresco Español,* nos 31 al 35 de 1848.

[4] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 42, 1849.

[5] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 15, 1849.

tradición oral. Ni «Fernán» ni Ariza literaturizaron excesivamente tales cuentos, al menos por comparación con lo que otros autores del XIX hicieron después. Con todo, los de Ariza adolecen de cierta afectación, en tal sentido, contrastados con los, casi siempre, tan fieles de Cecilia Böhl de Faber. Ésta entendió bien que el verdadero cuento popular no aceptaba excesivas modificaciones en la forma ni necesitaba de moralejas adventicias.

En tal sentido el vascongado ANTONIO DE TRUEBA Y LA QUINTANA (1819-1889) aunque se reconociera discípulo de «Fernán» no siguió siempre sus pasos. Sí coincide con sus modelos en, por ejemplo, declarar alguna que otra vez que las suyas son historias reales y no cuentos mentirosos [6].

Con todo, y a diferencia de «Fernán» que empleó el término *relación* para aquellos relatos de carácter realista diferenciables de los fantásticos *cuentos* populares, Trueba no tiene inconveniente en servirse una y otra vez, para sus colecciones, del vocablo *cuento,* aunque no siempre narre historias fantásticas. Pero siendo los más de esos cuentos de sabor popular y ambiente rural, Trueba no parece tener demasiados escrúpulos en servirse de un término también popular aplicable a humildes relatos sin pretensiones literarias y asociable fácilmente a fabulosas historias, puestas en boca de viejas. Alguna vez se sirve Trueba de este recurso, haciendo que sea una anciana la que narre el relato, según ocurre en *La madrastra* [7].

A «Fernán» el término *relación* le servía para designar lo que, por su extensión, parecía equivaler a una *nouvelle.* Los relatos de Trueba son de muy diversas extensiones. Algunos, de hecho, son *nouvelles, novelas cortas,* no por su tono, sí por sus numerosas páginas: v. gr. *El maestro Tellitu, Diabluras de Periquillo, El molinerillo, Las cataratas, La felicidad doméstica,* etc.

Al igual que Ariza y «Fernán», Trueba comenzó a publicar cuentos en el *Semanario Pintoresco Español* a partir de 1848 y luego en *El Museo Universal,* desde 1860. Esos cuentos van siendo recogidos en libros: *Cuentos populares* (1853), *Cuentos de color de rosa* (1854), *Cuentos campesinos* (1860), *Cuentos de varios colores* (1866), *Cuentos de vivos y muertos* (1866), *Narraciones populares* (1874), *Nuevos cuentos populares* (1880), *Cuentos de madres e hijos* (1894), *Cuentos populares de Vizcaya* (1905).

---

[6] Así en el prólogo a uno de sus libros dice Trueba: «Las historias que constituyen mi nuevo libro (e historias y no cuentos debían llamarles porque aseguro a usted, con la mano en el corazón, que no tienen de cuento más que su cualidad de cosas contadas)» (*Cuentos de madres e hijos,* Barcelona, 1894, pág. 9).

[7] A. Trueba, *Cuentos de color de rosa,* Rubiños, Madrid, 1921, págs. 78 y ss.

En conjunto, un considerable caudal de narraciones breves que consiguieron gran popularidad para el autor, leído todavía en los primeros años de nuestro siglo por un público predominantemente infantil o ingenuo. Hoy ese mundo literario resulta, posiblemente, muy envejecido, y sólo los cuentos de origen tradicional, los cuentos verdaderamente populares pueden ofrecer algún interés. Aunque Trueba no resulte ya un transcriptor tan puro como Cecilia Böhl de Faber.

Por eso, si al estudiar la narrativa breve de «Fernán» nos fijamos exclusivamente en la zona calificable de original y literaria, con prescindencia de lo popular, en el caso de Trueba puede que convenga proceder casi al revés. Concediendo alguna atención a las manipulaciones literarias que el narrador vascongado empleó en el tratamiento de los relatos tradicionales.

Alguna vez coincide Trueba, temáticamente, con Cecilia Böhl de Faber. Ésta, por ejemplo, recogió en sus *Cuentos y poesías populares andaluzas* una versión de *Juan Holgado y la Muerte:* Juan Holgado, sin conocerla y creyéndola una mendiga comparte su comida con la Muerte. Ésta le promete ayuda, diciéndole que se haga médico y que cuando la vea a la cabecera de un enfermo será señal de su muerte segura.

Trueba en su relato *Traga-aldabas* [8] repite la misma historia, que también había de recoger, en forma muy elaborada literariamente, Pedro Antonio de Alarcón en *El amigo de la Muerte.*

Tales coincidencias parecían, pues inevitables, cuando de cuentos populares se trataba, y resultaban verdaderamente sorprendentes al publicarse otras versiones de distintos países. A tal fenómeno alude Trueba en el prólogo de sus *Cuentos de varios colores:*

> «Hace más de treinta años que me contó mi madre, casi como yo lo he contado, el cuento que titulo *El madero de la horca,* y a mi madre probablemente se lo había contado la suya, en el último tercio del siglo XVIII. El que lleva el título de *Las aventuras de un sastre* me lo contó hace dos años, una niña vizcaína, diciéndome que lo había aprendido de su abuela, y preguntando yo a esta quién le había enseñado aquél cuento, me contestó que lo había oído siendo niña. Pues estos dos cuentos están entre los recogidos en Alemania por los hermanos Grimm, si bien los dos, y particularmente el primero, siendo casi idénticos a los españoles en la idea capital, difieren muchísimo en la forma y en los pormenores» [9].

---

[8] En el *Museo Universal,* nos. 41 y 42 de 1867.

[9] Trueba, *Cuentos de varios colores,* Madrid, 1866, pág. VI.

A continuación explica Trueba que él no sigue el procedimiento de transcribir los cuentos tal como los dice el pueblo —que era el método de los Grimm—, sino que aprovecha la idea y la utiliza y adereza a su modo.

Le importa asimismo la intención moralizadora o didáctica, así como la gracia del asunto y de la expresión. Este último aspecto era, quizás el más querido por el autor, aunque equivaliera a veces, a una excesiva personalización del relato popular, estirado con interferencias y digresiones más o menos humorísticas. El procedimiento es justificado por Trueba como algo inherente al modo tradicional de relatar cuentos. Así en *La novia de piedra* dice Trueba por boca de una narradora campesina:

> «Señor, no sea usted vivo de genio, que todo se andará. ¿No ha oído usted contar el cuento de aquel soldado que llevaba en la mochila un par de guijarros y se los mandaba guisar a las patronas para comerse la ración de pan de munición mojada en la salsa de los guijarros? Los cuentos que andan rodando por el campo son guijarros que de nada sirven si no se los adereza con una buena salsilla».

La tal *salsilla* o toque personal, en que tanto confiaba Trueba, parecía justificar todo tipo de interpolación, de humoradas, de, en una palabra, excesiva manipulación literaria. Un cuento popular podía, entonces, quedar demasiado retocado y alargado. Por eso, los editores de *El Museo Universal,* donde Trueba publicó en 1865 *El tío Miserias,* advertían en una nota:

> «Este cuento, popular en España, lo es también en Alemania, pues se encuentra sustancialmente en la colección de los hermanos Grimm, que recogieron y dieron a luz los de aquel país, si bien siguiendo distinto método que el señor Trueba, pues este sólo toma el pensamiento capital de los cuentos populares y los hermanos Grimm los cuentan casi como se los contaron» [10]

«Fernán» intentaba ser fiel al estilo narrativo popular, Trueba, por el contrario, intenta alejarse lo más posible de la versión popular, exagerando algunos de los *toques* personales de Cecilia Böhl de Faber, como las alusiones satírico-políticas.

Especialmente curioso resulta el que, junto a la personalización de

---

[10] *El Museo Universal,* nº 40, 1865.

los temas populares, de los que sólo tomaba «el pensamiento capital», Trueba juega a *literaturizarlos* sirviéndose de un lenguaje muy familiar y coloquial, con efectos de humorísticos anacronismos, según ocurre por ejemplo, en *El Preste Juan de las Indias,* donde pone locuciones tomadas del habla conversacional en boca de personajes que, por su dignidad o por la época y ambiente en que se mueven, hacen que parezcan éstas inadecuadas, para así conseguir pretendidos efectos cómicos [11].

En algún caso la elaboración resulta tan personal, como para hacernos dudar si el cuento popular lo es realmente, o sólo de forma muy vaga en cuanto al primer «pensamiento» original. Tal podía ser el caso de *La portería del cielo* donde junto a componentes de indudable traza popular aparecen otros más discutibles como tales: el tío Paciencia es un zapatero que vive en la misma casa de un bondadoso marqués. Ambos junto con el tío Mamerto —aficionadísimo a los toros— y al tío Macario —dado a casarse de nuevo, cada vez de mal en peor— componen un cuarteto de inseparables amigos. Mueren todos casi al mismo tiempo y Paciencia piensa que serán felices en el cielo, donde hay igualdad. San Pedro envía al infierno a Mamerto por su afición taurina, y a Macario al limbo por tonto. Paciencia espera a la puerta del cielo y ve que reciben al marqués con grandes festejos. Él entra luego y nadie le aplaude ni regala, de lo que se queja. Y entonces le recuerdan la expresión relativa al rico, al camello y al ojo de la aguja, explicándose el regocijo.

A este sector de la narrativa breve de Trueba se acercan los relatos de corte legendario como *La vara de azucenas* incluido en la serie *Cuento de varios colores*, Madrid, 1866, sobre el tema del puente construido mágicamente por el diablo. En la misma colección y de tono aun más legendario cabe recordar *El madero de la horca* y en la de *Cuentos campesinos* (1860), *La novia de piedra.* Relatos como estos son los que, comparados con los de Bécquer, nos permiten valorar debidamente lo que las *leyendas* del escritor sevillano supusieron en la trayectoria del género.

De corte histórico-legendario es el cuento de Trueba *Las fijas de*

---

[11] «Os aseguro que la muerte me importa tres cominos, porque para morir hemos nacidos todos y, qué demonio, lo mismo da morir hoy que mañana; pero no me haría gracia el que la chica se casase mañana u otro día, por razón de estado, con un príncipe que no le entrara por el ojo derecho.

«—Señor, le contestó uno de los hombres políticos más importantes del reino, hace muy mal V.M. en darse malos ratos pensando en eso. Cuando la princesa se halle en edad de tomar estado, se casará con el que más le pete, y si hay en el reino quien se atreva a oponerse a la libérrima voluntad de S.A., verá V.M. cómo le ponemos las peras al cuarto al atrevido» (A. de Trueba, *Cuentos de varios colores,* Madrid, 1866, págs. 4 y 5).

Mío Cid [12], inspirado en el viejo cantar de gesta, y escrito en *fabla,* al igual que algún cuento ya citado de Hartzenbusch o de Estébanez Calderón.

Pero, quizás, el sector más característico de los cuentos de Trueba lo compongan aquellos de temática rural. Al igual que «Fernán Caballero», el cantor de las *Encartaciones* vizcaínas presenta la vida aldeana como un dechado de virtudes, de signo opuesto, pues, al modo de vivir ciudadano [13].

Trueba recoge algún tema tan del gusto de «Fernán» como el del amor maternal en las aldeas. Integran la serie *Cuentos de madres e hijos* las siguientes narraciones: *El maestro Tellitu, Diabluras de Periquillo, El molinerillo, Las cataratas, El hijo del pastor* y *El niño del establo.* Todos son de ambiente campesino vascongado y a ellos puede agregarse *La madrastra,* de la serie *Cuentos de color de rosa.*

Como «Fernán», Trueba gusta de dialogar con sus lectores, de presentar con detalle las descripciones de los escenarios en que sitúa las acciones de sus relatos, de intercalar coplas, oraciones, seguidillas, etc., tal y como ocurre en *Las siembras y las cosechas* en *Cuentos campesinos* donde hasta los pájaros cantan en verso.

Por el contrario creo que Trueba difiere de Cecilia Böhl de Faber en evitar los temas sangrientos, contentándose con los simplemente dramáticos y aún trágicos. En esta línea cabe recordar el relato *¡Desde Madrid al cielo!,* cuya versión primera, más reducida, se publicó con el título de *Nostalgia* [14]. El niño vascongado, que pasa de la aldea a Madrid piensa:

> «¡Qué triste es vivir en Madrid...! De Madrid al cielo, suelen decir en mi tierra ¡Bien se conoce que no han estado aquí los que lo dicen! Las calles y las plazas están convertidas en lodazales; las gentes tropiezan unos con otros; los carruajes y las caballerizas atropellan y llenan de lodo al transeunte; los canales empapan de

---

[12] En el *Semanario Pintoresco Español,* nos 2, 3 y 4 de 1854.

[13] A este propósito apuntó César Barja:

> «Hizo Trueba del campo un verdadero Paraíso terrenal, todo él cubierto de césped y matizado de flores inocentes; transformó los campesinos en ángeles, y de los dos lados que toda vida tiene, tanto en el campo como en la ciudad, no quiso ver más que el lado bueno, que para él igual que para *Fernán Caballero* consiste en la práctica de la religión y virtudes cristianas, en el amor y santidad de la familia y en el cariño y exaltación de la Patria» (César Barja, *Libros y autores modernos,* New York, 1924, págs. 324-325).

[14] *Nostalgia* apareció en el *Semanario Pintoresco Español,* nos 10 al 15 de 1856; con el título de *¡Desde Madrid al cielo!* pasó a los *Cuentos de varios colores* (1866).

agua al que transita por las aceras, y el aire que viene de los puertos, hace brotar la sangre de las manos y la cara»...

En los *Cuentos de color de rosa,* el pretenciosamente titulado *Por qué hay un poeta más y un labrador menos* se acerca, en su contenido autobiográfico al tono de *Nostalgia.*

De tono rural típico son *El Judas de la casa,* publicado primeramente con el título de *Los indianos* [15], *Los borrachos* y la ya citada leyenda *La novia de piedra,* caracterizada por un signo fatalista que la hace destacar entre todas las del autor.

La figura del indiano que aparece en *El poder de la casa* está presente también en algunos otros relatos de Trueba como *Las cataratas* (en *Cuentos de madres e hijos*) y *La resurección del alma* (en *Cuentos de color de rosa*). El protagonista de esta última es un indiano que ha consumido su salud y su felicidad en orgías. Regresa con el alma muerta a su aldea, y allí el paisaje, la caridad y el amor logran resucitarlo.

Cuando los narradores del período naturalista, como E. Pardo Bazán o Leopoldo Alas, presentan en sus cuentos tal figura, la del indiano, ocurre que, rara vez, consigue éste, como el de Trueba, *resucitar* su alma en la vida aldeana. En su momento veremos cómo «Clarín» en *Boroña* presenta un cuadro sumamente amargo, al contrastar el ingenuo deseo del indiano enfermo, moribundo, que pide boroña —tarta de maíz— con la ambición de sus parientes, atentos solo a disfrutar sus riquezas.

Siendo el *color rosa* el preferido de Trueba, se comprende la evitación de tales desenlaces y tonos, así como la frecuente presencia de lo festivo y humorístico: *La Necesidad* (en *Cuentos de varios colores*), *Los tomillareses, El más listo que Cardona* —el mozo que pasaba por tonto y no era tal, logra librarse del servicio militar— *La capciosidad,* etc. A la serie *Cuentos de color de rosa* pertenece un relato titulado *Juan Palomo,* que se diría un anticipo de *El buey suelto* de Pereda. Trueba presenta el retrato de un cascarrabias obstinado en su soltería, cuyo egoísmo le lleva a morir desatendido por sus criados y sólo acompañado de sus buenos convencinos. A su alrededor florece la felicidad, y las campanas, los ríos, los animales, el paisaje todo, parecen cantar las delicias del matrimonio, de la familia.

En esta línea cabría situar otro punto de aproximación «Fernán»-Trueba: sus imágenes excesivamente dulces y hasta sensibleras del

---

[15] En *Semanario Pintoresco Español,* nos 42 al 46 de 1853.

mundo infantil. Una colección de Trueba como la titulada *Cuentos de madres e hijos* resulta significativa en tal aspecto. Tal vez el relato más sobresaliente de la misma sea *El maestro Tellitu,* estampa realista, entre humanista y dramática, de un tiempo en el que se creía que la letra con sangre entraba.

En resumen, Trueba nos parece hoy el más fiel seguidor de Cecilia Böhl de Faber. Como ésta, gusta del estilo familiar —que le lleva a charlar con sus lectores—, de las interferencias y digresiones y por supuesto, de los temas hogareños y campesinos, presentando una y otra vez la aldea como modelo de vida honesta y poética.

De la intención moral de sus cuentos dan idea las siguientes líneas, tomadas de *La felicidad doméstica:*

> «El autor de los *Cuentos campesinos* ha sentido más de una vez, no ser aun de aldea para imponerse la noble tarea de reconciliar a los pobres moradores de los campos con la vida que Dios les ha deparado; demostrándoles cuán preferibles es a esta vida febril e inquieta en que nos consumimos los moradores de las ciudades» [16].

Trueba resulta pues, el más claro y fiel seguidor de «Fernán». Pero al lado de la autora de *La Gaviota,* el de los *Cuentos de color de rosa,* nos parece hoy un escritor menor, que casi nunca llegó a conseguir la energía dramática, la potencia de trazo y de color que Cecilia Böhl de Faber sí supo alcanzar [17].

2. María del Pilar Sinués y Manuel Polo y Peyrolón

Es bien sabido que cuando apareció *La Gaviota,* en 1849, firmada por «Fernán Caballero», este seudónimo funcionó tan adecuadamente en cuanto a procedimiento ocultativo, que la mayor parte de los lectores creyeron estar ante una novela *fuerte* escrita por un hombre.

Cecilia Böhl de Faber necesitó, pues de esa inicial máscara para evitar el escándalo a que podía haber dado lugar el no frecuente caso en nuestra literatura, de una mujer novelista capaz de publicar un relato con un asunto de adulterio.

---

[16] *Cuentos campesinos,* pág. 131.

[17] De los cuentos de Trueba dice César Barja: «Libres sus cuadros de costumbres de la fastidiosa predicación de los de *Fernán Caballero,* están igualmente libres del interés psicológico y dramático que, a veces, tienen los del costumbrista andaluz» (ob. cit., pág. 325).

Pero, evidentemente, a lo largo de nuestra narrativa del XIX se irá afianzando y aceptando la figura de la mujer escritora, con casos tan conocidos como los de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Concepción Arenal, Emilia Pardo Bazán, etc.

Escritora muy popular en su tiempo fue MARÍA DEL PILAR SINUÉS DE MARCO (1835-1893), autora de libros de poesía, teatro, novela, cuentos, directora de la revista femenina *El Angel del Hogar,* etc. [18]. Citaremos tan sólo, algunas de sus colecciones de leyendas y relatos: *Amor y llanto. Colección de leyendas originales* (1857); *Veladas de invierno, leyendas* (1866), *Palmas y flores, leyendas* (1877); *Tres genios femeninos, leyendas* (1879); *Luz y sombras, leyendas* (1879); *Narraciones del hogar* (1855), *Cuentos para niñas* (1879), etc.

Colaboró en publicaciones periódicas de su tiempo como la *Revista Española de Ambos Mundos,* donde en 1855 publicó la, bastante extensa leyenda *Luz de luna.*

Su popularidad fue tan grande en su tiempo, como después ha resultado serlo su olvido. Debió ser autora muy leída por un público lector fundamentalmente femenino, que veía en ella garantía de la más exigente moralidad. Una burlona alusión de «Clarín» resulta muy significativa en tal aspecto.

> «En el número anterior de *Gil Blas* me pedía mi amigo Blasco que le ayudase en la penosa tarea de desmoralizar a nuestro público, entendiendo por desmoralizar, como quien dice *despilarsinuesdesnarcotizar*» [19].

La satírica consideración de Alas resulta reveladora del éxito que debieron conseguir las obras de Pilar Sinués. En *La novela de un novelista* (1921) refiriéndose a sus *Primeras lecturas,* dice Armando Palacio Valdés que en su niñez y adolescencia no leyó a ninguno de los grandes clásicos:

> «En cambio, ¡oh terrible humillación! me entusiasmaban las novelas de un señor Pérez Escrich (que Dios perdone) y de una doña María Pilar Sinués (a quien Dios perdone también)» [20].

---

[18] De la amplia producción bibliográfica de esta autora nos da una considerable lista, referida a su narrativa, Juan Ignacio Ferreras en su *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX,* Cátedra, Madrid, 1979, págs. 380-382.

[19] L. Alas, *Sermón perdido,* Fernández Lasante, Madrid, 1885, pág. 200.

[20] A. Palacio Valdés, *Obras completas,* II, Aguilar, Madrid, 1945, pág. 745.

Muy alabado por cierto sector de la crítica contemporánea atento a los valores morales de su obra fue MANUEL POLO Y PEYROLÓN (1846-1918). Menéndez Pelayo, que prologó la tal vez más famosa de sus novelas, *Los Mayos* (1878), elogió sus cuentos por su «estrecha, severa y pudibunda moralidad» [21].

Entre su colección de relatos breves figuran los titulados *Borrones ejemplares* (1883), *Seis novelas cortas* (1891), *Pepinillos en vinagre* (1891) y *Manojico de cuentos, fábulas, etc.* (1895).

Alguna vez Polo y Peyrolón utilizó como narrador, una técnica que luego había de ser manejada por los narradores novecentistas. Me refiero a esas labores de casi *sastrería literaria,* que permitían alargar —o reducir— determinados relatos para, con unos mismos asuntos, obterner cuentos, novelas cortas o novelas extensas. Así Manuel Polo, publica en su colección de *Borrones ejemplares* el cuento de carácter religioso-moral *El niño misionero,* alargado luego y publicado con el título de *Tres en uno* en *Seis novelas cortas* [22].

A esta última colección pertenece el relato *Desventuras de Mari-Pepa* [23] que se asemeja bastante a *Ir por lana...* de Pereda, hasta el extremo de que podía pensarse en que, habiendo aparecido el relato del santanderino en 1871, en *Tipos y paisajes,* Polo lo conocería a la hora de escribir sus *Desventuras...* Con todo, el desenlace es distinto y aun opuesto, ya que en el relato perediano, la muchacha campesina que desea lucir atavíos ciudadanos y marcha a servir a la capital, movida por la ambición es engañada y arrastrada a una vida licenciosa en la que muere; en tanto que la Mari-Pepa de Polo es una aldeana que abandona el molino donde trabaja seducida por la ciudad, donde se coloca de sirvienta. Tras grandes desventuras, muere asesinada al tratar de defender su honra.

Si bien nos fijamos, relatos como estos de Pereda y de Polo (unidos a los ya citados de Trueba) repiten el tema preferido de «Fernán Caballero»: el contraste entre la felicidad que puede disfrutarse en la aldea, y el infortunio reservado al campesino que la abandona para instalarse en la corrompida ciudad.

Hay, sin embargo, alguna narración de Polo que supone una relativa desviación de tal línea temática fernancaballeresca. Me refiero a la

---

[21] A. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria,* Ed. Nacional del CSIC, tomo V, pág. 106.

[22] Vid. *El niño misionero* en *Borrones ejemplares,* Valencia, 1883, págs. 145 y ss.; *Tres en uno* en *Seis novelas cortas,* Valencia, 1891, págs. 281 y ss.

[23] *Ibíd.*, págs. 211 y ss.

titulada *¡Pedrejales de mi vida!* [24]. Aquí se nos cuenta el caso de una mujer enamorada de su miserable pueblo, en el que morirá entre la frialdad de sus brutales vecinos. Pese, pues, al idealismo fernancaballeresco que Polo y Peyrolón vertía en sus relatos, asoma en éste un gesto entre amargo y escéptico: ¿la vida campesina es bella, o simplemente lo parece?

Junto a los temas dramáticos se ocupó también Polo y Peyrolón —creo que sin gran fortuna— de los festivos o cómicos en relatos como *La señora de Verrugo*, caricaturesca semblanza —casi un artículo de costumbre, una fisiología— de una nueva rica, ex-verdulera, y *Aventuras de un triciclista* de una comicidad casi pueril [25].

Finalmente, y en conexión con lo antes apuntado sobre la relativa coincidencia perceptible entre *Ir por lana...* de Pereda y *Desventuras de Mari-Pepa* de Polo y Peyrolón, recordaré un relato de este autor titulado *El zapatero remendón* [26] de tema parecido al de otra narración de la serie *Tipos y paisajes,* la titulada *Para ser buen arriero.* El escritor montañés nos hace ver cómo, en ocasiones, el cambio de posición social —un humilde matrimonio de campesinos enriquecidos por la herencia de un indiano— puede acarrear la desgracia.

Lo mismo viene a ocurrir en *El zapatero remendón:* un Obispo da cien duros a un pobre zapatero vecino suyo, y éste, pasado unos días, se los devuelve porque no sabe qué hacer con ellos, y el temor de que se los roben le quita la felicidad de que antes disfrutaba.

Con todo, creo que Polo y Peyrolón no necesitó inspirarse en el relato de Pereda, sino en un cuento popular del que tenemos una versión granadina, *El zapatero pobre,* en la ya citada colección de A. M. Espinosa [27].

Entre otros narradores menores que imitaron o siguieron a «Fernán» hay que citar a Luis Miquel y Roca —con relatos tan insignificantes como *Miseria y virtud* (1851)— y Luis Vidart (1833-1897), que en 1854 dedica su novela corta *Amor sin fe* a «Fernán Caballero».

---

[24] En *Borrones ejemplares, Misceláneas de artículos, cuentos, parábolas y sátiras,* Valencia, 1883, págs. 233 y ss.

[25] Ambos relatos están incluidos en *Seis novelas cortas,* págs. 229 y ss. y 265 y ss., respectivamente.

[26] En *Borrones ejemplares*, págs. 79 y ss.

[27] A. M. Espinosa, ob. cit., cuento nº 90.

V. Los seguidores de «Fernán Caballero» (II)

1. El P. Luis Coloma

No parece necesario justificar la inclusión del jesuita P. Luis Coloma (1851-1914), entre los seguidores o discípulos de «Fernán Caballero», puesto que él mismo lo reconoció y declaró reiteradamente en obras como *Recuerdos de Fernán Caballero,* o en el relato *El Viernes de Dolores,* recogido en *Lecturas recreativas,* el cual tiene como protagonista a una generosa anciana: Cecilia Böhl de Faber. Todo esto da pie al escritor jesuita para rendir homenaje a esta admirada escritora, que parece ser corrigió, ya anciana, algunas páginas de la novela corta de Coloma *Juan Miseria* [1]. De ahí que la crítica haya siempre relacionado los nombres del jesuita y de la autora de *La Gaviota* [2].

El P. Coloma comenzó su vida literaria colaborando por los años de la revolución del 68, en una *Biblioteca de la familia cristiana* que editaba Pérez Dubrull. Hacia el año 1880 empezaron a aparecer cuentos suyos en *El Mensajero del Corazón de Jesús,* que se publicaba en Bilbao, dirigido y redactado por los padres de la Compañía de Jesús. Posteriormente el P. Coloma fue coleccionando esas *Lecturas recreativas*

---

[1] En 1873 hizo Coloma, en la impresión de la *Revista Jerezana,* una edición limitada de *Juan Miseria,* con esta dedicatoria: «Al gran Walter Scott Español, «Fernán Caballero» su humilde discípulo y cariñosísimo amigo Luis Coloma» (Vid. *Introducción* de Rafael María de Hornedo, a las *Obras Completas* de Coloma, 4.ª ed., Madrid, 1960, XXII, b).

[2] Así, Andrés González Blanco en su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días* Madrid, 1902, pág. 655, consideraba a Coloma como «una reducción de *Fernán Caballero,* o si queréis un *Fernán Caballero* en viñeta». Opinión contraria vendría a ser la de Emilia Pardo Bazán al considerar que, en ciertos aspectos, el discípulo resultó superior a la maestra. Así de *Los Gorriones* dijo E. Pardo Bazán: «Esto se aparta ya de "Fernán". Aquí hay una fuerza, una amargura, una *sabrosa hiel* que Cecilia nunca destiló» (En *Nuevo Teatro Crítico* nº 4, abril, 1891, pág. 45).

en distintos volúmenes. Pero fue la novela *Pequeñeces* (1890) la que puso el nombre del jesuita en un primer plano de la atención pública, convirtiéndose en uno de los grandes éxitos editoriales del siglo, al multiplicarse las ediciones, tal vez por la creencia de que se trataba de una novela de clave.

Los que acusaban a las narraciones de «Fernán» y de Trueba de falsas por su visión dulzona y sentimental de la vida, no siempre pudieron hacer los mismos reproches a Coloma, que escribe en unos años en los que el realismo se hermanaba ya con el naturalismo, con todas sus consecuencias [3]. Por eso, algún crítico tan severo como «Clarín» elogió alguna vez el ingenio narrativo del novelista jesuita. No obstante, frente a quienes creían que, tras la muerte de Alarcón podía considerarse sucesor suyo a Coloma, «Clarín» precisó lo mucho que iba «de una esperanza a un maestro» [4].

Con todo su intuitivismo romántico, Alarcón resulta un narrador más organizado y responsable que, el tantas veces difuso Coloma. En este parecen pervivir o prolongarse algunos de los descuidos o prejuicios de «Fernán». Así tanto en la autora de *La Gaviota* como en el de *Pequeñeces,* no siempre resulta fácil deslindar novela, de novela corta, relación, cuento, etc.; aunque en líneas generales Coloma, como antes Cecilia Böhl de Faber, parece preferir el término *relación* para las historias de corte realista y verídico, y *cuento* para los de carácter popular, tradicional y fantástico. Así, en el que llegó a ser su tomo I de sus *Lecturas recreativas* y en el *Prólogo* de los agrupados como *Cuadros de costumbres populares,* dice

> «este modesto tomito de *Relaciones* novelescas, ciertamente en su forma, pero basados todos en hechos históricos, que los hacen diferir esencialmente de la novela, cuyo argumento siempre parte

[3] Ello no significa, ni mucho menos, que Coloma se pasase a un movimiento, el naturalismo, tan sospechoso ideológicamente, pero sí que, en ocasiones, no vacile en servirse de «su mismo grosero lenguaje» —en el prólogo de *Pequeñeces* dice el autor que el actúa como un predicador que se dirige a los que van al templo, «hablándoles para que bien lo entiendan, su mismo grosero lenguaje»— o de elaborar descripciones caracterizadas por cierta tonalidad naturalista (muy relativo, por supuesto). Así, en la novela corta *¡Era un santo!* se lee en el cap. I: «Hallábase el viejo a medio vestir, tendido boca arriba sobre las ropas de la cama, con el rostro lívido y amoratado a trechos, inclinado violentamente hacia el lado izquierdo; un ronquido angustioso salía de su boca abierta y torcida, y en uno de sus brazos desnudo hasta el codo, mostraba la señal de la lanceta. Veíanse en una jofaina, abandonada en el suelo, algunas gotas de sangre; más lejos, tres ladrillos calientes, botijos de agua hirviendo, sinapismos esparcidos, y entre brotes de cosméticos y *coldeream,* frascos de amoníaco abiertos sobre un lavabo en el que se veían aun las navajas de afeitar fuera del estuche, y la espuma fresca del jabón en el agua y la brocha» (Coloma, *Obras completas ed. cit.,* pág. 349b).

[4] «Clarín», *Ensayos y revistas,* Madrid, 1892, págs. 325 y ss.

de la fantasía. Sólo una de estas *Relaciones, El primer baile,* es una narración fingida de mil episodios verdaderos» [5].

Es obvio que una declaración como ésta podía igualmente haber salido de la pluma de Cecilia Böhl de Faber. Como ella, Coloma insiste una y otra vez en presentar como hechos reales los recogidos en sus *Relaciones:* v. gr. la titulada *Miguel,* incluida en la serie *Pinceladas del natural* (tomo III de las *Lecturas recreativas*) [6].

En la búsqueda y obtención de esa verdad, de ese aire de cosa real, Coloma no vacila en incluir en sus relatos —aunque más moderadamente, creo, que «Fernán»— anécdotas, chistes, cuentecillos populares, coplas, dichos, saetas de Semana Santa, etc. Así en *Caín, Juan Miseria* —donde incluye un cuento popular recogido ya por «Fernán», según se advierte en nota—, *Por un piojo...* —con la interpolación de un cuento que Coloma dice haber recogido en el Tirol— etc.

Y si, como ya se vio, llegó incluso a incluir en una de sus *Relaciones* una receta de cocina, Coloma hace algo parecido con otra de tipo casi farmaceútico, con la descripción de una técnica ortopédica y religiosa elaborada por una curandera de pueblo, seguida luego de la factura o *cuenta* de esta [7].

La vinculación con los cuadros de costumbres que los relatos de «Fernán» expresaban con tanta claridad resulta igualmente perceptible en ciertas páginas de Coloma, como las dedicadas a explicar en el capítulo VII de *Por un piojo* lo que era en Andalucía un *baile de compadres.*

Quiere decirse, pues, que bastantes de los rasgos configuradores de la narrativa de Coloma —costumbrismo (fundamentalmente andaluz); inclusión de cuentecillos, dichos, coplas, etc. en los relatos, empeño

---

[5] *Obras completas,* ed. cit., pág. 61b.

[6] *Ibíd.,* págs. 253-259.

[7] En la Parte I, capítulo V de *Juan Miseria,* a propósito de la *Salamanca,* una curandera:

> «La persona que escribe estas líneas, que conoció y trató a tan singular personaje, puede dar fe a la siguiente cura, que bien necesitaba para lograrse todo el auxilio del bendito Cristo. Un pobre gallego, llamado Pascual, rompióse un brazo al caer de una escalera: entablillóselo al punto la Salamanca entre dos tablas sin cepillar que sacó del fondo de un cajón de pasas; ató fuertemente éstas, enrrollando a ellas siete varas de tomizo; untólo todo por fuera con cola de carpintero, y puso encima un escapulario del Cristo, sujeto con cintas amarillas. Cuarenta días después el gallego recobraba por completo el uso del brazo y la Salamanca le pasaba, como los doctores de nota la siguiente cuenta, que nosotros mismos leímos y copiamos
>
> Por el trabajo de cura... 21 cuarto.
> Por las tablas... 3 ochavos.
> Por la cola náa, que la dio el señor Joaquín Blanco.
> Por el escapulario, náa, porque fue emprestao» (*Ibíd.,* pág. 130).

por presentarlos como verídicas *relaciones* con acompañamiento de documentos y textos garantizadores de su verdad; intención sostenidamente moralizante, etc.— coinciden con los vistos en «Fernán Caballero». La condición eclesiástica del P. Coloma contribuyó, además, a que los propósitos aleccionadores de los relatos de Cecilia Böhl de Faber se vieran no sólo mantenidos, sino incrementados.

Si al estudiar las narraciones de «Fernán» prescindimos de las de procedencia popular —con ser tal vez las mejores— para ceñirnos a las específicamente literarias, otro tanto había que hacer ahora con más razón aún, considerando que los cuentos populares e infantiles de Coloma resultan, para el gusto actual, muy inferiores a los de Cecilia Böhl de Faber.

Con todo, conviene decir algo de ellos, aunque sea muy brevemente ya que Coloma pareció demostrar siempre bastante interés por tal especie. Así en la *Historia de un cuento,* dice transcribir un relato que, de niño, oyó a su ama de llaves, advirtiéndolo en una nota.

> «Este cuento es verdaderamente popular; y lo transcribimos tal como nos fue referido, conservando las graciosas inverosimilitudes y el característico sello propio de este género de literatura, con tanto afán coleccionada y analizada en varios países, sobre todo en Alemania, por los eruditos aficionados a ella. A estos dejamos el cuidado de explicar las extrañas analogías que existen entre los cuentos populares de todos los países; el que referimos las tiene muy notables con uno cuyo título no recordamos comprendido en la colección sueca de Andersen» [8].

La referencia a Andersen (que por supuesto no era sueco, sino danés) tiene algo que ver con el pretendido influjo de este escritor en Coloma [9]. Personalmente estimo que, aunque, efectivamente, el jesuita español conociera los cuentos de Andersen, y aunque la *Historia de un cuento* se parezca al anderseniano *Lille Claus og store Claus* (coincide en las traducciones con el de *Nicolás el grande y el pequeño Nicolás,* o *Nicolasón y Nicolasillo*) [10] nada hay más distinto en tono, atmósfera y estilo que los relatos de Andersen, comparados con los de Coloma. Esa sensación de poética brevedad, de toque increíblemente mágico que poseen los cuentos andersenianos, creo que en vano se buscaría en

---

[8] *Ibíd.,* pág. 433a.

[9] Vid. la introducción del P. Hornedo a la cit. ed. de *Obras Completas,* págs. LVII-LVIII.

[10] Del cuento de Coloma existen versiones populares como la de *Los dos compadres* nos. 172 y 173 de la cit. colección de A. M. Espinosa.

los de Coloma, frecuentemente estropeados por *gracias* semejantes a las de «Fernán» y Trueba, al introducir burlescos anacronismos, alusiones políticas y otras interferencias pretendidamente humorísticas.

Es lo que ocurre, por ejemplo, en *La camisa del hombre feliz,* tema tradicional que ya da lugar en 1849 a una versión asimismo publicada en el *Semanario Pintoresco Español.* Muy conocido era también el tema de *¡Porrita componte!* recogido ya por «Fernán» y por Trueba, y convertido por Coloma en una diatriba contra la revolución y el afán de progreso que han acabado con muchas hermosas costumbres y tradiciones, lo cual lleva al autor a pedir una nueva *porrita:* la de la justicia de Dios.

Una apostilla moral cierra el tradicional relato de *Periquillo sin miedo,* que ya recoge Juan de Ariza. En la versión de Coloma, Periquillo sin miedo lleva dos alforjas; en la de atrás van los vicios propios; en la de delante, los ajenos, los únicos que él ve. Corre diversas aventuras sin asustarse nunca, hasta que en una ocasión le es cortada la cabeza. Se la pegan con un líquido mágico, pero del revés. Al ver los vicios propios siente miedo por primera vez.

También tradicional es el tema de *¡Ajajú!,* coincidiendo con el desarrollado por Juan Valera en dos narraciones suyas: *La muñequita* y *La buena fama.* En manos de Valera el tema popular experimenta la gran transformación que, de hecho, dio lugar a dos muy personales cuentos literarios.

Más ambiciosas, porque quizá son más personales y sólo tienen de infantiles o tradicionales determinadas fórmulas y tópicos son *Ratón Pérez* y *Pelusa,* caracterizado el primero por un tono burlesco y desenfadado que no le va del todo al escritor, y el segundo por un esfuerzo imaginativo que no siempre resulta feliz ni muy apropiado para los lectores infantiles [11].

Con todo, estos relatos de tipo popular o infantil vienen a ser —como en «Fernán»— los que el autor tuvo por cuentos propiamente dichos, evitando tal término para aplicarlos a los de tono realista. Estos, al igual que los de Cecilia Böhl de Faber, suelen ser de muy distinta extensión, equivaliendo esta a la de una *novela corta* según ocurre en *Juan Miseria, La Gorriona, ¡Era un santo!* y *Por un piojo.*

---

[11] Hay en *Pelusa* algunas escenas que rondan casi lo sádico, como la del reventón de la malvada tía Pavi, saltando por todas partes los pedazos de la vieja: las tripas quedaron colgando del techo, los ojos cayeron a la calle y las narices fueron a parar a lo alto del campanario de la Iglesia (*Ibíd.*, pág. 464b), o la del gigante en cuya quijada se introduce doña Amparo haciéndose pasar por «dentista norteamericano», atravesando todo su organismo y saliendo «por donde pudo, trayéndose detrás las tripas y el corazón de don Bruno» (*Ibíd.*, pág. 467b).

Posiblemente, fueran estos cuatro relatos los que, aparte de *Pequeñeces,* más fama y popularidad conquistaron para Coloma. Pero ¿cabe estudiarlos realmente como cuentos? Alguno de ellos, concretamente *La Gorriona,* presentan todas las caracteristicas de una novela extensa, en tipos, ambientes y hasta situaciones —así la famosa *revuelta de las mantillas* que lucieron las señoras contra el sentido como monarca intruso Amadeo— semejantes a las de *Pequeñeces.*

En ningún verdadero cuento cabrían semblanzas tan pormenorizadas de los personajes, como los presentados en *La Gorriona.* Alguno de estos personajes aparecerá luego en *Por un piojo...* sirviéndose pues, el autor de una técnica propia de novelistas tales como Balzac y Galdós.

Sin embargo, el tema de *Por un piojo...* se diría que es el propio de un cuento, de uno de esos tan abundantes cuentos del XIX en que todo gira en torno a un objeto pequeño o a un diminuto animalito, en este caso el piojo, que aparece en el título del relato. En otras páginas mías [12] he prestado alguna atención a tal clase de cuentos, por estimar que no fue casual su intenso cultivo en el siglo en que el género alcanzó condición de clásico. Pues evidentemente no parece difícil percibir una deliberada y exacta correspondencia entre brevedad narrativa y pequeñez del objeto o del ser que suscita la narración.

Lo que ocurre en el caso de *Por un piojo...* es que esa brevedad es muy relativa. Con todo, y pese a estar estirado el relato hasta conseguir casi la estructura de una novela corta, su condición es la propia de un cuento, hasta el extremo de que casi cabía considerarlo como una variante o nueva versión del viejo tema de la *Cenicienta,* en la contraposición de dos figuras femeninas: Pepita, ordinaria, coqueta, presuntuosa, frívola; y Teresa, su prima, modelo de sencillez, piedad y belleza. No es únicamente el piojo del título el que origina todos los lances del relato, sino que otras menudencias —otras literales *pequeñeces*— intervienen también en la acción. Pepita, enamorada de un joven conde, espera conquistarle en un baile, y mientras se prepara para él, una criada, quema un rizo de su pelo. El llanto de Pepita al contemplar tal desastre, hace que le salga un orzuelo.

Podrá parecer ridículo tal enganche de circunstancias, pero es evidente que al novelista le interesa eslabonar una serie de hechos pequeños que van a decidir el curso de unas vidas. Cuando al día siguiente de la fiesta, el conde visita a Pepita, sorprende a ésta hecha un adefesio. Conoce luego a Teresa, que no había asistido al baile para poder comulgar mañaneramente en compañía de unas ancianitas pobres. En su mantilla aparece un piojo de una de las ancianas que, desmayada,

---

[12] Vid. el capítulo XIII, *Cuentos de objetos y seres pequeños* de mi cit. libro *El cuento español en el siglo XIX,* págs. 489-521.

apoyó la cabeza en el regazo de la joven. Por poco creíble que nos parezca, el conde coge y guarda cuidadosamente el piojo. Al final del relato vuelve a aparecer el repugnante insecto en un lujoso estuche que el conde regala a su esposa Teresa.

De tan elaborada y moralizante anécdota importaba destacar aquí la mecánica puesta a su servicio, funcionando sobre un eje que es el mismo de tantos y tan significativos cuentos como sobre objetos y seres pequeños se publicaron en el siglo pasado.

Pasando ya a los relatos verdaderamente breves del P. Coloma, cabía recordar cómo el interés del autor por el género de las novelescas reconstrucciones de personajes históricos —así *La Reina mártir* (1901) sobre María Estuardo, o *Jerónimo* (1905) sobre D. Juan de Austria— se proyectó también sobre el cuento, v. gr. *La intercesión de un santo* (sobre la asistencia que San Francisco de Borja prestó a Juana la Loca a la hora de su muerte); o *Fablas de dueñas* cuya acción se sitúa en el tiempo de la muerte de Alfonso IX y de los esfuerzos de Doña Teresa y Doña Berenguela por evitar la guerra. El ambiente de las guerras de Flandes como fondo del heroico comportamiento de un jesuita en el sitio de Mastrient, da lugar al relato *Hombres de antaño,* en cuyo final, y en nota, se indican las fuentes históricas utilizadas. Como *Episodio histórico* es presentada igualmente *La batalla de los cueros* en donde se narra un caso de protección de la Virgen a las tropas cristianas en un combate contra los moros en 1325.

La guerra de la Independencia es el marco histórico de *Medio Juan y Juan y Medio (Episodio de 1812).*

Las campañas carlistas están al fondo de los relatos *Las borlitas de Mina* (Narración histórica) y *La maledicencia.*

Dada la condición eclesiástica de Coloma, se comprende que en los volúmenes de sus *lecturas recreativas,* abunden los de temática religiosa o con ella relacionable, v. gr. la ya citada *¡Era un santo!,* cuya extensión desborda los límites propios del cuento para incidir en los de la novela corta. La trama es muy breve y se limita a presentar el caso de la familia que oculta a un enfermo su gravedad, prohibiéndole los Santos Sacramentos. La caracterización de los personajes, el manejo de los diálogos —con rasgos casi propios de un sainete andaluz, a veces— la captación de un ambiente familiar [13], todo ello supone una óptica y un entramado narrativo más propio del género *novela* que del cuento.

Novela corta viene a ser también *Pilatillo,* historia de un muchacho así llamado por uno de los padres jesuitas con los que estudia, y que

[13] Esa sensación de ambiente ha sido lo más grato del relato de Coloma. Al crítico Andrés González Blanco tales *interiores burgueses* le hacen pensar incluso, en los que aparecen en los relatos de Balzac (en *Historia de la novela...* ed. cit. pág. 657).

peca de soberbia y de temor al qué dirán. Las previsiones del educador se cumplen con la caída moral del joven en Sevilla, y su posterior arrepentimiento. Destaca la descripción del ambiente sevillano de toreros y chulos semejante al que aparece en el relato *Polvos y lodos.*

De asunto religioso son también, entre otros relatos, los titulados *El cazador de venados, Mal-Alma y ¿Qué sería?.*

El primero refiere un hecho que se presenta como real —una carta del Arzobispo de Michoacán da fe de ello— sobre el poder de la oración. En el segundo se combina lo religioso con lo político y social, al presentar el intento de unos revolucionarios por establecer en un pueblo la república federal, provocando un tiroteo en la plaza. Aparecen entonces las mujeres con la imagen de Jesús Nazareno y la lucha se interrumpe, descubriéndose todos menos el tío Mal-alma, que dispara su fusil contra la imagen, dándose luego a la fuga. Mas tarde aparece muerto con una bala en el pecho. *¿Qué sería?* relata la aparición de una muerta a su hermana, que no había costeado sufragios en favor de su alma.

En esta toma de acercamiento a lo sobrenatural, cabe incluir también *El primer baile,* «relación donde se mezclan las sales andaluzas con las alucinaciones de un Edgar Alan Poe tonsurado», según la Pardo Bazán [14]. Creo que no hay demasiadas sales andaluzas en esta narración que lleva el subtítulo de *Fantasmas verdaderos* y que se caracteriza por un final excesivamente dramático. En cuanto al recuerdo de Poe sólo podía justificarse por un sueño fantástico de la protagonista, una jovencita a la que su madre fuerza a incorporarse a la brillante vida social.

Más se asemeja a los relatos de Poe —puestos a buscar muy improbables conexiones— otra narración de Coloma, *El salón azul (Historia maravillosa)* sobre un viejo palacio, donde se decía que murió un Hugonote, llevándoselo el diablo. De hecho, no es a Poe a quien alguna vez cita Coloma, sino a Hoffmann, recordado en *¿Que sería?* a propósito de aquél tema que había de popularizar Chamisso, el del «fantástico personaje» que perdía su sombra.

En resumen, Coloma como autor de cuentos y de novelas cortas, se nos presenta hoy como un autor interesado por los mismos o muy parecidos temas e intenciones que dominan en sus novelas extensas, sirviéndose frecuentemente de los recursos y procedimientos propios de éstas, para aplicarlos a las narraciones más breves. En ellos se descubren

---

[14] En *Nuevo Teatro Crítico,* nº 4, pág. 48.

no pocos ecos de «Fernán Caballero», aunque en algunos aspectos Coloma se muestre más avezado narrador que la autora de *La Gaviota.*

Con todo, no creo que Coloma pueda ser considerado como un autor muy importante en la evolución del cuento literario en el siglo pasado, aunque a Emilia Pardo Bazán —tan buena conocedora y cultivadora del género— sí se lo parece, al considerarlo cuentista de talla comparable a la de Pérez Galdós, Narciso Campillo, Eugenio Sellés, y Palacio Valdés. Pero ¿fueron estos cuatro autores grandes creadores de cuentos? En su momento veremos que a Campillo no le faltó gracia para dar un nuevo sesgo al cuento y aun al chiste o chascarrillo de entonación popular, al igual que Palacio Valdés demostró sensibilidad y buen pulso en la elaboración de algunos relatos breves. Pero ni Galdós fue tenido como un gran cuentista, ni como tal cabía considerar tampoco a Sellés, al menos por comparación con lo que en ese arte, el del cuento, supusieron autores como Alarcón, Valera, «Clarín», por no citar a la propia Pardo Bazán. Esta expresó su «asombro» al no encontrar en una antología de *cuentos castellanos* publicada en París en 1894 por Enrique Gómez Carrillo, ningún relato de «cuentistas de la talla de los cinco susodichos» —es decir Galdós, Coloma, Campillo, Sellés y Palacio Valdés—, en tanto que sí aparecen en ella, presentados como cuentos, verdaderos *artículos de costumbres,* como alguno de Pereda [15].

En esto, como en otras cuestiones similares, siempre se impondrá al criterio, el gusto personal. Pero pese a tal relativismo crítico una cosa parece clara hoy: una antología de cuentos del XIX sin Coloma, será efectivamente, una antología tachable de incompleta. Pero piénsese en lo que supondría otra antología semejante en que se incluya Coloma y no a «Clarín». Esta sería algo más que una antología incompleta. Sería —de existir— una antología totalmente adulteradora de la historia y de la realidad literaria.

2. José M.ª de Pereda

La vinculación de José María de Pereda (1833-1906) con «Fernán Caballero» no es, tal vez, tan explícita como la de Trueba, confesado discípulo de aquella escritora, pero aun así aunque menos directa y

[15] El artículo de E. Pardo Bazán puede leerse en el nº 3 de su *Nuevo Teatro Crítico.* El libro objeto de la cita era el titulado *Cuentos escogidos de autores castellanos contemporáneos,* selección de Gómez Carrillo, Garnier, París, 1894.

obstensible, resulta suficientemente clara como para justificar el incluir aquí los relatos breves del escritor montañés.

Clara resultó esa relación para los contemporáneos de Pereda, y así Emilia Pardo Bazán pudo, a propósito de la novela *Don Gonzalo González de la Gonzalera* observar que «maldecir del arado, si su diente de hierro estropea las florecillas azules, es un *fernan-caballerismo* que no he de censurar en ningún artista, por más que nada prueba» [16].

Pero, aun considerando la escritora gallega que Pereda era un discípulo de «Fernán», no se le oculta una diferencia fundamental: la narradora andaluza era sentimental y tierna y el montañés, seco y áspero. Para probarlo hace la Pardo Bazán un fino comentario estilístico, comparando la sentimental descripción de un naranjo en «Fernán» —árbol de niños y de pájaros—, con la de una cajiga en Pereda, descripción esta plástica, escultórica sin entonación afectiva alguna [17].

La posterior crítica literaria ha mantenido una opinión semejante: relación sí, pero con notables diferencias de tono. Así César Barja pudo señalar: «No tuvo la predicación evangélica de *Fernán Caballero* extraordinaria transcendencia social, pero sí tuvo su obra influencia bastante grande en las letras españolas de la segunda mitad del siglo XIX. Varios fueron los novelistas que más o menos inmediatamente, la sintieron, incluso Pereda, y por de pronto, y más fuertemente que ninguno otro, el vascongado Antonio Trueba» [18].

Con todo Barja percibió notables diferencias entre la visión del mundo campesino que aparecía en los relatos de Cecilia Böhl de Faber, y la que presentaban los de Pereda

> «Que Pereda no ve el campo a través de la lente color de rosa de *Fernán Caballero* y de Trueba, dicho queda. No sólo lo bueno y virtuoso, sino también lo malo y vicioso sale a relucir en las páginas de sus novelas y cuadros de costumbres regionales. Las astucias campesinas son presentadas al descubierto en *Suum cuique (Escenas montañesas),* por ejemplo. Y los cuadros de alcoholismo, de intriga malsana y de crimen ocupan también lugar en la galería del pintor. El mismo lenguaje popular es oído en su desnuda realidad, sin otras correcciones que las impuestas por el decoro debido al lector» [19].

---

[16] En *Nuevo Teatro Crítico,* nº 3, 1891, págs. 31-32.

[17] *Ibíd.,* pág. 38.

[18] *Libros y autores modernos,* ed. cit., pág. 324.

[19] *Ibíd.,* págs. 368-369.

Por su parte, José F. Montesinos ha precisado cómo durante la estancia de Pereda en Madrid, entre 1852 y 1855, sólo parecía satisfacerle el costumbrismo de «Fernán» [20].

Creo que la influencia de Cecilia Böhl de Faber en Pereda puede percibirse en ciertos aspectos de la narrativa del montañés, que vendrían a coincidir con los mismos o muy semejantes, vistos ya en los otros discípulos de «Fernán»: Trueba y Coloma. Todos ellos gustan de hacer oír su voz y su opinión al lector —incluso en un tiempo literario, en el de Pereda o Coloma, en que tanta fuerza tenía el *objetivismo* naturalista—, de mantener una posible relación e incluso diálogo con él, etc. [21].

Muy *fernancaballeresco* es también el gusto de Pereda —coincidente en esto con el P. Coloma— de presentar como históricos y verídicos, ciertos hechos recogidos en sus relatos breves acompañándolos de las notas pertinentes. Así, en una de las más dramáticas *Escenas montañesas* la titulada *El fin de una raza* el Tuerto cuenta cómo intentó salvar de un naufragio al viejo Tremontorio, sin corseguirlo ya que a éste le obstaculizaban para nadar los pesados pantalones. Cuando el Tuerto le indica que los «arríe», que se despoje de ellos, Tremontorio dice que no puede, ya que aquella mañana se le rompió la cinta del escapulario y la guardó en la faltriquera: «¿Y qué? Que si arrío los calzones, se va a pique con ellos la Virgen del Carmen». Una nota del autor a pie de página del mismo estilo de tantas de Cecilia Böhl de Faber e incluso de Coloma, apunta: «Hecho y dicho rigurosamente históricos» [22]. También en nota de pie de página señala Pereda en el relato *Las brujas,* incluido en *Tipos y paisajes* (1871) que cuando el Viático es llevado a una vieja moribunda, las paredes de la casa son engalanadas con dos colchas de percal, costumbre típica de «la casas pobres de la Montaña» [23]. Por «histórico» se da en nota situada en el capítulo XVI de *Los hombres de pro* el que un diputado reciba cartas de sus amigos y electores pidiendo favores tan increíbles como «la colocación de una nodriza» [24].

Como «Fernán» y con la misma intencionalidad costumbrista, Pe-

---

[20] José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio,* Colegio de México, 1961, págs. 2-3.

[21] Recuerdo algo aún tan significativo como aquél pasaje del cap. III de *Blasones y talegas* en que se describe cómo Verónica enciende una vela con una pajuela «Y porque no se me tache de demasiado minucioso al llegar aquí por algún lector impaciente, debo advertir» (José M.ª Pereda, *Obras completas,* Aguilar, 8.ª ed., Madrid, 1964, I, pág. 450 b). O también esta otra del cap. IV del mismo relato: «Se ve, pues, harto clara la inesperada resolución que adoptó don Robustiano a consecuencia de su visita a Don Ramiro. Dígolo porque no se sorprendan ustedes al ver cómo se porta nuestro solariego en los párrafos que siguen» (*Ibíd.,* págs. 463-464).

[22] José M.ª de Pereda, *Obras completas,* ed. cit., I, pág. 350b.

[23] *Ibíd.*, pág. 462a.

[24] *Ibíd.,* pág. 681.

reda es capaz de presentar una estampa en *Al amor de los tizones* (en *Tipos y paisajes*) con una larga tanda de cuentos populares, que rematan en otra de *adivinillas.*

Tan vivos son los recuerdos que las páginas de Cecilia Böhl de Faber pudieron dejar en Pereda, que a la hora de trazar la *fisionomía* —casi un equivalente de lo que los románticos llamaron *fisiología*— de *El tirano de la aldea* (1876), cree oportuno completar tal retrato con una significativa alusión a la presencia de tal tipo humano en alguna obra de «Fernán». «Mi personaje —dice Pereda— pertenece, en suma, al grupo de secretarios de Ayuntamiento de los lugares, que son (al decir de *Fernán Caballero*), *los más malos, los más voraces, los más tiranos y los más opresores de los hombres*», indicando en nota: «véase *Simón Verde*» [25].

Por supuesto la utilización de una onomástica burlesca —la Paula Turruleque y don Canuto Prosodia de *Para ser buen arriero,* la doña Calixta Vendaval y Chumacera de Guerrilla y Somatén de *El buen paño, en el arca se vende,* el don Romualdo Esquilmo de *Oros son triunfos,* etc. —es algo que indudablemente cabía ver en «Fernán» y Pereda, como en algunos costumbristas románticos tan admirados por Pereda como lo fue Mesonero Romanos. El hecho de que el autor de las *Escenas Matritenses* felicitase al de las *Montañesas* cuando estas se publicaron debió resultar especialmente satisfactorio para Pereda. Cuando este escribe en 1870 su *Pasa-calle,* incluido en *Tipos y paisajes,* parece concebirlo como una especie de homenaje «al discretísimo y ameno *Curioso Parlante*».

Junto a tal elogio recuerdo el dedicado a otro viejo cultivador del cuadro costumbrista, el Antonio Flores cuya obra más importante *Ayer, hoy y mañana* (1853) fue calificada por Pereda de «monumento literario» en el prólogo de *Tipos y paisajes* [26].

---

[25] *Ibíd.,* I, págs. 1.262-1.263.

[26] *Ibíd.*, I, pág. 364. Con todo en 1883 y por boca del tan autobiográfico narrador-protagonista de *Pedro Sánchez*, Pereda se mostró más reservado en cuanto a su opinión sobre Flores, que en 1871, como quizá, consecuencia de su agradecimiento por la favorable acogida que el costumbrista había dispensado a sus *Escenas montañesas.* Ahora, en 1883, dice de tal autor Pedro Sánchez: «Antonio Flores había dado a luz otra [novela] de costumbres contemporáneas, con el título de *Fe, esperanza y caridad,* abundante en cuadros curiosos y no mal pintados, pero atestada de lugares comunes de novelas por entregas. Vale mucho más que esto su galería de cuadros, *Ayer, hoy y mañana,* comenzada a escribir en 1854, y terminada por completo años después» (*Obras completas,* II, pág. 103a). No es posible aquí ocuparnos de Antonio Flores (1818-1865) por no tratarse de un específico autor de cuentos, sino de un folletinista muy popular en su tiempo, y de un articulista de costumbres que colaboró en colecciones tan famosas como la de *Los españoles pintados por sí mismos* (1843). Con todo alguno de esos cuadros costumbristas de Flores se acercan al género *cuento* e incluso al de la *novela,* según ocurre en la tercera parte de *Ayer, hoy y mañana.* (Sobre lo que esa serie de *estampas* del *Mañana* tiene de curiosa anticipación de la *novela futurista,* vid. mi estudio «Realismo y utopía en la literatura española» en *Studi Ispanici,* Milán, 1962. Sobre Antonio Flores, vid. la obra de Enrique Rubio Cremades, *Costumbrismo y folletín. Vida y obra de Antonio Flores* 3 vols., Instituto de Estudios Alicantinos, Alicante, 1977, 1978, 1979).

Con todo, y aunque no sea poco lo que Pereda debió a los escritores que hemos ido citando y muy especialmente a «Fernán», es bastante lo que de ellos le separa. Si no conociéramos la devoción del autor por Cecilia Böhl de Faber y por Trueba —especialmente por la primera— creeríamos que alude a ellos en el prólogo de *Tipos y paisajes* (1871). Se defiende allí de la acusación que le hicieron al publicar las *Escenas montañesas* de «haber *agraviado* a la Montaña, presentando a la faz del mundo muchos de sus achaques peculiares, y hasta en son de burla algunos». Pereda busca su defensa presentándose como simple copista *del natural,* burlándose de la falsa y adulterada literatura costumbrista. Pues bien «supongamos ahora que yo hubiera tenido ingenio bastante para componer un libro de leyendas poéticas y edificaciones, llenas de madres resabidas y sentimentales, de padres eruditos y elocuentes y de hijos galanes, trovadores y sensibles, como los pastores de *La Galatea...*» [27].

Si esto hubiera hecho, dice que sus libros tendrían tanto de montañeses como él de turco. Se anticipa también al reproche que pudiera formulársele de que si no podía hacer «un retrato de color de rosa» de la montaña, ¿por qué retratar sus costumbres? Si recordamos ahora que una serie de relatos de Trueba era la titulada *Cuentos de color de rosa,* ¿no cabía ver aquí una no sé si consciente o insconsciente alusión a los mismos? Con todo, resultaría bastante ingrato por parte de Pereda el burlarse ahora de quien había prologado sus *Escenas Montañesas.* Como quiera que sea parece claro que Pereda desea diferenciar su *modo* literario del de unos autores con los que podía sentirse vinculado y aun deudor, pero que sentía ya muy distantes. Recuerdo a este respecto aquél episodio del cap. XVIII de *La Puchera* (1889) que contiene una sátira de la narrativa estrictamente moralizadora; el seminarista Marcones deja a la joven Inés una noche «de las llamadas *ejemplares,* obra de propaganda, pensada y escrita con las intenciones más honradas del mundo, pero que, con excepciones contadísimas hacen bostezar a los niños, que sólo apetecen lo maravilloso, y se les cae de las manos a las mozas casaderas, que ya no se deleitan con austeridades candorosas ni con inocentadas estúpidas» [28].

Por supuesto no hay porqué pensar necesariamente en la *ejemplaridad* de las novelas de «Fernán», ya que Pereda no se hubiera permitido nunca burlarse de tan admirada escritora. Pero, evidentemente, la admiración no resultaba incompatible con ciertas reservas que formula

---

[27] Pereda, *Obras completas,* I, págs. 361-362.

[28] Pereda, *Obras completas,* II, pág. 667.

a determinadas páginas de Cecilia Böhl de Faber. Así en su *Pedro Sánchez* (1883) pudo el autor, muy acertadamente, señalar dos modos o tonos en la narrativa fernancaballeresca, merecedor el uno de elogios y el otro más bien de reproches. El pasaje se escribe en el cap. XXI, cuando el narrador-protagonista evoca el ambiente literario de Madrid en 1852:

> «*Fernán Caballero* acababa de publicar *Clemencia,* después de haber adquirido fama con *La Gaviota* en 1849, pero es de advertir que, por resabios románticos que quedaban aún en el gusto del público, este prefería el amor empalagoso e inverosimil de aquella sensible y lacrimosa heroína al ridículo y extravagante inglés y a las inaguantables escenas a que este punto da lugar, a los sabrosos pasajes y cuadros llenos de color y de verdad, en los cuales entran, como figuras de primer término, don Martín, don Galo Pando, la Marquesa, la Coronela y la tía Latrana. Esto se desechaba por *vulgar* y poco elegante; y, sin embargo, era la miga del ingenio de *Fernán;* lo que ha hecho que viva y que no muera jamás esa novela, como no morirán *La Gaviota* ni otras muchas de la misma ilustre autora, precisamente... por estar llenas de *vulgaridades* por el estilo» [29].

Este claro deslinde que Pereda, por boca de Pedro Sánchez, hace entre los elementos romántico-folletinescos que aún pervivían en las obras de «Fernán», y los sabrosamente realistas, nos orientan acerca de lo que las obras del autor de *Sotileza* deben a Cecilia Böhl de Faber y lo que de ella las separa.

Pereda se complace precisamente en la pintura de lo que en 1825 se consideraban aún *vulgaridades.* Preferir el campo a la ciudad, y la provincia a la capital; el campesino o el marinero al aristócrata; la trama sencilla, a la complicada y folletinesca.

Justamente su amor a la sencillez es lo que hace que sus *escenas, tipos, esbozos, bocetos,* no siempre fragüen como cuentos al prevalecer en ellos lo pintoresco y costumbrista sobre la tensión argumental —por mínima que sea— propia del género que ahora nos ocupa.

En todo caso, los cuentos de Pereda suelen ser *novelas cortas* o *cuentos largos,* al igual que los de «Fernán» o Coloma.

Repasemos, a tal efecto, sus colecciones de relatos breves, partiendo de las *Escenas montañesas* (1864). En ellas, y con utilización de la tradicional fórmula que manejan ya los costumbristas del XIX como

---

[29] *Ibíd.,* II, pág. 103a.

Larra, yendo de lo general a lo particular en el retrato —o fisiología— de un tipo determinado, encontramos algún tan expresivo ejemplo de esa especie como lo es *El raquero.* Si para introducir tal tipo de golfillo de los muelles santanderinos, el narrador comienza por darnos la etimología de la palabra raquero, algo semejante sucede en la escena que sigue a ésta: *La robla,* donde tampoco puede decirse que se encuentre el sabor propio del cuento. Otra *fisiología* de un tipo bien distinto al del *raquero,* es la de *La costurera.*

En *A las Indias* hay elementos dramáticos indudablemente dados por la patética escena en que el muchacho montañés embarca rumbo a América, a buscar allí la vida, despidiéndose de su familia. Pero el resultado sigue siendo más *escena* que *cuento.* Lo mismo ocurre en el tan animado y alegre cuadro de *La noche de Navidad.*

En *La leva* sí cabe encontrar ciertos rasgos propios del cuento. Si a ello unimos el efecto dado por la aparición de alguno de sus personajes en *El fin de una raza* o incluso en *Sotileza,* podríamos aceptar el todo como un conjunto poseedor de una indudable coloración novelesca. Ocurre, además, que en *La leva* manejó Pereda con cierta habilidad la técnica de un bien mantenido punto de vista: el del espectador-narrador, único que realmente se ofrece a los lectores:

> «Enfrente de la habitación en que escribo estas líneas hay un casucho de miserable aspecto. Este casucho tiene tres pisos. El primero se adivina por tres angostísimas ventanas abiertas a la calle. Nunca he podido conocer los seres que viven en él. El segundo tiene un desmantelado balcón que se extiende por todo el ancho de la fachada. El tercero lo componen dos buhardillones independientes entre sí» [30].

El hecho de que los habitantes de tan míseras viviendas salden «todas sus cuentas y ventilen sus asuntos más graves de balcón a balcón» permite al narrador —y a su través, al lector— estar informado de cuanto allí ocurre, aunque en ocasiones la visión pueda resultar inevitablemente defectuosa.

> «No se ve la escena porque lo impide el humo de la cocina, que sale a borbotones por el balconcillo, conductor único que para él hay en la casa
>
> «Llega a su casa el Tuerto y adviértase que el humo se va

[30] *Ibíd.,* I, pág. 244.

disipando y no impide ya que yo vea la escena con todos sus pormenores» [31].

La casa entonces se convierte casi en un personaje más y el cap. II de *La leva* se abre con unos interrogantes o misterios que dan a esas páginas la tensión propia de lo que es ya más un *cuento* que una escena [32].

El personaje no es reconocido inicialmente por el narrador-espectador, por su nuevo atuendo y por la postura en que se encuentra. Cuando vuelve la cara es reconocido como el Tuerto. Al final del relato tiene lugar un cambio de escenario, aunque no de *punto de vista,* ya que éste sigue siendo el del narrador que baja hasta el muelle santanderino para presenciar la patética despedida de los marinos y de sus familiares.

Con todo es *Suum cuique* la narración que en el conjunto de *Escenas montañesas* incide más plenamente en el género *cuento.* El relato es más extenso que los restantes, hay más acción y sobre todo hay más *paso del tiempo.* No es un momento más o menos prolongado lo que se nos ofrece con su calidad de *cuadro* o *escena* —según ocurre en *La robla* o *La noche de Navidad*— sino una secuencia temporal en que se nos ofrecen las dos desdichadas experiencias de dos amigos montañeses, criado y educado uno en la tierra natal y otro en Madrid. Cuando intercambian las escenas y modos de vida habituales no encuentran sino incomodidades y molestias. Cuanto le ocurre a Don Silvestre en Madrid presenta unos rasgos de exagerada comicidad, que alguna vez se han relacionado con los manejados por ciertos costumbristas como Mesonero Romanos. Así, para José F. Montesinos: «*Suum cuique* es un cuento moral, en el fondo poco ingenioso y no en todo de novedad absoluta. En la obra de Mesonero andaba ya un artículo, *Los*

---

[31] *Ibíd.,* I, págs. 245b y 247b.

[32] «Hace pocos días empezó a llamarme la atención el aspecto que presentaba la casa de enfrente. La buhardilla del Tuerto apenas se abría, ni en ella se escuchaban las risas, los lloros y los golpes de costumbre.

«El tío Tremontorio trabajaba en sus redes al balcón algunas veces, pero siempre mudo y silencioso, cual era su carácter cuando sus convecinos le dejaban en paz, y entregado a sus naturales condiciones.

«Los dos viejos del segundo piso se daban muy pocas veces a luz, y en alguna de ellas vi enrojecidos los arrugados y enjutos párpados de la mujer de Bolina. Indudablemente pasaba algo grave en aquella vecindad.

«Un tanto preocupado con esta idea puse toda mi atención en la casuca con el objeto de adquirir la verdad.

«Las ahumadas puertas del balcón de la buhardilla se abrieron al cabo, después del mediodía, y lo primero que en el interior descubrieron mis ojos fue un hombre vuelto de espaldas hacia mí, con camiseta blanca de ancho cuello azul tendido sobre los hombros y gorra de lana también azul...» (*Ibíd.,* I, pág. 253).

paletos en Madrid (1833), que Pereda no pudo menos de recordar, pues hay semejanzas de detalles, que no se explican por meras coincidencias» [33].

La *moralidad* de tal *cuento* —significado ya en el título latino— trae al recuerdo la de otro socarrón escritor montañés, muy anterior en el tiempo, fray Antonio de Guevara, autor del famoso *Menosprecio de corte y alabanza de aldea.* También en estas páginas de 1539 se prevenía al lector ya que bondad y maldad, felicidad o infortunio, podían darse igualmente en la aldea que en la corte, aunque los reproches se reservan para ésta y los elogios para aquélla.

Y tras reconocer la habilidad de Pereda en otras *Escenas* como *La buena gloria, Amor y gallo muerto,* etc., parece oportuno dejar ya este libro para pasar al segundo que en 1871 publicara el autor, incluible en la misma o parecida línea: *Tipos y paisajes.*

No es, tampoco, una colección de cuentos, pero así como *Suum cuique* resultaba serlo en las *Escenas,* otro tanto ocurre aquí en algunos relatos. Así, en el que abre la serie, *Dos sistemas,* sin demasiada consistencia argumental, pero, al fin, con una leve acción, o más bien con una contrastada presentación de dos modos de llevar un negocio mercantil: el avariento del indiano Don Apolinar, y el pródigo de su hijo educado en el extranjero pero que desembocará en la ruina mercantil.

Un cierto tono de *cuento popular* parece percibirse en el arranque de *Para ser buen arriero* (cuadro que pica en histórico), en la sintética presentación de la pareja protagonista [34]. La trama de este relato se parece bastante, según se apuntó ya, a la de *El zapatero remendón* de Polo y Peyrolón y, en definitiva, a la del cuento popular *El zapatero pobre.* Sin embargo, y pese al ya citado comienzo, Pereda se aleja del cuento popular y alarga la historia con los recursos propios del novelista, significados aquí en la voz de un burlón narrador omnisciente

---

[33] José F. Montesinos, *Pereda o la novela idilio,* pág. 43.

[34] «Blas del Tejo y Paula Turuleque eran de un mismo pueblo de la Montaña, y entrambos huérfanos de padre y madre y hasta de toda clase de parientes. Blas poseía, por herencia un cierro de ocho carros de tierra y un par de bueyes. Paula era dueña en igual concepto que Blas, de un casuca, con huerto, de dos novillas y de una carreta.

«Paula y Blas convinieron un día en que si sus respectivas herencias se convirtieran en una sola propiedad y se añadiesen a esta algunas reses en aparcería y algunas tierra a renta, se podía pasar con todo ello una vida que ni la del archipámpano de Sevilla.

«Y Blas y Paula se casaron para realizar el cálculo; y pronto, como eran honrados, hallaron quien les diera en renta veinte carros de prado y otros tanto de labrantío, más un par de vacas en aparcería.

«Blas era gordinflón, bajito, risueño y tan inofensivo como una calabaza.

«Paula no era más alta que Blas, y allá se le iba en carnes y en malicia» (*Ibíd.,* I, pág. 375).

que alguna vez se permite la humorada de ofrecer un contrapunto de perspectiva a propósito de un mismo paisaje, visto por él, el narrador, y por el protagonista [35].

Para redondear el efecto de *cuento,* las páginas de este se cierran en un epílogo, en el que la moraleja corre a cargo del propio protagonista, Blas.

Menos densidad de cuento tiene *El buen paño en el arca se vende,* aunque por el título parece allegable a *El buen arriero...* Y nada ya de tal especie literaria presenta *La romería del Carmen* cuadro muy «fernancaballeresco» en cuanto a su contenido ideológico e incluso en lo que atañe a algún aspecto anecdótico, como el del odio al ferrocarril, que se diría heredado por Pereda de Cecilia Böhl de Faber.

La temática de *Las brujas* trae al recuerdo lo que ya comentamos a propósito de las *Cartas desde mi celda* de Bécquer. En la de Pereda hay incluso algún toque folletinesco, como todo lo concerniente a la moza embarazada que acude a la bruja *Miruella.* La intromisión de un sacerdote ejemplar, aunque nada novelesco, trae al recuerdo algún relato del P. Coloma, aproximable a éste de Pereda, excepto en el estilo tan distinto.

El cuadro que en *Tipos y paisajes,* casi resulta equivalente de lo que era *El raquero* en las *Escenas,* es el titulado *Los chicos de la calle,* en el que incluso se alude explícitamente al retrato o *fisiología anterior.* Tampoco tienen nada que ver con el cuento los tipos descritos en *Los baños del Sardinero* o el del inoportuno retratado en *Un tipo más.* El paseo por las calles de Santander recogido en *Pasa-calle* deriva claramente de alguna escena semejante, referida a Madrid de Mesonero Romanos.

Sí hay *cuentos,* así en plural, en *Al amor de los tizones,* pero estos son de carácter popular puestos en boca de un viejo campesino, el tío Tanasio.

Y queda aparte, como un cuento largo allegable a lo que en las

---

[35] Es lo que ocurre en el capítulo II, en el que se nos ofrece el retrato de un rico indiano, tío de Paula: «Representaba este sesenta años: era delgado y pálido y bastante encorvado y había en su fisonomía, bondadosa y noble a todas luces, algo que revelaba padecimientos físicos inveterados. Vestía un traje sencillo, pero rico y bien cortado y llevaba en la cabeza un sombrero de jipijapa de anchas alas.

«Y por si ustedes no le han conocido bien, entérense del siguiente retrato que de este personaje hizo Blas a sus vecinos el día siguiente de su llegada:

> «El hombre pica en vejera, es agobiado de cuerpo, baja la color, muy baja; el ojo penoso y hundío, mucha ojalera, mucha, a manera de cerco ceniciento. Trae un demonches de pajero duro como una peña y blanco que tien que ver, cadena de oro al pescuezo, corbatín de fleque, carranclán más fino que el del señor cura y botas relumbrantes, que se ve la cara en ellas. Es fino de habla y noblote en su genial y maneja ochentines como el agua» (*Ibíd.,* I, pág. 377b).

Escenas es *Suum cuique,* el más famoso relato recogido en *Tipos y paisajes: Blasones y talegas.*

Los seis capítulos de que constan *Blasones y talegas* da a este relato la extensión propia de un *cuento largo,* de casi una *novela corta.* Pereda dio aquí con un buen tema, que, en cierto modo, casi funcionaba como una bien llevada parodia del viejo tópico romántico de los amores entre gentes de distinta posición social [36]. La historia está bien contada y sostenida sobre marco inequívocamente novelesco, v. gr. el gusto por las descripciones e inventario tan característico del autor, su dialogar con el lector, muy significativos ecos cervantinos, etc.

Bocetos al temple (1876) es ya un libro de narraciones y no de *cuadros, tipos* o *escenas.* Lo que ocurre es que esas narraciones —*La mujer del César, Oros son triunfos* y *Los hombres de pro*— son novelas cortas y aun novelas a secas (así *Los hombres de pro*); circunstancia esta que las deja fuera de nuestro estudio.

Tampoco resulta posible hacernos cargo de los, ahora sí, breves artículos incluidos en *Tipos trashumantes* (1877), ya que en ningún caso adquieren la configuración de verdaderos cuentos, aunque en alguno de ellos se maneje una especie de monólogo interior con intención perspectivista, que no deja de resultar curioso pese a su grotesca exageración: *Un joven distinguido.*

En *Esbozos y rasguños* (1881) recogió Pereda algunos viejos artículos y textos, de los cuales el titulado *Las visitas* supone algo así como el embrión de lo que luego había de ser *Oros son triunfos.* Sin ser propiamente un cuento, *¡Como se miente!* se acerca algo al género al ofrecernos una especie de *crescendo* en que se combinan dos casos de noticias deformadas: una indigestión de castañas de un joven se transforma en viruela, en terrible epidemia; el accidente de un volatinero que iba en globo, en catastrófico accidente de tren. Nada ha sucedido realmente, y todo es consecuencia de las sucesivas deformaciones que experimentan unas noticias al pasar de boca en boca.

Más que un cuento, *Las bellas teorías* suponen algo así como un apólogo moral en que el protagonista pese a su ilustracion y su cultura encuentra todas las puertas cerradas y muere desengañado.

La *Fisiología del baile* aunque lleva al final una *Moral del cuento,* nada tiene de tal, sino que es justamente lo anunciado en el título: una *fisiología* a la manera de las tan traídas y llevadas en los años románticos.

---

[36] Recuérdese a este respecto lo apuntado por J. A. Balseiro: «*Blasones y talegas* tiene, pues, el significado histórico y social de la fundición de las categorías civiles» (J. A. Balseiro, *Novelistas españoles modernos,* New York, 1933, pág. 65).

Algo tiene también de fisiología —desfile de variantes de un mismo tipo humano, tal como por ejemplo, los manejó Larra en *Los calaveras*— el *esbozo* titulado *Los buenos muchachos,* de 1876. Recuerdos de su infancia y juventud se encuentran en *El primer sombrero, Reminiscencias, Más reminiscencias,* etc.

Finalmente, habría que recordar algún texto como el dramático relato *Pachín González* (1895, inspirado por la voladura del barco *Cabo Machichaco,* cargado de dinamita en Santander, en 1893; el retrato de un campesino absurdo y pleiteante que recibe el nombre de *Cutres* y que viene a ser otra fisiología, etc.

Pienso, pues, a guisa de resumen, que el talento narrativo de Pereda lució más en las novelas extensas o cortas que en los cuentos propiamente dichos. Estos aparecen frecuentemente confundidos con otras especies próximas como la de los *cuadros* y *escenas de costumbres,* las *fisiologías,* etc. Tal situación podía resultar indicadora, reveladora de que, aunque Pereda llegara a producir sus obras narrativas en un tiempo en que el naturalismo se había afianzado literariamente, el se mantuvo, en no pocos aspectos, fiel a sus orígenes: los del tan *sui generis* realismo de «Fernán». Y en esa línea de fidelidades, no sólo ideológicas, tal vez habría que situar la indeterminación de un género que Pereda nunca llegó a manejar con la atención y la intensidad, con que en su tiempo, pudieron hacerlo un «Clarín» o una Pardo Bazán.

VI. CUENTISTAS DE TRANSICIÓN

1. Navarro Villoslada, Ruiz Aguilera y Selgas

En un siglo como el que ahora nos ocupa, las transiciones no siempre resultan fácilmente precisables ni definibles, pues cuando creeríamos que Cecilia Böhl de Faber abre camino, al realismo narrativo, con el consiguiente adiós a las formas, tonos y temas del romanticismo, este se perpetúa hasta casi los finales de siglo con los poemas de Bécquer, Rosalía de Castro o Campoamor, en el teatro de Echegaray, en las novelas de Alarcón.

La transición en que van a quedar situados los narradores incluidos en este capítulo, adolece pues, de tal borrosidad o imprecisión, y se refiere, fundamentalmente, a la cronología vital y literaria de unos escritores que, unas veces, están próximos —de manera diferente por supuesto— a lo que aun ahora consideramos gusto romántico y otras se decantan del lado del realismo.

Esto no supone, en definitiva, ninguna peculiaridad, pues algunos de los escritores hasta ahora tenidos en cuenta se caracterizan por los mismos rasgos y podían igualmente haber sido situados aquí. Con todo para ir estableciendo unos más o menos convencionales agrupamientos de narradores, hemos preferido fijarnos en algunos rasgos que permiten unas siempre poco convincentes aunque necesarias clasificaciones.

En algunos casos apenas cabe hablar de transición. Así FRANCISCO NAVARRO VILLOSLADA (1818-1895) por su ideología católica y tradicional y por su fidelidad al género de la novela histórica, supone una pervivencia del espíritu romántico, tanto en sus relatos extensos como en los breves que publica en 1841 y años siguientes en el *Semanario Pintoresco Español.* Estos suelen ser presentados como *Recuerdos históricos* y *Leyendas nacionales.* Entre los primeros cabe recordar *El castillo*

de Marcilla [1] y *El amor de una reina* [2]. Este último relato ofrece la curiosidad de ser una síntesis de la novela extensa *Doña Urraca de Castilla,* que Navarro Villoslada resumió para satisfacer una petición del director de la revista.

Fuera de tal temática —la más característica de Navarro Villoslada— aún cabría recordar de este autor alguna narración de tipo dramático como la titulada *El remedio del amor,* trágica historia en que una mujer hace creer a su amiga que es engañada amorosamente, causándole la muerte [3].

De casi la misma formación literaria que Navarro Villoslada fue VENTURA RUIZ AGUILERA (1820-1881) periodista muy popular en su tiempo, colaborador en *El Museo Universal,* desde 1859 por lo menos y autor de una colección *Limones agrios, cuentos, cuadros y artículos para alegrarse y sobre todo para rabiar* (1866) y de otra de *Proverbios ejemplares* (1874), que cabía relacionar con algún sector de la producción literaria de «Fernán», concretamente con los que ella llamaba *refranes dialogados.* Hay cuentos de Cecilia Böhl de Faber que, efectivamente y según se vio ya, no hacen otra cosa que explicar algún cuento o dicho popular, como el de *Con mal o con bien, a los tuyos te ten.* Por su parte Ruiz Aguilera, quizá fijándose en modelos de *proverbios* como los que en Francia escriben Leclerc y Scribe en la aludida obra presenta unas narraciones montadas sobre el pie forzado de un proverbio, del que viene a ser glosa novelesca. En ocasiones domina el tono dramático y moralizador, en otras el satírico [4].

Escupir al cielo; Al freir será el reir; A moro muerto, gran lanzada; Dios me lo dio así y así me lo quiero, son ejemplos de proverbios moralizadores [5]. *Herir por los mismos filos; Hasta los gatos quieren zapatos; Los dedos huéspedes,* etc., se caracterizan por el tono burlón y satírico [6].

Algunos de estos *Proverbios ejemplares* resultan de un cierto interés.

---

[1] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 16, 1841.

[2] *Ibíd.*, nos 1 al 3 de 1849.

[3] *Ibíd.*, nos 2 al 4 de 1841.

[4] Estos *Proverbios* fueron muy elogiados por algún crítico y narrador de la época, como Eduardo Bustillo, que los comentó en una reseña publicada en *El Museo Universal,* nº 38, 1864. Bustillo comentaba que en tales *Proverbios,* Ruiz Aguilera «con verdadera gracia y siempre con la dignidad de un escritor de conciencia, ridiculiza y condena vicios, debilidades y preocupaciones sociales presentándonos con admirable verdad, cuadros que hemos visto fuera del libro, tipos que hemos tropezado en el mundo, rasgos de carácter, cuya importancia de aplicación no era bastante conocida».

[5] Fueron publicados inicialmente en *El Museo Universal,* nos 25 y 34 de 1861; 12 al 21 de 1863; 25 al 27 de 1863, y 14 al 17 de 1865.

[6] *Ibíd.*, nº 16, 1861, nos 40 y 41 de 1862, nº 10 de 1863.

Así el titulado *En arca abierta, el justo peca* [7] viene a ser algo así como una anticipada y agradable miniatura de *Pepita Jiménez* de Valera. En el relato de Ruiz Aguilera, un joven que decide estudiar para sacerdote, va a Madrid, y se hospeda en casa de unos amigos de su padre. La señora de la casa madre de varias hijas, prepara a la más atractiva para él, y consigue que se case con ella tales son las hábiles insinuaciones de la muchacha.

Ruiz Aguilera fue un fecundo articulista de costumbres, bien dotado para la sátira. Por eso, resulta difícil diferenciar entre sus narraciones, cuáles son simplemente costumbristas y cuáles se acercan al cuento, tan mezclados están los elementos de uno y otro género. Así, *Yo en compra,* aunque lleva el subtítulo de *Cuento fantástico* nada tiene de tal, siendo más bien una fantasía de estilo quevedesco [8].

De tono satírico es *Una realidad en un sueño* [9]: el narrador cuenta cómo se enamoró de una angelical criatura que resultó ser —por la mañana, en el lecho— una horrible vieja. Tema semejante fue tratado por otro narrador de la misma época de Ruiz Aguilera aproximadamente: Agustín Bonnat, en *Vuelvo* y también por Eguílaz en *A vista de pájaro.* Evidentemente el asunto de esta narración presenta no pocas semejanzas con la de María de Zayas, en el XVII, *El castigo de la miseria,* que a su vez se parece bastante a *El casamiento engañoso* de Cervantes.

En lo decididamente costumbrista incide algún *proverbio ejemplar* como el ya citado *Herir por los mismos filos,* historia de un mocito que en su pueblo era tenido por elegante, y que hace el ridículo en el paseo madrileño del Prado.

Más condición de cuentos tienen otros *proverbios* como *Hasta los gatos quieren zapatos,* y *Los dedos huéspedes.* El primero presenta el caso del muchacho fatuo y romántico que cree estar enamorado de una mujer casada a la que asedia estúpidamente, hasta que en una ocasión queda en ridículo ante ella escarmentando para siempre. En *Los dedos huéspedes* un marido celoso encuentra en el cuarto de su mujer una colilla de cigarro y un pañuelo con las iniciales de su vecino. Cuando se dispone a matar a la presunta infiel, aparece la suegra, ser hombruno, propietaria del pañuelo y del cigarro. El asunto guarda alguna leve semejanza —en lo que se refiere a la falsa historia dada por una mujer fumadora en una época en que tal vicio parecía

---

[7] *Ibíd.*, nos. 1 al 4 de 1866.

[8] *Ibíd.*, nº 24, 1859.

[9] *Ibíd.*, nº 27, 1860.

exclusivamente masculino— con la conocida ópera cómica de Wolf Ferrari, *El secreto de Susana.*

Esta modalidad de dichos o de proverbios glosados, la vinculación con el costumbrismo, el antiextranjerismo —uno de los *proverbios ejemplares,* titulado *De fuera vendrá quien de casa nos echará* es significativo en tal aspecto— y sobre todo el antipositivismo de Ruiz Aguilera definen una sensibilidad relacionable con ideologías y gustos literarios propios de la época de «Fernán Caballero» [10].

También se caracterizó por una ideología de signo tradicional el murciano JOSÉ DE SELGAS Y CARRASCO (1822-1882), poeta, narrador y sobre todo, periodista.

Sólo un aspecto nos interesa aquí de su personalidad literaria, posiblemente el menos importante, el más pálido dentro de su producción, toda ella de tono menor; de ese tono menor en temas y lenguaje que encantaba a «Azorín».

«En la novela, género literario decimonónico por excelencia, es precisamente donde fracasa Selgas —señala Eusebio Aranda—. Y si nos fijamos en la catalogación bibliográfica de este autor, veremos cómo el número de títulos novelísticos supera con mucho al resto de su producción. A cubierto de un nombre que alcanzó fama con un par de volúmenes poéticos y que se hizo popular con los artículos que prodigó en la prensa diaria, quiso explotar un género para el que carecía de la suficiente desenvoltura, pero que daba más dinero. Suárez Bueno decía que *la necesidad obligó a Selgas a escribir novelas y novelas largas.* No tiene otra explicación la reiterada obstinación de Selgas en sacar a luz volúmenes y más volúmenes de prosa enfadosa que escasamente lograron la reedición en vida de su autor» [11].

---

[10] Muy significativo respecto a la ideología de Ruiz Aguilera, es un satírico artículo, *Yo estoy por lo positivo,* publicado en *El Museo Universal,* nº 15, 14 de agosto, 1859, págs. 118-119.

En él cabe leer:

> «La literatura misma se ha positivizado; y de árbol verde, frondoso y elegante, háse convertido en tronco arrugado y seco, por cuyos vasos apenas circula savia bastante para alimentar su raquítica existencia. El majestuoso, el elocuente, el abundante idioma de nuestros padres es un galimatías ridículo, inarmónico, embrollado; una jeringonza compuesta de retruécanos, antítesis, agudezas romas, sales insulsas, sentencias alambicadas o traídas por los cabezones, y juegos de palabras, en lo cual no se encuentra un pensamiento por un ojo de la cara, ni un chiste natural y de buena ley, por entrambos ojos. El novelista corta el vuelo a su imaginación y empobrece la frase, no siempre por ignorancia, sino por cálculo; así es que en lugar de períodos numerosos y de rumbo, como se usaba en nuestra tierra, en los que pueden lucirse y campear las galas de la lengua, nos da palabrillas con pujo de renglones, su poquito de guión a cada paso y su mucho de admiraciones y puntos suspensivos.

[11] Vid. Eusebio Aranda, *Selgas y su obra* Universidad de Murcia, Murcia, 1954.

Selgas es un narrador de transición entre las formas románticas y las realistas. En esa transición hubo narradores como Alarcón que aun habiéndose quedado atrás como rezagado post-romántico, consiguieron grandes éxitos gracias a su poderosa personalidad. La de Selgas no puede, evidentemente, compararse con la del escritor guadijeño. En los relatos de Selgas se advierte una preocupación moralizadora tal vez menos explícita que la de «Fernán», Trueba y aun Pereda, pero capaz de aproximar su obra, ideológicamente, a la de esos escritores.

E. Aranda ha señalado cómo en la producción narrativa de Selgas hay zonas bien distintas, y que junto a relatos folletinescos a lo Pérez Escrich o Aiguals de Izco, hay narraciones breves que casi rondan el Bécquer de las *Leyendas.*

Selgas fue colaborador del *Semanario Pintoresco Español* en 1855. En ese año publicó en tal revista una dramática narración titulada *La vuelta de Juan Pérez,* sobre el regreso al hogar de un soldado que se encuentra con la vida rota y sin sentido al hallar a su novia casada y con hijos. Aun cuando ella queda luego viuda, él vuelve al ejército.

Pero su producción narrativa más importante es la que se inicia en 1871 con *Un duelo a muerte.* Por esos años —que son también los de los inicios de Galdós como novelista— Selgas, como antes «Fernán Caballero», aunque en otro tono, se presenta ante sus lectores no como un narrador imaginativo, sino como casi un historiador, observador y copista de la realidad. Así, en *El ángel de la guarda, cuadros copiados al natural* (1875), dice:

> «Yo no soy un novelista, soy más bien un historiador. Yo no invento ni la sociedad que pinto, ni los personajes que describo, ni los sucesos que relato; los tomo, los veo, los dibujo como los encuentro. ¿No?... ¿Les parece a Vds. excesivo el mérito que me atribuyo? Bien, me explicaré en términos más humildes, más modestos y quizás más exactos. No soy un escritor, sino un escribiente, en vez de imaginar, observo, en vez de crear espío».

Pese a todo esto nada tienen que ver las narraciones de Selgas —en temas, técnica y lenguaje— con el naturalismo que precisamente en esos años (*Pascual López,* de la Pardo Bazán, es de 1876) empezaba a introducirse en España. Selgas, romantico y sentimental, gustaba de los temas fantásticos, de los recursos y trucos propios del folletín, tales como el jugar con el interés del lector, dilatando, escondiendo el desenlace, suspendiendo una acción y entrelazándola con otra, etc.

Con Selgas narrador se nos plantea un problema semejante (en cuanto a las dimensiones de sus relatos) a los ya vistos en «Fernán»,

Coloma y Pereda. De 1875 son los dos tomos de *Dos para dos, El pacto secreto, El ángel de la guarda, cuadros copiados al natural.* De 1875 son *Escenas fantásticas.* En 1878 aparecen sus *Historias contemporáneas: Dos para dos, El pacto secreto, El corazón y la cabeza* y *Las dos rivales.* En años sucesivos van apareciendo los distintos tomos de sus *Novelas,* que no siempre son relatos extensos. Entre las que más se acercan al cuento por su tono y dimensiones son las de carácter fantástico como *Mundo, demonio y carne* [12], una historia de pacto diabólico. Elías Puentreal descubre que está arruinado, cuando va a casarse con Celia, la hija de un banquero. Decidido a suicidarse, invoca al diablo, que se le aparece bajo la figura de Angel, un antiguo amigo suyo. Viene de América y dice a Elías que le llame Baal, ofreciéndole su protección. El joven se lanza entonces a audaces jugadas de bolsa que aseguran su fortuna, cimentada en la ruina de los demás. Rico ya, se casa con Celia, pero esta le echa en cara que no le ama a él, sino a otro. Elías, desesperado, mata a su mujer y se suicida. Baal arrebata su alma.

También inciden en lo fantástico los relatos *Dos muertos vivos, Mal de ojo* [13] y *El número 13* [14] estos dos últimos sobre supersticiones. Con tal temática se enlaza asimismo *Día aciago* [15] de asunto parecido al ya estudiado cuento de Ruiz Aguilera, *Una realidad en un sueño.* En el de Selgas, Martín, volteriano escéptico, sólo cree en el martes, día aciago. Un martes conoce a una bella mujer en la platea de un teatro, y se enamora de ella. Cruce de misivas y flores. El hermano de ella le descubre y exige que se casen. Así lo hace Martín en un martes. Ella resulta ser vieja y fea siendo postizos sus encantos.

Ya «Azorín» indicó alguna vez que no podría buscarse «realismo vigoroso» en los relatos de Selgas, sino sólo amenidad; cualidad esta que encantó siempre a Palacio Valdés, quien escribió: «Si las novelas tuvieran una edad como las personas, las de Selgas estarían en los doce abriles».

Puede que hoy, esa puerilidad que tanto parecía agradar a Palacio Valdés, sea precisamente lo que mantenga más alejados los relatos de Selgas del gusto lector.

---

[12] Puede leerse en *Novelas II* Imprenta de Pérez Dubrull, Madrid, 1885, págs. 7 y 11.

[13] *Ibíd.*, págs. 227 y ss y 355 y ss.

[14] En *Novelas* III, Pérez Dubrull, Madrid, 1887, págs. 71 y ss.

[15] *Ibíd.*, págs. 135 y ss.

2. Balaguer, Moreno Godino, Castro y Serrano, Bonnat

No mucho después que Selgas nacía el catalán VICTOR BALAGUER (1824-1901). Al igual que en el caso del escritor murciano puede que haya sido la prensa más que la prosa narrativa, lo que mayor fama y popularidad ha conseguido para Balaguer.

Como Selgas colaboró también en el *Semanario Pintoresco Español* donde en 1845 aparece su *Balada, Edita la del cuello de cisne.* Es, quizás, una de las más bellas de ese género, de imitación germánica. Lo curioso es que todavía a finales de siglo y a principio del nuestro, Balaguer siguió cultivando esa clase de relatos románticos, a los cuales siempre supo dar belleza y emoción. Así en 1900 la revista *Blanco y Negro* publicaba narraciones legendarias de Víctor Balaguer, tan bellas como *La flor de los poetas* —nº 452—, y, en 1901, nº 505 *La leyenda de la cuesta roja.*

De su abundante bibliografía cabe citar *Cuentos de mi tierra* (1864), *Al pie de la encina. Historia, tradiciones y recuerdos* (1893), etc.

También en el *Semanario Pintoresco Español* inició, probablemente, su carrera literaria como narrador el madrileño FLORENCIO MORENO GODINO (1829-1906) quien en 1852 publicó allí, *La silla del marqués* y *Rosalía,* y en 1857, *Un amor increíble.* Colabora luego en 1866 y 1869 en otra famosa revista de la época, *El Museo Universal.*

Esas colaboraciones no siempre son cuentos. Así, la citada *Rosalía* [16] es, realmente, una novela corta en dos partes, con un tema de seducción y deshonra de una muchacha humilde que muere al fin, de dolor.

También dramática es la narración *Por un retrato* que Moreno Godino publicó en la *Revista de España* [17]. Juan Cárdenas —prototipo romántico de personaje enormemente apasionado— se enamora en Sevilla de una joven a la que ve sólo una vez. La narración adquiere seguidamente forma epistolar, asistiendo a través de las cartas de la ingenua Angeles a su amiga Fernanda, al enamoramiento de la primera por Juan con quien llega a casarse. Pero al descubrir él, por un retrato, que Fernanda era la mujer que amó siempre, sobreviene la tragedia. Marcha a Madrid engañando a su esposa en busca de Fernanda. Al final, Juan muere cayendo desde una ventana al ver juntas en la casa de Fernanda a ésta y a Angeles.

Más tolerable resulta para el gusto actual un relato de Moreno

---

[16] En *Semanario Pintoresco Español* primera parte, nºs 5 y 8, segunda parte, nºs 22 y 23 de 1853.

[17] *Revista de España,* primer año, tomo IV, nº 13, 1868.

Godino, sentimental también, pero no exento de ternura humana como es *El perdis de la media negra* [18]. Sin prácticamente asunto, con unos personajes calificables de tragicómicos, esta narración parece casi precursora de alguna de «Clarín» y Juan Ochoa.

El granadino JOSÉ DE CASTRO Y SERRANO (1828-1896) nació en el mismo año de Moreno Godino. Es, quizás el más interesante de los narradores que incluimos en este capítulo. Considerado alguna vez —así por Andrés González Blanco y por Armando Palacio Valdés— como una especie de «Valera disminuido», sin duda por el *buen tono,* elegancia y finura de sus relatos novelescos, por el «suave humorismo» perceptible en ellos, que a Julio Cejador le parecía tomado de la literatura inglesa, muy grata a Castro y Serrano.

Como algunos de los autores hasta ahora citados, Castro y Serrano colaboró en 1859 en *El Museo Universal.* Después fueron apareciendo ya en volúmenes, colecciones como los *Cuadros contemporáneos* (1872), *Historias vulgares,* I y II (1857), *Dos historias vulgares* (1891).

Obsérvense los términos empleados por el autor en estas colecciones: *cuadros, historias vulgares.* Nunca *cuentos* o *novelas,* para así evitar cualquier vinculación con lo *fabuloso* o *fantástico* propio de los vocablos evitados. Se diría pues, que este «Valera menor» que fue Castro vendría a coincidir con el autor de *Pepita Jiménez* en sus prevenciones —tan bien estudiadas por José F. Montesinos en su libro *Valera o la ficción libre*— contra la *novela* como género romántico-fabuloso. Lo cual, en Castro supondría una casi supervivencia de los prejuicios y cautelas semejantes que llevaron a «Fernán» a emplear el término *relaciones.* Castro prefiere ahora el de *cuadro* y sobre todo el de *historia vulgar.*

En cualquier caso, interesa alejar lo más posible tales relatos de los caracterizados por lo maravilloso y fantástico. Lo cual no significa que Castro y Serrano rechazara los relatos de tal tipo. Por el contrario parece entenderlos muy bien, según se deduce de estas líneas en las que plantea una comparacion entre Hoffmann y Poe:

> «No hace mucho tiempo que un ingenio insigne del otro mundo (el angloamericano Poe) asombró a la generación presente con sus *Historias extraordinarias.* Basadas estas en un principio filosófico, a que no se sustrae ni se sustraerá nunca el corazón humano, cual es la sublimación de lo maravilloso, el hábil narrador pudo conmover y amedrentar al orbe literario, aun habiendo existido Hoffmann largos años antes que él. Y es que Hoffmann partía de lo fantástico para llegar naturalmente a lo maravilloso, mientras que Poe partía

[18] En *El Museo Universal,* nº 44, 1866.

de lo real y afectivo en busca de lo maravilloso; cuyo procedimiento perturba el alma con mayor violencia que otro resorte alguno, por lo mismo que se halla en condiciones completas de verosimilitud» [19].

Pero así como «Fernán» en *La Gaviota,* cap. XIX, comentaba, por boca de Rafael, que una novela fantástica estaba bien para «los alemanes», pero siendo española revestirá «una afectación insoportable», Castro y Serrano, sucesor en tal punto, de Cecilia Böhl de Faber, parece renunciar también a toda probabilidad de fantasía para convertirlo en lo más sencillo, oscuro y cotidiano.

«Las *Historias vulgares* —dice en el prólogo del primer tomo de estas—, con que su autor no ha pensado nunca establecer género, ni siquiera especie literaria, con el que las escribe ha querido distinguir, para su uso, lo que en la literatura de toda Europa se conoce y ejecuta desde hace largo tiempo bajo la denominación modesta de narraciones. Eso que no es novela, eso que no es cuento, eso que no es estudio de costumbres, eso que se narra porque puede interesar al lector y conmover su ánimo, dentro de las condiciones ordinarias de la vida, eso es lo que debe entenderse por historias vulgares. Relatar las peripecias dramáticas de una existencia oscura; sorprender los sentimientos íntimos de esas almas de segundo orden, que al parecer carecen de poesía; descubrir las historias de los que en la opinión general no tienen historia, tal ha sido antes el objeto de las narraciones literarias y tal es el objeto de las presentes.

«No negará el autor que su procedimiento tiene algo de oposición hacia la novela» [20].

Ni *cuentos* ni *novelas,* porque para Castro y Serrano tales términos parecían equivaler a fantasías, a mentiras y de ahí su no aptitud para unas narraciones tan sencillas como las *Historias vulgares* (narraciones que en realidad no son otra cosa que novelas cortas y cuentos).

Cuando Castro y Serrano publicó esas *Historias vulgares* en 1887, la novela naturalista estaba en un primer plano de atención [21], por lo

---

[19] Castro y Serrano, *Cuadros contemporáneos* Madrid, 1872, págs. 275 y 276.

[20] José de Castro y Serrano, *Historias vulgares,* Madrid, 1887, págs. 7-8.

[21] Recordemos algunos títulos significativos: *La cuestión palpitante* (1882-3), *Los Pazos de Ulloa* (1886), *La Madre Naturaleza* (1887), *Lo prohibido* (1884), *Fortunata y Jacinta* (1887-8), *La Regenta* (1884), etc. Vid. Gifford Davis: «The critical reception of Naturalism in Spain before *La cuestión palpitante*» en *Hispanic Review,* XXII, 1952, págs. 97 y ss. En esas páginas el autor señala rigurosamente cómo ya hacia 1876 aparecen referencias al Naturalismo. Según avanzamos en el tiempo el interés y las polémicas suscitadas por la nueva escuela literaria, van creciendo. 1884 es una fecha significativa en cuanto a la intensidad y número de tales publicaciones (Gifford Davis, «The "coletilla" to Pardo Bazan's *Cuestión palpitante*» en *Hispanic Review,* XXIV, 1956, págs. 50 y ss.).

que no cabe suponer que ignore su existencia hasta el extremo de no percibir las afinidades de su teoría o sistema novelesco con el naturalista. Pero la verdad es que los relatos de Castro, no sólo no tienen nada que ver con el naturalismo, sino que corresponden en definitiva, a una época o estilo novelesco anterior y ya, en cierto modo, anticuado en 1887. Téngase en cuenta que Castro y Serrano publicó *Historias vulgares* en revistas, en fechas muy anteriores a 1887, v. gr. *La mascarada,* que apareció en 1853 en *El Semanario Pintoresco Español.*

Por eso «Clarín» al revisar las *Historias vulgares* de 1887 [22] salió en defensa de un escritor al que algunos tenían por «anticuado» reconociendo que las *historias vulgares* «hoy, como hace años, honran a nuestras letras, se leen con sumo agrado».

«Clarín» viene a decir que Castro, desde hacía mucho tiempo era naturalista o por lo menos realista, por instinto y no por teoría o imitación, «sin teoría importada» cultivando «de muy atrás una especie de filosofía casera» de signo tradicional y hasta *retrógada* según Alas.

Para el mismo crítico estas *Historias vulgares* constituyen una «especialidad» de Castro y Serrano, tan singular como para «merecer un nombre genérico (aunque parezca contradicción)» Pero en definitiva, para Alas las narraciones para cuya denominación el autor quiso evitar los términos de *cuento* y *novela,* no eran otra cosa que «novelas cortas» [23].

Más que en la forma, el *realismo* de Castro reside en la elección de los asuntos, tan triviales e insignificantes a veces como el de *Luisa* [24], una de las narraciones que parecen más representativas de la técnica y temas preferidos por el autor: en su primer baile de máscaras una muchachita, recién salida del colegio, es galanteada por dos desconocidos, uno de los cuales manifiesta deseos de casarse con ella. Al día siguiente la madre de Luisa, le presenta a su padre y hermano como a los dos enmascarados caballeros del baile. Hay cierto humor y simpatía en esta sencillísima narración que contrasta por su tono optimista con otras *historias vulgares* más bien trágicas o por lo menos sentimentales y dramáticas como *Lorenzo Gómez* [25], historia de un estudiante de medicina, huésped en una pensión, que se enamora estando enfermo, de una mujer cuya voz oye a través de un tabique.

---

[22] «Clarín», *Ensayos y revistas* (1888-1892), Fernández y Lasanta, Madrid, 1892.

[23] *Ibíd.*, pág. 381.

[24] Castro y Serrano, *Historias vulgares,* II, págs. 187 y ss.

[25] *Ibíd.*, I, págs. 165 y ss.

La *vulgaridad* de tales *historias* reside, pues, en el propósito del autor para captar existencias sencillas, grises, como la de *El brigadier Fernández* [26], una de las mejores narraciones de Castro por su humor y su ternura.

Cualquier menudencia puede dar lugar a la creación de una de estas *historias,* tal y como ocurre en *El frac azul* [27]: doña Justa y don Severo componen un feliz y anciano matrimonio. Ella repentinamente, empieza a sentir celos retrospectivos de la juventud de su marido, en especial de un viaje que hizo a Marsella y del que regresó con un frac azul. En un bolsillo de este encuentra una tarjeta con el nombre de una dama. Crecen sus celos y va al consulado francés donde, fingiendo que desea enviar a un hijo suyo a Francia, se entera de lo que pueden significar el frac y aquella tarjeta. Sobreviene luego una violenta escena entre los dos cónyuges, hasta que al fin un amigo de la casa hace ver a doña Justa que el episodio carece de importancia, y los dos ancianos se reconcilian. El relato, pues, se estructura como uno de los tan manejados *cuentos de objetos pequeños,* en el siglo pasado.

Si en *El frac azul* todo el conflicto de celos se resuelve amablemente, en *La mascarada* [28] el tema adquiere una trágica entonación: un anciano teniente coronel, al descubrir que su esposa le engaña con un joven capitán, encadena a éste a su coche y lleva en él a su mujer vestida de novia. El capitán al ser arrastrado, muere víctima de las heridas.

Alguna vez Castro y Serrano, pese a su empeño de sencillez y de naturalidad, no es capaz de evitar ciertos recursos efectistas y románticos según ocurre en *Juan de Sidonia* [29], de tema equiparable al ya citado relato de Selgas, *La vuelta de Juan Pérez,* historia de un mozo andaluz educado en la taberna, que por defender a su esposa Ana de una injuria mata a un hombre y es condenado a presidio. Enferma en la cárcel y es llevado a un hospital. Su vecino de cama muere en la noche, sin que nadie se dé cuenta, y entonces Juan cambia su personalidad por la del difunto. Pero este resulta ser un desertor y Juan ha de marchar a Cuba. En tanto Ana se ha casado con su protector y antiguo pretendiente Miguel. En la noche de difuntos —uno de esos toques románticos y efectistas a que aludíamos— Juan, regresa, propietario de la herencia del hombre cuya vida usurpó, y se la deja a su esposa e hijos, desapareciendo luego.

---

[26] *Ibíd.*, págs. 269 y ss.

[27] *Historias vulgares* II, págs. 265 y ss.

[28] En *Semanario Pintoresco Español* nos 15 al 17 de 1853.

[29] *Historias vulgares* I, págs. 19 y ss.

Antonio Sánchez es otra *historia vulgar* [30] cuyo máximo interés reside en la pintura del ambiente teatral madrileño. Delicadamente dramática es la trama de *Historia de un alma* [31]. Una señora llega a pensar que el joven muerto a los veintiún años que yace al lado de la tumba de su hija, pudo ser, de haber vivido, el novio de ésta.

En conjunto, y aun tratándose de una narrativa menor, hay en los relatos de Castro y Serrano una nota de calor humano suave, humorismo y resignada melancolía capaces de permitirnos hoy revalidar el juicio crítico de Alas sobre lo injusto del *arrinconamiento* en que cayó la obra de este escritor.

Por los años en que Castro colaboraba en el *Semanario Pintoresco Español,* lo hacía también el madrileño AGUSTÍN BONNAT (1831-1858), el más entusiasta imitador de la extravagancia estilística de Alphonse Karr, cuya influencia —a través justamente de Bonnat—, cabe percibir igualmente en el joven Pedro Antonio de Alarcón, cuando desde Guadix, pasó a Madrid. Cuando falleció Bonnat en 1858, Alarcón publicó una *Necrológica* en la que presentaba el estilo Karr «como cortado, bíblico, lapidario». Otra nota del mismo año aparecida en *El Fénix* de Madrid, decía de Bonnat, que «prometía ser un Alfonso Karr español» [32].

Ese pirotécnico «estilo Karr» a base de menudos párrafos, prosa chispeante, humoradas y hasta pre-gregerías, parecía ir bien a las especies prosísticas caracterizadas por su brevedad; es decir al *cuento,* fundamentalmente. Recuérdese lo que Pedro Antonio de Alarcón decía de la primera *etapa* o *manera* de su producción literaria:

> «Ya he referido más atrás lo que me aconteció recién llegado a Madrid por haberme aficionado un querido amigo a sus rarezas literarias (aprendidas por cierto del entonces muy en candelero y siempre admirable Alfonso Karr, cuyas originalidades más chocantes y superfluas imitaba muy bien Agustín, y no lo verdaderamente humorístico, sentimental y filosófico del afiligranado autor francés). Consecuencia de aquella aberración de Bonnat y mía fue el que yo escribiera diez o doce novelillas estrafalarias o bufonas que muy mal hicieron el celebrarme tanto algunos periódicos» [33].

---

[30] *Ibíd.*, págs. 101 y ss.

[31] *Historias vulgares,* II, págs. 351 y ss.

[32] Sobre el «estilo Karr» en Bonnat y, sobre todo, en Alarcón, vid. mi ya citada obra *El cuento español en el siglo XIX,* págs. 435 y ss., y en el cap. IX, *El estilo Karr en Alarcón* de mi introducción a la ed. de *El escándalo,* I, págs. LXX y ss.

[33] P. A. de Alarcón, *Historia de mis libros* (publicada con *El capitán Veneno*) 8.ª ed. Madrid, 1905, pág. 202.

Una de esas «novelillas» fue *¿Por qué era rubia?* fechada en 1854: seis amigos —Eguílaz, Manuel del Palacio, Bonnat, Ivón, Luis Mariano de Larra y el propio Alarcón— en una tarde fría y lluviosa, deciden pasar la velada escribiendo cada uno una novela con el pie forzado de *¿Por qué era rubia?*. Aberrante, estrafalaria, todo lo que se quiera, el estilo Karr presidió poderosamente en un grupo de escritores y periodistas de los años cincuenta, de los cuales el que más había de sobresalir sería, por supuesto, Alarcón. Pero este se reconocía en cuanto al estilo Karr, discípulo de Bonnat, para el que tuvo siempre no pocos elogios. Recuérdese lo apuntado por Alarcón a propósito de su muy juvenil novela *El final de Norma*

> «Había yo conocido al ingenioso y afrancesado escritor Agustín Bonnat, quien me trató desde luego fraternalmente (para morir tan pronto y dejarme sin su amenísima compañía), y contagio eran de sus graciosos escritos aquel humorismo aparente, aquel charloteo con el lector, y todas aquellas excentricidades con que salpimenté la primera edición de *El final de Norma* y otras varias publicaciones mías de la misma fecha» [34].

De esta admiración de Alarcón por Bonnat da testimonio el haberle dedicado en 1855 la más extrañamente construida de las *Narraciones inverosímiles,* la titulada *Los seis velos* que Alarcón dice haber escrito «en el París de Alfonso Karr, en la residencia del gran maestro de este nuevo género de literatura que Agustín y yo nos hemos propuesto cultivar desaforadamente, hasta que nuestros lectores pierdan el juicio».

Tal vez uno de los aspectos en que coincidieron los cultivadores del estilo Karr fue el común gusto por las *improvisaciones* y por el atenerse a un *pie forzado* temático. Ya hemos citado el caso de *¿Por qué era rubia?* de Alarcón. Recordemos el otro cuento con pie forzado, ahora de Bonnat, el titulado *Una punta de cigarro* [35]. En la dedicatoria del mismo a Ricardo Ribera escribe Bonnat:

> «Has querido que escribiera un cuento en media hora con el título que va al frente y que tu me has dado. La historia se reduce a cómo una mujer se convence del cariño de su amante al no encontrar colillas —puntas de cigarros— en su cuarto, pues sólo fumaba cuando era feliz y no lo fue durante la separación sentimental».

---

[34] *Ibíd.*, págs. 197-198.

[35] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 37, 1855.

De tema amoroso son también *Nunca. Historia de unos amores; Un nido de tórtolas* y *Un nido vacío* [36].

También de asunto amoroso, pero con talante humorístico es *Yo, ella y nosotros. Historia de unos amores* [37], un relato en que Bonnat reconoce claramente la deuda con Karr: «...y todas las frases que me había enseñado Alfonso Karr».

Junto con esta, hay otras muchas citas literarias típicamente románticas, en las que se barajan los nombres de Lamartine, Zorrilla, Vigny, Hoffmann, Goethe, Arolas, Murger, etc. En esta narración hay una divagación sobre los colores que integran el vestido de una mujer, que recuerda los de Alarcón en *Los siete velos.* Consta *Yo, ella y nosotros* de tres capítulos. Los dos primeros, *Yo* y *Ella,* ofrecen las semblanzas de dos enamorados. El tercero —muy breve—, *Nosotros,* sirve de contrapunto ridículo y prosaico: el matrimonio «es la mejor quinina para la fiebre romántica».

La misma burla antirromántica —contraste de ilusión con realidad— es la que inspira otra *Historia de amores,* la titulada *Por no saber nadar* [38], una especie de burlesca réplica al tema clásico de Hero y Leandro. En el relato de Bonnat unos novelescos amores se vienen abajo al no poder imitar el amante a Leandro, atravesando el río que le separa de su soñadora y delirante amada.

Parecido recurso —otro contraste y otro desengaño— es el utilizado en *¡Vuelvo!,* subtitulado también *Historia de unos amores* [39]. Una cita amorosa y romántica ilusiona al protagonista, que encuentra al fin, a una horrible vieja. Un tema, pues, semejante al de *Una realidad en un sueño,* de Ventura Ruiz Aguilera, al de *Día aciago* de Selgas y al de *A vista de pájaro* de Eguílaz, otro imitador de Karr-Bonnat, al que seguidamente vamos a referirnos.

3. Luis de Eguílaz, Manuel del Palacio, Carlos Rubio, Manuel Martínez Murguía, Carlos Frontaura, Rodríguez Correa, Ossorio y Bernard

Con Castro y Bonnat, LUIS DE EGUÍLAZ (1830-1874) colaboró por los años cincuenta en el *Semanario Pintoresco Español* en cuyas páginas publica el relato *A vista de pajaro* dedicado a Bonnat, inspirado en

---

[36] En *Semanario Pintoresco Español,* nos 22 y 24 de 1854, nos 50 y 51 de 1855, y nº 33 de 1855.

[37] En *Semanario Pintoresco Español,* nos 29 y 30 de 1853.

[38] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 47, 1853.

[39] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 41, 1855.

¡Vuelvo!, subtitulada como ésta *Historia de unos amores* [40]: un estudiante desde una buhardilla, se enamora de una duquesa a la que ve en su jardín. Fantasea a propósito de su loco amor, que cree ha sido observado, cuando, al fin, recibe un día una carta femenina que contiene una apasionada declaración. Resulta ser de la tía de la joven.

En la misma revista publicó Eguílaz un curioso relato titulado *Mi amigo Pepe* [41] que viene a ser un *Don Gil de las calzas verdes,* modernizado.

Recordemos ahora, una vez más, el texto de Alarcón relativo a la composición de *¿Por qué era rubia?* con la relación de los seis amigos que decidieron pasar una velada escribiendo una novelilla con tal título. Junto al propio Alarcón figuraban allí los dos escritores últimamente estudiados —Bonnat y Eguílaz— y también MANUEL DEL PALACIO (1831-1906) popular sobre todo como poeta. Alcanzó especial resonancia la polémica que mantuvo con «Clarín» a propósito de asegurar éste que la literatura española sólo contaba en su tiempo, dos poetas y medio. Junto a Núñez de Arce y Campoamor, el *medio poeta* resultaba ser —con no poca mortificación del interesado— Manuel del Palacio.

Como sus amigos literarios, también este escritor colaboró en las más significativas revistas de la época como *El Museo Universal.* Su condición de poeta —preferentemente festivo— le llevó a emplear el verso en no pocas de sus colecciones de relatos: así *Veladas de otoño, Leyendas y poemas* (1851). *Blanca. Historia inverosímil* (1889); *El niño de nieve. Cuento árabe* (1899); *El sarcófago. Cuento oriental* (1894), etc. Entre su producción en prosa cabe citar *Cabezas y Calabazas* (1864), *Dos reales de prosa y algunos versos gratis* (1864), *Letra menuda* (1877), *Fruta verde* (1881).

De las *Leyendas* en verso no le costó trabajo pasar a la prosificada, como *La cueva de Zampoña* [42]. Cultivó también el artículo de costumbres, y fue capaz de mezclar lo trágico y lo humorístico en algún relato como *¡Dios mejore sus horas!* [43] sobre las desdichas que se abaten sobre un tipo, próximo al del cuento *El rigor de las desdichas* de Narciso Campillo.

Finalmente, y en conexión con otros cuentos que hemos visto ya, en que todo gira alrededor de alguna cosa muy pequeña, recordemos

---

[40] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 1, 1856.

[41] En *Semanario Pintoresco Español,* nºs 48 al 50 de 1853.

[42] En *El Museo Universal,* nº 6, 1857.

[43] En *El Museo Universal,* nº 16, 1860.

Dieu protege la France (Historia de un napoleón) [44], en donde la felicidad llega a un hombre a través de una moneda.

De la misma generación prácticamente que Agustín Bonnat y Manuel del Palacio, fue el cordobés CARLOS RUBIO (1832-1871) que, con ellos también, colaboró en *El Semanario Pintoresco Español* por los años 1854 y 1855, y luego en *El Museo Universal,* en 1859, 1861, 1833 y años sucesivos. Utilizó alguna vez el seudónimo de «Pablo Gambara» y en 1868 publicó en Madrid una *Colección de cuentos.*

Alguna que otra vez Carlos Rubio presentó sus relatos como *cuentos de niños,* así, el titulado *La calumnia* publicado en 1859 en *El Museo Universal,* o, en la misma revista y en 1861, *Rosa y María. Cuentos de niños.*

Pese a tales subtítulos, estos relatos de Rubio, ni están dirigidos a un público infantil ni tienen a niños como protagonistas. Tal vez el autor los tituló así por lo irreal o fantástico de sus argumentos. *Rosa y María* es fundamentalmante de asunto religioso-moral [45]. El mismo tono presentaba la novelita titulada *María* que con el seudónimo de «Pablo Gambara» publicó en 1854 [46] con una introducción en la que el autor alude elogiosamente a «Fernán», a quien confiesa no poder imitar, aun cuando la acción del relato se desarrolle en Sevilla y se relacione con lo que Cecilia Böhl de Faber llama «culpas feas»: seducción, deshonra y arrepentimiento.

También de carácter moral-fantástico es el relato *Un ángel en el mundo,* publicado aún con el seudónimo de «Pablo Gambara» [47] cuyo asunto parece anticiparse al de *La aventura del ángel* de Emilia Pardo Bazán, con la historia de cómo un ángel condenado a penar de destierro temporal en el mundo, acaba por enamorarse de una mujer. Un año después de que Rubio publicase *Un ángel en el mundo* en la misma revista en 1855, aparece un relato firmado por A. F. titulado *El amor de un ángel* [48] cuyo asunto se reduce a narrar cómo Rafael baja a la tierra, se enamora de Rebeca y, desengañado, vuelve al cielo. Se dan, pues, los mismos elementos que aparecen en el relato de la Pardo Bazán: el ángel, la mujer, el desengaño y el regreso al cielo.

Tal vez el tema tenga algo que ver con la leyenda que Menéndez Pelayo estudia al hablar de *La caída de un ángel* de Lamartine. La leyenda de los amores de ángeles con las hijas de los hombres la

---

[44] *Ibíd.*, nos. 22 y 23, 1860.

[45] En *El Museo Universal,* nº 24, 1861.

[46] En *Semanario Pintoresco Español,* nos. 34 y 35 de 1854.

[47] En *Semanario Pintoresco Español,* nº 30, 1854.

[48] *Ibíd., nº 5, 1855.*

trataron autores como Lord Byron en *Heaver and Eartes,* Alfred de Vigny en *Eloa* [49] y Tomás Moore en *The Love of the Angels.*

Un año más joven que Rubio, MANUEL MARTÍNEZ MURGUÍA (1833-1923), debió su celebridad, tal vez, no tanto a sus propias obras como a las de su esposa, Rosalía de Castro. Con todo, Murguía fue figura muy destacada en la literatura gallega de la segunda mitad del XIX y todavía en 1895 Valle-Inclán recurre a él para que le prologue sus *Femeninas.*

Como Carlos Rubio, Murguía fue colaborador entre 1858 y 1860 de *El Museo Universal.* Gustó de las *baladas* y de los cuentos legendarios y tradicionales como *Ayuda de Dios* [50], *Don Suero de Toledo* [51], y *El último recuerdo* [52], narración esta muy lírica sobre el famoso poeta gallego Juan Rodríguez del Padrón que, doliente de amor, acabó sus días como monje.

El gusto por lo tradicional de Murguía puede y debe relacionarse con el elogio que le merecieron los cuentos populares de los que dijo en 1858:

> «El pueblo tiene el hermoso privilegio de poetizar todo aquello en que la sencilla palabra de su narración cae como gotas de rocío sobre las plantas.
>
> «Su imaginación crédula y encantadora da formas extrañas a todas las concepciones, y les presta un perfume desconocido, una luz suave y de misterio con que las envuelve. Así nos seducen, así nos hacen sentir, así logran conmover las fibras de nuestro corazón, gastadas ya por las grandes obras de arte» [53].

Probablemente, Murguía al escribir tales líneas debía estar pensando en un género concreto dentro de las narraciones tradicionales y populares, el legendario al que parecen convenir esas cualidades de poesía y de misterio por él destacadas, y no a esas especies próximas a lo burlesco y jocoso, como algunas de las recogidas por «Fernán».

Aunque el madrileño CARLOS FRONTAURA (1834-1910) pertenece a la misma generación que Murguía lo más importante de su producción literaria corresponde a los años finales de siglo, con excepción de alguna obra como *Historias tristes* aparecida en 1864. Pero sus gustos

---

[49] M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas,* Ed. Nacional, CSIC, tomo V, pág. 376.

[50] En el *Museo Universal,* nº 20, 1853.

[51] *Ibíd.,* nº 18, 1859.

[52] *Ibíd.,* nºs 39 y 40, 1860.

[53] En *El Museo Universal,* nº 30, 1858, pág. 158.

literarios evolucionaron con el paso del tiempo; y desde el costumbrismo madrileño inicial, pasó a interesarse por el naturalismo, como lo demuestra su traducción de *Pedro y Juan* de Guy de Maupassant [54].

Con todo, los comienzos literarios de Frontaura hay que buscarlos, como los de casi todos los narradores últimamente citados, en una revista como *El Museo Universal,* en la que colaboró por los años cincuenta. Muy posteriormente, en 1892 pudo ya publicar algún libro de relatos breves como *La buena senda. Cuentos.*

Su condición de fecundo articulista de costumbres madrileñas le llevó a publicar no pocos cuentos de tono festivo, cuya sola titulación parece ya expresar, claramente, su vinculación con los modos y tonos propios del costumbrismo satírico: *Un marido mártir, Don Silvestre, Don Blas Truchimán, Diputado electo* [55], etc.

RAMÓN RODRÍGUEZ CORREA (1835-1894) suele ser recordado como gran amigo de G. A. Bécquer. Con referencia a su producción narrativa cabría recordar aquí sus colaboraciones en 1862 en *El Museo Universal* y en la *Revista de España.* De 1894 es su libro *Agua pasada, novelas cortas.*

Y ésta, una «novela corta», es el más bello relato de Rodríguez Correa, publicado en 1872 en la *Revista de España,* con el título extravagante de *Rosas y perros.* Es una historia muy romántica, delicada en su inspiración y llena de interferencias. Gracias a unos perros conoce un humilde joven, casi un adolescente a una muchachita que muere tuberculosa. El le llevaba flores y cuidaba de su jardín. Pese a su excesiva sentimentalidad y el abuso de tópicos, este relato ofrece el interés de ser algo así como un muy *sui generis* intento en 1870 de esa *novela poética* que más tarde había de conseguir «Clarín» con otro tema y otro lenguaje, en *Doña Berta.*

Dentro de este grupo de escritores nacidos por los años treinta cabía citar a MANUEL OSSORIO Y BERNARD (1839-1904), periodista cultivador del artículo de costumbres y del cuento en obras como *Lecturas de la infancia* (1880), *Cuentos novelescos* (1884), *Fábulas y moralejas* (1896), *Cuentos ejemplares* (1896), *Cuentos y sucedidos* (1898)... Como Rodríguez Correa fue colaborador de *El Museo Universal* en 1859, 1860, 1862, 1864, 1865. Por esos años se interesa por el género de las *baladas* y por el de *cuentos de viejas.* Así se titulaba sencillamente, *Un cuento de viejas,* el publicado por Ossorio y Bernard en 1862, con

---

[54] G. de Maupassant, *Pedro y Juan,* versión española de Carlos Frontaura F. Fe, Madrid, novena edición.

[55] Todos estos relatos aparecen ya a finales de siglo, en la revista *Blanco y Negro,* nº 49, 1892; nº 60, 1892; nº 96, 1893; nº 97, 1893.

el tema del pescador que perdona la vida a un barbo que resulta ser un príncipe encantado, el cual le concede todo lo que pida su mujer. Esta, muy ambiciosa, desea riqueza y honores, y pide ser sucesivamente, condesa, reina, papisa, hasta querer ser Dios. Entonces es castigada volviendo a su primitivo estado de miserable pescadora [56].

Se trata evidentemente, de una version más de un cuento popular relacionable con el de *Porrita componte* del P. Coloma.

De estilo histórico-legendario es *Turigi* (Leyenda histórica) [57] sobre el último caudillo morisco. Y exasperadamente romántica, con los tópicos del rapto, seducción y duelo es *La hija del loco* [58].

En lo que atañe al estilo de Ossorio y Bernard como narrador, apuntaré finalmente que alguna vez acusa la influencia de A. Karr, tan difundida por los años cincuenta y sesenta.

4. Narciso Campillo, Eduardo Bustillo y José Fernández Bremón

Amigo de Bécquer, como Rodríguez Correa, y sevillano como el autor de las *Rimas,* fue NARCISO CAMPILLO Y CORREA (1835-1900), cuentista chispeante y hasta descarado, al decir de Julio Cejador. Sus relatos están recogidos en colecciones como *Una docena de cuentos* (1878) *Nuevos cuentos* (1881) y *Cuentos y sucedidos* (1893) (con Javier de Burgos).

Fue también preceptista literario y como tal tuvo ocasión de ocuparse del género por él cultivado. Con todo, el hecho de que —como enseguida veremos— los relatos breves de Campillo equivalgan lo más, a chistes o chascarrillos bastante elaborados, trae como consecuencia el que sea difícil, por no decir imposible, hacer coincidir en este autor, la *teoría y la práctica del cuento.*

Realmente Narciso Campillo, como preceptista no hace sino recoger y respetar viejas ideas, según las cuales las leyendas y los cuentos eran estudiables dentro de la poesía épica. Tras ocuparse Campillo de los grandes poemas épicos, de los burlescos y de los descriptivos, pasa a estudiar la leyenda, que define como «poesías narrativas cuyo asunto es histórico, tradicional o enteramente inventado por el autor. Sin embargo de este carácter narrativo, admite, en sus frecuentes digresiones el lirismo más elevado y entusiasta, y, a veces, ocupan breve parte los

---

[56] Puede leerse en *El Museo Universal,* nº 4, 1862.

[57] En *El Museo Universal,* nº 46, 1865.

[58] *Ibíd.*, nºs 5 al 10 de 1864.

diálogos» [59]. Apunta luego que «algunos autores dividen este género en *leyendas* y *cuentos,* aplicando el primer nombre a los poemas de asunto histórico o tradicional, y el segundo, a los totalmente ficticios. Otros los llaman leyendas, si están versificados, y cuentos a los escritos en prosa: pero estas son distinciones pueriles que a nada conducen. Lo importante es que sean buenos y apellídense como quieran» [60]. Y efectivamente, el propio Campillo saltándose la distinción *leyenda-cuento* basada en el verso o la prosa, cita seguidamente como *leyendas* ejemplares las de su amigo Bécquer escritas, obviamente, en prosa.

Obvio también parece el que los cuentos de este preceptista, no puedan encontrar acomodo en su clasificación del género, dentro de la poesía épica y junto a las leyendas pues no siempre son «totalmente ficticios» si damos crédito al propio autor. Así, en la más significativa colección de Campillo, la titulada *Una docena de cuentos* cuyo número rebasa el de doce, (quizá porque el autor manejó el término docena como relación aproximativa, quizá porque quiso hacer ver que no todos eran propiamente cuentos) el titulado *El bergantín Caritá,* fechado en 1867, lleva una nota a pie de página en que se indica:

> «Cuento en que nada se inventa
> pues pasó como se cuenta» [61].

Una advertencia del mismo tono se encuentra, también en forma de nota a pie de página, referida al relato, fechado en 1868, *La última noche de diciembre de 1491:* «Cuento hasta cierto punto» [62]. Ello es así por la condición histórica del personaje del cuento y de su circunstancia.

Los de Campillo son fundamentalmente cuentos-chistes, elaborados chascarrillos de corte tradicional y popular, sometidos a un proceso de muy ostensible personalización literaria. Pero en definitiva, lo que hace Campillo, es lo que también hicieron en su siglo «Fernán Caballero» y Juan Valera, con referencia a los cuentecillos, a los chascarrillos andaluces, y seguirá luego haciendo algún folclorista andaluz como el erudito Francisco Rodríguez Marín.

Fue precisamente D. Juan Valera quien se encargó de prologar con su habitual ingenio y buen decir, el libro *Una docena de cuentos* de Campillo. En tal *Prólogo* Valera viene a identificar, muy nítidamente,

---

[59] Narciso Campillo y Correa, *Retórica y poética o literatura preceptiva,* 3.ª ed., Madrid, 1881, pág. 317.

[60] *Ibíd.*, pág. 318.

[61] Narciso Campillo, *Una docena de cuentos,* Madrid, 1878, pág. 89.

[62] *Ibíd.*, pág. 129

los relatos breves del autor prologado con otros tantos chistes, al decir:

> «Es por demás aventurado juzgar este género de narraciones breves. ¿Quién adivina o prevé lo que divertirá o interesará al público? No hay nada más indefinible que el chiste. Lo que hace reír en un sitio, fastidia en otro; lo que pasa aquí por gracioso y ligero, allí se tiene por pesado y frío, lo que en tal momento se calificaría de discreto, se condena un momento después por impertinente» [63].

Diferencia luego Valera los cuentos de Campillo de los de tipo tradicional, como los recogidos por los hermanos Grimm en Alemania, para precisar cómo en los ahora prologados no hay prodigios, magia, seres sobrenaturales, hadas, genios, etc. En consecuencia, estima Valera que casi todos los cuentos de Campillo «pueden designarse con el título vulgar de *chascarrillo* o *sucedido*» advirtiendo seguidamente:

> «No es nueva tampoco esta especie de cuentos. Italia, sobre todo, posee en esta especie muchos modelos que imitar, descollando entre ellos las fascinantes novelillas del famoso Franco Sachetti. Pero tanto Sachetti y otros italianos, como nuestros españoles D. Juan Manuel y Timoneda, vivieron en tiempos de menos malicia, cuando la gente era menos descontentadiza y exigente, cuando no había periódicos donde no hay anécdotas que no se refieren, y cuando el viajar, ver mundo, presenciar lances y sucesos y adquirir experiencias de usos y costumbres, eran prendas más raras y más estimadas que en el día. Todavía el hombre que había vivido y peregrinado podía sin exagerado amor propio, jactarse como Ulises, de saber mil cosas que no sabían sus conciudadanos, y podía aspirar a instruirlos y a deleitarlos refiriéndolas.
>
> «En el día ofrece esto mayor dificultad. Todo el valor del chascarrillo o del sucedido tiene ahora que cifrarse en el primor del estilo, en las amplificaciones de la pausa cómica, en el reposo, en la gracia y en el tono con que se cuente. Y en la agudeza y sutil inventiva para hallar el camino por donde se pasa del caso singular que se narra a la sentencia o lección con que se adoctrina e ilustra la mente de los lectores» [64].

Virtudes son éstas que Valera cree encontrar en los cuentos de Campillo, si bien es verdad que «la sentencia o lección» adoctrinadora

---

[63] Prólogo de Valera a la cit. ed. de *Una docena de cuentos,* págs. VII-VIII.

[64] *Ibíd.*, págs. X-XI.

no siempre podia encontrarse en ellos, tal vez, porque bien señaló «Fernán Caballero», esta era una especie, la del cuento popular, y, sobre todo, la del *chascarrillo* que mal admitía moraleja alguna, de no sobreponérselas más o menos forzadamente como alguna vez hicieron «Fernán» y sobre todo, el P. Coloma.

Si se acepta, pues, como con entusiasmo lo hizo Valera, la existencia de una muy *sui generis* modalidad del cuento, de traza u origen popular-tradicional pero de elaboración personalizadamente literaria, los relatos de Campillo pueden ser leídos gratamente incluso en nuestros días, ya que el autor demuestra naturalmente su habilidad por alargar anécdotas o sucedidos tan menudos como el de *El puente* [65] en que todo se reduce a cómo dos pobres y necesitados emigrados en París, se fingen arquitectos para colarse en la inauguración de un puente sobre el Sena, participando del abundante banquete. Cuando se ven obligados a exponer su opinión técnica sobre el puente inaugurado felicitan a su constructor su «inspiración feliz... de hacer el puente derechito, derechito desde una orilla a la contraria; que si se empeña usted en hacerlo por medio y a lo largo del río, se muere de puro viejo antes de acabarlo» [66].

El conocido chascarritlo del barbero que afeita un pobre por caridad, desollándole la cara, está recogido en *Por amor de Dios por amor del dinero* [67] sometido al habitual proceso de alargarlo, con divagaciones como la de suponer una genealogía picaresca al malicioso barbero, que no deja de recordar la del propietario de aquella venta en que D. Quijote fue armado caballero:

> «Era el barbero un pez de Cadiz, nacido en la Mirandilla, criado en la Viña y cursado y curtido en las muy ventiladas y no menos famosas Universidades del Muelle, el Campo del Sur y la Galeta, donde tantos gloriosos varones han salido para las academias y liceos de Ceuta y Melilla» [68].

El relato de Campillo si no es original en cuanto a la anécdota, sí lo es en lo que atañe al modo digresivo, pintoresco y burlón con que es capaz de presentarlo.

Creo que es bastante conocido el chiste del sacerdote que asediado por un pesadísimo caballero acaba por regalarle un loro con el que

---

[65] *Ibíd.*, págs. 3-24.

[66] *Ibíd.*, pág. 24.

[67] *Ibíd.*, págs. 27-34.

[68] *Ibíd.*, págs. 29-30.

este se había encaprichado, no pudiendo resistir más el acoso de tan tenaz individuo. En el segundo capítulo de *La constancia,* el cuento de Campillo [69], una joven confiesa a este sacerdote haber quebrantado el sexto mandamiento. El horror inicial del sacerdote se trunca en comprensión al averiguar que el caballero perseguidor de la joven, durante seis meses, fue el mismo que acabó haciéndose con el loro.

Una intención satírico-moral es perceptible en *Los dos médicos* [70]: Don Bodoque, el médico ignorante, explica a Don Silverio, el médico inteligente sin clientela, que debe su éxito al hecho de que abunden más los necios que los listos.

Pero, tal vez el mejor contado de estos relatos sea *La plegaria* [71], en donde también lo de menos es la anécdota —limitada a la burla de que es objeto en un pueblo el holgazán y borrachín zapatero, el cual pide todos los días a una imagen de San Cristóbal, que le proporcione dinero sin trabajar; hasta que un día el sacristán escondido dispara un trabucazo que hace huir al personaje y le lleva a comentar que si por pedir catorce reales recibió tal descarga, ¡que habría ocurrido si pide un duro!— y lo más sabroso está quizá en los preliminares o marco de la misma [72].

---

[69] *Ibíd.*, págs. 37-54.

[70] *Ibíd.*, págs. 57-62.

[71] *Ibíd.*, págs. 65-73.

[72] En la descripción de ese *marco,* Campillo parece haberse inspirado en fuentes verdaderamente populares. Así, todo lo relativo a la bestialidad del pueblo en que transcurre la acción del relato, y a su bárbara devoción por San Cristóbal, da lugar a observaciones como ésta:

> «Como el Niño era diminuto y gigantesco el santo, no es por manera alguna extraño ni inverosímil que la atención se fijara en este y fuera mucho mayor la falange de sus devotos y apasionados. Medio pueblo llevaba por nombre de pila Cristóbal, y según antigua y natural costumbre de modificar los nombres acomodándolos a las personas, había Tobalos, Tobalillos, Cristobalitos, Cristobalones, Cristobaluchos y aún Cristobalagarras, como el escribano y el alguacil, tocayos por el sacramento del bautismo y parientes y similares por lo que de agarrantes y ganchudos ambos tenían. La devoción al santo no se mostraba solo con este patronazgo, con los ex-votos y la lamparilla ardiendo perenne ante la venerada imagen; sino que hasta en los momentos y casos menos piadosos era recordado el gran Santo como punto de comparación y extremo de toda hipérbole: "Mientes más que San Cristóbal", decían de un embustero: "Le dio un navajazo, que ni San Cristóbal", como si el siervo de Dios hubiera pasado su vida esgrimiento la navaja: "Bebe más que San Cristóbal", y aún oí decir de un jayán que con el hombro levantó un carro atascado: "Es más bruto y con más fuerzas que San Cristóbal". Y esto es lo menos fuerte y lo que por escrito puede consignarse; que otras cosas por la muestra el lector adivina y yo callo, aunque no dejaré en silencio ahora cierta frase que en veinte años no he podido olvidar por el asombro que entonces me produjo. Una noche de estío tomábamos el fresco sentados a la puerta del boticario: tratábase de un jornalero cuya fecunda esposa en menos de cuatro primaveras le había regalado cuatro parejas de robustos mellizos, y con la mayor naturalidad exclamó uno de los tertulianos: "¡Esa mujer pare más que San Cristóbal"». *Ibíd.*, págs. 66-68.

El tema de *El rigor de las desdichas* [73] guarda alguna semejanza con el ya visto en *Dios mejore sus horas* de Manuel del Palacio, si bien en el relato de Campillo las calamidades que se abaten sobre el protagonista llamado Ventura para mayor sarcasmo, se alargan excesivamente. Muy extenso asimismo para cuento resulta *Un tipo singular.* Y también bastante estirada está la anécdota o menudo chiste de *Vino y frailes,* en donde la afición que al vino demuestran los frailes protagonistas, trae inevitablemente al recuerdo, aunque sea distinto, el relato de Daudet, *El elixir del padre Gaucher* perteneciente a las *Cartas desde mi molino.*

En algún caso Campillo se limita a enhebrar una serie de charadas más o menos graciosas, en vez de centrarse en una sola, tal y como ocurre con los extravagantes y grotescos proyectos del arbitrista don Félix Pluscuamperfecto en *Soñar despierto.* Sucede entonces que el cuento, de serlo, no tiene más unidad que la del personaje-eje en torno al cual todo se organiza.

La última humorada que Campillo se permite en esta colección *Una docena de cuentos,* es la de situar en la última página una *Carta al lector* explicándole que aunque la docena de frailes es de trece, la suya es de dieciséis, propio de un andaluz rumboso e invitándole, a la vez, a que descarte los más flojos de tales relatos, hasta quedar en sólo doce [74].

En definitiva Campillo es un tipo de cuentista bien distinto de «Fernán Caballero» o de «Clarín» en su mismo siglo, ya que si de los cuentos populares a los suyos hay una enorme distancia, provocada por la tan *sui generis* distancia que presentan los chascarrillos y sucedidos de *Una docena de cuentos,* mayor aún es, tal vez, la que hay entre ellos y los relatos propiamente originales, creacionales de un Leopoldo Alas o de tantos otros narradores para quienes el género significaba bastante más de lo que pudo suponer para Campillo.

Con todo, sus relatos tienen gracia, están bien contados, y por eso no le faltaba razón a Emilia Pardo Bazán al censurar la ausencia de Narciso Campillo —según vimos ya— en la antología de Gómez Carrillo.

Un año más joven que el autor de *Una docena de cuentos* fue EDUARDO BUSTILLO (1836-1900) que, como tantos narradores de su tiempo, fue colaborador de *El Museo Universal* en 1860, 1865, 1867.

---

[73] *Ibíd.*, págs. 145-188.

[74] A título de curiosidad apuntaré que el escritor malagueño Juan Gualberto López Valdemoso, Conde de las Navas (1855-1901), popular en su tiempo como recopilador de chistes y cuentos jocosos, dio a uno de sus libros el título de *La docena del fraile. Doce cuentos y una historia que lo parece* Hernando, Madrid, 1886.

Sus relatos fueron coleccionados en los volúmenes *El libro azul, novelitas y bocetos de costumbres* (1879) y *Cosas de la vida. Cuentos y novelitas* (1899). Los solos títulos de estas dos obras nos hacen ver que Bustillo mezcló no sólo lo que el consideraba *cuentos* con los estimados como *novelitas,* sino también con los *cuadros* o *bocetos de costumbres,* acomodándose a una muy habitual práctica literaria. En su momento veremos cómo P. A. de Alarcón fue uno de los pocos escritores que a la hora de coleccionar en libros sus escritos breves, trató de separar *cuadros costumbristas* y *cuentos.*

Para Bustillo, este último género, el cuento, había de definirse por su brevedad, por su ligereza, como expresión literaria de una época caracterizada por «la agitación de la vida moderna» [75].

Tales características impedían al autor de cuentos entretenerse en detalles e incidencias, cuya pormenorización era posible en la novela pero no aquí. Así lo apuntó Bustillo en su novelita *Fidela* al decir: «En estas narraciones cortas, el lujo de los detalles es imposible, y, por lo tanto, ha de quedar a cuenta del avisado lector el razonar y explicar la brutalidad de los hechos por la fuerza de los caracteres que ve apuntados y por la influencia del ambiente que los personajes respiran» [76].

Lo curioso es que quien decía esto —tan certero referido al cuento— era un cuentista realmente digresivo, tendente a las moralizaciones —de ahí su gusto por los *Proverbios* de Ruiz Aguilera—, según se percibe en relatos como *El Sol de Perico* [77], historia de un holgazán que sólo aspiraba a gozar del sol y que acabó mendigando a la muerte de sus padres. En *En lo vivo y lo pintado* [78] describe Bustillo el desengaño de un pintor enamorado de una mujer a la que llega a idealizar excesivamente, hasta que en un baile descubre la vulgaridad de su alma.

En alguna ocasión, la intención moralizadora da lugar a algún relato tan absurdo como *El diablo azul. Cuento de color de fuego* [79], en el que Pura, una jovencita soñadora, abandona una representación

---

[75] Así, leemos en el cuento *La noche de Reyes:* «Los infortunios de Paquita acusan un crimen; pero su historia debe durar lo que dura un cuentecillo en una reunión amena; literatura de ropa ligerita, paso breve y color vivo; en consonancia, en fin con la voluble impaciencia de nuestra raza y la agitación de la vida moderna» (E. Bustillo, *El libro azul* Madrid, 1879, pág. 228).

[76] E. Bustillo, *Cosas de la vida,* Madrid, 1899, pág. 119.

[77] Con el subtítulo *Cuento que no lo parece,* fue publicado en *El Museo Universal,* nos. 23 y 32 de 1865. Recogido en *El libro azul,* págs. 17 y ss.

[78] *El libro azul,* págs. 277 y ss.

[79] E. Bustillo, *Cosas de la vida,* págs. 1 y ss.

teatral por no poder soportar a Mefistófeles y es seducida por el Diablo azul, bajo figura del Angel de la Guarda.

El viejo tema del contraste ciudad-campo como horaciano *menosprecio* de la primera y *alabanza* del segundo, reaparece en *Adán y Eva* [80]: don Feliciano, a su regreso de América, vive en la paz del campo, en un paraíso, donde educa a su hija Eva, la cual, al casarse, abandona la vida campesina para trasladarse a la ciudad. Allí son desgraciados marido y mujer, y regresan a la aldea, al Edén. Otra narración de Bustillo de este tema, esta vez humorístico, se encuentra en *Gato escaldado. Cuento lastimoso* [81].

Escritor muy celebrado en su tiempo, periodista que colaboró en el *Diario del Pueblo, La Moda Elegante Ilustrada, El Globo* y *Blanco y Negro,* redactor jefe de la famosa revista *La Ilustración Española y Americana,* JOSÉ FERNÁNDEZ BREMÓN (1839-1910) es, tal vez, uno de los cultivadores del cuento que mejor expresan lo que tal género debió al periodismo de la época. A este propósito decía un periodista precisamente, Arturo Vinadell Roig, en 1912:

> «Y en este punto debo declarar una cosa que me interesa dejar consignada como periodista, ya que tengo autorización suficiente para decirlo como aprendiz de literato: el elemento predominante, el vehículo que ha servido aquí y en todas partes, lo mismo en los pueblos latinos de Europa que en las naciones hispanoamericanas, para hacer esta revolución en favor del cuento, es el periódico. En Francia no se concibe ya el periódico sin el folletín para pasto de la gente indocta, para el vulgo, y sin el cuento, este para la gente culta, para el público selecto. Periódico con ínfulas de literario y sin cuento, está destinado a perecer irremisiblemente. Y como nadie quiere morir pudiendo impedirlo, de aquí que todo periódico bien nacido tiene su colaboración de cuentistas, y si estos gustan el periódico está salvado.
>
> «Y vengamos a nosotros ¿Qué ha sucedido en España? No hay más que ver lo que han hecho y lo que están haciendo los grandes periódicos. La corriente, esto es innegable, procede de Francia. ¿Qué importa? Empezaron —hablo de memoria y sin hacer cronología— Fernández Flores, Fernández Bremón, Ortega Munilla, mirándose en el espejo que relucía en esta otra parte de los Pirineos y allí se fueron llenando columnas y más columnas de los principales diarios madrileños, a los que han seguido más tarde los principales periódicos de provincias, hasta que consiguieron arraigar

[80] *Cosas de la vida,* págs. 23 y ss.

[81] *El libro azul,* págs. 145 y ss.

el nuevo gusto y atraerse buen golpe de imitadores, que hoy día se cuentan por decenas, para gloria y prestigio de las letras españolas...» [82].

Por supuesto, Fernández Bremón, como tantos otros narradores de su tiempo no se limitó a publicar cuentos aisladamente en las revistas ya citadas, sino que también los coleccionó en volumen: *Cuentos* (1879). Alguno de los reunidos en tal libro es de carácter histórico-legendario, como el titulado *La hierba de fuego. Episodio del siglo XV* [83] que, en realidad, es sólo un pretexto para que el autor luzca sus conocimientos de la literatura del siglo XV en forma muy difusa. El protagonista es D. Enrique de Villena y la acción se desenvuelve en un ambiente de supersticiones y fascinaciones.

Pero fue sobre todo en la modalidad fantástico humorística, donde más sobresalió Fernández Bremón como autor de narraciones breves. Así *Un crimen científico* [84] es un relato extravagante sobre un misterioso oculista que desea dar la vista a su hija ciega, para lo cual hace experimentos con animales, dejándolos tuertos e incrustando sus ojos en seres vivos, sus criados, antes ciegos. Para su hija desea no un ojo de gallina, de cerdo o de mono, sino un ojo bello. Un campesino arruinado en el juego le vende los suyos [85]. En el pueblo sospechan que este mozo ha sido asesinado e identifican como suyos los huesos que, realmente, corresponden a un mono.

El cuento abunda en humoradas extravagantes, como la de la escena en que, al recobrar la muchacha la vista, cree que un oragután —lo primero que ve— es su padre. Se cierra el relato con un anuncio puesto por el oculista que en tono menor y grotesco, recuerda algún motivo manejado por Gracián en el episodio de *La fuente de los engaños* del *Criticón:*

«Hay en el establecimiento ojos de águila para generales de campaña, ojos de tigre para deudores acosados y ojos de gacela propios para damas.

---

[82] A. Vinadell Roig, introducción a la antología *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles* París, 1912, págs. 9-10.

[83] J. Fernández Bremón, *Cuentos* Oficina de *La Ilustración Española y Americana,* Madrid, 1879, págs. 47 y ss.

[84] Este cuento fue publicado inicialmente en *El Globo*, junio de 1875, y recogido luego en la cit. ed. de *Cuentos,* págs. 1 y ss.

[85] Este motivo trae al recuerdo el tan tradicional de jugarse los ojos en el juego, recogido en la comedia de Agustín Moreto *San Franco de Sena.*

«También hay otros ojos más comunes y baratos para nodrizas y soldados.

«Se ponen gratis a los pobres ojos de besugos».

En *Gestas, o el idioma de los monos* [86] relata Fernández Bremón la historia de un mono que aprende a hablar, en una escuela de sordomudos, convirtiéndose en un hombre ilustrado que valsa, se bate, galantea y llega a ser rey de los monos en un rincón de la selva africana. Pero cuando sus civilizados súbditos leen la historia de la Revolución francesa, imitan tal suceso histórico y guillotinan a Gestas, su rey.

Con el tema de *Vino y frailes* de Campillo guarda alguna relación *Una fuga de diablos* [87], sobre la embriaguez de unos monjes, que cometen entonces mil excesos. Un lego cuenta que el origen de todo está en que unos diablos permanecían escondidos en la tinaja de que bebieron. Un tío de tal lego pintó en otro tiempo un cuadro de las tentaciones de San Antonio en el que figuraban unos inquietantes diablos. El pintor desapareció misteriosamente y también los diablos del cuadro. Creyeron entonces que éstos se habían metido en la tinaja, y de ahí los efectos del vino. Pero al fin se descubre la realidad: el pintor conversando una vez con un fraile, pintor también y rival suyo, cayó en la tinaja y el otro dejó que se disolviera allí, borrando luego los diablos del cuadro. Al final, el lego aparece bebiendo de la tinaja y sorprendido por el Abad, dice que reza sobre la tumba de su tío.

Otra humorada, relacionable en algún punto (aunque aquí se presenta más bien un caso inverso) con *Gestas,* es la que da tema a *El cordón de seda (Cuento chino)* [88]. Cuenta aquí Fernández Bremón cuán desgraciado se siente Chao-Si porque su hijo ha rehusado abrirse el abdomen. Los parientes le aconsejan que se estrangule para salvar su reputación. Pero Chao-Si entrega el cordón de seda a su mujer para que se estrangule ella, alegando que él tiene credencial de larga vida, dada por el Emperador. Tian, su esposa, seduce a Kin el cocinero y le manda ahorcarse. Kin sorprende a Te-Kan, hijo de Chao-Si, robando a su padre y le invita a suicidarse. Cuando cree que lo ha hecho aparece un mono ahorcado en su lugar. Todos certifican que se trata del hijo de Chao-Si, y cuando este último muere —pese a la creden-

---

[86] Publicado inicialmente en *Diario del Pueblo* 1872, y recogido en la cit. ed., págs. 127 y ss.

[87] Publicado inicialmente en *La Ilustración Española y Americana* en 1873 y recogido en la ed. cit., págs. 223 y ss.

[88] Publicado inicialmente en el *Almanaque de la Ilustración* 1872, y recogido luego en la ed. cit., págs. 263 y ss.

cial—, se presenta Te Kai reclamando la herencia. Pero como le han dado por muerto, le dicen que o se ahorca o es un mono. Te Kai, al declararse mono, es entregado a unos saltimbanquis.

Junto al ya apuntado motivo de inversión del tema de *Gestas* —allí el mono que llega a ser hombre, aquí el hombre que ha de convertirse en mono—, merece la pena señalar en *El cordón de seda,* el manejo de una mecánica narrativa relacionable con la presente en tantos cuentos tradicionales de carácter acumulativo, en que se va produciendo el típico movimiento de enganche o de *corre la bola,* tal y como sucede en el viejo relato del *Sendebar* del cazador y la gota de miel.

Y asimismo con el motivo de los ojos de águila para generales o de gacela para damiselas, se relaciona la relativamente barroca y hasta casi quevedesca —siempre en tono menor, por supuesto—, fantasía de *Exposición de cabezas* [89]. Aquí Fernández Bremón nos presenta el caso del ochentón Don Caralampio capaz de emborracharse con el café, líquido que le hace vivir y le infunde claridad mental o doble vista, haciéndole ver las cabezas de las personas convertidas en plantas o animales. Así, el ladrón conducido por la policía es la gallina entre los zorros (un motivo fácilmente relacionable con alguno de los manejados por Quevedo en *La hora de todos*).

[89] Narración recogida en la cit. antología *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos,* París, 1912, págs. 153 y ss.

VII. EL PERIODISMO Y EL CUENTO

1. Isidoro Fernández Flórez «Fernanflor»

Ya en el capítulo I, tuvimos ocasión de dedicar un apartado a esta relación histórico-literaria entre periodismo y cuento, a la que ahora volvemos.

Asimismo, en el capítulo anterior hemos tenido ocasión de ir señalando cómo la mayor parte de los narradores en él estudiados se caracterizan por colaborar en revistas como *El Museo Universal, La Ilustración Española y Americana, Blanco y Negro,* etc. Y a propósito del autor últimamente estudiado, José Fernández Bremón, citamos un texto del periodista Arturo Vinadell no poco significativo en lo que a esa relación atañe, al presentar tal periodista el caso de los cuentistas españoles que se dieron a conocer a través de periódicos y revistas, como un eco de lo que antes había sucedido en Francia.

A este propósito conviene recordar cómo Marcel Prévost estimaba que buena parte del éxito alcanzado por los cuentos de Guy de Maupassant se debía a la inserción de los mismos en los periódicos [1].

En lo que a España se refiere parece claro que, a partir del Romanticismo, fue incrementándose el número de publicaciones periódicas, de revistas y de diarios que aunque no fueran específicamente literarios favorecieron el cultivo del cuento. Y hasta un punto tal que el viejo folletín romántico, de inevitable publicación en los periódicos

---

[1] «La segunda razón que más poderosamente ha contribuido a hacer popular a Maupassant, cuentista, estriba en que el cuento es una obra corta que se publica fácilmente y fácilmente se reproduce en los periódicos, y que el lector puede leer cómodamente varias veces» (...) «Y cuando el éxito inmenso que alcanzaron hubo hecho surgir imitadores a granel, los periódicos diarios se llenaron de cuentos de las mismas dimensiones y del mismo género que los del maestro» (Marcel Prévost, Prefacio a *Cuentos escogidos* de Guy de Maupassant, versión castellana por Carlos Batlle, Librería Ollendorf, París, (s.a.), págs. VIII y XIV).

diarios, se vio poco menos que desplazado por el cuento, según apuntaba «Clarín» en un artículo fechado en agosto de 1892 y titulado *La prensa y los cuentos* al que ya nos referimos en el capítulo I.

Y al prologar Benito Pérez Galdós, en 1904 unos cuentos de Isidoro Fernández Flórez, consideraba a este narrador como periodista ante todo, estimando que «de él nacieron la viveza, la gracia y brevedad de las formas literarias aplicadas al periódico» [2], elogiando luego sus narraciones publicadas inicialmente en el diario madrileño *El Liberal* y valorando grandemente lo mucho que la literatura actual debe al periodismo [3].

Justamente este periodista —cuentista, tan elogiado por Galdós, es quien va a abrir el presente capítulo ya que su cronología vital parece enlazada muy directamente con Fernández Bremón, que cerraba el anterior.

El madrileño ISIDORO FERNÁNDEZ FLÓREZ (1840-1902) hizo popular en su tiempo el seudónimo literario de «Fernanflor». Escritor hoy poco menos que olvidado, gozó del favor crítico de sus contemporáneos —acabamos de ver el juicio que le merecía a Galdós—, y llegó a ser académico de la Española en 1897.

Colaboró en el viejo *Museo Universal* y luego en periódicos madrileños como *El Liberal* y *El Imparcial,* donde en 1875 publicó *La Nochebuena de Periquín,* uno de sus cuentos que más resonancias había de alcanzar por la polémica a que dio lugar —y a la que enseguida aludiremos— entre L. Alas «Clarín» y L. Bonafoux, «Aremis». Aparte de la citada edición de cuentos de 1904, también cabe recordar otra anterior publicada en Barcelona en 1886 con el título de *Cuentos rápidos.*

Temáticamente considerados, los relatos breves de «Fernanflor», presentan suficiente variedad, desde los de temática histórica —v. gr. *1808 Madrid en la víspera* [4]— hasta los humorísticos y satíricos como *Don Ruperto* —sobre el provinciano burgués que es engañado en Madrid por una señorita de apariencia honesta y humilde que es en

---

[2] *Cuentos de Fernanflor,* M. Romero, Madrid, 1904, pág. V.

[3] «La lectura febril del periódico, en muchos casos con interés ardiente, en otros con el solo fin de saber lo que pasa en el mundo, matando dulcemente las horas, despierta el gusto de otras lecturas. La Prensa, buena o mala, que en esto de la maldad o bondad de los periódicos no hay medida para todos los gustos, ni puede haberla, es el despertar de los pueblos dormidos y el acicate contra perezosos del entendimiento. No duden de que hoy se lee más que ayer, de que un ameno libro encuentra cada día más favorable entente» (*Ibíd.,* pág. IX).

[4] En *Cuentos,* 1904, págs. 101 y ss.

realidad una timadora, *Mesalina* —otro caso parecido de expoliación de un hombre por una mujer—, *En el tren, La dama del tranvía,* etc. [5].

«Fernanflor» periodista, narrador rápido —era una de sus vanidades literarias reflejada en el título de la colección publicada en 1886, *Cuentos rápidos*— muy de circunstancias, mundano y frívolo en ocasiones —«con algo de coquetismo mujeril» decía J. Cejador—, fue un hombre muy de su época, de ella vivo trasunto. Quizá por tal causa, uno de los sectores más significativos de sus cuentos venga dado por aquellos centrados en algún objeto pequeño o menudencia. Y no es que tales narraciones sean, por supuesto, exclusivas del siglo pasado. Tan sólo quiero sugerir que en una época en que la sociedad parecía estar tan atenta al lenguaje de los objetos, —el lenguaje de las flores, el del abanico manejado por la mujer, el de los gemelos en el palco de un teatro, el del bastón del hombre, el del complicado aparato de dobleces y expresiones de las tarjetas de visita, etc.— de un mundo en que los salones y despachos aparecen tan rebosantes de objetos como la misma indumentaria femenina y masculina —dijes, colgantes, cadenas, relojes, leontinas, gemelos, alfileres de corbata, tocados femeninos, etc, etc.—, en una sociedad y en un tiempo caracterizados por tales gustos, no puede sorprender sino que resulta perfectamente congruente, el que se publiquen tantos cuentos cuyo tema gira en torno a alguna menudencia.

Así, en la serie *Cuentos rápidos,* de «Fernanflor» encontramos *La maceta, La diadema, La carta* y *La escalera;* relato este que aunque efectista, es tal vez uno de los mejores ejemplos de cómo un objeto ocasiona todo un drama. Un suicida que iba a arrojarse por el viaducto madrileño se arrepiente, y deja allí abandonada la escalera con que iba a salvar el alto pretil; escalera que sirve para permitir luego suicidarse a la mujer que el amaba.

Casos hay en que el objeto o menudencia que incluso da título al relato funciona como criatura evocadora. Es lo que ocurre en otras dos narraciones de «Fernanflor» publicadas asimismo en la serie *Cuentos rápidos.* En uno de ellos, *¡Mientras haya rosas!...* el narrador acude a ver a su amada, a la que han separado de él llevándola a vivir a una lejana finca. El va siempre a visitarla a caballo y ella lo recibe arrojándole una rosa. Muere la joven. El marcha fuera de España, y cuando regresa después de veinte años, se repite la escena en otros jóvenes; como en *Las nubes* de «Azorín» —salvadas las distancias— se repite lo del vuelo del azor y el encuentro de los enamorados en el jardín de

[5] Todas estas narraciones pertenecen a la serie *Cuentos rápidos,* Ramón Molins, Barcelona, 1886.

Melibea. Las rosas tienen, en el cuento de «Fernanflor» un valor entre evocador y simbólico.

Otro tanto sucede, muy en otro plano, con *La salsa de caracoles:* el narrador vuelve a tomar ese popular plato en un merendero donde acostumbraba a ir con una bella muchacha. Juntos entre bromas y picardías, tomaron muchas veces caracoles en salsa. Entonces le parecían exquisitos y ahora no. El mozo que le sirve comenta que la salsa es la juventud y el amor.

Con frecuencia los cuentos de «Fernanflor» se caracterizan por unos finales efectistas, la trama puede dar la vuelta, por así decirlo, según sucede —en un plano de muy superior calidad literaria— en tantos relatos breves de Chejov. En los de Isidoro Fernández Flórez los finales «sorpresa» no lo son del todo, resultando por el contrario, afectados o melodramáticos, según los casos. Así en *El beso* [6] se recoge como última murmuración de la sociedad madrileña el hecho de que un romántico joven, Carlos, viniera de Toledo a Madrid para arreglar algunas valiosas joyas, y, de paso, enseñárselas a una bella viuda. Esta deslumbra al joven que, tras besarla, huye dejando las joyas en el suelo.

El personaje que en *El suicidio de Juan* [7] estaba decidido por desgracias amorosas, a quitarse la vida de un tiro en la sién, es asaltado por unos ladrones y arrojado al agua. Al ser salvado, aprende a valorar la vida. Ficción y realidad se mezclan, efectivamente, en *Final de acto* [8] cuando unos ricos señores dan en su casa funciones de aficionados, actuando como primera actriz la dueña de la casa. El marido desea poner en escena un drama en el que ella ha de hacer el papel de dama seducida. Y en una ocasión sorprende al joven actor que hace el papel de amante tratando de abrazarla, y a ella rechazándole como en una escena de la obra.

Otra variante sobre el tema del suicidio —presentado ya en *La escalera* y *El suicidio de Juan*— la ofrecen los relatos *La dicha ajena, Sorelita, El pobre Jacinto Pérez* [9], *En alta mar* [10]. Efectismo hay también en *Funerales extraños:* el narrador desde su balcón contempla los raros seres que velan un cadáver, frente a su casa. Se trata de un payaso cuya cómica expresión hace reír aun después de muerto [11].

---

[6] En *Cuentos,* págs. 141 y ss.

[7] En *Cuentos rápidos,* págs. 297 y ss.

[8] *Ibíd.*, págs. 93 y ss.

[9] *Ibíd.,* págs. 43 y ss., págs. 149 y ss. y 225 y ss.

[10] En *Cuentos,* págs. 147 y ss.

[11] *Ibíd.,* págs. 153 y ss.

Dramático es asimismo el tema de *El lance* [12]: El señor Los Santos, es un honrado y pacífico burgués que un día en la calle, ve cómo un joven pedante golpea brutalmente a un pobre niño que se había acercado a pedirle limosna, mientras charlaba con una dama. Los Santos llama canalla al agresor y sobreviene el duelo. El ofendido es un duelista consumado y decide añadir a su lista de éxitos una muerte. Acomete cruelmente a Los Santos, y este, que sólo esperaba un duelo a primera sangre, ve en los ojos de su antagonista escrita su sentencia de muerte. Y así sucede, correctamente.

Sin ser su mejor relato, el cuento que tal vez más popularidad consiguió para «Fernanflor» fue *La Nochebuena de Periquín,* aparecido en *El Imparcial* el 24 de diciembre de 1875 [13] como consecuencia de la denuncia formulada por el periodista Luis Bonafoux, acusando a «Clarín» de haber plagiado en *Pipá* la narración de Fernández Flórez [14]. La acusación de plagiario —no sólo de «Fernanflor» sino también de determinadas páginas de Flaubert y de Zola— hirió profundamente a «Clarín» que contestó a Bonafoux en el folleto titulado *Mis plagios.*

Alas fechó su *Pipá* en Oviedo en 1879, es decir, cuatro años después de la publicación de *La Nochebuena de Periquín* en *El Imparcial.* La prioridad cronológica del cuento de «Fernanflor» más ciertas coincidencias que el mismo presentaba con el de Alas, permitieron a Bonafoux presentar muy maliciosamente su acusación, cargado de personal hostilidad contra «Clarín» y basado en lo que hoy nos parece un error fundamental: el de valorar muy altamente el cuento de «Fernanflor» y despreciar por completo esa obra maestra que es el *Pipá* clariniano [15].

---

[12] En *Cuentos rápidos,* págs. 271 y ss.

[13] Recogido luego en *Cuentos,* págs. 1 y ss.

[14] Sobre este punto vid. José María Martínez Cachero, «Luis Bonafoux y Quintero, "Aramis" contra "Clarín" (Historia de una enemistad literaria)», en *Revista de Literatura* fasc. 5, Madrid, 1953, págs. 99-112.

[15] Transcribo la comparación hecha por Bonafoux: «Lector, ¿conoce usted a *Periquín*? *Periquín* es un granujilla con ojos de cielo y corazón de oro que se escapó corriendo del espíritu de *Fernanflor.*

«*Periquín* vivía con Roque, un ciego, borracho además, que le propinaba todas las noches un tremendo palizón. Muere repentinamente el ciego, y repentinamente se encuentra en la calle el lazarillo.

«Aterido de frío en el quicio del portal de la condesa de Berrocal, hermosa rubia de treinta y cinco años, viendo sombras y nieve, fue recogido de orden de la condesa por un lacayo de la casa. Porque aquella era Nochebuena.

«— ¿Cómo te llamas?— le preguntó Isabelita, preciosa niña de cinco o seis años, hija de la Condesa.

«—*¡Periquín!...*

Periquín se queda con tamaña boca contemplando los lujos del palacio.

«Está invitado a cenar; pero tiene un hambre que no ve, no puede esperar y empieza a engullir dulces.

Leopoldo Alas se defendió de la acusación, insistiendo en que no había leído el cuento de «Fernanflor».

> «Yo no conozco a ese *Periquín,* pero según me dicen se trata de un niño pobre que en Nochebuena se ve abandonado en la calle, entre la nieve, y después es recogido por unas damas y entra en un sarao, o no sé en donde, etc, etc.

«Isabelita se enamora del pobre y se niega a entrar en el salón si no lleva de galán a *Periquín.* La Condesa vacila, pero concluye por ceder; Isabelita y *Periquín* la aristócrata y el mendigo, la seda y el harapo, entran en el salón seguidos de la institutriz, Mme. Courtois, que la llama *ma petite.*

«*Periquín* se hace cruces. No entiende francés.

«*Periquín* comió y bebió —dice *Fernanflor*— como si no hubiera comido nunca, o como si no hubiera de volver a comer y a beber en toda su vida».

«Estaba en sus glorias. Ya se hablaba de casarle con Isabelita (pura broma): y sería Conde, y tendría caballos, carrozas, ríos de oro.

«Pero... las pasiones sobre todo. *Periquín* algo chispo, riñe por su dama. Confusión en la escena. *Periquín* quiere fugarse y logra esconderse, pero le atrapa Mme. Courtois, y de un puntapié le pone en la calle.

«Por *chispo* se llevan luego al pobre niño a un puesto de borrachos.

«He ahí la síntesis del cuento, que tiene descripciones de mucho color, filigranas de ingenio, pensamientos hondos, corte elegante..., invadido todo por una sombra de melancolía, sombra "triste, sola, desamparada" como *Periquín,* que constituye el fondo de los cuadros del pintor de *¡Mientras haya rosas!...*

«Lector, ¿conoce usted a *Pipá*? *Pipá* es un pillastrón descarado, que se escapó corriendo del espíritu de don Leopoldo, después de haber pasado por el espíritu de *Fernanflor,* desbalijando (sic) al pobre *Periquín. Pipá* es una rata de doce años.

«Vivía con su padre (más o menos putativo), un borracho, que le propinaba tremendas palizas, por lo cual prefería el chico vivir en el arroyo.

«Contemplando su cama de nieve, resuelve una noche vestirse de máscara; y dicho y hecho. Aterido de frío y ganoso de aventuras, pasa por los alrededores del palacio de la Marquesa de Híjar, hermosa mujer de treinta años, y es recogido de orden de la Marquesa por un lacayo de la casa. Porque si aquella noche está de nieve, como la *Nochebuena* de *Periquín,* es también noche de solemnidad. Se celebra el Carnaval.

«— ¿Cómo te llamas? —le pregunta Irene, preciosa niña de cuatro años, hija de la Marquesa.

«— ¡Moo!— contesta *Pipá* (No hubiera estado bien que contestara: ¡*Periquín* disfrazado!).

«*Pipá* se queda con tamaña boca contemplando los lujos del palacio. El *pillastre* está invitado a cenar; pero tiene un hambre que no ve, no puede esperar y empieza a engullir dulces.

«Como la Condesa de Berrocal, la Marquesa de Híjar da un baile. Irene se enamora de *Pipá,* y quiere que sea su galán en el baile. Quiera también que la vea vestir; pero esto parece *improper* a la institutriz. *Pipá* se hace cruces. No entiende inglés.

«Y seguidos de Julia, entran en el salón de baile Irene y *Pipá,* la aristócrata y el mendigo, la seda y el harapo.

«Y en seguida...

«Había terminado la fiesta. ¿Por qué la termina sin describirla el autor? Por no seguir plagiando, supongo yo.

«Sin embargo, sigue la danza.

«*Pipá* tragó cuanto pudo. Hizo provisiones *allá para el invierno,* dice *Clarín.*

«Estaba en sus glorias. Ya se hablaba de casarle con Irene (pura broma) y sería un poderoso caballero, un rey...

«Pero... las pasiones sobre todo. *Pipá* algo *chispo,* se fuga también, sólo que sabe ganar la puerta de la calle, y dar con su cuerpo a un puesto de borrachos.

«He ahí la síntesis del cuento *Pipá,* que es un *Periquín* echado a perder, un *Periquín* de máscara: cuento plagado de filosofías impertinentes, hecho sin ingenio, sin chiste, sin estilo y *reventado de forte,* con un finchamiento asturiano que dejaría pequeñito a un portugués» (Luis Bonafoux: *Yo y el plagiario «Clarín»* Madrid, 1888).

«La acusación de que yo imité, plagié o copié a D. Isidoro Fernández Flórez, será absurda, desde luego, a los ojos de los que estén en ciertas interioridades psicológicas y sepan la opinión que tengo de las facultades literarias y artísticas del Sr. F. Flórez, facultades que no niego, más que son de índole tan distinta de las que yo para mí quisiera; pero como el público en general no está en autos, estos argumentos recónditos no me sirven.

«Yo no he leído a *Periquín.* Esto no puede probarse ¿Cómo he de probar que no lo he leído? Por aquí tampoco hay argumento de probanza. Y, sin embargo, ¡bien sabe Dios que no lo he leído!

«Pero es el caso que Pipá está tomado del natural; vivió y murió en Oviedo; fue tal como yo le pinto, aparte las necesarias alteraciones a que el arte obliga; el que me lo confunda con uno de tantos muchachos como han figurado en esos cuentos de Navidad en que hay nieve, antítesis de niños ricos y bien comidos, etcetera, no me ha hecho el honor de enterarse de lo que es mi Pipá. ¡Cuántos pilluelos en las condiciones gemelas de Pipá y de Periquín andarán por esas literaturas romántico—cristianas! ¡Cuántos tipos, modelos de esta clase, podríamos encontrar sólo en Dickens! ¡Algunos tiene Ovide; uno tiene Dostoievski en un cuento, que se parece mucho más a ese Periquín, por lo visto, que mi Pipá; y no creerá nadie que el autor de *Crimen y castigo* copió a «Fernanflor»; ni tampoco dirá nadie que está sacado de *Periquín, El pájaro en la nieve,* precioso boceto de Armando Palacio (otro mozo incapaz de imitar a *Fernanflor,* así lo torturen). De *Pipá* sabe todo Oviedo, el *medio ambiente* que le rodea es Oviedo en parte y en parte Guadalajara... Y sobre todo ¡cáscaras! que yo no he leído el *Periquín* de *Fernanflor*» [16].

La defensa de «Clarín» no es demasiado convincente. Citar a Dickens y Dostoyevsky y sobre todo a Palacio Valdés en su *Pájaro en la nieve* —que no presenta semejanza alguna ni con Periquín ni con Pipá— era salirse del tema y casi equivalía a no poder explicar el porqué de las semejanzas señaladas por Bonafoux.

Con todo, no le faltaba razón a «Clarín» al alegar que quien le conociese bien, se daría cuenta de que no sólo su modo y tono literario no tenía nada que ver con el de Fernández Flórez, sino que, por el contrario, venía a estar en sus antípodas. Y a despecho de las semejanzas inventariadas por Bonafoux, la realidad es que los cuentos de «Fernanflor» y de Alas son totalmente distintos, en estilo e intención, resultando muy superior, desde luego el de «Clarín».

Bonafoux no quiso fijarse en diferencias tan radicales como, entre

[16] Alas, *Folletos literarios* IV, F. Fe, Madrid, 1888.

otras, las del ambiente: del escenario de su Nochebuena con nieve y niños huérfanos al desgarrado Carnaval de *Pipá* hay ya un abismo diferenciador, *Periquín* es un relato lleno de digresiones en el que Isabelita se comporta de manera tan convencional como para recitar un largo y pretencioso discurso —compuesto por un poeta para el caso— ante el Belén instalado en su casa. Hay una representación de un Auto Sacramental, interferencias de los criados y otras peripecias que dañan la unidad de un cuento, tendente, como tantos otros del autor, a lo sensible.

El relato de Alas es una obra maestra, con estampas de un Carnaval, dignas de los esperpentos de un Valle—Inclán o de un Solana. Y pese al ataque de Bonafoux, *Pipá* sigue contando hoy con lectores entusiastas, en tanto que nadie se acuerda ya de *La Nochebuena de Periquín.*

Los cuentos de «Fernanflor» han envejecido, si bien no falta en alguno de ellos cierta ajada belleza, un tono entre elegante y cursi que nos permite hoy evocar, con toda su fragilidad, un cierto aire de época.

2. Luis Alfonso, Rodríguez Chaves, Fernández Iturralde, Sánchez Pastor

Redactor de *La Epoca,* en donde desempeñó tarea de crítico literario «muy entendido» al decir de Emilia Pardo Bazán, colaborador de *La Ilustración Española y Americana* fue LUIS ALFONSO Y CASANOVA (1846-1892), muy apreciado en su tiempo como narrador caracterizado por cierta malicia frívola y hasta por su elegante licenciosidad en el tratamiento de los asuntos amorosos; en definitiva, por lo que era considerado un «buen tono», patente en sus colecciones de relatos *Historias cortesanas* (1887) y *Cuentos raros* (1890).

El solo título de *Historias cortesanas* hace pensar en las que en el siglo XVII, y a la manera de las de María de Zayas estudiadas por González de Amezúa, vienen recibiendo tal denominación: *novelas cortesanas.* Como estas, las de Luis Alfonso suelen ser de temática predominantemente amorosa. En su manejo, Luis Alfonso se nos presenta como un buen narrador, aunque notoriamente efectista, según ocurre por ejemplo, en *La mujer del Tenorio* [17]: en un baile de máscaras, en la casa de la Señora de Solaces, Antoñita, mujer de Paco Correntón, —obsérvese la burlescamente significativa onomástica—, va vestida de

[17] L. Alfonso, *Historias cortesanas,* F. Fe, Madrid, 1887, págs. 69 y ss.

mojigata y todos la compadecen por infeliz y por ser la mujer de un Tenorio, aunque algunos creen que no hay tal ingenuidad, que se trata de una mujer-diablo. Aparece Correntón, que viene de visitar a Lolita, una artista, y cuenta cómo se rieron a costa de Ruperto, un tímido pasante suyo. Paco ve en el baile a una casada que le gusta, y para seducirla pide a Ruperto su disfraz. Con él puesto ya, se decide a gastar una broma a su mujer y esta, confundiéndole con Ruperto, le devuelve la petaca que se dejó olvidada en su cuarto, revelándole así que era su amante. Al final, un último y brevísimo capítulo dice: «Hay quien sostiene —pero no debemos dar crédito a tan refinada malicia— que Antoñica sabía que el máscara del ropón era su marido...»

Otro final efectista, presentado como truco o sorpresa es el que cierra el relato epistolar *Dos cartas* [18]: en la primera de ellas Rafael escribe a Leonardo explicándole cómo conoció a Teresa y la hizo su amante. Una noche, el padre de la joven entra en la alcoba y Rafael huye por el balcón. El padre cree que se trata de un novio que Teresa había tenido, y la joven, por no echar sobre sí una nueva deshonra, no se decide a sacarle de su error. Rafael pide consejo a Leonardo. La segunda carta que compone la narración sólo consta de tres líneas: «Sólo puedo contestarte, con la afrenta en el rostro y el odio y la desesperación en el alma, que casé, hace dos meses con Teresa. Leonardo».

No menos efectista es *La confesión* [19]: Una bella dama enlutada confiesa con un sacerdote y evoca un amor en la aldea, cuando siendo niña se enamoró de un muchacho llamado Juan, sobrino del cura. En cierta ocasión Juan la besó, y al asustarse ella, no volvió más a su casa.

El confesor nada dice y deja a la dama continuar su relato. Ella marchó a la corte, se casó, pero siguió amando a Juan. Cuando murió su marido casi se alegró para así poder buscar a Juan y casarse. Pide consejo al sacerdote y este trata de disuadirla, juzgando *imposible* la nueva boda. Y al fin le manda volver dentro de dos o tres semanas. Cuando la dama regresa no encuentra al sacerdote, y por los informes del sacristán comprende —según era previsible—, que su confesor era Juan, el sobrino del cura.

Finalmente y por su conexión con otros cuentistas, vistos en anteriores páginas en que un menudo objeto era capaz de evocar alguna

---

[18] *Ibíd.*, págs. 5 y ss.

[19] *Ibíd.*, págs. 89 y ss.

historia —aquí un episodio galante y juvenil— habría que recordar otra novelita cortesana de Luis Alfonso, la titulada *El guante* [20].

Colaborador de *El Imparcial* y también de la revista *Blanco y Negro,* fue JOSÉ ANGEL RODRÍGUEZ CHAVES (1847-1909) que gustó sobre todo de los temas históricos, en colecciones como *Cuentos de dos siglos ha* (1874), *Recuerdos del Madrid viejo. Leyendas de los siglos XVI y XVII* (1879) *Cuentos nacionales* (1807-1826) (1885), *Cuentos de sabor histórico* (1896). Los solos títulos de alguno de esos cuentos bastarían al menos para ilustrarnos acerca de su contenido histórico; así: *Los Señoritos (Episodio de 1836), Constitución o muerte (Episodio de 1822); Mi capitán (Episodio de 1835); El motín contra Esquilache, La caída de Godoy, La causa del Escorial, octubre de 1807,* etc. [21]. Alguna vez se interesa por temas de la historia contemporánea, así las campañas africanas están presentes en *Currito Carrizales* [22].

Por los años de 1865 y 1867 colaboraba en *El Museo Universal* ENRIQUE FERNÁNDEZ ITURRALDE autor de una colección de *Cuentos agridulces* (1870). A este muy olvidado pero no desdeñable narrador se debe una de las, posiblemente, primeras citas conjuntas de Hoffmann y Poe, cuando al describir la figura de un viejecito de extraña catadura, en un relato de 1866 apunta: «... al verle se presentaban naturalmente, a la memoria, los personajes de las fantásticas leyendas de Hoffmann y de Edgard Poe» [23].

Y justamente algunos relatos de F. Iturralde se caracterizan por el tono fantástico. Así *El espejo roto* [24] en donde el silfo que vive dentro de un espejo, cuenta cómo se enamoró de la muchachita que se miraba en él y que llegó a besarse y a besarle. Cuando el silfo del espejo ve al novio de la joven, siente tan atroces celos que se rompe.

En *Un siglo de vida* [25] el narrador se ve en el espacio como un átomo. Va a nacer. Y un ángel pide al Señor que le dé una larga vida: cien años. El Señor accede, más con la condición de que si el lo desea podrá acortarla. Y ya en el colegio, para obtener un premio, piensa el protagonista que daría diez años de vida. Por estrenar un drama, cede

---

[20] Publicada conjuntamente en las *Historias cortesanas* por F. Fe en Madrid, 1886.

[21] Todos estos relatos aparecen en *Blanco y Negro* en los números 212 (25 marzo, 1895), 519 (13 abril, 1901), 111 (22 julio, 1893), 203 (23 marzo, 1895), 547 (26 octubre, 1901).

[22] *Blanco y Negro,* nº 159, 19 mayo, 1894.

[23] En Fernández Iturralde, *Un caso de avaricia,* en *El Museo Universal* nº 22, 1866.

[24] En *El Museo Universal,* nº 2, 1867.

[25] *Ibíd.,* nº 43, 1867.

otros años. Y porque una mujer corresponda a su amor, da media vida. Muere entonces y despierta.

De este resumen argumental puede inferirse el parecido que tal relato presenta —el cumplimiento de los deseos va acortando la vida— con la tan famosa novela de Balzac *La peau de chagrin* (1830-31).

De tono meramente humorístico son algunas narraciones de F. Iturralde de asunto amoroso, como *Celia Mazo* y *Un recuerdo de amor* [26]. En cuanto a las *Memorias de un canario* [27], título que hace pensar en tantos relatos de este tipo como el humorístico *Memorias de un pavo* que Bécquer publica en 1865 en *El Museo Universal,* o en obras como las *Reflexiones del gato Murr* de Hoffmann y *Flush* de V. Woolf, la verdad es que poco tiene de tales al recoger las metamorfosis metempsíquicas por que atraviesa el narrador, transformado sucesivamente en canario, flor y piedra preciosa de una bella mujer.

El escritor madrileño ENRIQUE SÁNCHEZ PASTOR colaboró frecuentemente en la revista *Blanco y Negro* con cuentos de muy diversa temática, basados algunos en sucesos históricos tan graves para España como los de la pérdida de las últimas colonias en 1898. Justamente en este año, publicó Sánchez Pastor un cuento epistolar titulado *Colección de documentos* [28], en el que se contrapone el heroísmo anónimo y el egoísmo materialista de las más ricas clases sociales, según ocurre en algún relato de «Clarín» como el titulado *En el tren.*

Un vivo contraste con este relato lo ofrece *La mártir* [29] ya que aquí Sánchez Pastor saltó tan atrás en el tiempo como para situar la escena en la época de las persecuciones, en los primeros siglos del Cristianismo.

Pero, en lo fundamental, creo que este narrador es un hombre de su tiempo y como tal llevó a sus cuentos la realidad social de la España fin de siglo, tal como él la veía, y referida, por ejemplo, a una tan llevada y traída temática como la rural, la contraposición o contraste entre el campo y la ciudad. Así en *El tren pasa* [30] presenta Sánchez Pastor a una moza campesina, María la Rubia, que cuida las cabras de su amo en la llanura de la Mancha. Es huérfana y está al servicio del tío Rico, cuyo hijo, Colás, la codicia. El tren pasa todos los días a la misma hora ante María, que admira a aquella gente alegre y hermosa que viaja cómodamente. Un día, Colás la amenaza con la muerte si no accede a sus deseos. Están junto a la vía, y ella pide

---

[26] *Ibíd.,* nos 26 al 31 de 1866 y nº 15 de 1867.

[27] *Ibíd.,* nº 45, 1867.

[28] En *Blanco y Negro,* nº 387, 30 julio, 1898,

[29] *Ibíd.,* nº 513, 1901.

[30] *Ibíd.,* nº 417, 1899.

auxilio al tren que pasa, sin obtenerlo. Cae, sin sentido, ante la fuerza del mozo.

El simbolismo de esta narración es evidente y apenas necesita comentarios, recordando algo el de *¡Adiós Cordera!* En la narración de Alas el tren significa también el progreso, la civilización sin alma destructiva. En el cuento de Sánchez Pastor el tren —la civilización— pasa alegre y despreocupadamente junto a la barbarie rural, sin detenerse a remediarla.

Con el tema de *Desventuras de Mari-Pepa,* de Manuel Polo y Peyrolón —relato estudiado en el cap. IV— y el de *Ir por lana...* de Pereda —citado en el cap. V— guarda alguna relación el de *La bella García* de Sánchez Pastor: una campesina abandona a su novio y marcha a servir a la ciudad. Llega a convertirse en una desvergonzada bailarina, rodeada de amantes. Cuando, ya rica, regresa al pueblo, su antiguo novio la desprecia tan profundamente, que ella se marcha para no volver jamás.

Una marcada intención de denuncia social se percibe en no pocos relatos de Sánchez Pastor: v. gr. *La lógica del presidio* —un hombre preso por un crimen se asombra de que no encarcelen a los duelistas—; *Cría de anarquista* —el hijo de un pescador muerto en un temporal se hace anarquista cuando ve que las anguilas pescadas parecen demasiado caras al señor que solía comprarlas—; *El primer contribuyente* —el obrero que muere de hambre, junto a su mujer, al ver rebajado un jornal y aumentada la contribución—; *La caridad española* —un señor rico deja una fortuna para la fundación de un hospital, pero los cumplidores de esta disposición reparten el dinero y los cargos entre los amigos, sin atender a los asilados—, etc. [31].

No menos dramático es el efectista cuento *Los tres servicios (Memorias de un cochero de punto),* integrado por tres brevísimos capítulos en que se presentan en sucesión tres servicios de un cochero, con ocasión del rapto voluntario de una joven, el viaje que tiempo después hará la misma al juzgado con su hijo, abandonada por el seductor y finalmente, el acompañamiento del mismo coche en el solitario entierro de la joven [32].

Típico cuento de objeto es *La del Impermeable* [33]: la mujer del juez del pueblo gusta de hablar mal de todos volviéndose, en cierta ocasión,

---

[31] Todos estos cuentos sociales aparecen en *Blanco y Negro,* nos 37 de 1897, 63 de 1898, 425 de 1899 y 599 de 1902.

[32] *Ibíd.,* nº 380, 1898.

[33] *Ibíd.,* nº 254, 1896.

sus calumnias contra su propia hija, como consecuencia de la confusión de un impermeable.

Con frecuencia los relatos de Sánchez Pastor se caracterizan por alguna intención moral. Así, en *La fruta ajena* [34] encontramos un tema relacionable con el tradicional de *La prueba de las promesas:* Una casada sufre el asedio de un amigo de su marido que le resulta simpático y al que cree enamorado de ella. Pero con motivo de una equivocación por la que parece haber muerto el esposo en un accidente ferroviario, la madre de la joven se sirve del engaño, para incitar al seductor a casarse con la viuda, retrayéndose él. Ella, que lo ha oído todo, le desprecia para siempre.

En *La ley económica* [35] un sacerdote trata de convencer al usurero del pueblo para que abandone tal profesión sin conseguirlo, al aludir el recriminado a la ley de la oferta y de la demanda como base de su lícito negocio. Cuando tal sujeto cae enfermo de la viruela, nadie se atreve a cuidarle. El cura le ofrece los servicios de su sobrino y le cobra el vaso de agua a 10.000 ptas., utilizando los mismos argumentos del avaro al que luego devolverá todo el dinero así ganado.

No le faltó, pues, a Sánchez Pastor un cierto sentido o intuición de las situaciones y temas adecuados por su tratamiento en forma de relato breve, aunque quizá le sobrara algún recurso excesivamente efectista.

3. José Zahonero, Blanca de los Ríos, Alfonso Pérez Nieva

Colaborador frecuente de *Blanco y Negro* y también de la *Revista de España* JOSÉ ZAHONERO (1853-1931), es autor de colecciones de relatos breves como los titulados *Novelas cortas y alegres* (1887), *Cuentos pequeñitos* (1887), *Cuentecillos al aire* (1896), *Cuentos quiméricos y patrañosos* (1914).

Al igual que alguno de los cuentistas últimamente estudiados —así, Angel R. Chaves—, Zahonero es autor de algún relato de circunstancia, inspirado en sucesos contemporáneos tan dramáticos como las campañas africanas: *El pacto de la Comadre* [36], es capaz de interesarse por los problemas sociales: *Pedro el cochero* [37], e incluso por los propios de la

[34] *Ibíd.*, nº 465, 1900.

[35] *Ibíd.*, nº 473, 1900.

[36] En *Blanco y Negro,* nº 136, 1893.

[37] *Ibíd.*, nº 262, 1898.

literatura de su tiempo: en tal aspecto resulta significativa su sátira antinaturalista *Un apólogo crítico* [38], que el autor dice haber oído contar a Manuel Fernández y González discutiendo, cierta vez, sobre Zola y el naturalismo: un burro desea obsequiar a sus amigos, el gallo y el perro, e imitando a su amo, quiere hacerlo con miel. Observa cómo las abejas liban en determinadas plantas para hacer su miel y él se alimenta con esas mismas plantas. Luego, confiadamente busca a sus amigos alza la cola y sale solamente estiercol. También intención simbólica tiene la obra titulada *El borriquito de Mingorría* [39]. Y un animal, asimismo, es el protagonista del cuento *Vencedor* [40], historia de un león con el que llega a familiarizarse la esposa del domador de una casa de fieras ambulante. El es hombre celoso y de mal talante. Y un día que maltrata a la esposa dentro de la jaula, el león mata a su rival.

En alguna ocasión lo dramático se combina con lo costumbrista, según ocurre en *Un drama en la pradera* [41], una narración de circunstancias sobre los excesos cometidos en la madrileña pradera de San Isidro con ocasión de la fiesta del Santo.

Y de acuerdo con el gusto de tantos narradores del XIX para servirse de determinados objetos como sustentadores de la acción del cuento, Zahonero confiere tal papel a unos libros en *Aquí paz y después gloria* [42]: un viejo librero viudo lleva una vida ejemplar con su hija, la cual es víctima de un seductor que deja sus recados amorosos en los libros. Cuando el desaparece, la joven enferma y muere. Al cabo del tiempo el librero descubre su deshonra en los libros que servían de intermediarios a los amantes.

Mas representativa aun de tal gusto por convertir un objeto, muy pequeño a veces, en protagonista o motivo del cuento, es *Historia de un alfilerito* [43], cuyo solo comienzo parece definir bien toda una época, una sensibilidad y hasta una moda literaria, suscitadora de no pocos relatos de tono semejante:

> «Quise prenderme del frac una escarapelilla conquistada en el cotillón, y me dirigí a un precisoso acerico, colgante que había en el gabinete de la duquesa. En aquél acerico no había más que un diminuto alfiler.

---

[38] *Ibíd.*, nº 124, 1898.
[39] *Ibíd.*, nº 282, 1898.
[40] *Ibíd.*, nº 319, 1897.
[41] *Ibíd.*, nº 159, 1894.
[42] *Ibíd.*, nº 345, 1897.
[43] *Ibíd.*, nº 122, 1893.

«—¡No, no; ese no! —exclamó con extremosa vehemencia la duquesa, causándome extrañeza aquella súplica, que tuve por efecto de una superstición.

«¿Por qué me impide tomar ese alfilerillo? ¿Qué habría en ello de extraordinario?

«¡Es triste que las cosas no puedan contarnos su historia! Mas resulta que yo no sé si fue un sueño mío o si, por arte mágico se produjo la realidad de lo que voy a contaros; lo cierto es que, verdadera o imaginada, tengo la idea de que el alfilerito, por darme una lección y para que otra vez no condenase al desprecio cosa alguna por pequeña que ella pareciese, me refirió sus aventuras».

El alfiler habla entonces, de su nacimiento, de los diversos seres que lo poseyeron y de cómo la duquesa pinchó con él a un seductor. De ahí el cariño al alfilerito, blasón de gloria.

Finalmente, y como ejemplos de otra modalidad que fue grata a la sensibilidad de no pocos cuentistas del XIX —cuentos más o menos sensibleros con niños, como alguno ya visto de «Fernanflor»— citemos tres narraciones de Zahonero de este tipo: «*Jujui*» *cautivo* —el golfillo enamorado de una bella señorita—, *El guaja* y *Por la señal* [44] muy representativo este por el sentimental trasfondo de un tema social: el del obrero resentido contra el patrón, que será desarmado en sus propósitos de venganza por la niña del propietario.

Más que por su vinculación con el periodismo BLANCA DE LOS RÍOS (1859-1956) es conocida por sus estudios de erudición y muy especialmente por su edición de las obras de Tirso de Molina. Pero aquí debe ser recordada —en función de la fecha de su nacimiento que nos parece relacionable con la de los autores últimamente estudiados: Sánchéz Pastor (1853), Zahonero (1853)— como cultivadora de relatos breves publicados en revistas como *Blanco y Negro* o coleccionados en volúmenes como *La Rondeña. Cuentos andaluces* (1902), *Madrid goyesco. Novelas* (1912) *El tesoro de Sorbes. Cuentos* (1914).

Por lo que conozco de su producción cuentística Blanca de los Ríos me parece una escritora muy ligada aún a los gustos y temática del XIX, según lo revela *El espejo* [45], un típico cuento de objeto pequeño, cuyo protagonista es un veterano coronel que viudo y viviendo casi en la miseria, se resiste a empeñar un valioso espejo, explicando, al fin, que su lámina de cristal recogió el último aliento de su esposa.

---

[44] *Ibíd.*, nº 168 de 1894, nº 121 de 1893 y nº 565 de 1902.

[45] Puede leerse en la antología de Pedro Bohigas, *Los mejores cuentistas españoles*, Plus Ultra, Madrid, 1946, tomo II, págs. 97 y ss.

Finalmente y a título de curiosidad, citaré *El Padre Me alegro* [46], una recreación o versión moderna del famoso cuento XVIII de *El Conde Lucanor* de Don Juan Manuel titulado *De lo que contesció a don Pedro Meléndez Valdés cuando se le quebró la pierna.*

En el mismo año que Blanca de los Ríos, nació el madrileño ALFONSO PÉREZ NIEVA (1859-1931), uno de los más vivaces cuentistas de finales de siglo. Con títulos como *Historias callejeras* (1887), *Los gurriatos* (1890), *Cuentos de la calle* (1890), *Niños y pájaros,* (1892), *Los humildes* (1893), *Diminutas* (1893), *Mundanas* (1895), *Angeles y diablos* (1904).

Desde 1891 publicó en *Blanco y Negro* lo que él llamaba *Novelas-relámpagos,* cuentos casi totalmente dialogados y allegables, por tal característica a alguno de Jacinto Benavente de esos mismos años.

Cabía, pues, señalar en Pérez Nieva el mismo gusto por la rapidez creadora que vimos en «Fernanflor», y al que parece aludir la condición de *relámpagos* de unas *novelas* que no son tales, por virtud de una instantaneidad o reducción narrativa capaz de convertirlas en *cuentos,* por muy dialogados que los mismos se ofrezcan. En ocasiones las tales *novelas relámpagos* resultan bastante artificiosas para el gusto actual, pero aún así, no cabe negar cierta habilidad a su creador.

Pérez Nieva fue bastante prolífico a la hora de escribir y publicar sus muy breves relatos, que no siempre son cuentos, sino cuadros o estampas de costumbres, como no pocos de los que aparecen, por ejemplo, en *Los gurriatos.*

Los relatos breves que conocemos de este escritor se caracterizan por la variedad de temas y de tonos. Los hay de carácter patriótico como *El tambor de la primera* [47], o el titulado *Los aires de la tierra* [48]. Si *El tambor* anima con sus redobles al regimiento, en este otro relato, con el fondo de la guerra de Cuba, un general por levantar el espíritu de los soldados, hace tocar a la banda aires musicales de las diversas regiones españolas. Como en algún otro relato ya citado —v. gr. *Colección de documentos,* de Sánchez Pastor—, conviene destacar por lo significativa, la fecha de publicación: 1898.

Con un tema allegable al de *Un repatriado* de L. Alas, pero carente, por supuesto, de la trascendencia y hondura del cuento clariniano,

---

[46] En *Blanco y Negro,* nº 389, 1898.

[47] En *Blanco y Negro,* nº 178, 1894, con un motivo que vendría a ser el del famoso tambor de Bruch, y que ya se encontraba en relatos anteriores, como uno publicado en 1861 por Torcuato Tárrago, en *El Museo Universal,* con el título *Juan García. Episodio militar.*

[48] En *Blanco y Negro,* nº 382, 1898.

cabe citar en esta misma línea de cuentos de exaltación patriótica, *La tierra madre* [49]. Aquí Pérez Nieva presenta el caso del hombre arruinado que deja su patria odiándola, y cuando regresa, rico ya, besa la tierra donde nació, olvidando lo mal que pudo portarse con él.

Con otro tema asimismo muy clariniano, el del sacerdote enamorado inspirador de una novela como *La Regenta* o de un cuento como *El Señor,* guarda alguna relación *El Dulce Nombre* de Pérez Nieva [50]: una joven casada recuerda con una amiga un antiguo amor. El estaba prendado de su bello nombre, María. En una novena reconoce a su antiguo novio en el joven predicador que, al verla, se emociona y dedica un exaltado sermón al Dulce Nombre de María.

Otra relación literaria, bien distinta, es la que cabría establecer entre el tono de algunos cuentos de ambiente rural de Pérez Nieva, y el que fue propio de los de «Fernán Caballero». Es, me parece, lo que ocurre en *El calor del frío* [51], en donde se cuentan las excelencias del hogar campesino, al comparar una dama su hogar, cálido hasta la exageración en el frío invierno, pero sin calor de afecto, con el desnudo y frío caserón de unos campesinos en el que hay, no obstante, calor de familia, de cariño.

A la serie *Los gurriatos* [52] pertenecen algunas estampas bucólicas como *De caracoles, La espigadera, y A campo traviesa.* Tal colección —una de las más representativas del autor— está dedicada en su totalidad a recoger narraciones de chicos, *Los gurriatos,* que como el autor explica en la dedicatoria del libro son los pilluelos tan solo amparados por Dios. Cualquiera creería entonces ante tal título y justificación, que el libro es uno más de los muchos que sobre golfillos se escribieron en el siglo pasado, caracterizado por lo patético y sensiblero.

En *Los gurriatos* predomina, por el contrario, el cuento alegre y la vida de los golfillos está descrita con simpatía y sin demasiados efectismos patéticos. *La polca del limón, Central, El chico de los periódicos, La banda de Artillería, El burro de la trapera, El puerto de café, Toma puntapiés, La traición del Chato,* son episodios callejeros animados y no exentos de gracia. Los golfillos de estos cuentos no son ladrones en potencia ni borrachos precoces como *Periquín* o *Pipá*, son simplemente niños, y en la descripción de sus travesuras se complace el autor.

---

[49] *Ibíd.,* nº 541, 1901.

[50] *Ibíd.,* nº 71, 1892.

[51] *Ibíd.,* nº 409, 1899.

[52] A. Pérez Nieva, *Los gurriatos, Novelas cortas* Gran Centro Editorial, Madrid, (1890); contiene 25 narraciones.

Con todo hay en *Los gurriatos,* cuentos de tono más emotivo o dramático. En *El perro gimnasta* se presenta a un niño que se gana la vida gracias a las habilidades de su chucho. Cuando este muere envenenado por la pastilla de los perreros, el niño ha de pedir limosna. Excesivamente patética es, tal vez, *El regalo de Reyes,* la historia de una niña, una criadita, que pone sus zapatos en el balcón esperando el regalo de los Magos. Al levantarse por la noche ve que en los zapatos de la hija del amo hay una hermosa muñeca, en tanto que los suyos siguen vacíos. Coge la muñeca y huye a la calle. Nieva y el frío amanecer la sorprende muerta de frío —como a *La fosforerilla* de Andersen— y abrazada a la muñeca. En *Llovida del cielo* la hija de una mendiga, hambrienta, llora y pide pan. Nada le han dado en todo el día; una muñeca rota y vieja que cae desde un balcón aplaca el llanto de la niña.

Aparte de los cuentos incluidos en *Los gurriatos* aún cabe encontrar otros de Pérez Nieva, también sobre temas infantiles. *Sin Nacimiento* [53] presenta el niño rico que regala algunas de las figuras de su Nacimiento al lacayito pobre que no tiene ninguna (tema casi idéntico al de un cuento de E. Pardo Bazán: *Como la luz*); *La vagabunda* [54]: una niña mendiga recogida por un guardia cuando dormía en la madrileña Plaza de Oriente, y llevada a un cómodo diván de la Prevención, etc.

Un relato como *El perro gimnasta,* resulta significativo en cuanto a lo que para no pocos cuentistas del siglo pasado, pudo suponer la presencia de niños y de animales en un mismo relato, según ocurre en el más famoso de todos los de este tipo: *¡Adiós Cordera!* de «Clarín». Pérez Nieva presenta en *Por el alma de la mula* [55] la sentimental escena de los niños que van al mercado en un carro tirado por una mula. Esta, enferma en el camino y muere. Tras el primer susto y llanto de los niños, uno de ellos, recordando lo que su madre dijo cuando murió su primo, se decide a rezar un Padrenuestro por el alma de la mula.

No pocas de las *Novelas relámpagos* de Pérez Nieva son de tema amoroso, relatos ligeros, amables, y que casi podrían ser comparados —con menor gracia y soltura narrativa— con alguno de ese tipo de Palacio Valdés.

En *Un amor chispa* [56] Pérez Nieva parece hacer honor al título general previsto para estos relatos, *Novelas relámpagos,* ya que todo se

---

[53] En *Blanco y Negro,* nº 86, 1892.

[54] *Ibíd.*, nº 287, 1896.

[55] En *Los gurriatos,* págs. 201 y ss.

[56] En *Blanco y Negro,* nº 5, 1891.

reduce al monólogo interior de un personaje acerca de la evolución y alternativa de un episodio amoroso —sólo cinco minutos— mientras viaja en un tranvía. Rápido es también el proceso amoroso descrito en *Cartas de un girasol* [57] donde la flor cuenta cómo la primavera llega para el almendro y para una muchacha enamorada, y cómo todo concluye prontamente.

Para poder dejar una cantidad decorosa en *La mesa de petitorio* [58] en que está su novia, un estudiante empeña sus libros. En *Idilio moderno* [59] otro estudiante contempla el amor de una vecina y un vecino en los balcones de enfrente. En el examen, contesta al catedrático, también vecino de la misma casa, sobre el idilio, y tras hablar de los de Meléndez, Moratín y Jovellanos, alude al de los jóvenes del balcón. *El terror de los infieles* [60] presenta a una joven que, al descubrir que su novio le es infiel, echa su retrato en el cepillo del Apóstol Santiago, pidiendo que lo degüelle sin piedad.

No siempre, sin embargo, los cuentos de Pérez Nieva, caracterizados por tal temática, presentan un tono festivo. Así *El de todas las noches* [61] es más bien amargo: un pobre estudiante espía todas las noches la salida del coche de una dama de la que está enamorado. Cuando se decide a declararse por una carta, la dama manda a su aya que dé una limosna al pobre de todas las noches. En *Ante una dicha* una joven viuda que lleva vida de cortesana, halla entre sus viejos papeles una declaración de amor de un estudiante de farmacia. Ella se encuentra en un gran apuro económico y, confiando en su belleza, decide pedir ayuda a su antiguo enamorado. Cuando llega a la farmacia que este posee actualmente, ve desde el exterior la rebotica, y en ella al farmacéutico con su familia. El feliz ambiente hogareño que ella nunca disfrutó, le impide perturbar tal dicha con su aparición, y se va sin ser advertida [62].

En lo decididamente patético y aun trágico inciden los temas de

---

[57] *Ibíd.*, nº 46, 1892.

[58] *Ibíd.*, nº 50, 1892.

[59] *Ibíd.*, nº 60, 1892.

[60] *Ibíd.*, nº 65, 1892.

[61] *Ibíd.*, nº 111, 1893.

[62] *Ibíd.*, nº 401, 1899. Este cuento se asemeja algo a otro de José Cánovas y Vallejo titulado *El paraíso perdido:* una mujer abandona a su marido por un amante, aunque sigue queriendo a sus hijos. Cuando el marido muere, ella vuelve al hogar con sus hijos y descubre por algunos indicios —un retrato, unas flores secas— cómo la quería y esperaba su marido, y lo feliz que con él hubiera podido ser, muriendo después de tristeza (J. Cánovas y Vallejo, *Cuentos de éste,* Madrid, 1893).

algún relato como *La asistenta nueva* [63], una mujer viuda y humilde que entra de asistencia en un hospital de unas monjas, para así poder estar al lado de su hija allí recogida; o *El primer registro* [64] en que un hombre en la miseria y sin trabajo encuentra al fin un empleo en el juzgado. El primer registro que hace es la defunción de su propio hijo.

Finalmente y para completar esta imagen de un narrador tan *fin de siglo* como lo fue Pérez Nieva, convendría recordar los numerosos cuentos que publicó, caracterizados por la presencia de alguna menudencia u objeto pequeño. Así en la serie *Los gurriatos,* una de las narraciones más eficazmente sencilla es la titulada *Tontas y pitos,* cuyo fondo es el cuadro costumbrista de la madrileña romería de San Isidro. Una niña mendiga desearía ilusionadamente poder comprar un pito —flor y cristal— pero sólo recibe rosquillas de las llamadas *tontas,* como limosna. Ve a un pillete, amigo suyo, que lleva un pito, y le ofrece la rosquilla si le permite pitar. El pillete se come las rosquillas mientras la niña llora al descubrir que el pito está roto y no suena.

Un estudiante —uno más de los que, como vamos viendo, circulan con frecuencia por los relatos de Pérez Nieva— es el protagonista de *La rosa aplaudida* [65] que, por supuesto, no es el mejor de los *cuentos de objetos pequeños* que se escribieron en el siglo pasado en España, pero sí —me parece— uno de los más significativos en cuanto a la captación de un ambiente, y de una sensibilidad típicamente decimonónica: un pobre estudiante de Derecho espía diariamente la entrada de una bella joven en la ópera, para arrojar en su coche una rosa que compra, privándose hasta de fumar. Un amigo le proporciona una entrada de *claqué* para el espectáculo. El ambiente del teatro está bien captado, y la descripción de la muchacha en la platea tiene el encanto de la valoración sentimental que el estudiante da a todos los objetos que rodean a la joven: «Que envidia a los gemelos, a los guantes, al abanico, al antepecho, al sillón, a cuantos objetos iban a ser suyos durante unas horas».

El estudiante desde la localidad de paraíso, mira tan insistentemente a la platea con unos gemelos, que la joven se da cuenta del espionaje, entablándose una de esas «luchas de lentes», tan del gusto de la sociedad de entonces. ¡Si ella supiera que él es el de la rosa! Y un día se decide a enviar con la rosa una tarjeta declarando su amor y

---

[63] *Blanco y Negro,* nº 426, 1899.

[64] *Ibíd.*, nº 124, 1893.

[65] *Blanco y Negro,* nº 289, 1896.

diciendo que si algo siente ella por él coloque la flor en el pecho. Firma «El de los gemelos».

Impacientemente escruta la platea. Cuando la joven se quita la capa, en su pecho aparece la rosa, mientras con los gemelos mira hacia el paraíso. Y él rompe a aplaudir frenéticamente, interrumpiendo la representación y siendo expulsado por los guardias, mientras protesta diciendo que aplaudía a la rosa.

Más *rosas* de Pérez Nieva: En *Mueran las rosas* [66]; relato sobre una confusión en la entrega de un ramo capaz de descubrir a una mujer las infidelidades de su esposo. En otra *Novela relámpago* la titulada *El ramo de rosas* [67] un joven pide a su novia un ramillete que lleva en el pecho. Y como ella no se lo da, se siente despechado y celoso. Luego ve cómo en la procesión arroja la joven el ramo al paso de Santísimo, y el lo recoge, reconciliándose con ella.

No rosas, sino violetas son las flores que dan título y tema a *¡Pobres violetas!* [68], donde una joven arroja por el balcón las violetas regaladas por el novio, que ella conservaba como reliquia, y a las que odia cuando descubre que le es infiel.

Tal vez puede parecer excesiva la atención que hemos dedicado, en estas páginas, a un cuentista menor como lo fue Pérez Nieva. Pero considérese que fue narrador muy fecundo, capaz de manejar no pocos temas, tonos y registros. Y piénsese, sobre todo, que aunque sus cualidades literarias tal vez no sean muy altas —aunque tampoco desdeñables— cabe hoy percibir en sus narraciones el sabor, la fragancia de una época muy adecuadamente reflejada en ellas. Los cuentos de Pérez Nieva, definen muy bien ese tono entre sentimental, algo cursi, pero no exento de cierta gracia y finura, de un *fin de siglo* que indudablemente quedó bien captado en los pequeños espejos que Pérez Nieva emplea para reflejarlo.

4. Luis Maldonado de Guevara, Juan Ochoa, Alejandro Larrubiera

Colaboró también en la revista *Blanco y Negro* el escritor LUIS MALDONADO DE GUEVARA (1860-1926), famoso en su tiempo por la utilización del dialecto salmantino y por haber prologado Unamuno

[66] *Ibíd.*, nº 9, 1891.
[67] *Ibíd.*, nº 118, 1893.
[68] *Ibíd.*, nº 96, 1833.

una obra suya. Sus más significativos cuentos aparecieron coleccionados en *Del campo y de la ciudad* (1903).

La temática dominante en los relatos de Maldonado es la rural. A diferencia de otros narradores de finales de siglo que, por influencia naturalista recargaran las tintas en las descripciones de barbarie campesina, el ruralismo de Maldonado de Guevara es amable, exento de sombríos toques melodramáticos, y animado por un muy castellano sentido del humor. Su prosa se caracteriza por una sobriedad clásica y por el uso de expresiones dialectales salmantinas.

Motivos como el de las rivalidades de los mozos dan lugar a relatos como *La Golisa de Alizán* [69]. Maldonado gusta de la narración breve, tendiendo en ocasiones a la estampa poética —*Silvano y Gumisinda, Idilio montuno, Declaración* [70]— y en otras, al certero cuadro descriptivo y costumbrista: *El mondongo, Las últimas comuneras, Fiesta boyal,* etc.

El tema de *La Golisa de Alizán* reaparece en *Al remudo.* Recias figuras campesinas son *El tío Clamores* y *El tío Cavila.* En *La visita, Don Lionardo* y *El último recurso* exalta Maldonado la abnegación del médico rural.

El tema de las intrigas electorales aparece en *Los bandos de Villausende* y *El amor y la política.* El de las supersticiones en *El saludador,* posiblemente uno de los mejores retratos o fisiologías de tan pintoresco tipo con que cuenta nuestra literatura.

Muy auténticas son también las figuras infantiles que aparecen en *El Misterio de la Santísima, El dómine Lupus, El sueño de un niño* y *El Esgarra,* quizá una de las mejores narraciones de este cuentista.

Un tema semejante, en cierto modo al de *La trampa* de «Clarín», preocupación y desvelo de unos campesinos por un animal enfermo, es el que encontramos en otro relato de Maldonado, de ambiente rural salmantino, *El güe malo.* Y el motivo tan traído y llevado en el siglo pasado, de los reclutas y llamadas a quintas, aparece bien expresado en muy pocas páginas y muy intensamente en *La despedida del quinto.*

En resumen, dentro de la modalidad del cuento regional, tal como se cultivó en los últimos años del XIX, Maldonado de Guevara parece hoy una figura interesante y digna de más atención de la que hasta ahora se le ha prestado.

Un caso semejante en otro plano, es el del periodista asturiano JUAN OCHOA BETANCUR (1864-1899) que firmó algunas de sus colabo-

---

[69] *Ibíd.*, nº 591, 1902.

[70] Todos los relatos que de ahora en adelante cite de este autor se encuentran en *Del campo y la ciudad.* He utilizado la 2.ª ed., Salamanca 1932.

raciones con el seudónimo de «Miquis» [71]. Colaboró en *Madrid cómico* y *Barcelona cómica.* En 1894 aparece *Su amado discípulo;* en 1898 *Un alma de Dios. Novela* y en 1900 *Los Señores de Hermida,* con prólogo de Leopoldo Alas.

Creo que algunos de los cuentos de Ochoa podrían ser citados como los más breves de los que se publicaron en el siglo pasado, con solo un par de páginas. Pero, por supuesto, la brevedad no tiene por qué ser su mérito. Sí la intensidad, la sencillez, perceptibles en algún tan brevísimo relato como *Una flauta* [72], uno de los mejores cuentos de objetos pequeños con papel evocador: un humilde empleado muere, y los amigos procuran que su mujer no vea una flauta de su propiedad. Ochoa explica entonces —una evocación rapídisima— la tierna historia de aquel amor: el empleado vivía enfrente del balcón de la muchacha. Cuando ella tocaba el piano, el la acompañaba con la flauta. Amor y matrimonio. El cuento concluye: «Doña Manuela, hecha una vieja, lloraba, y una amiga nos decía a todos: Cuidado, cuidado que no vea la flauta...».

La ternura —que no sensiblería— patente en los relatos de Ochoa, junto a su sentido del humor, permite alinear a este escritor junto a los que fueron sus amigos y paisanos Leopoldo Alas, Armando Palacio Valdés y Tomás Tuero [73]. Más que de una *escuela,* se trataría de una modalidad literaria aproximable en ciertos rasgos —y por virtud, precisamente de esa mezcla de sátira, humor y ternura— a ciertos aspectos de la literatura inglesa, sin que ello suponga dependencia o mimetismo [74].

---

[71] Sobre este escritor, vid. Manuel Fernández Rodríguez-Avello, *Vida y obra literaria de Juan Ochoa Betancourt,* IDEA, Oviedo, 1955.

[72] En *Barcelona Cómica,* año X, nº 13, 1897, págs. 320-321.

[73] Sobre este último escritor, vid. Manuel Fernández Rodríguez-Avello, *Tomás Tuero (La leyenda de un periodista)* Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1958. Sobre el grupo de los escritores citados —fundamentalmente Alas, Ochoa y Palacio Valdés— vid. mi estudio «La literatura narrativa asturiana en el siglo XIX» en *Revista de la Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofía y Letras,* nº XLIX y L, enero-abril, 1948, págs. 81 y ss.

[74] Ya Andrés González Blanco señaló a este respecto que el humorismo representado en Inglaterra por Dickens y Thackeray, es el que en España encontramos en las obras de «Clarín» y Palacio Valdés. Y fue González Blanco quien percibió que no se trataba de una «*escuela* asturiana en el sentido de dirección seguida por las letras españolas en un período determinado. Más propio sería decir *modalidad asturiana;* influencia ejercida sobre cierta parte de la literatura española a fines del siglo XIX por un núcleo de literatos distinguidos, todos ellos de aventajado talento y fácil pluma. Estos literatos se llaman Leopoldo Alas, Juan Ochoa, Palacio Valdés, Tomás Tuero». Y también: «la escuela asturiana ha dado como fruto una literatura que es la parte de la literatura española más semejante a la inglesa. Tiene de esta la espiritualidad contenida, el instinto soñador y, al mismo tiempo, las efusiones del humorismo» (A. González Blanco, *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días,* Madrid, 1902, pág. 508).

La breve obra narrativa que conocemos de Ochoa se compone de novelas cortas —como la ya citada *Los señores de Hermida,* de sabor perediano y ambiente marinero— y de relatos caracterizados, como antes se apuntó, por su excepcional intensidad y sencillez. Así en *Nubes de paso* [75] no hay más anécdota que la de un mísero campesino dueño de cuatro terrones, y su familia en espera de la lluvia que les salvará del hambre. El horizonte se ennegrece. Pero solo es una nube de paso, tras la que sigue brillando el implacable sol.

Dentro de esos relatos breves componen un sector muy significativo aquellos que tienen animales como protagonistas. Ya «Clarín», al prologar *Los señores de Hermida* tuvo ocasión de señalar acertadamente tal aspecto:

> «Como San Francisco llevaba su bondad hasta la vida oscura de los irracionales. Si no los llamaba *hermanos* como el santo, los estudiaba profundamente con gran cariño; y así varios animales —personajes de las novelas y cuentos de Ochoa— me recuerdan aquellos pájaros y aquellos cuadrumanos tan simpáticos, tan nobles del *Ramayana.* Sin ser muy bueno, y además muy artista, no se puede pintar con la maestría de Ochoa ciertos perros y gatos que encontramos en sus libros».

Uno de esos gatos es el protagonista de *Historia de un cojo* [76]: un gato familiar, cojo tras haber sido arrojado a un patio por un criado, muere abandonado, viejo, herido por las ratas. Los criados lo tiran, medio muerto a la basura. La ruinosa silla en la que él dormía su cansancio senil, aparece vacía una mañana:

> «— ¿Y el cojo? — preguntó por la mañana un chiquillo.
> «— Allí.
> «Miró. Se veía una mancha blanca entre el verdor del huerto. El sol bañaba ya la silla del cojo, aquella silla cóncava...».

Su amado discípulo [77] es una bella novela corta sobre la vida de un titiritero, tragasables y artista ambulante, que por librarse de la miseria vende su amado perro sabio a un rico señor cuyo niño se ha encaprichado con el animal. Cuando un compañero ofrece un contrato al

---

[75] En *Los Señores de Hermida* (y otros cuentos), Col. Elzevir ilustrado, vol. XXI, Juan Gili, Barcelona, 1900.

[76] *Los señores de Hermidas ed. cit.,* págs. 191 y ss.

[77] En *Novelas,* ed. que contiene *Su amado discípulo* de Ochoa y otros dos relatos de Rafael Altamira y Tomás Carreter, Ricardo Fe, Madrid, 1894, págs. 133 y ss.

artista con su perro, consigue deshacer la venta, recuperando a su amado discípulo. Como se ve el asunto es poco menos que nada, según ocurre en los más de los relatos de Ochoa que como «Clarín» prestó especial atención a los personajes humildes, esos pobres diablos como el titiritero de *Su amado discípulo,* o los que desfilan por otras narraciones del mismo autor como *Un alma de Dios, Ramírez, poeta lírico* o *Un genio.* Tal vez este último sea uno de los más representativos de Ochoa y de su gusto literario por las más humildes y oscuras existencias. El *genio* de ese cuento [78] es un hombre raído que se sienta siempre en la misma mesa del café, se guarda los terrones y escribe. Nunca paga y el camarero le tiene por un *talento natural.* No es cesante, nunca fue empleado ni trabaja en parte alguna. Muere debiendo quinientos cafés. El narrador contempla la mesa en cuyo mármol se vislumbran aún los números mal borrados, con que especulaba el *genio.*

Se comprende que un narrador tan bien dotado para la captación de lo más menudo, ínfimo o humilde, fuera capaz de crear cuentos tan breves y centrados en tan minúsculos objetos o seres como el ya citado *La flauta* o el que ahora voy a resumir, *La última mosca,* uno de los más breves relatos de Ochoa, con sólo página y media de extensión [79]: el narrador lee en la cama, en una de las primeras noches invernales. Una mosca débil y de alas rotas lucha por vivir. Se calienta junto a la llama de la vela, a cuya luz lee el autor. Cuando este siente deseos de dormir, contempla a la mosca aferrada a la vela que se va consumiendo. Piensa en la muerte, en la suya, inevitable también, y no se decide a apagar la vela. Por la mañana aparece totalmente consumida y sobre ella, chamuscada y patas arriba el cadáver de la mosca.

Ochoa supo captar en poquísimas líneas la emoción de una tan frágil existencia como es la de una mosca, trascendida por una idea poética que hace pensar en textos posteriores tan bellos como la *Elegía a un moscardón azul* de Dámaso Alonso. O, sin necesidad de acudir a un poema como éste, y sin salirnos de las froteras prosísticas del género cuento, ¿quién no recuerda aquél impresionante relato de Katherine Mansfield, titulado *La mosca* que, en otro plano, se sirve también de la insignificancia vital del insecto para proponernos una meditación sobre la muerte y el olvido?

Creo, pues, que Juan Ochoa, pese a lo reducido de su obra narrati-

---

[78] Puede leerse en *Los señores de Hermida,* págs. 197 y ss.

[79] En la col. *Cuentos asturianos (Antología y semblanza)* de Constantino Juárez *(Españolito)* Madrid, 1930, págs. 163-164. El cuento fue publicado en la colección ya cit. *Los señores de Hermida.*

va, fue uno de los más delicados cultivadores del cuento en el siglo pasado, espléndidamente dotado para el humor y la ternura, amante de las cosas de su tierra, del campo, de los niños, de los animales, de espíritu sensible y religioso. «Clarín», prologuista de la edición póstuma de *Los señores de Hermida* aludió a sus altas cualidades humanas diciendo:

> «Hasta su sátira era una absolución. Hablando y escribiendo, era maestro en lo cómico, en el dibujo de lo ridículo; pero jamás había una gota de hiel en su lengua ni en su pluma. En las flaquezas humanas veía la sugestión para el arte; en las que no sirven para eso, él no pensaba como satírico, sino como hombre bueno. Esta clase de delicadeza, mezcla de buen gusto y de buen carácter, la tienen pocos».

Rafael Altamira, autor de una biografía de Ochoa que con el prólogo de Alas, figuraba al frente de la citada edición de *Los señores de Hermida* (1900) venía a coincidir con las observaciones clarinianas, al decir que Ochoa poseía «originalidad en la visión de las cosas (y especialmente de los hombres) y el sentimiento delicado, la íntima y dulce poesía con que suavizaba su tendencia natural a la sátira, mejor dicho, a notar y realzar el lado cómico o ridículo de la vida» con una capacidad irónica que a Altamira le recordaba la de Alas y Palacio Valdés, de los que se distinguía no obstante, por su «piadosa compasión» [80].

La crítica posterior ha seguido estudiando a Ochoa como un escritor vinculado a «Clarín» y hasta como un discípulo suyo según advertía Julio Cejador [81], o bien como un escritor más aproximable, tal vez, a Armando Palacio Valdés, en opinión de A. F. G. Bell [82].

De finales de siglo, colaborador de *Blanco y Negro* y de la publicación periódica *El Correo Semanal* que comenzó a publicar en 1907, fue el escritor nacido en 1869, ALEJANDRO LARRUBIERA Y CRESPO, narrador bastante prolífico, cuyos relatos breves fueron coleccionados en

---

[80] Biografía de Altamira, en la cit. ed., pág. 16.

[81] «De la cepa de los novelistas de su tierra, sin la amargura de su maestro "Clarín" aunque con algo de su pifante humorismo; con realismo templado y sentimentalismo fresco, publicó novelas cortas primorosas, sinceras, sobrias, agradables de leer» (J. Cejador, *Historia de la lengua y literatura castellana* XI, Madrid, 1919, pág. 30).

[82] «The death at the early age of thirty-five of Juan Ochoa was a loss to literature, for he hed time to show his talent for the novel and the sort story in *Su amado discípulo* and *Alma de Dios,* in which his asturian humour appears more nearly akin to that of Palacio Valdés than to of the satirical Alas» (A. F. G. Bell, *Contemporany Spanish Literature* 3.ª ed., Knopt, New York, 1933, pág. 105).

las series: *Cuentos* (1896), *Historias madrileñas* (1897), *El dulce enemigo* (1904) y *Hombres y mujeres* (1913).

Los relatos que conocemos de este autor se caracterizan por la variedad temática. Los hay de carácter legendario-bíblico como los titulados *El collar de la princesa, La envidia de los dioses, La famosa historia de Maese Antón* [83], *El dulce enemigo, El gran Ahasuerus, El primer usurero,* etc. [84]. Decididamente fantásticos son algunos otros, como *La mujer número 53* [85], cuento inspirado según declara el propio autor, en *Avatar* de T. Gautier: el doctor Wohk anuncia haber encontrado el procedimiento para la transmutación psíquica. Thon Bullg acude deseando experimentar la espiritualidad de una mujer, precisamente la que en el catálogo del doctor tiene el número 53. Al día siguiente efectúan el cambio con una mujer de las características deseadas, la cual, a su vez, prefiere ser hombre. Pasados unos años, Bullg acude al doctor para que le devuelva su primitivo ser masculino, por resultarle insoportable la vida. Wohk le dice que las mujeres están satisfechas con el cambio y los hombres no, siendo imposible una nueva transmutación.

En *¡Si se volviera a nacer!...* un hombre desdichado en su vida amorosa, cree que todo iría mejor si volviera a nacer. El Destino se lo concede, reencarnándole en un niño recién nacido y consevándole su mentalidad de adulto. Esto le hace desgraciado, al sentir desde niño la llama del amor, llevándole al suicidio [86].

En un amplio repertorio cuentista, como lo fue el de Larrubiera, no podían faltar las inevitables narraciones navideñas, como las tituladas *Sursum corda* y *¡Vaya una nochecita!* [87], ni tampoco la de temática rural, con los personajes típicos de la misma, como el indiano rico de *El tejado* [88] que, al regreso a su aldea, en vez de aliviar las necesidades de sus vecinos, se hace construir una casa con las tejas de oro, que vigila constantemente. Cuando muere en una noche de tormenta, el agua cae dentro de la casa. Le han robado las tejas.

El tema perediano de *Blasones y talegas* se repite, en cierto modo,

---

[83] Todos ellos incluidos en la serie *Hombres y mujeres,* 1913.

[84] Pertenecientes a la serie *El dulce enemigo* Rivadeneyra, Madrid, 1904.

[85] En *El dulce enemigo* págs. 131 y ss.

[86] *Ibíd.*, págs. 223 y ss. Alguna semejanza con este relato de Larrubiera presenta uno de Miguel Ramos Carrión titulado *La segunda vez. Cuento fantístico,* sobre un anciano que desea vivir otra vez para no cometer los mismos errores. Pacta para ello con el demonio, y al caer en las mismas faltas pierde el alma. *El Museo Universal,* nos 24 y 25 de 1866.

[87] En *El dulce enemigo,* págs. 233 y ss. y 141 y ss. respectivamente.

[88] En *Hombres y mujeres* (Cuentos) Rivadeneyra, Madrid, 1913, págs. 187 y ss.

en *La carroza de mis vecinos* [89] si bien con solución distinta. En el primer capítulo del cuento de Larrubiera, conocemos a los arruinados marqueses de la Requejada, que conservan nobleza raída y una vieja carroza del tiempo de los Felipes. En el segundo, la hija se casa con un vecino y grosero ricachón, hijo de tenderos, que ambiciona títulos. En el tercero el marido anda con daifas y toreros y el marqués, ante tan vil conducta, reclama a su hija ante la justicia, regresando la joven al hogar paterno en la noble y desvencijada carroza.

No faltaron tampoco, en la colección de Larrubiera, cuentos humorísticos o festivos como *La tribulación de Ben-Al-Ker* y *El jamón del cónsul* [90] caracterizado este último por ser algo así como un burlesco cuento tradicional puesto en boca de una vieja, referido a sus nietos: la historia de cómo San Pedro, cuando recorría el mundo predicando la Buena Nueva, encuentra en una posada a Curcio, criado de un cónsul, con su jamón. Curcio preguntó al ventero si, después de casarse, no le ha parecido alguna mujer más hermosa que la suya «¡Muchas!» responde. El criado ha recibido la orden de su amo de regalar aquél jamón al marido que no haya sentido admiración por otra mujer que no sea la suya. Curcio, convertido al Cristianismo, prosigue su camino con San Pedro, sufriendo martirio. Al llegar a este punto de la narración, una de las nietas de la vieja pregunta por el jamón y la narradora contesta que aún debe conservarlo en la portería del cielo el bueno de Curcio.

Larrubiera no fue un narrador profundo pero sí bien dotado y con sentido de lo que el cuento requería, en cuanto a la elección de temas y tonos. De ahí que no se le oculte cómo en ocasiones, algunos cambios decisivos en la vida del hombre podían tener su origen en hechos a primera vista insignificantes. La atención a lo menudo, al suceso aparentemente intrascendente pero que puede provocar poco menos que un drama o una tragedia, es lo que llevó a tantos narradores del XIX a centrar sus cuentos en menudencias tales como el *piojo* del relato de Coloma, la *flauta* de Ochoa, o la *rosa aplaudida* de Pérez Nieva.

En *El origen* [91] Larrubiera presenta a un joven escribiendo a su riquísimo tío con una petición de dinero para poder casarse. El tío recibe la carta mientras come unos macarrones quemados y el momen-

---

[89] *Ibíd.*, págs. 161 y ss.

[90] Ambas en la citada col. *Hombres y mujeres.*

[91] En *Blanco y Negro,* nº 201, 1895.

táneo disgusto le hace contestar negativamente. La novia de su sobrino llega a casarse con otro que tenía dinero.

Un tema relacionable, en última instancia, con el barroco de *Los anteojos de mejor vista* de Rodrigo Fernández de Ribera y, aun con *La hora de todos* de Quevedo —fantasías morales en que los seres humanos aparecen en toda su repugnante verdad, caídos los disfraces— es el de la *Maravillosa historia de unos anteojos,* de Larrubiera [92].

Con las pobres gentes que hemos visto desfilar por algunos de los relatos de Ochoa, guarda relación *El pobre García* de Larrubiera [93], historia del portero de un ministerio que, jubilado por su edad, no sabe qué hacer de su vida. Aburrido va a visitar a sus sucesores en la portería, hasta que nota que allí no es bien recibido. Esto es todo. Larrubiera supo captar adecuadamente en una breve narración la soledad y el vacío de un hombre arrancado de un quehacer cotidiano que era ya su misma razón de existencia.

Las fórmulas narrativas utilizadas por Larrubiera suelen ser bien tradicionales. Hemos visto ya en *El jamón del cónsul,* cómo el autor manejó la del *cuento de viejas.* En *El alma del público* [94] se sirve el autor, como tantos otros narradores de su siglo, del preámbulo o marco de una tertulia, de señores ancianos aquí, en que se disiente acerca de la psicología de las multitudes. Como es inevitable en los cuentos así introducidos, se pasa de lo general a lo particular, al referir un magistrado un episodio de su juventud, cuando era muy aficionado al canto y creía tener buena voz. Enamorado de una cantante de revista, iba todas las noches al teatro. En una de ellas ocurre que el cantante de la compañía no puede salir a escena, por recibir en aquél momento un telegrama notificándole la muerte de su hija. El aficionado lo hace en su lugar siendo tan deplorable su actuación, que es abucheado. Pero cuando dirigiéndose al público, explica lo sucedido, recibe una gran ovación.

Finalmente recordaré aquí dos cuentos más de Larrubiera, por relacionarse ambos, aunque sea levemente, con el más popular y famoso de los cuentos de «Clarín», *¡Adiós Cordera!* Si en éste Pinín al no poder ser rescatado del servicio militar por su pobreza, ha de partir en el tren con los soldados, ante la amargura de su hermana Rosa, en *La carreta de bueyes* [95] Larrubiera presenta el caso de Pelegrín, mozo

---

[92] En *El dulce enemigo* págs. 31 y ss. Con este cuento guarda alguna relación uno de José Echegaray titulado *Los anteojos de color.*

[93] En *Hombres y mujeres,* págs. 47 y ss.

[94] *Ibíd.,* págs. 71 y ss.

[95] En *El dulce enemigo,* págs. 99 y ss.

muy pobre, que no puede casarse con su novia Mari-Cruz. Los bienes del padre de ésta son embargados por deudas, entre ellas la carreta de bueyes que representa el sustento de la familia. Pero, con gran sorpresa de todos, en el momento de ser subastada la carreta aparece Pelegrín con mucho dinero y la adquiere, devolviéndosela al padre de su novia. Acto seguido, desaparece misteriosamente el mozo, averiguándose al fin que marchó voluntario a la guerra de Cuba pagando con la soldada el carro embargado. A diferencia de lo que supone un desenlace tan patético como el de *¡Adiós Cordera!,* aquí todo acaba felizmente con el regreso y la boda de Pelegrín.

La semejanza, como se ve, es muy leve y viene dada por la combinación del tema del amor a los animales (o, si se quiere, de la necesidad de sus servicios) con el del servicio militar.

Más evidente es el parecido de *¡Adiós Cordera!* con *La Roxa* [96]. De ambiente idílico —de un asturianismo muy convencional— Larrubiera presenta a una niña llamada Xuanina que cuida en el valle de su amada vaca la Roxa. Su amigo Xuanin, hijo del guardabarrera, juega con la niña. Se olvidan de la vaca, y cundo el tren aparece, ven con terror que está en la vía y corre el riesgo de perecer. Entonces la niña coge la bandera roja y consigue que el tren se detenga, hasta que la vaca es puesta a salvo. La trama nada tiene que ver, por supuesto, con *¡Adiós Cordera!,* pero la combinación —sobre ambiente asturiano— de unos niños, una vaca y un tren parece proceder del famoso cuento de Alas.

5. Otros cuentistas

Aunque los autores de que voy a ocuparme en este último apartado no tengan relación —al menos que yo sepa— con el periodismo, me ha parecido conveniente incluirlos aquí, por razones cronológicas, ya que en lo sustancial su producción narrativa viene a coincidir, en el tiempo, con la de los anteriores naradores estudiados en este capítulo.

Así, los libros de cuentos de que tengo noticia del madrileño JOSÉ ALCALÁ GALIANO, conde de Torrijos corresponden al último tercio del XIX o primeros años del XX. *Esteroscopios social, coleccion de cuadros contemporáneos* (con prólogo de Galdós) (1872), *Las diez y una noches. Cuentos Occidentales* (1911).

Bastantes relatos son de tono festivo, como *La Osa Mayor* (Cuento

[96] Publicada inicialmente en *Blanco y Negro,* nº 187, 1894 y luego recogida en *El dulce enemigo,* págs. 19 y ss.

astro-cómico); *La tijera* (Cuento cortante) —una dama de la alta sociedad, terrible por su lengua, calumnia a su honradísima modista, y esta, en reciprocidad, destroza a tijeretazos el nuevo traje de la señora—, *Cuestión de forma (Cuento blanquinegro); Un mantón de la China...na* —de tono sainetesco—, *El puerco espín (Cuento puntiagudo) Mandolinata; El mandarín mandarinado (Cuentecillo chinográfico),* etc. [97].

Un vivo contraste con el tono burlesco y regocijado de cuentos como los que acabo de apuntar, lo ofrece algún otro tan dramático como *¡Arre borrico!:* Un brutal arriero mata a golpes a un pobre jumento y en venganza es matado a golpes también por otros arrieros que le roban el trigo [98].

Cierto tono moral presentan *Ida y vuelta, La madrastra* [99] y, sobre todo, *Los amigos de Benito* [100]: un hombre escarmentado por la ingratitud se ha convertido en un apacible misántropo. No obstante, afirma tener amigos e invita a unos vecinos a verlos. En una sala, multitud de espejos multiplican su figura: esos son sus amigos, junto con los libros.

Madrileño también y diplomático de profesión fue CARLOS COELLO (1850-1880), autor de una serie de *Cuentos inverosímiles* (1878). Uno de ellos el titulado *Hombres y animales* [101], se asemeja algo a *Gestas o el idioma de los monos* de Fernández Bremón estudiado páginas atrás. En el de Coello, Sir James Lowe, en un discurso, prueba la superioridad de los animales sobre los hombres. A continuación figuran fragmentos de su diario por los que nos enteramos de sus esfuerzos por aprender el lenguaje de los animales y de su fracaso. Entonces arbitra criar a un niño como un perro y viceversa. Cuando la perra pare, coge un cachorrillo y lo da a criar a una nodriza, mientras coloca entre los perrillos a un niño también recién nacido. El perro-hombre llegó a ser un talento y el hombre-perro, un simple perro. El primero permite a Mr. Lowe conversar con los animales, que le dan a conocer por su intermedio, sus opiniones sobre los hombres. Se celebra un Gran Congreso Animal, en cuya descripción emplea Coello una sátira más bien burda. Finalmente el manuscrito resulta ser de un loco.

El relato, que presenta alguna que otra hábil paradoja, entronca, pues, con un sector bien tradicional de la literatura en que, tantas veces, se ha manejado la comparación de hombres y animales, en

---

[97] Todos estos cuentos pertenecen al libro *Las diez y una noches* (cuentos occidentales) Sempere, Valencia-Madrid, 1911.

[98] *Ibíd.*, págs. 151 y ss.

[99] *Ibíd.*, págs. 189 y ss. y 205 y ss.

[100] *Ibíd.*, págs. 95 y ss.

[101] C. Coello, *Cuentos inverosímiles,* Biblioteca Perojo, Madrid, 1878, págs. 209 y ss.

términos a veces tan terriblemente satíricos como los puestos en boca del gallo que dialoga con el zapatero en *El Crotalón.*

El gusto satírico de Coello, queda reflejado asimismo, en *El otro mundo* [102]: un escritor promete enviar a sus amigos una crónica de un viaje al otro mundo y cuando se suicida, así lo hace. La sátira peca de ingenua: en el infierno hay cigarros infernales procedentes de las fábricas de Madrid, el Limbo es la imagen del vivir español, etc.

Amargamente satírico es *El café* [103], una diatriba contra esta clase de establecimientos en donde los españoles consumen su tiempo y su dinero. Un holgazán cambia de vida al ver reflejado en los espejos del café, lo que ocurre en los hogares de los que allí acuden diariamente: la mujer, abandonada siempre por su marido, acaba engañándole; el hogar saqueado por los criados, etc. Y el mismo, el contemplador de tanta desgracia ajena, se ve viejo, perdidos los mejores años en la rutina del café. Este final nos recuerda el asunto de una de las más impresionantes narraciones de Maupassant, *Mr. Parent.*

Humorístico moralizador es *Tierra Tragona* [104] que tiene todo el sabor de un viejo apólogo. Y ya que a esta especie he aludido —el apólogo— quiero cerrar estas líneas dedicadas a Coello recordando el tal vez más ingenioso e interesante de sus *Cuentos inverosímiles,* el titulado *El huésped* [105]. Maese Jacobo es acusado de hechicero, al morir misteriosamente su bella y joven mujer la cual, pese a ser mucho más joven que su marido le amaba profundamente. Interviene en la investigación un catedrático de Salamanca, el licenciado Fajardo, que llega a ser gran amigo de Jacobo. Fajardo se jacta de conocerse sinceramente y escribe un *Estudio de sí mismo,* que presta a Maese Jacobo, el cual se lo alaba mucho, diciéndole que no advirtió ningún defecto. A la casa de Fajardo llega un licenciado de Alcalá y allí es hospedado. Maese Jacobo, extrañado de la ausencia de su amigo, ocupado en atender al huésped, le pide que le hable de este y Fajardo le contesta con una carta en donde le descubre la fea y vanidosa figura del licenciado de Alcalá. Cuando se despide de él, Fajardo se encuentra dándose la mano a sí mismo. Maese Jacobo hizo que el licenciado Fajardo desdoblara su personalidad, se hospedara a sí mismo, para así enseñarle a conocerse.

Con sólo este resumen se advertirán ya algunas curiosas coinciden-

---

[102] *Ibíd.*, págs. 7 y ss.

[103] *Ibíd.*, págs. 137 y ss.

[104] *Ibíd.*, págs. 199 y ss.

[105] *Ibíd.*, págs. 65 y ss.

cias que el cuento de Coello presenta con el tan famoso *ejemplo XI* del *Conde Lucanor,* el de don Yllán y el deán de Santiago. Como en el relato de Don Juan Manuel, en este de Coello hay también un truco o ilusión. Y evidentemente la magia de Maese Jacobo parece un eco de la de don Yllán, así como la vanidad y presunción de Fajardo recuerdan, en otro plano, ciertos rasgos del ambicioso deán de Santiago.

El tercero y último narrador de quien vamos a ocuparnos ahora fue FEDERICO DE URRECHA (1855-1918?) autor de unos *Cuentos del vivac. Bocetos militares* (1892) muy elogiados por Emilia Pardo Bazán [106], de *La estatua. Cuentos del lunes* (1890) y de *Agua pasada: cuentos, bocetos, semblanzas* (1897).

En los relatos que conozco de Urrecha suelen prevalecer los tonos dramáticos y aun trágicos, con figuras infantiles, incluso, para mayor patetismo. Es lo que ocurre, por ejemplo, en dos tan sencillos pero emotivos relatos como *Traqueotomía* —el niño de un médico se ahoga y sólo la operación que da título al cuento ofrece alguna posibilidad de salvación, perdida cuando el niño muere entre las manos de su propio padre, al operarlo— o como *Fiesta en la sombra* —una breve narración sin apenas trama y sobriamente lírica, en que todo se reduce a la descripción de la Nochebuena de una niña ciega frente al Nacimiento—.

En *El naufragio de la Gaviota* un marino regala a la hija de otro, llamada la *Gaviota* una goleta en miniatura, construida por él. Ella rechaza el amor de este pretendiente y llega a escaparse de su casa, seducida por un señorito (Episodio que, a su manera, trae al recuerdo uno bien conocido del *David Copperfield* de Dickens). Cuando el joven marinero pregunta al padre lo que haría con su hija, el anciano coge la goleta que lleva su nombre y la estrella contra el suelo, gesto que da al objeto un valor simbólico, frecuente en tantos cuentos decimonónicos de este tipo.

Sin ser exactamente un cuento de objeto pequeño, merece la pena citar, finalmente, *Gran Velocidad.* Aquí Urrecha presenta a una viejecita sentada en un banco, en el frío andén de una estación esperando la llegada del tren con visible ansiedad. Sus dedos estrujan nerviosamente el billete de andén. Vuelve su hijo de la guerra de Cuba tras ocho años de ausencia. Pero el tren, al llegar descarrila. Sólo hay una víctima. «Muy detrás, cuatro peones de la vía llevaban sobre una colchoneta a

---

[106] De tales relatos dijo la escritora gallega que eran dignos «de figurar al lado de la patética y dolorosa literatura militarista que en Francia representan Daudet, Coppée, Lemmonier, los autores de las *Veladas de Médan...*» (E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico* nº 17, mayo, 1892, pág. 95).

aquél hombre acuchillado por el destino, y más atrás aún, sostenida por la pareja de la guardia civil, la viejecita con la cabeza baja y el billete de andén deshecho entre los dedos» [107].

Se diría que Urrecha se ha anticipado a ciertos recursos que luego habría de emplear magistralmente «Azorín» (en *Doña Inés* por ejemplo), allegables a los procedimientos a que el lenguaje cinematográfico nos ha habituado, entre ellos el *close-up* o primer plano, en este caso el de esa minúscula estación, ese sencillo billete de andén cargado de patetismo y elocuencia entre unos dedos movidos por la esperanza y el dolor.

---

[107] Todos los cuentos citados se encuentran en la serie *La estatuta* y *Cuentos del lunes,* la España Editorial, Madrid, (s.a.), (1892).

VIII. POETAS Y DRAMATURGOS

1. El cuento y la poesía

El capítulo anterior nos ha informado acerca de las muchas posibilidades de publicación que para los escritores del siglo pasado, ofrecía la prensa periódica, acrecentadas en el caso de escritos breves. Por eso, fueran o no autores específicos de cuentos, muchos escritores de esos años en que tanta difusión tienen periódicos y revistas como *El Museo Universal, La Revista de España, La Ilustración Española y Americana, Madrid Cómico, El Liberal, El Imparcial, Blanco y Negro,* etc. colaboraron en sus páginas.

Un hecho si se quiere circunstancial, el de cuán adecuado resultaba el género *cuento* para, con su presencia en las páginas de un diario o revista, ilustrar literariamente efemérides tales como las de Nochebuena, Reyes, Carnaval, Semana Santa, etc., etc., trajo como consecuencia el que, a la hora de solicitar los directores de publicaciones periódicas colaboraciones a escritores profesionales no necesariamente cuentistas, estos, ante la imposibilidad de incluir en unas pocas columnas impresas un drama o una novela, optaran por el cuento.

En la historia de la literatura siempre habría que contar, me parece, con la atracción que un género, mayoritariamente cultivado por tales o cuales razones, pueda ejercer sobre no pocos escritores, no necesariamente recordados por su cultivo pero tentados por él, por su gran poder de convocatoria.

El éxito del teatro en los años románticos determinó el que tal género literario llegase a convertirse en aquél que más fama y popularidad daba a un autor. Los frustrados empeños teatrales de novelistas como Alarcón, Pereda, Valera, Emilia Pardo Bazán, «Clarín», etc. puede que algo tengan que ver con esa capacidad de seducción que el teatro romántico alcanzó y que aún pudo deslumbrar al joven Pérez

Galdós, frustrado dramaturgo inicialmente en *La rebelión de los moriscos* y luego aplaudido autor de obras triunfantes ya en la escena, una vez que se había hecho un nombre como novelista.

Pero esto es otra historia, en la que no cabe entrar ahora y que sólo me he permitido recordar aquí para mejor situar y entender lo que pudo suceder con el cuento como género intrínsecamente periodístico. Y con ello no se pretende sugerir, ni mucho menos, que tal fenómeno sea comparable al del teatro romántico. Lo único que se quiere apuntar es cómo la necesidad de llenar las páginas literarias de diarios y revistas con colaboraciones breves y que supusieran textos completos, a la manera del género *cuento*, convirtió en *cuentistas* a ciertos escritores que alcanzaron fama, sobre todo, como poetas y dramaturgos.

El caso de los novelistas que cultivaron el cuento supone una problemática distinta, precisamente por la reconocida afinidad entre los dos géneros y por el hecho de que, tanto en nuestra literatura como en otras, ha sido normal y continúa siéndolo, el que los grandes novelistas hayan sido también grandes cultivadores de cuentos.

Justamente los capítulos más importantes de este libro, por la significación de los escritores en ellos recogidos, van a ser los dedicados a nuestros grandes novelistas del XIX considerados como autores de cuentos.

Pero antes de llegar a ellos, conviene echar una ojeada, por rápida que sea, a los poetas y dramaturgos ocasionales cultivadores del cuento. De hecho, algunos de ellos han sido estudiados en anteriores capítulos, destacando el caso de Bécquer, tan extraordinario en sus *Rimas* como en sus *Leyendas*. Evidentemente, no cabía hablar aquí de cultivo ocasional del cuento, como si éste fuera un hermano menor, del otro género literario, el de las *Rimas*, ya que las calidades literarias son igualmente altas en el verso y en la prosa becqueriana. Por esta y otras razones, Bécquer ha sido estudiado aparte y diferenciado del grupo de poetas que van a ser incluidos en este capítulo.

También aparte ha sido estudiada la producción cuentística de algún otro poeta menor ya, como Selgas y Manuel del Palacio, un *medio poeta* para el burlón «Clarín». El hecho de que se trate de escritores bastante olvidados hoy, tanto en su vertiente poética como prosística, nos ha llevado a no establecer apartes y a estudiarlos aquí tan sólo como cuentistas, sin más implicaciones.

En cambio, creo que a cualquier lector medianamente culto de nuestros días los nombres de Rosalía de Castro, Campoamor, Núñez de Arce y Salvador Rueda le sonarían como asociados fundamental-

mente a la poesía. De ahí su presencia, así como grupo, en este apartado. Son, no diré que los únicos representantes, pero sí tal vez, los más significativos del cultivo más o menos acertado del cuento por quienes fueron, esencialmente, poetas.

Pero de la poesía al cuento o viceversa, es fácil pasar y ya a propósito de las *leyendas* de Bécquer aludí a la relación que puede existir entre la génesis del poema y la del cuento. Hay un texto de Emilia Pardo Bazán muy revelador, a este respecto, que me permití recoger en otra ocasión y que, tal vez, convenga transcribir de nuevo. El hecho de que la escritora gallega haya sido la figura más importante del cuento en nuestro XIX, en lo que atañe al número de los escritos y publicados, confiere importancia excepcional a sus declaraciones.

> «Noto particular analogía entre la concepción del cuento y la de la poesía lírica: uno y otro son rápidos como un chispazo y muy intensos —porque a ello obliga la brevedad, condición precisa del *cuento*—. Cuento original que no se concibe de súbito, no cuaja nunca. Días hay —dispensa, lector, estas confidencias íntimas y personales— en que no se me ocurre ni un mal asunto de cuento, y horas en que a docenas se presentan a mi imaginación asuntos posibles, y al par siento impaciencia de trasladarlos al papel. Paseando o leyendo; en el teatro o en el ferrocarril; al chisporroteo de la llama en el invierno y al blando rumor del mar en verano, saltan ideas de cuentos con sus líneas y colores; como las estrofas en la mente del poeta lírico, que suele concebir de una vez el pensamiento y la forma métrica» [1].

La semejanza entre la concepción del cuento y la de la poesía es, posiblemente, lo que en 1944 hizo decir a «Azorín» que «el cuento es a la prosa lo que el soneto al verso» [2].

Y en fecha posterior un conocido narrador italiano, Alberto Moravia, cultivador del cuento y de la novela, ha podido decir: «los personajes de los cuentos son el producto de intuiciones líricas, los de la novela de símbolos». Y también: «Este encanto (el del cuento) es de una muy compleja especie: procede de un arte literario sin duda más puro, más esencial, más lírico, más concentrado y más absoluto que el de la novela». Y así como, para Moravia, la novela se relaciona con el

---

[1] E. Pardo Bazán, prólogo a *Cuentos de amor*, Madrid, 1898, págs. 9-10.

[2] «Azorín», «El arte del cuento», artículo publicado el 17 de enero de 1944 en ABC. El hecho de que en 1956, utilizara «Azorín» dicho artículo como prólogo para una colección de sus *Cuentos* (presentado aquí con el título *La estética del cuento*), revela hasta qué punto el autor concedió importancia a sus páginas periodísticas.

ensayo y con el tratado filosófico «el cuento se acerca más a la lírica» [3].

He traído a colación estos textos, de distintas épocas, para reforzar con ideas a lo que aludí ya a propósito de Bécquer expuesto en 1949 en mi libro *El cuento español en el siglo XIX*, donde me permití formular casi una definición:

> «En resumen, el cuento es un preciso género literario que sirve para expresar un tipo especial de emoción, de signo muy semejante a la poética, pero que no siendo apropiada para ser expuesta poéticamente, encarna en una forma narrativa próxima a la de la novela, pero diferente de ella en técnica e intención. Se trata, pues, de un género intermedio entre poesía y novela, apresador de un matiz semipoético, seminovelesco, que sólo es expresable en las dimensiones del cuento» [4].

Entiéndase bien que cuando se establece tal vinculación no se quiere decir que el cuento sea una especie lírica, un subproducto poético, algo así como la intuición de un poema que se deslizó hacia la prosa por deficiencia expresiva, en vez de fluir hacia el cauce normal del verso.

En el allegamiento de cuento y poesía importa más —aunque nos resulte prácticamente inaccesible— el momento mismo de la creación (como bien apunta E. Pardo Bazán), el descubrimiento del poema o del tema cuentístico, que los resultados en que tal intuición encarna, muy diferenciados ya, según se trate de versos líricos o de menuda prosa narrativa.

A nadie se le ocurriría relacionar el modo de concebir y de hacer del novelista con el del poeta lírico (lo cual no excluye, por supuesto, la existencia de una novela calificable de *poética* y aun de *lírica*). En cambio, en el cuento sí es posible tal aproximación no porque se admita la semejanza de forma, tono e intención entre las creaciones de un poeta y de un cuentista, sino, simplemente, porque se adivina, aunque no puede explicarse con impecable razonamiento lógico, que muchas veces las sensaciones y sentimientos que un cuento suscita en nosotros no andan muy lejos de los que nos provoca la lectura de ciertas poesías líricas. Se trata de algo que no afecta propiamente ni a la forma ni a los temas, sino más bien a lo que podríamos considerar

---

[3] A. Moravia, prólogo a una antología de *Racconti italiani*, hecha por G. Carocci, Milán, 1958.

[4] M. Baquero Goyanes, *El cuento español en el siglo XIX ed. cit.* pág. 149.

el *tono*. Es así como, aun admitiendo que la forma del cuento se relacione muy estrechamente con la de la novela, su *tono* ya no puede ser calificado de novelesco. Y sin que el mismo admita totalmente la consideración de poético, parece claro que es a éste al que más se acerca aunque su acento, su voz, no sean los de la poesía lírica. Es rasgo propio de ésta su fuerza penetrativa, que diríamos se afila cuando el molde métrico se presta a ello. De ahí lo acertado de la comparación entre el cuento y el soneto. La intensidad poética que éste posee en sus catorce endecasílabos es fruto y consecuencia de tan limitada estructura.

El cuentista intuye (o debería intuir) cuáles son los asuntos adecuados a la forma y extensión del cuento, de manera semejante a como el sonetista sabe bien cuáles son las motivaciones que pueden apretarse en catorce versos, sin que se le ocurra comprimir en ellos lo que hubiera sido materia de una composición poética más extensa [5].

Valgan todas estas consideraciones, en las que resultaría improcedente extenderse más, para situar y entender adecuadamente el caso de los poetas-cuentistas estudiados en las páginas que siguen.

2. Rosalía de Castro, Núñez de Arce, Salvador Rueda

La verdad es que con la escritora gallega ROSALÍA DE CASTRO DE MURGUÍA (1837-1885) ocurre algo parecido a lo ya visto en Bécquer. Si repetidas veces se han establecido paralelismos y acercamientos entre estas dos tan dispares y grandes figuras de la poesía española del pasado siglo, creo que, salvadas las distancias, también cabría establecer una comparación referida a la alta calidad literaria de ambas, ya se considere en su vertiente poética, como en la prosística. Quiero decir con ello que aunque las narraciones de Rosalía de Castro no hayan alcanzado la fama y prestigio de las leyendas de Bécquer, no desmerecen consideradas al lado de las poesías, que tanto en lengua castellana, como en gallega, escribió la cantora de las orillas del Sar.

Colaboró Rosalía de Castro, como tantos de los narradores hasta ahora citados, en *El Museo Universal*. Allí apareció su bella narración *Ruinas* [6], cuya extensión es superior a la de un cuento propiamente dicho. El título alude a la condición de los tres personajes centrales

---

[5] Sobre todo esto, aparte de las ya citadas páginas de *El cuento español en el siglo XIX*, puede verse también el capítulo VI, *El cuento y la poesía*, págs. 48-57, de mi libro *Qué es el cuento*, Columba, 2.ª ed., Buenos Aires, 1974.

[6] *El Museo Universal*, nº 5 a 16 de 1866.

presentados por la autora como auténticos. Son una vieja solterona que vive con su gato —recordando algo a la *Doña Berta* clariniana— y que desprecia las modas actuales; un comerciante arruinado por hacer bien a los pobres; y un joven y mísero hidalgo que enloquece al ver sufrir a su madre y al ser despreciado por la mujer que amaba. Hay ternura, gracia y emoción en la pintura de estas tres ruinas humanas. Con todo el relato incide más bien en lo que entendemos por *novela corta*, sin ser en realidad un cuento.

Menos lo es aún la novela *El caballero de las botas azules*, aunque aparezca subtitulada *Cuento extraño*, y por eso no es posible ocuparse de tal obra aquí. Lo que ocurre es que al elegir Rosalía de Castro un tema de tipo fantástico, debía considerar más adecuado al presentarlo, la denominación de *cuento* que la de *novela*, si se piensa en que la primera llevaba, *per se*, adheridas no pocas resonancias de ese tipo: lo irreal, lo sobrenatural, lo fantástico. Es significativo a tal respecto una crítica que en 1868 publica la *Revista de España* del relato de *El caballero de las botas azules*:

> «Esta composición pertenece al género fantástico, que ya en España se ha cultivado con acierto por varios autores, y singularmente por el General Ros de Olano, autor de *El Diablo las carga, El ánima de mi madre* y *El Doctor Lañuela*. Si con alguno de estos cuentos tiene analogía el de la Sra. de Murguía, es con el último. Con los tan celebrados cuentos de Hoffmann y de Edgardo Poe, no tiene ninguna. El cuento de la Sra. de Murguía es menos extraño, a pesar de que extraño se llama; hay en él acaso menos vigor de fantasía; pero en cambio parece obra de un entendimiento sano y de un juicio recto, y no se ve en él, como en los de Hoffmann y en los de Poe, que el delirio de la fiebre o de la embriaguez han entrado por mucho en la inspiración del poeta» [7].

GASPAR NÚÑEZ DE ARCE (1834-1903) era considerado por «Clarín» como uno de los dos grandes poetas de su tiempo, junto con Campoamor.

Uno y otro —tan dispares por lo demás— vendrían a coincidir en la no evitación de un cierto prosaismo —tocado de una irónica inflexión en el caso de Campoamor— y en el gusto por la poesía de carácter narrativo.

Precisamente fue «Clarín» quien habló alguna vez de una posible escuela poética naturalista, acaudillada por Núñez de Arce, cuya nove-

---

[7] *Revista de España*, 1862, tomo I, nº 2, «Boletín Bibliográfico», págs. 314-315.

dad consistía en «el predominio de la descripción correcta, exacta, tomada de la observación de la naturaleza, siguiendo el orden de ésta, no sometiéndola a los intereses del lirismo; no la descripción según el ánimo, sino la descripción de las cosas según su género [8].

Y Emilia Pardo Bazán fue aún más lejos, y no contentándose con hablar de un naturalismo poético, tituló un artículo suyo *La novela en la lírica,* en donde dice:

> «Desde hace años se advierte que nuestros mejores poetas líricos sustituyen a la leyenda más o menos zorrillesca, que podemos llamar *novela histórica* en verso, con el episodio contemporáneo, asimilable a la novela actual. *El tren expreso* de Campoamor ¿qué es bien mirado, sino un delicioso cuento? Que se encargue otro maestro prosista de quitarle la rima, y esencialmente no perderá mucho. Lo mismo puede decirse de *Dichas sin nombre*, de *La lira rota* y de otros pequeños poemas...» [9].

Comenta luego la Pardo Bazán cómo Núñez de Arce se resistió a versificar asuntos —novelas— modernos: etapa de *Raimundo Lulio, La visión de Fray Martín,* etc.; pero al fin se rindió: *El idilio, Maruja, La pesca.* Lo mismo le sucedió a su imitador Emilio Ferrari.

Pero no es, naturalmente, de tales *cuentos en verso* de los que nos corresponde ocuparnos aquí, sino de los escritos en prosa por Núñez de Arce como alguno publicado en 1856 en el *Semanario Pintoresco Español: Las aventuras de un muerto. Cuento fantástico.* Colaboró asimismo este poeta en *El Museo Universal*, desde 1857. De 1886 es su *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos* donde vemos reaparecer, curiosamente, un término tan *fernancaballeresco* como *relaciones.*

En tal colección recogió Núñez de Arce algunas de sus narraciones, antes publicadas en revistas. Así, la recién citada *Las aventuras de un muerto. Cuento fantástico.* A su frente va una dedicatoria a don Juan Antonio Biedma, en la que se lee el siguiente significativo pasaje:

> «Rescatando mi palabra empeñada, te dedico este cuento, el primero de una colección de fantasías, sueños o caprichos como quiera llamárselos, que estoy escribiendo».

El cuento se abre con la fórmula o marco, tan manejado en el XIX,

---

[8] L. Alas, *Sermón perdido,* Fernández y Lasante, Madrid, 1855, pág. 19

[9] E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 8, 1891, pág. 75.

de una tertulia de bebedores en que se habla de la muerte como eterno reposo, afirmación rechazada por uno de los asistentes, ya que él pasó por la experiencia de morir, volviendo luego a la vida. Narra cómo siendo poeta fue a Madrid a triunfar, sin lograrlo.

Se enamoró y su amada se casó con otro. Llevó desde entonces una vida miserable y bohemia. Cierto día encontró en una taberna a un extraño personaje, que resultó ser el diablo, un diablo bueno y predicador que comienza a charlar con el poeta, hablando de la incredulidad y positivismo de su siglo. El diablo le dice que hay una vida eterna, que no se acaba todo con la muerte. El poeta no se lo cree, y entonces el diablo le presenta una pistola, invitándole a suicidarse. Así lo hace, y al dispararse un tiro en la sien, entra en el mundo de las almas desde el que presencia su propio entierro, ve su gloria póstuma, el dolor de la amada, el de su familia, el desprecio de los que tenía por amigos —tema semejante al de *¡Muérete y verás!* de Bretón de los Herreros— y, al fin, se encuentra vivo en un hospital. Allí vuelve a aparecer el diablo que le cuenta cómo le resucitó cuando lo llevaban a enterrar. El poeta se extraña de tal protección, y el diablo le revela que es su padre.

El lenguaje del relato, muy a tono con el tema, revela a veces al Núñez de Arce poeta, en frases que son verdaderos versos: «al rápido giro de sombras que pasan, de besos que estallan».

Otra narración compuesta en 1872 y también subtitulada *Cuento fantástico* es *Sancho Gil*, nombre de un arrogante soldado de los tercios de Flandes, enamorado de la bella y pura Catalina, sobrina de la bruja Aldonza. Catalina confiesa a Sancho que su tía quiere entregarla al diablo. El soldado se dispone a luchar contra la bruja, rociando su espada con agua bendita. Por la noche entra en casa de Aldonza, en ausencia de esta y monta en su escoba. En tanto, el diablo, bajo la apariencia de Sancho Gil, trata de forzar a Catalina, pero ella, reconociéndolo, lo rechaza y vence con la señal de la Cruz. Sancho es apresado por brujas y trasgos, y el diablo le condena a morir en la hoguera. Lucha el soldado inútilmente, hasta que, al invocar a Jesús, desaparecen sus enemigos. Cansado se echa a dormir. Y cuando despierta han transcurrido setenta años —truco este propio de no pocos cuentos populares y que se encuentra en el tan conocido *Rip Wan Wikle*—. Catalina murió en un convento [10].

Un típico *cuento de objeto evocador* es *El gorro* [11] una narración de

---

[10] Estos dos relatos están recogidos en *Miscelánea literaria. Cuentos, artículos, relaciones y versos* Biblioteca «Artes y letras», Barcelona, 1866.

[11] En *El Museo Universal*, nº 17, 1857.

tono más bien humorístico en que el autor finge recibir una carta con un gorro griego, cuya historia se relata.

Del mismo año de *El gorro*, 1857, es *Historia de mi vecino* [12] interesante por algunas referencias sobre la sociedad de la época: Pedro de Zúñiga enamorado de una humilde huérfana, la abandona por la que cree una rica heredera, una fea jorobada. Cuando le advierten que es pobre no hace caso dándoselas de astuto. Ni el padre de la jorobada logra convencerle de su pobreza. Sólo se da cuenta de su equivocación una vez casado. Núñez de Arce comenta, entonces, que en su época, hay muchos Zúñigas que achacan a la fatalidad —invento suyo— el resultado de sus torpezas. Han pasado los años románticos de sentimentalismos, lágrimas, amores contrariados e incomprensiones, y ha «empezado a penetrar en el corazón de la sociedad el seco y analítico materialismo que hoy la corroe» (...) «Pero en aquella época que blasonaba de escéptica, es cuando más despóticamente ha reinado en España la fe, que todo lo engrandece; entonces corrían los hombres al campo de batalla encendidos en su ardor patriótico; entonces las causas se defendían; hoy se venden...» (...) «Verdad es que el tiempo a que me refiero, tenía sus manías ridículas» (...) «Entonces se equivocaban los hombres por carta de más, ahora se equivocan por carta de menos. Entonces todo se achacaba al corazón, hoy se culpa de todo a la cabeza; entonces la sociedad creía sentir sólo, hoy cree que piensa sólo también. Exageración por exageración, prefiero la primera: una generación que quiere parecer vieja, está muy cerca de serlo».

Núñez de Arce tan añorante aquí del romanticismo, había de ser uno de los favorecedores del modernismo finisecular, al dispensar su protección al malagueño SALVADOR RUEDA (1857-1933) y al prologar en 1833 las *Noventa estrofas* de éste. De ese mismo es un libro de carácter costumbrista, *Cuadros de Andalucía*. De 1886, *El patio andaluz*. De 1887, *El cielo alegre, escenas y tipos andaluces*. De 1891 *Tanda de valses*. De 1593 otra colección de relatos y de cuadros costumbristas, *Sinfonías callejeras*.

No procede aquí estudiar tales estampas y cuadros costumbristas, y sí sólo los cuentos de Rueda, aunque en ocasiones las dos especies parezcan confundirse.

Entre los que cabía considerar más definidamente cuentos, podría citarse uno muy representativo del tantas veces comentado gusto por

[12] *Ibíd.*, nº 11, 1857.

los objetos evocadores, aquí *La copa de champagne* [13]: una mujer cuenta cómo adoraba a un escritor, al que conoció en un banquete, y con el que bebió en una misma copa de champagne. Ella compró la copa, conservándola con gran cariño, ya que en su cristal dormían dos besos.

Figuras infantiles, presentadas con un aire bastante auténtico y no poca intensidad son las que aparecen en *Idilio y tragedia* [14] y en *Aguafuerte* [15] uno de los más vigorosos cuentos de Rueda en donde el narrador recuerda sus años infantiles y la figura amable del borriquillo *Careto.* Ya mayor, en su primera salida al mundo ve cómo unos arrieros matan a golpes y entre burlas a un pobre asnillo inútil. El defiende al animal, reconociendo a Careto cuando lame sus pies, moribundo.

3. José Echegaray, Eugenio Sellés, Eusebio Blasco, Jacinto Benavente, Gregorio Martínez Sierra

Pasando ya a los dramaturgos de la segunda mitad del XIX, que cultivaron también más o menos ocasionalmente la modalidad del cuento, citaremos en primer lugar, y por razones cronológicas, el nombre del madrileño JOSÉ ECHEGARAY (1832-1916), muy famoso en su tiempo, Académico de la Española en 1894 y Premio Nobel en 1904.

Como narrador Echegaray se sirvió alguna vez del mismo término *fernancaballeresco*, *relaciones*, que hemos visto empleado también por Núñez de Arce. Así la narración *La Esperanza* lleva el subtítulo de *Símbolo, relación o cuento* [16].

¿Constituye ello un indicio de un cierto tradicionalismo literario, referido al sentido y manejo de la especie que estamos estudiando?

Lo cierto es que Echegaray cultivó modalidades narrativas tan tradicionales como la legendaria: así, *Por qué el diablo es zurdo* [17] y *Las flores*, una leyenda poética sobre el origen del arco iris [18]. Muy siglo

---

[13] S. Rueda, *Sinfonía callejera. Cuentos y cuadros* Madrid, 1893.

[14] Cuento de S. Rueda, recogido en la antología *Los mejores cuentos españoles contemporáneos* París, 1912, págs. 137 y ss.

[15] En *Sinfonía Callejera*, págs. 97 y ss.

[16] Este cuento de Echegaray fue el publicado en la citada antología *Los mejores cuentos de los mejores autores españoles contemporáneos* Paris, 1912, págs. 23 y ss.

[17] En *Blanco y Negro* nº 41, 1899.

[18] *Ibíd.*, nº 452, 1900. Se trata de un número-almanaque de *Blanco y Negro* dedicado a las flores.

XIX en cuanto a atención prestada a menudos objetos son los relatos *Chinitas* —en que una moneda falsa decide el destino de un hombre [19] y *Los anteojos de color* [20] a cuyo través se ve la realidad, la verdad de los seres, según ocurría en *Los antojos de mejor vista* de Rodrigo Fernández de Ribera y en algún cuento del XIX ya estudiado, como la *Maravillosa historia de unos de anteojos* de Alejandro Larrubiera.

Gusta también Echegaray del apólogo o fábula con animales como protagonistas. Uno de ellos es el ya citado *La Esperanza. Símbolo, relación o cuento* [21]. Refiere cómo en un balneario hace su cura Don Angel, llamado el *Sabio triste* por huir de la sociedad y ser amigo sólo de los niños y de los animales. Un día los veraneantes le ven perseguir y apalear furiosamente a un asno. Más tarde Don Angel explicará a un amigo el porqué de su extraña conducta: vio a un mulo sacar agua en una noria, engañado por un haz de hierbas que giraba con ella. Un burro que andaba por el prado se acercó a la noria, y en un descanso del mulo cogió la hierba. Entonces Don Angel vio en la noria un símbolo de su vida. Trabajó para ofrecer sus éxitos a una mujer amada y se casó con un viejo rico. Don Angel logró rescatar la hierba y destrozada y marchita ya, se la ofreció al mulo, sin ser aceptada. También el supo rechazar a la mujer que amó, al enviudar esta.

Los consejos de un padre [22] es una fábula en que un viejo león aconseja a su hijo que se guarde del hombre. Muere el anciano león y el joven sale a buscar al hombre, lleno de curiosidad y jactancia. Encuentra sucesivamente al borrico, a la serpiente, al zorro, al mono y al águila. El primero le dice que el hombre es tan burro como el, y la segunda que se arrastra como ella; el zorro le dice que el hombre posee una astucia comparable a la suya; el mono se jacta de parecerse a él, y el águila dice que el pensamiento humano vuela más alto que ella. El hombre caza al león con una trampa y lo mata.

Esta narración se asemeja a una francesa de Fréderic Fevre, titulada *El hombre* [23]. Muerto el león padre la leona enseña al cachorro a temer al hombre. Pero éste, desobedeciéndola, se lanza al mundo y tiene, como el cuento de Echegaray, varios encuentros. Pregunta a un buey si él es el hombre, y el animal le contesta que al que busca es su dueño. Un caballo y un elefante también son esclavos del hombre. Y

---

[19] *Ibíd.* nº 441, 1899.

[20] Puede leerse en la antología *Cuentistas españoles de siglo XIX* publicada en la col. «Crisol» de Aguilar, págs. 233 y ss.

[21] En *Los mejores cuentos... ed. cit.*, págs. 23 y ss.

[22] *Ibíd.*, págs. 33 y ss.

[23] Traducida en *Blanco y Negro*, nº 322, 1897.

este resulta ser un miserable leñador cuya pequeñez y debilidad asombran al león. Pero el leñador vence al fiero animal con astucia, haciéndole meter su pata en la hendidura de un árbol de la que retira el hacha, aprisionándolo así. Con lágrimas de dolor reconoce el león el poder del hombre.

Aún cuando la traducción de este cuento francés es de 1897 y el relato de Echegaray está fechado en 1901, no hay razón para pensar en un explícito plagio, ya que se trata de un cuento popular, del que existen versiones en toda Europa, en África, Asia, etc. [24].

Finalmente citaremos *Un día de plazo* [25]: un médico comunica a un joven que padeciendo una enfermedad mortal, sólo le queda un día de vida. Y con él todo se le aparece al condenado bajo un nuevo aspecto. Quien realmente muere es el médico, que estaba loco, y a él dedica el joven la corona fúnebre que para sí mismo había encargado.

Alguna semejanza presenta este cuento de Echegaray con el que un año antes, en 1899, había publicado en la misma revista, *Blanco y Negro*, Ernesto García Ladevese con el título de *La hora nona* [26]: aquí se presenta el caso de un matrimonio separado. En una ocasión en que el marido se hace reconocer por un médico amigo, éste le dice que morirá a la hora nona de aquél mismo día. Entonces el emplazado quiere despedirse de su mujer. Y cuando, reconciliados, se abrazan, el médico les descubre su mentira.

Contemporáneo de Echegaray, nacido el mismo año que éste y muy famoso asimismo como autor teatral a raíz sobre todo del estreno de *El nudo gordiano* (1878), fue EUGENIO SELLÉS (1844-1926), marqués de Gerona, académico de la Española en 1895, autor de un libro de *Narraciones* (1893). Fue uno de los autores no incluido, con escándalo de Emilia Pardo Bazán, en la antología de Gómez Carrillo, publicada en París, en 1894. Para la escritora gallega se trataba de un cuentista de talla comparable a la del P. Coloma, Campillo o Palacio Valdés, autor igualmente excluido de tal selección.

Colabora, como Echegaray, en *Blanco y Negro* donde publicó algún relato de corte legendario —*El demonio padre* [27]— o de tema social —*Las cañas se vuelven lanzas* [28]— etc.

Pero lo más importante de la labor cuentística de Sellés es lo

---

[24] Vid. su estudio en *Cuentos populares españoles* de A. M. Espinosa, nos. 261 *El león y el hombre* y 262 *El oso y el hombre.*

[25] En *Blanco y Negro*, nº 463, 1900.

[26] *Ibíd.* nº 428, 1899.

[27] *Blanco y Negro*, nos. 431 y 432 de 1899.

[28] *Ibíd.* nos. 388, 1898.

reflejado en el citado volumen de *Narraciones* [29], caracterizado por una cierta intención moral, a lo menos aparente, según parece deducirse de los subtítulos que las acompañan: *Para los celosos, Para los viejos, Para los idealistas, Para los holgazanes, Para las soñadoras, Para los confiados,* etc.

Así, *Espejismos. Narración para los celosos* es un cuento de índole trágica: un capitán es feliz con su esposa hasta que es destinado al Norte, escenario de la guerra carlista. Marta, su mujer, le acompaña, pero él es enviado a una avanzada. Como no puede estar sin ver a su esposa se escapa una noche. Descubierto por una indiscreción de su fiel asistente, Santiago, es amonestado por el coronel. El capitán decide que Santiago no se entere de sus visitas nocturnas y continúa haciéndolas vestido de paisano. El asistente sorprende alguna de ellas y sospecha que se trata de un amante de Marta, transmitiendo sus temores al capitán, el cual llega a autosugestionarse, cayendo en el espejismo de los celos. Enloquecido entra una noche en su casa buscando al supuesto amante de su mujer y la oscuridad del pasillo le hace confundir su imagen en un espejo con la figura del amante. Mata a su esposa ciego de ira, y luego dispara contra su propia imagen. Cuando se da cuenta de su trágico error se suicida.

Indudablemente el cuento peca de poca verosimilitud y es sobradamente teatral. Ello no debe reprochársele a un escritor que era, fundamentalmente un dramaturgo.

Los sueños de la Epifanía. Narración para las soñadoras no es tanto un cuento como una novela corta, cuyas dimensiones permiten al autor un análisis de la psicología de las protagonistas, en especial de Esperanza, tipo de soñadora bien caracterizada. Resulta de cierto interés la efectista estructura circular del relato, al enlazar su final con su comienzo.

Los anteojos de la edad [30] guarda cierta relación con los ya citados *Anteojos de color* de Echegaray o la *Maravillosa historia de unos anteojos* de Larrubiera. Pero más se asemeja aun a *Las ilusiones de Juan Salgado* de Manuel Alvarez Marrón [31]: un indiano que regresa a su aldea cargado de ilusiones no encuentra sino calamidades, y al renegar de su tierra el narrador le hace ver que todas sus desgracias son producto de la edad. Siempre se trata, pues, de un efecto calificable de perspectivista, y que en este caso —el de cuán distintas resultan las

---

[29] E. Sellés, *Narraciones* F. Fe, Madrid, 1893.

[30] *Narraciones*, págs. 51. y ss.

[31] Relato incluido en la antología ya cit. de *Cuentistas asturianos,* págs. 149 y ss.

mismas cosas contempladas en la juventud y en la vejez— enlaza, en cierto modo, con los sarcásticos privilegios de la vejez que señala Fray Antonio de Guevara en una de sus *Epístolas familiares* —*Epístola XV*— o con algún episodio del mismo tema en el *Criticón* de Baltasar Gracián (concretamente en *Honores y horrores de Vejecia*, crisi 1 de la tercera parte) [32].

Rotundamente trágicas son *Una broma de Carnaval, narración para los divertidos* y *Traidor, inconfeso y mártir, narración para los juzgadores* [33].

En la primera el narrador cuenta cómo en una visita a un manicomio ve a una mujer totalmente cubierta con tocas y con impermeable con capucha. Ella se justifica diciendo que tiene lunares y que no quiere que le suceda lo que a su amiga Concha ya que los hombres tienen la mirada líquida.

Concha se casó muy joven e hizo del matrimonio una religión. En un baile de Carnaval un individuo disfrazado de diablo se burla de ella al verla bailar con su marido, y les dice en voz baja dónde tiene ella dos lunares. Surgen los celos en el esposo, y ella, horrorizada, no sabe encontrar explicación alguna. Cuando se descubre que quien dijo aquello era el propio padre de Concha queriendo gastar una broma (?) ella ha enloquecido ya.

Como era previsible y según declara al narrador el director del manicomio, Concha y la mujer velada son una misma persona.

De nuevo encontramos un cierto regusto teatral en esta historia de celos, allegable como tal al ya comentado de *Espejismos.*

Más trágico aún es *Traidor, inconfeso y mártir* que, pese al título, no tiene nada que ver con el drama de Zorrilla. Más se parece al episodio del padre de Fabián Conde en *El escándalo*, en lo que tiene de trágica mezcla de horror militar, honra personal y traición.

Nacido en el mismo año que Sellés, EUSEBIO BLASCO (1844-1903) destacó como autor teatral especialmente en el llamado *género bufo.*

Colaboró en 1866 en *El Museo Universal*, y publicó alguna colección de narraciones como las tituladas *Cuentos y sucedidos* (1866), *Cuentos alegres* (1896) y *Cuentos aragoneses* (1901). A finales de siglo también colaboró en *Blanco y Negro*, donde, por ejemplo, aparecen algunos cuentos de temática social como *La hermana pequeña* —sobre los

---

[32] Sobre esto vid. el cap. VI, *La vejez y la muerte* de mi estudio *Perspectivismo y sátira en «El Criticón»*, en *Temas, formas y tonos literarios* (Prensa Española) Madrid, 1972, págs. 37 y ss.

[33] En *Narraciones ed. cit.* págs. 263 y ss. y 281 y ss.

apuros de la clase media—[34]; *El respetable*[35] —un padre repudia a su hijo por haberse casado con una mujer honrada, pero artista de teatro. Buscando piso, los novios encuentran uno en donde residía con su amante, de joven, el padre «respetable», según se deduce de una fotografía dedicada— o *Alma grande* [36] con un tema muy teatral: una mujer en el momento de morir revela al marido que uno de los hijos no es suyo. El médico le da la prueba en un sobre. El padre, ante los dos hijos vacila, y, al fin, quema el sobre.

Como Echegaray, el madrileño JACINTO BENAVENTE (1866-1954) obtuvo el Premio Nobel (1922). La gran popularidad que, ya en la primera mitad del siglo XX, obtuvo como dramaturgo, ha traído como consecuencia el que se haya olvidado su producción narrativa de la que aquí intentaremos dar breve noticia. Aparte de sus colaboraciones en *Blanco y Negro* y en *El Cuento Semanal*, a partir de 1907, cabía recordar sus libros *Figulinas* (1898), *El criado de Don Juan. Narraciones* (1902), *Vilanos* (1903).

Benavente vive los años del *modernismo literario* y, como narrador tiende con frecuencia al *poema en prosa* —con títulos como *El caballero de la muerte, El poema del circo*—. Pero, al igual que Pérez Nieva en sus dialogadas *Novelas relámpagos* y ahora, diríamos, como una consecuencia de su oficio literario, el dramaturgo Benavente gusta también de los breves relatos en que todo es diálogo.

Tanto las narraciones que componen *Figulinas* como *Vilanos* se diría que son algo así como una prolongación en técnica y tema de la comedia del propio Benavente. Gran parte de esos mismos libros aparecen incluidos en revistas elegantes como *Blanco y Negro* y reflejan los vicios y las costumbres de la alta sociedad.

Citaremos entre ellos *Maternidad, Fraternidad, Los fieles vivos, Confidencias, Vírgenes locas, Bodas reales,* etc.

En *La toma de la Bastilla (*Episodio del año 1879) se describe la amistad de la condesita de Branbaçon con un obrerillo de los que restauran su casa. Un día se oyen tiros. Ella se desmaya y el la besa. El pueblo asalta la Bastilla [37]. *El cantor de la miseria* es el poeta defensor de los humildes. Una princesa lo toma a su servicio, y, desde entonces, los miserables no creen ya en ningún otro cantor de su triste vida [38]. Y muy significativo es el subtítulo que lleva uno de estos

---

[34] *Blanco y Negro*, nº 387, 1893.

[35] *Ibíd.* nº 438, 1899.

[36] *Ibíd.*, nº 450, 1899.

[37] J. Benavente, *Vilanos* Fortanet, Madrid, 1905, págs. 7 y ss.

[38] *Ibíd.*, págs. 15 y ss.

relatos de temática social, *El Paraíso prometido. Páginas del Evangelio socialista* [39].

En los cuentos en los que aparecen niños como protagonistas Benavente tiende a mostrar cómo en el mundo infantil se dan las mismas pasiones, vicios y virtudes que en el de los adultos, según ocurre en *Juego de niños* [40], con unos niños que juegan a las bodas, fingen su admiración ante el *trousseau* de la novia y remedan en fin, los gestos y diálogos de los adultos. Cuando una de las niñas pregunta por el novio, otra contesta que el novio no importa: «Vamos a jugar con formalidad, como si fuéramos mujeres».

A la poderosa figura del avaro galdosiano Torquemada, se parece algo la protagonista de *Los réditos* [41]: la antigua criada de un mercader, desengañada de los hombres, se convierte en una cruel usurera. Su hija muere cuando la madre —al igual que *Torquemada en la hoguera*— quiere, tardíamente, practicar la caridad para salvarla.

De tono legendario son *La mula y el buey* y *El pecado venial,* caracterizada la primera por la ternura y la segunda por su intención moral [42]. Aunque ambas historias son presentadas como leyendas italianas ya la trama de *El pecado venial* guarda alguna relación con aquél episodio del *Libro de Buen Amor* de Juan Ruiz, en que un ermitaño de rigurosa vida penitente y que resiste todo tipo de tentaciones, cede a la de beber vino —el pecado venial— y ya embriagado cae en la lujuria e incluso en el crimen.

El último dramaturgo de que vamos a ocuparnos pertenece ya plenamente a nuestro siglo, GREGORIO MARTÍNEZ SIERRA (1881-1948) si bien como narrador —de gusto modernista y tendente al poema en prosa, al igual que Benavente, a veces— enlaza con los cuentistas de finales del XIX a través de una publicación tan representativa como *El Cuento Semanal.* En 1899 publicó junto con María de la O. Lejárraga, una colección de *Cuentos breves*, y en 1904 *Sol de la tarde, novelas cortas.* Colaboró en *Blanco y Negro* con relatos de carácter legendario como *Don de lágrimas* [43].

---

[39] *Ibíd.,* págs. 29 y ss.

[40] J. Benavente, *Figulinas* 2.ª ed., Barcelona, 1904, págs. 101 y ss. Inicialmente este cuento fue publicado en *Blanco y Negro* nº 557, 1902.

[41] *Vilanos*, págs. 179 y ss.

[42] *Ibíd.,* págs. 53 y ss. y 203 y ss.

[43] *Blanco y Negro* nº 584, 1902.

IX. LOS GRANDES NOVELISTAS (I)

1. La novela y el cuento

Si, como acabamos de ver en el anterior capítulo, la seducción del genero *cuento* —tan fácilmente acomodable a las necesidades y exigencias del periodismo de la época— fue tan grande como para convertir en ocasionales cuentistas a famosos poetas y dramaturgos, no habrá que esforzarse mucho en demostrar que tal seducción resulta especialmente intensa en el caso de los que vendrían a ser narradores de oficio, los grandes novelistas de la epoca.

Realmente, en los capítulos anteriores ya hemos tenido ocasión de ir reseñando la producción cuentística de algunos de esos famosos narradores del XIX, partiendo de «Fernán Caballero» y siguiendo con Pereda, el P. Coloma, etc.

Ahora, de forma seguida y sin más criterio de ordenación que el puramente cronológico (es decir, las fechas de nacimiento) vamos a estudiar la narrativa breve de los más importantes novelistas del último tercio del XIX, aquellos cuyas obras, consideradas globalmente permitieron a Eduardo Gómez de Baquero, «Andrenio», hablar de un *renacimiento* de la novela española en la pasada centuria [1].

No procede aquí ocuparse de la compleja problemática literaria que supone relacionar al cuento con la novela [2]. Me limitaré, tan solo,

---

[1] Vid. E. Gómez de Baquero, *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX,* Ed. Mundo Latino, Madrid, 1924.

[2] De nuevo me permito remitir al lector a algunas páginas en que he estudiado tal relación, bien en *El cuento español en el siglo XIX,* págs. 114 y 150, bien en los libros de difusión *Qué es la novela,* Col. Esquemas, Columba, Buenos Aires, 3.ª ed., 1975 (cap. III *La novela y los géneros próximos (novela corta y cuento)* págs. 23-26) y *Qué es el cuento* Columba, Buenos Aires, 2.ª ed., 1974 (cap. V *El cuento y la novela* págs. 44-47).

a apuntar algún aspecto de tal relación, referido, por supuesto, a cómo se entendió la misma en el siglo pasado.

Era, entonces, corriente el considerar que el *cuento* vendría a ser algo así como el embrión de la *novela,* como género que en principio era tradicional y oral y que al fijarse por escrito cambió de nombre y hasta de técnica. Tal venía a ser la opinión de Narciso Campillo, para quien el simple hecho de escribir un relato oral, casi bastaba para transformar un cuento en novela [3].

Una opinión semejante a la de Campillo viene a ser la de su gran amigo y prologuista de *Una docena de cuentos,* Juan Valera, tal y como aparece expresada en el artículo *Cuentos* que preparó para un *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano,* publicado en Londres por W. M. Jackson; artículo que luego utilizó el propio Valera como prólogo a la edición de sus *Cuentos completos* en 1907 [4]. Tal artículo le parece a José F. Montesinos «Uno de los atropellados y peor organizados entre los suyos» en el que el autor «rehuye una definición precisa» e intenta definir a «*todo* un género literario» por lo que vendría a ser su historia [5].

Valera consideraba que «habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse», en lo cual no le faltaba razón, como también resultaba «exacto», al decir de Montesinos, el considerar que antes del cuento escrito, existente por sí mismo, había aparecido la novela, como narración de hechos fingidos pero con la pretensión de estar más de acuerdo con la realidad y de ser fruto de la observación [6].

Por supuesto, casi parece innecesario señalar que en una época en que los preceptistas, herederos aún de criterios clasicistas, consideraban que la *novela* era un género incluible dentro de la *poesía épica,* hicieran lo mismo con el *cuento,* aunque fueran capaces de advertir lo mucho

---

[3] «Posteriormente, bien fuese porque tales cuentos (los de tipo tradicional transmitidos de padres a hijos) se hacían más complicados y difíciles de retener en la memoria, bien para que una civilización menos primitiva y ruda comprendiese el partido que de ellos podía sacar dándoles conveniente forma y perpetuándolos mediante la escritura, o por ambas causas juntamente, la novela pasa de la palabra al libro, se fija con carácter propio y constituye un nuevo género literario» (Narciso Campillo, *Retórica y poética...* ed. cit., pág. 223).

[4] *Diccionario Enciclopédico Hispano-Americano de Literatura, Ciencia y Arte,* ed. W. M. Jackson, Londres (s.a.), tomo VI, págs. 1.510-1.517. J. Valera, *Obras completas* tomo XIV, Imprenta Alemana, Madrid, 1907, págs. 5 y ss.

[5] José F. Montesinos, *Valera o la ficción libre* Gredos, Madrid, 1957, pág. 30.

[6] Montesinos, *ob. cit.*, págs. 31-32.

que éste podía alejarse ya de la verdadera epopeya [7], estimándolo incluso como *degeneración* de ésta [8].

La aceptada vinculación del *cuento* a la *novela,* como géneros, ambos, herederos o sucesores más o menos *degenerados* de la *epopeya,* trajo como consecuencia el que no siempre se vieran con claridad las diferencias que separaban uno y otro género, estimando las más veces que estas afectaban a la extensión y no a la concepción misma de una y otra especie narrativa. Se aceptó entonces —y me temo que se sigue aceptando— el que el cuento viene a ser una novela reducida, y la novela un cuento ensanchado [9].

El hecho de que a partir del éxito conseguido en 1907 por *El Cuento Semanal* y por otras publicaciones semejantes indujese a no pocos escritores de la época a esas tareas de casi simbiosis literaria —convertir novelas largas en cuentos o viceversa— resulta de un gran interés como un fenómeno de sociología literaria tan curioso como aquél otro —en muy distinto plano— que llevó a los folletinistas del siglo pasado que cobraban a tanto la línea, a manejar un estilo agitado, de diálogos vivaces y cargados de interjecciones. Pero esto —con resultar, repito, de un gran interés, por haber afectado al hacer literario de escritores tan importantes como «Azorín» o Valle-Inclán—

---

[7] Tal venía a ser el criterio de José Coll y Vehí al incluir el *cuento* en el apartado *De otras varias composiciones poéticas* (José Coll y Vehí, *Elementos de literatura* 7.ª ed., Barcelona, 1885, pág. 327).

[8] Así, Saturnino Milego e Inglada al estudiar los *poemas épicos menores:* «Son *degeneraciones* o variedades en extensión e intensión de los poemas y composiciones cortas, abreviaciones o resúmenes desprendidos de los mismos; episodios o incidentes de una composición más vasta» (Saturnino Milego e Inglada, *Tratado de Literatura Preceptiva,* Toledo, 1887, pág. 264). Y también «El *cuento,* como variedad de la poesía épica, es una composición de pequeñas dimensiones que desenvuelve una acción ficticia con objeto de presentar poéticamente una ley moral, un precepto filosófico o también describir los usos y costumbres sociales» (*Ibíd.*, pág. 264). Para concluir en la usual adscripción al género *novela:* «El *cuento,* la *conseja* y la *leyenda* en prosa son formas fragmentarias del género novelesco» (*Ibíd.*, pág. 348).

[9] También en 1947, Gregorio Marañón en un prólogo —por otra parte, tan inteligente como todo lo que salía de su pluma— a una serie de relatos de un autor brasileño, escribió:

> «En el cuento, la acción, condensada, lo es todo, con breves toques de escenografía descriptiva y el paso rápido de personajes por el fondo del escenario, ocupado por los protagonistas. En la novela, esta misma acción se diluye en aquellos otros componentes accesorios. Y así, muchas veces, al terminar un cuento, nuestro comentario es: con este cuento se hubiera podido hacer una gran novela ¡Cuántas veces se ha dicho esto de Maupassant! Así como al leer una novela larga, como esas que propugnan ahora los norteamericanos para amenizar durante semanas el viaje diario de la casa al trabajo, o para distraer toda una vacación sin poner más que un solo volumen en la maleta, lo primero que se nos ocurre pensar es que todo ello, que puede estar muy bien, cabría holgadamente en veinte páginas, es decir, en las dimensiones de un cuento» (Osvaldo Orico, *Sus mejores cuentos* prólogo de G. Marañón, Madrid, 1947, págs. VII-VIII).

no implica el que podamos aceptar la existencia de algo así como una máquina narrativa que producirá cuentos o novelas según se le dé poca o mucha cuerda.

Personalmente entiendo que un cuento que produzca la impresión de que podía convertirse en una novela, mediante un simple proceso de ampliación, no será, probablemente, un buen y puro cuento.

Normalmente el buen escritor sabe distinguir los asuntos, percibe con claridad la adecuación tema-forma y no suele elegir una trama de novela para cuento, o viceversa. Imaginemos un clásico del género —pongo por muy conocido *¡Adiós Cordera!* de Alas— convertido en novela. El alargamiento de tan buena anécdota equivaldría a la anulación de su intensidad, de su fuerza emocional y poética. Con su estiramiento se diluiría el efecto emocional que parece inherente a su breve extensión narrativa.

De hecho un maestro del género, como lo fue precisamente el autor de *¡Adiós Cordera!* vio con claridad que el género tenía su personalidad bien diferenciada de la propia de la novela, por más que se trate de géneros comparables. Así, estudiando una colección de cuentos de Palacio Valdés, *Los Aguafuertes* pudo escribir Alas:

> «No diré yo, como cierto crítico, que es más difícil escribir un cuento que una novela, porque esto es relativo como decía D. Hermógenes.
>
> «Siempre que se habla de las dificultades de un género literario, recuerdo lo que decía Canalejas, mi querido e inolvidable maestro de literatura, a un discípulo que aseguraba, guiándose por la enseñanza de algunos preceptistas, que el soneto es la composición métrica más difícil.
>
> «Para mí, sí —decía Canalejas—, es cosa muy difícil el soneto; tan difícil que nunca he escrito ningúno; pero lo mismo digo de las demás clases de combinaciones métricas. Más un poeta verdadero no le entendería a usted eso de la dificultad especial de los sonetos.
>
> «Lo mismo sucede con los cuentos y novelas; no es más difícil un cuento que una novela, pero tampoco menos; de modo que hay notoria injusticia en considerar inferior el género de las narraciones cortas, en el cual, por cierto, se han hecho célebres muchos escritores antiguos y modernos, que no hay para qué citar, pues bien conocidos son de todos» [10].

«Clarín», cuya autoridad como crítico, novelista y cuentista parece

[10] L. Alas, *Nueva campaña* (1885-1886) F. F. Madrid, 1887, págs. 187-188.

indiscutible, vio con claridad que se trataba de dos géneros distintos y que, por lo tanto, no podía hablarse de una mayor o menor facilidad. Y denunció con su habitual contundencia la plaga de cuentistas a que dieron lugar las facilidades que ofrecía el periodismo de la época:

> «El mal está en que muchos entienden que de la novela al cuento va lo mismo que del artículo a la noticia; no todos se creen Lorenzanas; pero ¿quién no sabe escribir una noticia? La relación no es la misma. El cuento no es más ni menos arte que la novela: no es más difícil como se ha dicho, pero tampoco menos; es otra cosa: es más difícil para el que no es *cuentista.* En general, sabe hacer cuentos el que es novelista de cierto género, no el que no es artista. Muchos particulares que hasta ahora jamás se habían creído con aptitudes para inventar fábulas en prosa con el nombre de novelas, *han roto* a escribir cuentos, como si en la vida hubieran hecho otra cosa. Creen que es más modesto el papel de cuentista y se atreven con el sin miedo. Es una aberración. El que no sea artista, el que no sea poeta, en el lato sentido, no hará un cuento como no hará una novela» [11].

De este tan significativo texto de Alas, cabría inferir que no todo novelista es capaz de escribir cuentos, sino tan sólo el que lo fuera «de cierto género», no precisado por «Clarín», pero que, indudablemente, debía renunciar al alto empeño artístico, según parece deducirse de lo que sigue: «el que no es artista».

De hecho, aparte del propio «Clarín», otros grandes novelistas de su tiempo, destacaron también en el manejo del cuento. Y sabido es que en la Europa de ese siglo, hubo autores que sobresalieron mucho más como cuentistas que como novelistas: tal Maupassant en Francia y, más significativo todavía, Chejov en Rusia o Poe en Norteamérica.

En nuestras letras «Clarín» representa el más admirable equilibrio artístico entre lo conseguido en el campo de la novela —con solo dos títulos, es cierto, pero una de ellas la obra maestra del género en el XIX: *La Regenta*— y el del cuento. En cambio, tal equilibrio no existe en el caso de don Benito Pérez Galdós, novelista fundamentalmente y no cuentista, en tanto que, para el gusto actual, puede que lo más valorado de Pedro Antonio de Alarcón haya que buscarlo en sus relatos breves y no en los extensos. Pero todo esto, tendremos ocasión de irlo comentando en las páginas siguientes. En estas de apertura de capítulos, lo que más importaba destacar es que, en medio de no

[11] L. Alas, *Palique,* Madrid, 1893, págs. 28-29.

pocos tópicos y confusiones sobre la relación entre la novela y el cuento hubo escritores tan lúcidos como «Clarín» capaces de establecer con suficiente nitidez los contactos y las diferencias entre los géneros literarios; aquellos que, en cierto modo, habían de asumir un papel protagonista en el último tercio del siglo pasado.

2. Juan Valera. Luis Valera

¿Cabe advertir en la obra narrativa de JUAN VALERA (1824-1905) un equilibrio comparable al ya apuntado de «Clarín»? Tal vez sí, porque aunque para el lector medio actual el Valera más conocido y leído sea el autor de novelas como *Pepita Jiménez* o *Juanita la larga,* para no pocos buenos estudiosos de la obra del escritor andaluz, tal vez está en sus cuentos lo más sabroso de la misma.

En cualquier caso, Valera es siempre fiel a sí mismo, incluso en sus imprecisiones, como alguna de las apuntadas por José F. Montesinos respecto a su teoría del cuento. De hecho alguna vez Valera nos recuerda, salvadas las distancias, al Lope de Vega que en una de sus *Novelas a Marcia Leonarda* la titulada *El desdichado por la honra* advertía: «Demás que yo he pensado que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte».

Valera —que tomó a Lope el título de su *Arte nuevo* para el que escribía contra el naturalismo novelesco—, no podía consentir por supuesto, que se ahorcase «el arte», pero sí puede coincidir con el Fénix en otros aspectos. Obsérvese que la afirmación lopesca de que la novela y la comedia coinciden en unos «mismos preceptos», equivalía, paradójicamente, a señalar que carecían de ellos; enderezados como estaban uno y otro género a contentar al «pueblo», aunque, para conseguirlo hubiera que quebrantar las *artes* o *poéticas* vigentes en la época.

Valera, desde luego, no va por ahí, ni ese es su aire o tono, tan dieciochesco en ciertos aspectos. Pero Valera es capaz de deducir paladinamente en su ya citado artículo sobre el cuento, que había de servir como prólogo para la colección de los suyos, que «como género de literatura, el cuento es de los que más se eximen de reglas y preceptos» [12].

Pero este rasgo no es exclusivo del cuento ya que, para Valera, se

[12] Puede leerse ahora este prólogo en la ed. de *Obras completas,* de Aguilar, I, Madrid, 3.ª ed., 1968, pág. 649b.

da también en la novela, lo cual explica lo acertado y justo del título que José F. Montesinos dio al conjunto de la obra narrativa: *Valera o la ficción libre.* En tal libro se recuerda cómo en 1900, Valera había señalado que «Las novelas y los cuentos son el género de literatura menos sujeto a reglas» comentando a este respecto Montesinos

> «Valera fantasea según le place, y el cuerpo en que se encarnen sus fantasías será novela, cuento, diálogo filosófico, formas sujetas a la moda o el capricho, utilizables por la difusión que la moda les permite, pero indiferentes. La obra lograda será novela o cuento por razones puramente externas y formales; todo será *valeresco* —como decía, "Clarín", "cosas de Valera"» [13].

Estimando Montesinos que a Valera el cuento «siempre le mereció más simpatía» que la novela, se pregunta si al propugnar el escritor «un género de narración libre, en que puedan convivir lo real y lo fantástico ¿no será porque las más de las suyas, o todas, son en realidad cuentos largos?» [14]. El ejemplo más significativo es probablemente *Morsamor,* «un largo cuento filosófico nueva y muy bella recreacion del tema tan castizo del desengaño, que el autor ha ido a buscar —el mismo nos lo dice— en las páginas de *El Conde Lucanor*» [15].

Como quiera que sea no procede ocuparnos aquí de las novelas extensas de Valera, consideradas como cuentos largos, sino tan sólo de aquellas otras narraciones cuya extensión se aproxime a lo que, entonces y ahora se viene entendiendo por cuento o, todo lo más, por novela corta. No se nos oculta que tal criterio —el basado solamente en la extensión— resulta en el caso de Valera más convencional aún que en el de otros narradores, si tenemos presente —y de ello nos dan noticia los propios textos y los epistolarios del autor— que, en no pocas ocasiones, lo publicado como cuento para Valera equivalía a una reducción o esbozo de una novela larga, que, por una u otra causa, no llegó a escribir. Como de costumbre hay que contar con los usos periodísticos de la época, para situar y entender bien algunas de estas cosas. Montesinos lo ha separado muy atinadamente:

> «Como todos los escritores españoles de su tiempo, Valera tuvo que acudir al periódico y a la revista cuando quiso hacer

---

[13] José M. Montesinos *Valera...* ed. cit., pág. 26.

[14] *Ibíd.*, pág. 35.

[15] *Ibíd.*, pág. 56.

dinero con la pluma. Los cuentos y artículos permitían hacerlo dos veces; en la prensa y reunidos en libros.

Todas o las más de sus novelas se habían publicado primero en revistas y periódicos, es cierto; sin embargo, los cuentos debían de tener colocación más fácil» [16].

El caso más significativo de reducción narrativa es el de *Los cordobeses en Creta (Novela histórica a galope)* fechada en Madrid, en 1897. Ocurrió que don Miguel Moya pidió a Valera para su publicación en *El Liberal* algún cuento sobre Creta en la antigüedad.

Bastantes años antes, en 1867 Valera «comunicaba confidencialmente a Campillo los títulos de algunas (...) obras nonatas» entre ellas *Abu Hafaz o Andalucía* y *Creta hace mil años, novela histórica* [17]. Recuerda ahora Valera, en 1897, tal proyecto y casi ciego ya ofrece a *El Liberal* lo que no pasa de ser un esbozo, una novela recortada o comprimida, despachada rápidamente, *a galope.* Por eso, hay párrafos en tal relato en que se pueden leer cosas como éstas:

«Pintaría luego la novela el furioso enamoramiento de Abu Hafaz y su desesperación durante cinco o seis días» [18].

«Abu Hafaz, entre tanto, con sus naves y con los más valerosos entre los forajidos, se hizo pirata.

«Aquí entraba en mi plan una serie de aventuras y de incursiones en la Provenza, en Cerdeña, en las costas de Cantabria y en otras comarcas» [19].

«Aquí pensaba yo lucirme describiendo las bellezas naturales de la isla (Creta), sus antiguallas, sus famosas ciudades» [20].

«Todo esto contado aquí a escape, tal vez no tenga chiste; pero yo creo que dándole la debida extensión e iluminándolo eruditamente con los colores *locales* y *temporales* de que ya he hablado, sería divertidísima novela» [21].

Para Valera contar *a galope, a escape* una novela equivalía poco menos que a convertirla en un cuento publicable en las páginas de un periódico. Por lo demás, otras narraciones breves del autor, parecen asimismo desbordar la extensión usual del cuento, para incidir en la de

---

[16] *Ibíd.*, pág. 43.

[17] *Ibíd.*, pág. 21.

[18] Valera, *Obras...* I, pág. 1.154b.

[19] *Ibíd.*, I, pág. 1.156a.

[20] *Ibíd.*, I, pág. 1.156b.

[21] *Ibíd.*, I, pág. 1.157.

la novela corta: *El pájaro verde, El bermejino prehistórico, El hechicero, La buena fama, Garuda o la Cigüeña blanca.* Y no deja de resultar curioso que cuando Valera emplea el subtítulo de *Novela corta,* lo aplica en 1897, a un relato, *El último pecado,* mucho más breve que los que acabo de citar, considerados inicialmente como cuentos.

Tal consideración puede tener su origen en la tendencia de Valera a identificar la especie *cuento,* bien en lo popular-tradicional —así en sus *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896)—, bien en lo fabuloso, legendario o fantástico. A esta luz, resulta significativo comprobar que los más de los publicados como *cuentos* para Valera —aunque, en realidad fuesen a veces *novelas cortas*— se caracterizan por una temática en la que apenas tiene presencia la sociedad, el mundo contemporáneo. Sólo en algunos casos, como el de *El doble sacrificio,* cuento epistolar de 1897, encontramos una especie de equivalencia en miniatura, con lo que en las novelas valerescas de ambiente contemporáneo es *Pepita Jiménez.* En algún punto se asemeja a esta novela otro relato breve de Valera, ligado al gusto por la estructura epistolar, *El maestro Raimundico* (1898).

En los restantes casos Valera busca temas de tipo histórico más o menos alejados en el tiempo, como pueden ser *El cautivo de Doña Mencia* (1897), ambientado en el siglo XV y con González Fernández de Córdoba, joven, como protagonista, o situando la acción en tiempo más próximo, *El último pecado* y su continuación *El San Vicente Ferrer de talla,* ambos de 1897, y con un tema ligado a la conversión de la famosa actriz María Antonia Fernández, *La Caramba,* en 1875. El hecho de que Valera citase en *El último pecado* los estudios eruditos de Emilio Cotarelo sobre actores y actrices del XVIII, puede que tenga algo que ver con la evitación del término *cuento* —ligado para Valera a lo ficcional y fabuloso— y el empleo del subtítulo *novela corta.*

En *El duende beso* (1897) se remonta Valera a 1672 y a la obra *El ente dilucidado* del capuchino fray Antonio de Fuente de la Peña. En *El caballero del Azor* (1896) va aún más lejos, tomando como protagonista al joven Bernardo del Carpio y a su combate con el francés Roldán. La acción de *Parsondes* (1859) se sitúa 2.600 años atrás, cuando el santo varón que da título al relato era educador de un sátrapa en Susa. Y puesto Valera a remontarse en el tiempo, escoge para *El bermejino prehistórico* (1887) una ficción que transcurre «por los años de 1000, antes de nuestra Era».

En realidad, como ha visto muy bien José F. Montesinos al estudiar tales cuentos históricos y muy especialmente *El bermejino prehistórico,*

la historia suele ser para Valera, «menos que un pretexto», capaz de permitirle crear cuentos tan irónicos como el tal *Bermejino:*

> «Todo hubiera podido ocurrir en no importa qué época, y aún hubiera podido suponerse otra, pues la menos adecuada parece ser la que Valera elige, por civilizada que supongamos la antiquísima en que vivieron Echeloría y Mutileder, contemporáneos de Salomón. El proceso de corrosión de la vieja novela histórica en el espíritu de Valera está tan avanzado, que este se vale de sus experiencias con un propósito contrario, y con todo rigor paradójico; en todo caso con intención irónica. No nos engañemos: historicidad, quiere decir aquí intemporalidad» [22].

Glosando la interpretación de Montesinos, me atrevería a sospechar que tal *intemporalidad* puede tener alguna relación con la que suele ser propia de tantos y tantos cuentos tradicionales, en los que las fórmulas de arranque —el «érase una vez», por ejemplo— revelan ya con suficiente claridad hasta qué punto el tiempo en que transcurre la fantástica acción del relato no tiene nada que ver con el del narrador ni casi, con el de ninguna época concreta de la historia. Tiempo remoto, no precisado, acorde muchas veces con la menos imprecisa y fabulosa geografía en que se sitúa la acción de tales relatos.

Del gusto de Valera por los cuentos populares tenemos ya noticia a través de los que él mismo coleccionó, con el título de *Cuentos y chascarrillos andaluces* (1896) en cuya *Introducción* repitió alguna de las ideas ya expresadas en 1878 en el *Prólogo* que puso a *Una docena de cuentos,* de su gran amigo Narciso Campillo.

Valera en tal *Introducción,* reconoce la existencia de un libro digno de elogio, en lo que atañe a recogida de romances, seguidillas, refranes y otras manifestaciones de la literatura popular:

> «En lo tocante a cuentos vulgares ha habido, no obstante, descuidos. En España, nada tenemos en nuestro siglo, que equivalga a las colecciones de los hermanos Grimm y de Musaens en Alemania, de Andersen en Dinamarca; de Perrault y de la señora D'Aulnoys en Francia, y de otros muchos literatos en las mismas o en otras naciones» [23].

Seguidamente considera que en España se han recogido ya «no pocos cuentos vulgares», dividiéndolos en tres clases: los «de hadas o

---

[22] Montesinos, *Valera...* pág. 54.

[23] Valera, *Obras completas* I, pág. 1.209b.

de encantamientos», que le parecen los menos castizos; los que recogen «leyendas y tradiciones locales» y los «cómicos, jocosos y chuscos» [24]. En esta última catalogación vienen a entrar los chascarrillos transcritos por Valera.

No vamos a detenernos en ellos, y sí solo en aquellos cuentos de origen o color más o menos autenticamente popular que, sometidos a un proceso de muy literaria reelaboración, publicó Valera como otra manifestación más de su gusto por tal especie narrativa. Y a este respecto, resulta significativo, como ha indicado José F. Montesinos, que Valera no pareciera acordarse para nada de «Fernán Caballero», pese a haberle recordado Marcelino Menéndez Pelayo en 1896 que esta escritora había recogido y publicado «cuentos muy lindos». Más interés pareció demostrar Valera por los de Trueba [25]. Y aunque el escritor andaluz, tan escéptico y burlón, está, por así decirlo, en el polo opuesto al sentimental y moralizador narrador vascongado, algunos rasgos humorísticos de Trueba, como el servirse de locuciones tomadas del habla vulgar, conversacional, aplicándolas a situaciones y personajes caracterizados por su gran dignidad o empaque, se dirían precursores de efectos semejantes manejados muy insistentemente por Valera, tanto en sus novelas extensas, como sobre todo, en sus cuentos.

El más antiguo de ellos, de probable origen tradicional es *El pájaro verde* (1860). De él dice Montesinos:

> «El tema es tradicional —o mejor dicho, el cuento encierra motivos tradicionales documentables en el folklore de todos los pueblos de Europa— pero debemos creer a Valera cuando nos dice que lo aprendió de viva voz —quizá de boca de la Duquesa de Rivas—. «Ahí va *Parsondes,* que Vd. tanto celebra, *El pajaro verde,* cuento vulgar que me contó con singular talento su madre de usted, y que yo no he hecho sino poner por escrito», dice el autor en una dedicatoria a don Enrique de Saavedra» [26].

A Valera el tal relato, con ser popular, muy conocido entre el público andaluz, le pareció mejor «que cualquier historia de las que sabía y cantaba la sultana Scherezade» [27].

Así las cosas no puede sorprender que Valera inicie *El pájaro verde*

---

[24] *Ibíd.*, I, pág. 1.201a.

[25] «De Trueba habló Don Juan con gran elogio en otras ocasiones, con mención expresa de la obra del cuentista, superior a su juicio a la de Fernán» (José F. Montesinos, *Valera...* pág. 35).

[26] Montesinos, *Valera...* pág. 63.

[27] *Ibíd.*

con una fórmula de sabor tradicional y en la que encontramos el ya conocido efecto de lejanía y casi intemporalidad, propio de este tipo de relatos:

> «Hubo en épocas muy remotas de esta en que vivimos, un poderoso rey, amado con extremo de sus vasallos y poseedor de un fertilísimo, dilatado y populoso reino allá en las regiones de Oriente» [28].

El tan traído y llevado motivo de la princesa desdeñosa frente a los aspirantes de su mano, está tratado por Valera con no poco humorismo, sirviéndose, según antes lo hiciera Trueba, de expresiones tales como «*una pollita muy simpática*» referida a una lavandera de palacio, o al comparar un surtidor con «el que hay ahora en la Puerta del Sol». El raro pájaro verde que roba a la princesa alguna de sus prendas más íntimas, resulta ser, como era previsible, un principe encantado.

En la escena de la entrevista de la princesa y su doncella con el viejo ermitaño que les revela el desencantamiento del príncipe, asoma ya el gusto de Valera por las ciencias ocultas, por los misterios de la magia oriental, si bien con su habitual deje de ironía.

Dos cuentos de 1894, *La muñequita* y *La buena fama* suponen dos variantes, más elaborada la segunda y con extensión propia de casi una novela corta, de un mismo asunto popular, de un «cuentecillo» —como dice en la *Dedicatoria* de *La buena fama*— «harto desfigurado por el vulgo de Andalucía» y por él «restaurado en la dignidad, el decoro y la verosimilitud que hubo de tener en su origen» [29].

También el P. Coloma recoge ese cuento andaluz en *¡Ajajú!:* Mariquita la Pelona, una pobre niña maltratada por su madrastra y hermanastra recibe un regalo de un anciano tendero. Se trata de una muñeca que defeca oro sólo cuando está en poder de Mariquita y otra materia bien distinta, al pasar a manos de su hermanastra. La muñeca es arrojada entonces fuera de la casa, y cae en un lugar en donde el rey se esconde, para satisfacer una necesidad. Para limpiarse coge a la muñeca y esta queda adherida a su trasero, sin que nadie puede arrancarla, ni tan siquiera unos forzudos gallegos que gritan ¡Ajajú!... ¡Ajajú!, como los mozos de cordel cuando hacen grandes esfuerzos. Ni cinco yuntas de bueyes consiguen nada, hasta que la niña logra desprender la muñeca, casándose con el rey.

Tal viene a ser también la trama de *La muñequita,* si bien aquí la

---

[28] Valera, *Obras completas* I, pág. 1.053a.

[29] *Ibíd.*, I, pág. 1.105a.

muñequita come y habla, lo que hace recelar a la madre de la que aquí no es una niña sino una joven muy pobre, que se trata de una cosa del diablo. Entonces la lleva a la casa de la prima de la joven, y allí una noche la muñequita evacúa granos de oro. Todo lo que sucede luego coincide con la versión de Coloma.

En *La buena fama* este asunto es objeto de una mayor elaboración, y ya en el capítulo I, Valera viene a repetir el dicho cervantino de que, en ocasiones, la gracia no está tanto en el cuento como en el *toque* del narrador [30].

Este va a proceder con plena libertad reelaboradora y con los habituales efectos humorísticos. Con todo, Valera alguna que otra vez apoya sus procedimientos como narrador con los propios de los cuentistas populares. Así en el capítulo II dice de doña Eudivigis:

> «Imaginemos ahora la desolación de la señora doña Eudivigis Así llamaremos a la viuda. Supliendo la falta que por lo común se advierte en las historias tradicionales en que el pueblo olvida los nombres propios, aunque no olvide ni el más mínimo ápice de los sucesos» [31].

Estos, los sucesos que aquí se narran, reproducen los de *La muñequita* en una novela más complicada. Todo sucede en el siglo XIII: la viuda doña Eudivigis tiene una bellísima hija, Calitea, a la que desea casar con un mercader rico y viudo. Pero la joven conoce al arrogante Miguel del que se enamora. Cuando descubre que es el rey, lo abandona y él no logra atropellar la castidad de Calitea; lo cual da pie a uno de esos toques humorísticos de Valera:

> «Nada de lágrimas, nada de quejas. Por eso sostenía él que Tarquino, Apio Claudio y otros tiranos por el estilo, habían sido unos solemnes majaderos, o bien, adelantándose en escepticismo histórico a Masdeu y a Niebuhr, dudaba de cuanto se dice que les ocurrió con Lucrecia, con Virginia o con otras doncellas o matro-

---

[30] Recuérdese lo que Cipión decía a Berganza en *El coloquio de los perros:* «Y quierote advertir de una cosa, de la cual verás la experiencia cuando te cuente los sucesos de mi vida, y es que los cuentos unos encierran y tienen la gracia en ellos mismos; otros en el modo de contarlos» (Cervantes, *Novelas ejemplares,* ed. M. Baquero Goyanes, Ed. Nacional, Madrid, 1976, II, pág. 284).

Valera en ese cap. I de *La buena fama,* apunta: «El cuento es, sin duda, extraño, nada semejante a los demás de su género, y amenísimamente tragicómico, si el narrador acierta a contarlo como merece» (*Obras Completas,* I, pág. 1.106b).

[31] Valera, *Obras completas* I, pág. 1.107a.

> nas cogotudas, suponiéndolo invención, calumnia de los republicanos y demócratas, lo que ahora llamamos una filfa» [32].

El padre de Calitea fue muy amigo de un sabio oriental descendiente del Rey Mago Melchor, llamado Criyasacti, el cual, al morir, le dejó un regalo para su hija, que debía entregarle cuando cumpliera los veintiún años. El regalo consiste en la estatuilla de una mujer tocando la trompeta: la buena fama. Nada hay en ella aparentemente de extraordinario pero lleva el encanto, en mensaje de Criyasacti. Calitea —como la niña de *¡Ajajú!* o la jovencita de *La muñequita*— se encariña con ella. Doña Eudivigis viendo en la estatuilla algo diabólico, intenta romperla sin conseguirlo, y finalmente la arroja en un pozo. (Queda, pues, elimilado el motivo de las variables defecaciones de la figura en los otros relatos) El rey, al bañarse en un lago, se siente mordido en la parte posterior por algo que resulta ser la estatuilla. Sólo Calitea puede arrancársela, y en ese momento la figura hace sonar la trompeta. El rey decide casarse con ella, y mientras discute con su madre, da un manotazo a la figura. Al caer esta y romperse, en su interior aparecen unos documentos probatorios de que Calitea es de sangre real, celebrándose, sin oposición ya, la boda.

El hecho de que en un mismo año 1894, estando en Viena, Valera escribiera dos narraciones de un mismo cuento popular —uno más fiel a su origen, *La muñequita,* otro mucho más personal y complicado, *La buena fama*—, resulta significativo y nos da alguna luz sobre ciertos aspectos del proceso creador de un escritor tan poco preocupado por la delimitación genérica de sus creaciones. Por eso, a José F. Montesinos le parece *La buena fama* un caso de cuento-novela muy revelador con referencia a su interpretación de la «ficción libre» como algo muy típico de Valera.

> «Con lo que Valera ha puesto en *La buena fama* hubiera podido hacer algo como *Pepita Jiménez,* como *Doña Luz* o como *Genio y Figura.* Aquí tenemos una prueba más de cómo el cuento-novela «en libertad», es un recurso de que el autor se vale para facilitar y simplificar su tarea de moralista o para hacer accesible los resultados que obtiene (...) Escribe del imperativo de una vida difícil, del amor difícil, del equilibrio inestable que es toda vida humana merecedora del calificativo; del desengaño que lleva aparejado, y de que la sabiduría es reconocerlo así y resignarse a ello. Estas son las «moralidades y altas filosofías» de *La buena fama,*

[32] *Ibíd.*, I, pág. 1.122a.

las mismas de *Pepita Jiménez,* de *Las ilusiones del Doctor Faustino,* de *El bermejino prehistórico,* de mil otras cosas suyas, urdidas con los mismos elementos» [33].

El inteligente análisis de José F. Montesinos nos exime de más comentarios y consideraciones. Los relatos breves de Valera podrían ser tan imprecisamente considerados como cuentos como lo fue la misma imagen o identificación que del género tuvo el autor [34]. Se diría que para él todo lo susceptible de ser *contado,* cualquiera que fuese su extensión, podía ser considerado como *cuento;* según lo era para Menéndez-Pelayo la pastoral de Longo, *Dafnis y Cloe,* que Valera tradujo a nuestra lengua [35].

Se diría incluso, que a Valera aún le sorprende en 1899 el que un poeta como Rubén Darío pueda haber incluido en *Azul* (1888) un cuento en prosa [36] como si, a estas alturas, esto no fuera lo normal, a diferencia de lo que ocurrió en los años románticos o inmediatamente post-románticos cuando Miguel de los Santos Alvarez creyó oportuno subtitular sus *Tentativas literarias* como *Cuentos en prosa.*

Evidentemente lo que Valera ha querido decir es que en un libro esencialmente poético como *Azul* había cuentos como *El rey burgués, El sátiro sordo,* que no estaban en verso sino en prosa. Es todo un síntoma de lo que ha ocurrido con un género, bien afianzado ya, en su expresión prosística, en unos años, finales del siglo.

La contribución que Valera prestó al mismo no es grande, si por tal se entiende lo que pudiera suponer un repertorio de indiscutibles y muy nítidos cuentos. Los de Valera no siempre lo son, estirándose a veces hasta la estructura propia de la novela corta, abreviaciones otras

---

[33] Montesinos, *Valera...* págs. 69-70.

[34] De acuerdo con la estimativa propia del romanticismo y la del propio Espronceda, Valera considera que *El estudiante de Salamanca* es un *cuento,* y, en cambio, acepta la calificación de *poemas* que Cándido Nocedal había dado a las «novelitas de costumbres» de «Fernán». Valera, *Estudios críticos sobre la literatura, política y costumbres de nuestros días* Madrid, 1864, I, págs. 141 y 221 respectivamente. En alguna ocasión llama novelista a lord Byron (*Ibíd.*, pág. 233) o emplea el término *cuento* con referencia a *Ivanhoe* (*Ibíd.*, pág. 239) e incluso a *Los Miserables* (*Ibíd.*, II, págs. 205-206).

[35] Menéndez Pelayo en una carta a Valera de 1 de noviembre de 1886, le comunicaba que el editor Catalina creía que en el tomo de *Cuentos y diálogos* debía de incluirse la traducción de *Dafnis y Cloe* lo que le parecía bien a Don Marcelino: «Usted dirá. En el caso de dar gusto a Catalina, convendría inventar un título aunque realmente *Dafnis y Cloe* un cuento es» (*Epistolario de Valera, Menéndez Pelayo,* Espasa-Calpe, Madrid, 1946, pág. 311).

[36] «En el libro hay cuentos en prosa y seis composiciones en verso. En los cuentos y en las poesías todo está cincelado, burilado, hecho para que dure, con primor y esmero, como pudiera haberlo hecho Flaubert o el parnasiano más atildado» (J. Valera, *Cartas Americanas,* 1899, pág. 214).

—así *Los cordobeses en Creta*— de proyectadas novelas que no pasan de eso: de esbozos o proyectos.

Pero si tal contribución se entiende en otro sentido, el de la fijación de un género diferenciable ya de lo que venimos entendiendo como cuento popular o tradicional; la fijación de lo que entendemos por *cuento literario,* parece claro que Valera tuvo a su cargo un papel importante en tal proceso.

Hubo en su siglo otros narradores mejor dotados en lo que atañe a intensidad y ritmo narrativo, narradores tan intuitivos y en ocasiones tan poderosos com lo fue P. A. de Alarcón. En el caso de Valera, es tan grande el encanto de su expresión literaria, tan elegante siempre su *buen decir* que resultaría impertinente buscar las vueltas a sus cuentos, reclamando interés argumental o cualquier otra cosa de ese tipo.

Finalmente apuntaré que LUIS VALERA heredó de su padre el gusto por los temas exóticos y orientales presentados en sus colecciones de cuentos *Visto y soñado* (1903) y *Del antaño quimérico* (1905). Un relato como el titulado *La esfera prodigiosa* [37] recuerda en algún aspecto —la doctrina sobre el Yoga— lo atribuido al sabio Criyasacti en *La buena fama.* Aquí un holandés en China cuenta al narrador cómo en una tienda de antigüedades, compró un Buda de gran belleza en cuyo interior aparece un papel descubierto por otro extranjero interesado por la estatua. En la cabeza del Buda había una esfera cristalina que logró extraer, contándole entonces el extranjero la historia de Nivang-Tsang, autor del manuscrito encerrado tras la esfera, que fue a la India a adiestrarse en el Yoga (Todo esto trae al recuerdo el motivo de los papeles de Criyasacti encerrados dentro de la estatuilla de la buena fama). El maestro de Nivang-Tsang le regaló esa esfera con la cual los humanos pueden satisfacer sus deseos. Y efectivamente, el holandés y el extranjero se hacen invisibles. Este último aún realiza otras maravillas con la esfera, y al fin desea pasar al mundo de las Ideas Puras. Se disuelve con la esfera, pese a los esfuerzos del holandés por retenerlo. Nunca más volvió a aparecer. El tono —y sobre todo el final del cuento— recuerda el de algunas extrañas narraciones de H. G. Wells.

También de tono oriental, cabía citar algunas otras dramáticas narraciones de Luis Valera. En *Yoshi-san la musmé* [38] se contrapone la delicadeza y bondad de unas *musmés* chinas que se prestan a complacer a unos blancos —judíos y americanos—, con la codicia de estos, que las maltratan para robarlas. Yoshi-san huye horrorizada de uno de

---

[37] Luis Valera, *Visto y soñado* Viuda e hijos de Tello, Madrid, 1903, págs. 61 y ss.

[38] *Ibíd.*, págs. 33 y ss.

ellos que la quiere matar, y en la huida se ahoga en un río. El tema está dura y escuetamente narrado [39].

El hijo del banián es otro cuadro trágico y colorista: el Karikad navega por el golfo de la India (Valera describe muy bien el denso y cálido ambiente del barco). El hijo recién nacido de un banián —un buhonero indio— está agonizando; sólo una dama francesa se atreve a socorrerlo, bajando a la infecta sentina. Muere el niño y es arrojado al agua, arrebatado a viva fuerza al padre. La dama al llegar a Bombay, quiere socorrer al banián, pero este se pierde entre la multitud.

En un caso como este resulta evidente que los méritos literarios del padre oscurecieron los del hijo. Pero aunque estos no puedan competir ni aun aproximarse a los del padre, puede que sean suficientes como para rescatar del olvido una producción cuentística de alta calidad literaria.

[39] *Ibíd.*, págs. 129 y ss.

X. LOS GRANDES NOVELISTAS (II)

1. Un romántico rezagado: Pedro Antonio de Alarcón

A Valera se le ha considerado con frecuencia, como casi un extranjero en su siglo, habida cuenta de sus preferencias por el anterior, por la época de la Ilustración.

Otro escritor andaluz, el guadijeño PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN (1833-1891) sufrió también, un cierto desajuste cronológico, al tener que vivir y escribir en un tiempo en que el realismo y aun el naturalismo se había impuesto ya, cuando sus gustos literarios vendrían a ser los de un romántico rezagado [1]. Su vinculación a círculos literarios como el de la llamada *Cuerda* granadina y luego cuando pasa a Madrid desde Guadix, el que tuvo a Espronceda como eje, ese grupo de escritores a que ya aludimos a propósito de Ros de Olano, resulta muy significativa. Como también lo resulta el que cuando pasa a Madrid en 1853, figure entre sus primeros empeños literarios una continuación de *El Diablo Mundo* de Espronceda; presentada por el joven Alarcón a un editor madrileño «con tan mala estrella que a las primeras palabras, este le hizo saber que acababa de publicar el íntimo amigo de Espronceda, y afamado autor de *María*, don Miguel de los Santos Alvarez, la verdadera continuación de aquella obra estupenda» [2]. El episodio resulta, pues, revelador, con referencia a la filiación romántica de las aspiraciones literarias de Alarcón. El hecho de que éste trabara más adelante amistad con el general Ros de Olano, con el que participó en la guerra de Africa, nos permite poner en significativa

---

[1] En su *Nota Preliminar* al libro *Pedro Antonio de Alarcón* Biblioteca del Hispanista, Zaragoza, 1955, escribe José F. Montesinos: «Siempre fue quisiéralo o no, un novelista romántico, la mejor novela romántica de nuestra literatura es, posiblemente, *El Niño de la Bola*».

[2] Mariano Catalina, *Biografía de D. Pedro Antonio de Alarcón* (1881) incluida en P. A. de Alarcón, *Obras Completas*, Ed. Fax, 3.ª ed.. Madrid 1963, pág. 102.

relación los nombres de unos escritores que, en cierto modo y según se indicó anteriormente, fueron los «raros» de su época: Espronceda, Miguel de los Santos Alvarez, Ros de Olano, y, en cierto modo, el propio Alarcón, prologuista en 1886 de las *Poesías* del general [3].

Alarcón se incorpora más tardía y menos claramente a tal grupo literario, pero algunas de las extravagancias literarias de que gustó en su juventud —bajo la influencia de Karr, sobre todo— guardan alguna relación con las que, en otro plano, fueron propias de esos escritores. E incluso cuando Alarcón, más maduro literariamente, se libró de ciertas pueriles afectaciones manejadas en sus primeros relatos, no acertó a liberarse del todo de ciertos latiguillos y fórmulas que hoy pueden sonar a muy trasnochado romanticismo.

Pero será al hilo de sus cuentos —único sector de la producción alarconiana que, por supuesto, nos importa aquí— cuando tengamos ocasión de ir señalando algunos de esos ecos y tonos románticos. Ahora, y ya que atendiendo a la cronología, hemos estudiado a Valera en el capítulo anterior, sugiriendo ya entonces la posibilidad de establecer una muy contrastada comparación entre la manera literaria de aquél y la de Alarcón, puede resultar oportuno insistir brevemente en tal punto. Pues como bien señala José F. Montesinos aunque con frecuencia se estableció una relación Valera-Alarcón, basada en el comprobado rechazo del naturalismo literario por ambos escritores, son los suyos «dos mundos distintos» [4].

Montesinos estima que Alarcón parece «mucho más seguro» que Valera en los géneros literarios que cultiva [5] evitando las confusiones de que tanto gustó el autor de *Pepita Jiménez*. Y así, parece claro que Alarcón fue uno de los pocos escritores de su tiempo que intentó diferenciar con claridad, sus *novelas cortas* de sus *artículos de costumbres*, sin mezclar las dos especies (salvo alguna excepción que ya se apuntó) en un mismo libro o serie.

---

[3] En tal prólogo reconoce Alarcón la existencia de ese grupo literario romántico como algo definido. Recuérdese éste ya citado texto:

> «Comenzó la popularidad de nuestro autor [Ros] allá en los grandes tiempos del romanticismo, cuando el celebérrimo Espronceda lo eligió para prologuista del *Diablo Mundo*. Súpose entonces que aquel Comandante de Infantería, procedente de la Guardia Real y D. Miguel de los Santos Alvarez, autor ya del renombrado poemita *María* y de la novela ingeniosísima *La protección de un sastre*, eran predilectos hermanos intelectuales del insigne cantor de *Teresa*, creador de *El estudiante de Salamanca*; y juntos han atravesado sus nombres más de medio siglo, como identificados quedan siempre en el amor de los sectarios, el glorioso maestro que muere y los camaradas y apóstoles que le sobreviven...» (Alarcón, O. C. págs. 1853-1854).

[4] Montesinos, *Alarcón ed. cit.*, pág. 2.

[5] *Ibíd.*, pág. 31.

Con todo, y tal vez como consecuencia de su rezagado romanticismo, persisten en Alarcón algunas imprecisiones terminológicas —o que tales nos parecen en la actualidad—, muy parecidas a las señaladas en Valera. Para uno y otro escritor, como para tantos otros lectores de su siglo, lord Byron es un *novelista*, como consecuencia de las frecuentes traducciones en prosa de su obra [6]. Se trata, pues, de una confusión provocada por las prácticas editoriales de la época, por así decirlo, de las que no cabe responsabilizar ni a Valera ni a Alarcón.

Es evidente que si los mundos literarios de uno y otro escritor andaluz son tan «distintos» como quiere Montesinos, es porque a ambos les separan más cosas de las que los unen, con ser muy rotundo en ambos el rechazo del naturalismo literario.

Esas diferencias afectan sobre todo a los contenidos ideológicos, pero también a los aspectos puramente formales. Valera es un decidido partidario del arte por el arte, al menos de la no tendenciosidad de la literatura. Aristócrata liberal, tiende a lo burlón y lo escéptico. Alarcón pasó desde la ideología revolucionaria y el anticlericalismo de sus años mozos —los de su labor directiva del agresivo periódico *El Látigo* (1854-1855)— al conservadurismo y aun, como se dirá entonces, al neocatolicismo de sus años maduros, cuando a partir de *El escándalo* (1875) comience a escribir novelas de tesis. Un año después, 1876, ingresa en la Real Academia Española con un discurso *La moral en el arte* que suscitó no pocos ataques y polémicas. Sumado tal discurso —en el que se condenaba como un «cisma literario» la doctrina del arte por el arte— a la tesis moralizadora de *El escándalo*, interpretado por no pocos lectores como un testimonio de «neocatolicismo», se entiende el origen de las polémicas entonces provocadas.

Con el mismo título de *La moral en el arte* había de publicar Valera bastantes años después, en 1896, un artículo escrito a petición de don Miguel Moya. Valera venía a situarse en el polo opuesto al de Alarcón, si bien un artículo, escrito trece años después del discurso académico, no podía interpretarse como una tardía réplica al mismo, pues no parece encontrarse nada que suponga una referencia éxpícita —fuera del título— a las páginas alarconianas.

Con todo, el enfrentamiento de esos dos textos marca una enorme distancia; la existente entre esos dos «mundos distintos» de Valera y de Alarcón. El primero poseyó siempre el secreto del buen decir, de la

---

[6] «Aún hay que citar otro ídolo de Alarcón en aquellos ávidos años de su adolescencia; un poeta que Francia nos envió transformado en novelista, pues como novelas se tradujeron en prosa, sus poemas románticos —*tales*—: Byron» (Montesinos, *Alarcón*, pág. 13).

elegancia expresiva, de eso que dio en llamarse *aticismo*. Alarcón es, por el contrario, el narrador intuitivo y apasionado, capaz de excesos y aun de extravagancias, pero poseedor de otro secreto: el de saber dar con los temas adecuados para su buen desarrollo en forma de cuento. Algunos de los que salen de su pluma figuran entre los mejores del siglo pasado, y así lo ha reconocido y sigue reconociendo la crítica.

2. Las colecciones de relatos breves

Alarcón distribuyó sus relatos breves en tres series de *Novelas cortas* que comprenden los títulos *Cuentos amatorios* (1881) —dedicados a don Mariano Catalina y don Nazario de Calonje—, *Historietas nacionales* (1881) —dedicadas a don Juan Valera— y *Narraciones inverosímiles* (1882) —dedicadas a Dióscuro Pueblo—.

Fuera de tales tres colecciones quedaron las que, propiamente eran *novelas cortas* alarconianas: *El sombrero de tres picos* (1874) y *El capitán Veneno* (1881).

Por sus dimensiones y también por la mezcla de dos tramas novelescas en un mismo relato se acerca a la novela corta uno de los más populares *Cuentos amatorios*, el titulado *El clavo*.

Aquí sólo vamos a ocuparnos de los relatos integrados en las tres colecciones citadas, prescindiendo de *El capitán Veneno* y de *El sombrero de tres picos*, por más que este haya sido frecuentemente calificado de cuento, e incluso de *rey de los cuentos españoles* [7], llegando hasta a negarse su posible condición de novela. Así Juan Fernández Luján decía «y como *El sombrero de tres picos* es un cuento y no una novela» [8]. Por su parte, Menéndez Pelayo lo tenía por «salpimentado cuento» [9].

Es obvio que tal titulación, la de cuento, viene dada por el origen popular y tradicional del relato, según apostilla ya el propio Alarcón en el subtítulo de la obra: *El sombrero de tres picos. Historia verdadera de un sucedido que anda en romances, escrito ahora tal y como pasó* (1874).

---

[7] Así lo recordaba Emilia Pardo Bazán en su *Nuevo Teatro Crítico,* nº 10, octubre, 1891. Tal calificación fue recogida y repetida por Andrés González Blanco en su *Historia de la novela en España desde el Romanticismo a nuestros días*, Madrid, 1902, págs. 233-234.

[8] J. F. Luján, *Pardo Bazán, Valera y Pereda (Estudios Críticos)* L. Tasso, Barcelona, 1889, pág. 68.

[9] M. Menéndez Pelayo, *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria* Ed. Nacional, V., pág. 89.

Por eso Emilia Pardo Bazán que en *La cuestión palpitante* había comparado el relato alarconiano con un capricho de Goya teniéndolo por «un cuento por los cuatro costados» y hasta —según acabamos de ver— por el «rey de los cuentos españoles», precisó muy oportunamente el porqué de tal titulación.

> «...saludemos al rey de los cuentos españoles: *El sombrero de los tres picos*. Cuento hay que llamarle, no tanto por sus dimensiones cuanto por su índole y procedencia. El mérito mayor de Alarcón fue, sin duda alguna, haber conservado a su obra maestra el carácter popular y sencillo del genuino *cuento*» [10].

Por todo ello, aunque *El sombrero de tres picos* pasa con razón, por ser la obra maestra de Alarcón, no resulta posible ocuparnos de ella en estas páginas, ni tan siquiera aceptado como una *novela corta* o *cuento largo* a la manera de algunos de «Clarín», pues sus dimensiones exceden en mucho tales fronteras literarias. El hecho, por otra parte, de que esta obra sea tal vez la más editada y mejor estudiada de cuantas escribió Alarcón permite y justifica suficientemente su exclusión de este capítulo [11].

Tampoco vamos a ocuparnos aquí de toda la compleja problemática relativa a la cronología y modificacion de los varios textos publicados de los relatos breves de Alarcón, recogidos luego en la colección citada. Se trata de un asunto verdaderamente interesante dada la obsesión, por no decir manía, del escritor guadijeño por retocar, releer y modificar, a veces tan sustancialmente como en *El clavo*, las diversas versiones que se iban publicando de sus obras; pudiendo existir no poca diferencia entre la primera, tal y como apareció en un periódico o revista, y la luego presentada en libro o colección [12].

Nos atendremos, pues, a los textos tal y como pasaron a las *Obras*

---

[10] *Nuevo Teatro Crítico* nº cit., pág. 58.

[11] El lector interesado en el origen, fuente y otros aspectos de esta obra alarconiana, puede encontrar amplia información en alguna edición moderna de la misma, como la de V. Gaos en «Clásicos Castellanos» Madrid, 1975. Por mi parte he estudiado algún aspecto estructural y estilístico del relato alarconiano, considerado, pues, más como *novela* que como *cuento*, en un «Un marco para *El sombrero de tres picos*» en *El comentario de texto, 3, La novela realista* Castalia, Madrid, 1979, págs. 41-76.

[12] El lector interesado en este aspecto deberá acudir al ya citado libro *Pedro Antonio de Alarcón* de José F. Montesinos. Por mi parte, tuve ocasión de estudiar —y aun de aturdirme, esa es la verdad— alguna de las muchísimas variantes o alteraciones que en el texto de *El escándalo* fue introduciendo Alarcón a lo largo de las muchas ediciones que tan famosa novela fue alcanzando. Sin haber pretendido hacer una edición crítica en que se recogieran todas y cada una de esas variantes —que habría sido tarea abrumadora— sí recogí bastantes y por supuesto, las más significativas, en las notas de mi ed. de *El escándalo* en «Clásicos Castellano», I y II Espasa-Calpe, Madrid, 1973.

completas del autor; pero no sin recordar que las fechas de las tres colecciones —1881 y 1882— son muy tardías, referidas a las de las primeras versiones de los más de esos cuentos, que se corresponden con los años juveniles de Alarcón, cuando éste comenzó a colaborar en la revista *El Eco de Occidente* [13].

Colaboró luego en otras muchas revistas como *El Museo Universal, La Discusión, El Criterio, La América, La Ilustración* etc, etc. Y era frecuente, como acabo de escribir, que al pasar no pocas de esas colaboraciones periodísticas, a las páginas del libro sufrieran transformaciones en sus títulos, contenidos y hasta desenlaces; consecuencia todo ello de la rapidez con que escribía el Alarcón periodista, y de los escrúpulos e inseguridad que tanto le preocupaban luego al reeditar textos escritos tan improvisada y velozmente. Con razón presenta J. F. Montesinos como uno de los rasgos literarios más característicos de Alarcón su tendencia a lo que él llama con muy gracioso y significativo italianismo, *faprestismo* [14].

Tal modo —vicio o virtud según los casos y los resultados— no fue exclusivo de Alarcón ya que afectó a otros escritores de su tiempo que también se habían iniciado en el periodismo y que acostumbrados a las prácticas y urgencia propias de la redacción de un diario, conservaron en mayor o menor proporción tales hábitos. Así, el propio Montesinos ha llegado a calificar de «desolado» el *faprestismo* de Benito Pérez Galdós [15].

En el caso de Alarcón parece claro que su empeño por poner de manifiesto en la *Historia de mis libros*, lo rápidamente que escribió alguno de ellos —así *El escándalo* compuesto en solo un mes, el de junio de 1875, en el Escorial— responde no sólo a un hábito periodístico, sino al gusto del escritor por crearse una aureola romántica de inspirado, de improvisador poco menos que genial. Me pregunto a esta

---

[13] A este respecto dice J. F. Montesinos: «En *El eco* salieron todos los relatos breves que en las Obras aparecen fechados entre 1852 y 1854, estableciendo la siguiente cronología:

1852: *El amigo de la Muerte*

1853: *La buena ventura, Dos retratos, El clavo.*

1854: *Buena pesca* (inicialmente titulado *La pesca de anguilas), El Extranjero* (inicialmente, *Iwa*), *El asistente, La corneta de llaves, El abrazo de Vergara, El rey se divierte, Historia de cinco historias, La belleza ideal, Fin de una novela, El año en Spitzberg, Soy, tengo y quiero*» (Montesinos, *ob. cit.*, págs. 37-38).

[14] A propósito de algún relato como *Historia de una novela* señala Montesinos el gusto de Alarcón por el juego literario, para hacer un cuento, por ejemplo, entre varios escritores «sin preocuparse cada uno de lo que el otro escribe —como se escribían comedias por varios ingenios en el siglo XVII—; jugar es hacer alarde de facilidad, lucir *faprestismo* de que Alarcón adoleció siempre, aunque se vanagloriara de él como una virtud» (*Ibíd.* pág. 24).

[15] J. F. Montesinos, *Galdos* II, Castalia, Madrid, 1959, pág. 20.

luz, si tendrían algo que ver los alardes de *faprestismo* de tantos escritores de filiación romántica, con ciertas expresiones musicales de esos años, los románticos, como pudiera ser la improvisación pianística o violinística de un Listz o de un Paganini, o los tal vez no muy improvisados *improntus* de un Schubert o un Chopin. ¿Se improvisa o simplemente se finge improvisar? Tal vez lo que importa no es tanto la realidad o la simulación como el gesto.

En tal sentido los relatos alarconianos quizás escritos arrebatadamente y luego reelaborados con más detenimiento, definen no sólo el talante de un escritor —al que no cabe regatear imaginación— sino también el de una época, la romántica, en que siempre pareció importar más el «allí van versos donde va mi gusto» de un Espronceda, que cuanto oliera a método y reflexión.

3. «La Comendadora» y «El clavo»

Tres series de *novelas cortas* publicó Alarcón, quizá en correspondencia —relativa no total— con las *tres maneras* que él distinguía en su producción narrativa breve, al comentarlas en la *Historia de mis libros.*

La *primera* o *guadijeña* era calificada por Alarcón de «natural» o «primitiva», influido por las lecturas adolescentes de Walter Scott, Alejandro Dumas, Víctor Hugo y más adelante Balzac y Jorge Sand. La *segunda* se corresponde con el llamado *estilo Karr*, del que se contagió Alarcón recién llegado a Madrid, a través del entusiasmo que por aquél escritor francés sentía Agustín Bonnat. Considerando el guadijeño que esta manera había sido la más transitoria, sustituida pronto por una *tercera* «más española, ingenua y grave» que, por un lado, enlazaba con los primeros ensayos de Guadix, y por otro acusaba la influencia de los «nuevos ídolos, o ya verdaderos dioses literarios, Cervantes, Goethe, Manzoni, Quevedo, los propios Walter Scott y Balzac (este mejor apreciado), Goltmits (sic), Dickens y demás novelistas que armonizan la realidad y el espiritualismo, y sobre todo, revelaban mi culto al más prodigioso explorador del alma humana ¡Shakespeare!».

Otro nombre agregaba Alarcón a esta lista, el de lord Byron cuya «sublime pero enervante poesía» siempre ejerció gran influencia sobre él [16].

Algunos de los escritores incluidos en la *tercera manera* fueron

[16] Alarcón, *Historia de mis libros* en O. C., pág. 8a.

invocados por Alarcón en la presentación de sus *Cuentos amatorios,* al precisar que estos lo eran —amatorios— no a la manera francesa, sino a la «antigua española»: Cervantes, Quevedo, Tirso [17]. ¿Son —a la francesa o a la española— amatorios todos los cuentos recogidos en este libro? La verdad es que el más elogiado de todos ellos, *La Comendadora*, lo vendría a ser *negativamente*, según se deduce del subtítulo con que lo presentó el autor: *Historia de una mujer que no tuvo amores.*

Se trata del cuento de Alarcón que ha merecido, posiblemente, más elogios de la crítica, dentro y fuera de España [18]. Para Montesinos es «uno de los mejores cuentos que en la España del siglo XIX se escribieron» [19].

Según cuenta Alarcón en la *Historia de mis libros* el tema de *La Comendadora* procedía de un suceso real ocurrido en Granada [20]. Emilia Pardo Bazán indicó que Edmond de Goncourt había relatado una historia parecida a la alarconiana, en la cual la escritora gallega no percibía las condiciones asignadas por Alarcón a los *Cuentos amatorios*, como alegres y aun picantes, aunque dentro de los limites en que supieron mantenerse Cervantes, Quevedo y Tirso. En *La Comendadora* percibía la condesa de Pardo Bazán «una melancolía interior que se pega al alma. Allí no hay *verdor gozoso*, sino *negra austeridad*» [21].

La narración está fechada en Granada en 1868, es decir después del viaje que a través de Italia hizo Alarcón —recogido en su obra *De Madrid a Nápoles*— y que comunicó a su estilo una obsesión por la plasticidad, por las comparaciones pictóricas y escultóricas.

La acción se sitúa en la Granada de hace un siglo en una anticipada primavera sensual y luminosa, descrita morosamente. En el capítulo primero nos son presentados los tres personajes principales: la anciana, el niño y la monja. Del niño se nos dice que «era endeble, pálido, rubio y enfermo, como los hijos de Felipe IV pintados por Velázquez. En su abultada cabeza se marcaban con vigor la red de sus cárdenas venas y unos grandes ojos azules muy protuberantes». Tiene unos seis o siete años, es anormal y enfermizo, y a consecuencia de una conversación que ha escuchado, cae en la obsesión de querer ver desnuda a

---

[17] O. C., págs. 29-30.

[18] A. F. G. Bell dice «He (Alarcón) shows himself capable of great sugestive power in *La Comendadora*» (*Contemporany Spanish Literature,* pág. 49).

[19] Montesinos, *Alarcón*, pág. 81.

[20] «*La Comendadora* es totalmente histórico. Sólo he cambiado nombres y fechas, y algún que otro pormenor inenarrable del niño... Es como ocurrió efectivamente en Granada». (O. C., pág. 209).

[21] E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 10, 1891, pág. 40.

su tía la Comendadora. Esta, sor Isabel «una monja, o por mejor decir, una Comendadora de Santiago», es una bella mujer de unos treinta años, cuya descripción está llena de las resonancias escultóricas y pictóricas que Alarcón trajo consigo de Italia:

> «...era alta, recia, esbelta y armónica como aquella nobilísima cariátide que se admira a la entrada de las galerías de Escultura del Vaticano. El ropaje de lana, pegado a su cuerpo revelaba, más que cubría, la traza clásica y el correcto primor de sus espléndidas proporciones.
>
> «Sus manos de blancura mate, afiladas, hoyosas, transparentes, se destacaban de un modo hechicero sobre la basquiña negra, recordando aquellas manos de mármol antiguo, labradas por el cincel griego, que se han encontrado en Pompeya antes o después de las estatuas a que pertenecían.
>
> «Para completar esta soberana figura, imaginaos un rostro moreno, algo descarnado (o más bien afinado por el buril del sentimiento) de forma oval como el de la Magdalena de Ticiano».

En el capítulo II maneja Alarcón, a propósito de la hermosura de sor Isabel, un efecto perspectivístico muy semejante al utilizado en el capítulo IV de *El sombrero de tres picos* a propósito de la arrogante belleza de la señá Frasquita, la Molinera. Cada uno de los habituales asistentes a la tertulia del Molino va exponiendo sus opinión acerca de esta mujer, de acuerdo con sus peculiares *estimativas, perspectivas* culturales o profesionales. Así el «Abogado muy erudito, Académico correspondiente de la Historia» recurre a una clasicista y estética comparación para ponderar la belleza de la señá Frasquita, en tanto que el «Coronel de milicias» emplea una familiar expresión muy de cuerpo de guardia o de sala de banderas, o «el Prior de los Franciscanos» recurre ingenuamente a la comparación bíblica.

De sor Isabel se nos dice en *La Comendadora*:

> «Desde aquél día la joven Comendadora fue el asombro y el ídolo de la Comunidad y de cuantas personas entraban en aquél convento cuya regla es muy lata, como la de todos los de su Orden. Quién, comparaba a sor Isabel con Rebeca, quién con Sara, quién con Ruth, quién con Judith... El que afinaba el órgano la llamaba *Santa Cecilia*; el despensero *Santa Paula*; el sacristán *Santa Mónica*; es decir, que le atribuían juntamente mucho parecido con santas solteras, viudas y casadas...»

Se trata, pues, de uno de esos repetidos efectos musicales de un

coro o un *concertante*, muy del gusto de Alarcón, estructurados en los dos relatos —*El sombrero de tres picos* y *La Comendadora*— en forma de perspectivísticas *variaciones*.

Esta bella figura femenina ha sido comparada recientemente con una de las que aparecen en *I Promessi Sposi* de Manzoni, uno de los escritores recordados por Alarcón como «nuevos ídolos» en su tercera manera narrativa. Se trata de Gertrude, cuando es llevada al convento «a sei anni(...) per educazione e ancor piu per istradamento ella vocazione impostale», al igual que Isabel fue «encerrada en el Convento de las Comendadoras de Santiago, cuando apenas tenía ocho años de edad (...) para que se aclimatase desde luego a la vida monacal, que era su infeliz destino» [22].

Todo está sabiamente dispuesto en *La Comendadora*, cargado de una creciente tensión. Tras los capítulos iniciales, lentamente descriptivos —semblanza de los tres personajes centrales—, la acción se hace cada vez más rápida e intensa y en un *crescendo* final se produce el estallido. El capítulo último es efectivamente breve como un telegrama, pero la vibración narrativa ha alcanzado su más hiriente agudeza. Por todo ello Montesinos considera que este relato «es uno de los raros aciertos absolutos de Alarcón, ya maduro para escribir lo que de mejor hay en *El sombrero de tres picos*, seis años posterior. No sólo está perfectamente visto, sentido y expresado aquél caso siniestro de degeneración aristocrática, la obsesión lúbrica del niño, más obsesión que lubricidad, tan sobria y eficazmente expuesta, sino que la sugestión del ambiente, las pocas notas descripticas —aquél cuadro de sol, enmarcado por el balcón, las figuras de los personajes reunidos en la sala, por ejemplo,— son logros perfectos, no muy abundantes, por desgracia, en la obra de nuestro autor, quien, cuando acierta así, se

---

[22] Sobre esta relación, vid. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Instituto Universitario Orientale, Nápoles, 1981. Comparando las dos figuras, la Gertrudis de Manzoni y la de Isabel alarconiana, comenta la autora:

> «Alarcón como le scrittore italiano, attaca questa consuetudine feudale che impone ai figli cadette la rinuncia al mondo senza che sia loro permesso di intervenire minimamente in tale decisione: a causa della violenza morale di cui le due giovanni sono vittime. La Monaca di Manzoni prende i voti con l'animo pieno di rabbia per l'imposizione subita e di rammarico per la libertà perduta, mentre doña Isabel, piú melleabile e ignora della vita, si fa monaca con cierta ufania, ya que no con franco y declarado regocijo per i vanttaggi che tale posizione le avrebbe procurato, poiché anche lei —come la madre— «pecaba de linajuda» (pág. 39).

En cuanto a esta otra figura femenina, la Madre de la Comendadora que obligó a ésta a satisfacer el monstruoso capricho del niño, cabe recordar la comparación establecida por Laura de los Ríos con otras figuras de madres dominantes: la *Doña Perfecta* de Galdos y la *Bernarda Alba* de García Lorca (Laura de los Ríos, ed. de *La Comendadora y otros cuentos* de Alarcón, Cátedra, Madrid, 1975, pág. 56).

destaca como un creador excepcional en su época y en su generación» [23].

No será posible prestar a los restantes *Cuentos amatorios* la atención concedida a *La Comendadora*, justificada no sólo por ser el mejor relato de tal serie alarconiana, sino —como se ha visto por lo últimamente expuesto— uno de los más elogiados de cuantos se escribieron en España en el siglo pasado.

Con todo, es muy posible que consiguiera más popularidad que *La Comendadora* otro de los *Cuentos amatorios* cuyas dimensiones se acercan ya a la de la novela corta: *El clavo. Causa célebre* (1853).

Al igual que en el caso de *La Comendadora*, Alarcón en la *Historia de mis libros* presentó el suceso recogido en *El clavo* como real:

> «*El clavo* es, por lo tocante al fondo del asunto, una verdadera causa célebre que me refirió cierto magistrado granadino cuando yo era muy muchacho. Como algunas otras novelillas mías, primero la escribí y publiqué muy sucintamente, y la desarrollé después en ediciones sucesivas» [24].

Aparte de tal posible fuente real —el relato de «cierto magistrado granadino»— se ha aludido a otro texto, impreso ya, y allegable al tema de *El clavo*. Así la Pardo Bazán apuntó: «Y más siento aún no recordar en qué *Museo* o *Semanario*; hace bastantes años, una redacción de *El clavo*, traducida del original francés de Hipólito Lucas (si la memoria no me vende por completo, lo cual no me extrañaría pues la tengo traidora). Era la historia más corta que la de Alarcón, y parecía, por consiguiente, más dramática. Esto no es acusar de plagio a Alarcón, pues, aparte de lo incierto de la noticia, el mismo Alarcón declara que no es amigo de inventar historias (...) Una causa célebre es del dominio general, y bien pudo el autor francés aprovecharla sin que lo supiese Alarcón, cuando la aprovechó a su turno. Mi indicación no tiene más objeto que estimular al curioso que logre descubrir la historieta francesa y compararla con la española» [25].

¿Pudo confundir la escritora gallega la versión reducida que Alarcón

---

[23] Montesinos, *ob. cit.*, págs. 113-114.

[24] Montesinos en su *Alarcón* ha estudiado las características de esas sucesivas variaciones y su cronología (págs. 81 y ss.), comparando los tan distintos finales que presentan algunas de ellas, la de 1854, la de 1856 —una versión reducida publicada en el *Semanario Pintoresco Español* nºs 3 al 9— y la recogida en la serie de los *Cuentos amatorios*, estimando que «Alarcón podrá *reescribir* una obra suya; lo que no sabe es *rehacerla*. *El clavo* es quizá el mejor documento con que podemos ilustrar esta índole de su arte» (pág. 91).

[25] E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 10, 1891, pág. 43.

publicó de *El clavo* en 1856, en el *Semanario Pintoresco Español*, llevada de su «traidora» memoria, con una narración francesa? Obsérvese que la Pardo Bazán habla de *Museo* —Alarcón colaboraba en el *Museo Universal*— o *Semanario*, por lo cual pudiera haberse producido alguna confusión, provocada por el recuerdo de la versión breve del relato de Alarcón.

Con todo, estudios recientes sí han intentado demostrar la veracidad de la suposición de E. Pardo Bazán [26] señalando José F. Montesinos a este respecto cómo leyó, siendo muchacho «una colección de cuentos folletinescos de G. Toudouze, traducida al castellano con el título *Las pesadillas*, que corresponde exactamente al del original francés (*Les cauchemars*, 1889), y en ella cierta historia que coincidía en lo esencial con la de Alarcón. Sin que sea del todo imposible que el autor francés imitara al español, es muy improbable, y lo más verosímil es que ambos relatos remonten a una fuente común, tanto más cuanto que parece que otros están en el mismo caso. La Pardo Bazán recordaba haber hecho una lectura análoga de un original que creía ser de Hipólito Lucas. Pero la «cause celèbre», será una fuente remota que Alarcón pudo muy bien ignorar, su fuente próxima sería el relato del magistrado del que sólo podemos juzgar por el que Alarcón compuso, en refundiciones sucesivas, a través de largos años» [27].

Conviene tener en cuenta que este género o subgénero de *Crímenes, causas y procesos célebres* obtuvo gran popularidad y consiguió no pocas imitaciones a partir del éxito conseguido por colecciones como las de Alejandro Dumas, en la serie de *Crímenes célebres españoles. Colección... redactada por algunos distinguidos escritores dirigidos por Don Manuel Angelón,* Madrid, 1859. Apunta J. Ignacio Ferreras: «hay que hacer constar que los famosos *Crímenes* de Dumas, aparecieron en traducción española a partir de 1858, es decir, un año antes, ¿intentaron Angelón y sus amigos repetir el triunfo de Dumas o se aprovecharon simplemente del mismo, «adaptando», por ejemplo, su obra? por otra parte el mismo Angelón, aparece como traductor de la obra de Dumas, *Los crímenes célebres por Alejandro Dumas*, Barcelona 1858» [28].

En esa o parecida línea estamos ahora con los *Procesos célebres... El crimen de la calle de Fuencarral* (Madrid, 1889) de Enrique Aguilera; *Causas célebres españolas. El proceso de la calle de la Luna* (Madrid,

---

[26] Vid., por ejemplo, la ya citada *Introducción* de Laura de los Ríos a su ed. *La Comendadora y otros cuentos*, pág. 61.

[27] Montesinos, *Alarcón*, págs. 48 y 49.

[28] Juan Ignacio Ferreras, *Catálogo de novelas y novelistas españoles del siglo XIX* Cátedra, Madrid, 1979, págs. 116-117.

1876) de Luis Díaz Moreu e incluso la *Colección universal de causas célebres* (Madrid, 1840) de Pasenal Madoz [29].

Y bastante más antigua y popular que todas estas colecciones fue la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas, o sea el historiador trágico de las catástrofes del linaje humano* que Agustín Pérez Zaragoza Godínez publicó en 1831.

En los años románticos e inmediatamente postrománticos tales relatos de crímenes normalmente truculentos gozaron de indudable favor popular, como lo revela este texto de José María de Andueza publicado en 1851:

> «Muy poco tiempo hace que nuestra juventud ha dado en la manía de volverse loca por las narraciones de lúgubres dramas, cuya exposición se verifica regularmente en los caminos reales o en los montes y no pocas veces en el hogar doméstico, para proseguir el nudo de la acción: y sus peripecias ante los tribunales, y acabar con un desenlace definitivo y fatal en los presidios del reino o en el cadalso.
>
> «Los novelistas extranjeros nos han regalado esa afición a desentrañar los misterios sociales más ocultos; bárbaro acceso de curiosidad que nos implele hacia todos los puntos en que hay crímenes que descubrir, manchas de sangre que borrar, condenas que oir y suplicios que padecer» [30].

Si se considera que estas líneas fueron publicadas en 1851 y que la primera versión de *El clavo* corresponde a 1853, no parece difícil incluir el relato alarconiano en la zona reseñada por Andueza, por más que éste parece aludir más a E. Sué —«misterios sociales»— que a Dumas. Si de los dos folletiniestas franceses, fue el segundo al que Alarcón consideró alguna vez como uno de sus ídolos, resulta asimismo fácil establecer alguna relación entre los *Crímenes* de aquél y el descrito por Alarcón en su *cuento amatorio*. Y aunque, por supuesto, éste nada tenga que ver con las increíbles narraciones de la *Galería fúnebre* de Agustín Pérez Zaragoza, el *modus operandi* de la mujer que comete el crimen atravesando con un clavo el cráneo de su marido no desdice de las truculencias de tal *Galería*. Pienso —por lo que más adelante apuntaré a propósito de *El afrancesado*— que no es del todo imposible que el joven Alarcón conociese la obra de Pérez Zaragoza. Si así

---

[29] Sobre éstos y otros títulos parecidos, vid. el cit. catálogo de Ferreras.

[30] En *Semanario Pintoresco Español*, nº 28, 13 de julio de 1851, pág. 221.

hubiera sido, se comprende que no era título que conviene recordar en la *Historia de mis libros*.

No procede aquí resumir la trama de *El clavo*, en parte por ser muy conocida, y también por ser bastante complicada. Hasta el extremo de converger en ella, como señala Montesinos «dos novelas a la vez —tres, pues hay además todos los encuentros del narrador con la dama, perfectamente inútiles, salvo en detalle—» [31]. Tal entrecruzamiento de novelas es muy del gusto alarconiano. Bastaría pensar en lo que en las dimensiones ya de una novela extensa, ocurre en *El escándalo*, donde se entrecruzan y convergen con habilidad realmente folletinesca, tres novelas por lo menos [32].

Finalmente, cabría señalar que por la importancia concedida al *clavo* que da título al relato, este puede ser alineado junto a tantos otros de su siglo en que objetos pequeños desempeñan un papel importante. En el camino hacia el relato policíaco, que tendrá uno de sus mejores ejemplos en *La cana* de E. Pardo Bazán, *El clavo* representa un momento importante por mas que, como bien ha señalado Montesinos, la parte policíaca sea «sumamente pobre». Para este crítico el tema fundamental del cuento alarconiano es «el tan romántico de la fuerza del sino: si Gabriela no hubiese visto a Joaquín —al juez que había de sentenciarla a muerte— no hubiera habido crimen; si Joaquín no hubiera entrado por casualidad en el cuarto de la dama cierta noche, no hubiera habido idilio, ni crimen por tanto. Un rosario de casualidades va engarzándose así en un destino» [33].

4. Otros «Cuentos amatorios»

Aparte ya de *La Comendadora* y de *El clavo*, puede que de los restantes *Cuentos amatorios* sea uno de los más interesantes el titulado *Novela natural*, otro relato de «objeto pequeño», en este caso una agenda o libreta de anotaciones.

Esta novela no aparece fechada en la cabecera ni en la *Historia de mis libros*, pero J. F. Montesinos estima que apareció por primera vez «en 1866, y si esto es así, debió ser compuesta por entonces» [34]. Lo que sí indicó Alarcón en tal *Historia* fue que tal «novela... *natural* ofrece el

---

[31] Montesinos, *Alarcón*, pág. 87.

[32] Sobre esto, vid. el cap XV «Estructura de *El escándalo*» de mi Introducción a la ed. cit. de tal novela I., págs. CXVIII-CXXIX.

[33] Montesinos, *Alarcón*, pág. 86.

[34] *Ibíd.*, pág. 115.

solo mérito de no ser *natural* aunque lo parece. No contiene más *realidad* que la que mi imaginación le haya prestado al hacer esta especie de ensayo de *naturalismo* decoroso. Aún así, me desagrada el género fotográfico en las novelas».

Conocida es la sostenida actitud antinaturalista de Alarcón —coincidente en esto con Valera— y de ahí que no puedan sorprender tales afirmaciones. Con todo si, como indica Montesinos, *La Novela natural* es de 1866, había que convenir en que Alarcón estaba pensando entonces en el *naturalismo francés* y no en el español, ya que éste no se dio a conocer como tal hasta 1881, aproximadamente. De ese año son *La desheredada* de Galdós y *Un viaje de novios* de E. Pardo Bazán. De 1882, *La cuestión palpitante* de ésta.

Como quiera que sea el «*naturalismo* decoroso» del relato alarconiano nada tiene que ver con el específico naturalismo significado en títulos como los últimamente apuntados. En todo caso, lo *natural* del *cuento amatorio* vendría dado por la presencia y alcance que en él ocupa un objeto, un *documento* —por decirlo justamente con terminología naturalista—: esa agenda o cartera de notas que caída en el suelo, encuentra una joven en la madrileña plaza de Santa Ana. La recoge y lee en su casa, identificándose sentimentalmente con las vicisitudes de su propietario, tal y como cree estar reconstruyendo a través de los escuetos apuntes que figuran en esas páginas: amor, juego, deudas. De hecho, la sensible lectora va enamorándose románticamente del desdichado joven al que pertenece la agenda. Se cierra esta con un último apunte que es una despedida a la vida: «¡Yo mismo me doy la muerte!». Llega a la casa de la joven su padre, el cual la encuentra llorando, a la par que le da información del hecho que acaba de presenciar: el suicidio de un joven en la Puerta del Sol.

Por supuesto, no es muy verosímil ni *natural* el que en una agenda, junto a unas muy escuetas notas que exigen no poco esfuerzo interpretarlas por parte de la lectora, se encuentre luego una retórica y larga declaración proclamando, muy románticamente, la desesperación y el suicidio de quien lo ha escrito. Lo que importaba era justamente el proceso *amatorio*: el ideal enamoramiento de una impresionable muchacha por un ser desconocido e invisible.

Una delicada obra teatral de Pedro Salinas, *La isla del tesoro,* coincide en su asunto con el de *Novela natural*, ya que en *La isla* hay también una sensible joven que se enamora del desconocido propietario de unas memorias que encuentra en el cuarto de un hotel. Las ventanas del mismo dan sobre un canal próximo. La joven ignora que el autor

de ese diario, ocupante inmediatamente anterior de la habitación en que ella lee ahora, se suicidó arrojándose a las aguas del canal.

Por otro lado recuerdo el relato de Soler de la Fuente, *Historia de un sombrero verde* —ya estudiado en el cap. III de este libro— en el que aparece una historia semejante. Publicado en *El Museo Universal* en 1860, bien pudo ser conocido por Alarcón e influir en su *Novela natural.*

Varios de los *cuentos amatorios* corresponden a la manera Karr de Alarcón. Por más que hoy se trate de un escritor muy olvidado, diversos testimonios y traducciones del siglo pasado nos informan de cuán grande fue la popularidad de Alphonse Karr durante no pocos años. Sus artículos y cuentos eran traducidos, sus frases citadas y parafraseadas [35], y aún en los años finiseculares seguían publicándose sus novelas vertidas al español [36].

Ya hemos visto, al estudiar la obra narrativa de Agustin Bonnat, cómo fue este el que indujo a Alarcón a seguir el estilo Karr de la *segunda manera* del guadijeño. Tal «contagio debió de ser rapidísimo, y, como todo en Alarcón, extremoso» [37]. Cuando el autor escribe la *Historia de mis libros* se refiere a tal manera como a una «aberración» que trajo como consecuencia el escribir «diez o doce novelillas estrafalarias o bufonas, que muy mal hicieron en celebrarme tanto algunos periódicos».

Quizá entonces fueran aplaudidas esas historietas, pero lo cierto es que la crítica posterior —y el mismo Alarcón— ha preferido los cuentos no marcados ya por la *manera Karr.* Con todo, aunque esta fuese tan deleznable literariamente, algunos aspectos de la posterior producción alarconiana parecen acusar resabios o ecos de esa artificiosa

---

[35] En la crónica de libros del nº 33 de 1846 del *Semanario Pintoresco Español* se da la noticia de que en Barcelona apareció una colección de novelas, *Flores del Siglo:*

> «En cuanto a las obras extranjeras que han de formar parte de las *Flores del Siglo*, solo podemos decir que ha habido gusto en la elección, especialmente en las de Alfonso Karr, de ese famoso autor, cuya brillantez y poéticas producciones, que conocemos muy a fondo, y a las cuales hemos pagado un tributo de admiración, no podían menos de ser devoradas con ansiedad, con solo leer las primeras páginas y producirán misteriosas emociones en todo el que sepa sentir» (pág. 264).

En *Museo Universal* de 1860 hemos encontrado esta significativa cita:

Ricardo Puente y Brañas, en su artículo *La Opera* dice: «Creo como Alfoso Karr que los músicos son los hijos mimados del cielo» (nº 4, 22 enero).

Y Eduardo Serrano Fatigati, divagando acerca de la belleza de *La última página:* «¡Bendita sea la última página de una novela de Alarcón o de Alfonso Karr!» (nº 35, 26 de agosto).

[36] En 1892 *La Buena Lectura* publicó *Bajo los tilos.* En 1893 aparecieron las siguientes obras: *Fa sostenido, Una hora más tarde, Las mujeres todavía* y *Genoveva.* En 1894, *Una historia inverosímil.* En 1899 la *Colección Diamante* publica *Buscar tres pies al gato.*

[37] Montesinos, *Alarcón,* pág. 22.

etapa. Pienso, sobre todo, en el gusto de Alarcón por recursos tales como los diálogos con el lector, su preferencia (tan romántica) por la frase corta, por los períodos en que predominan las oraciones breves, la estructura sintáctica ágil y nerviosa, e incluso la manera de titular los capítulos. En cualquier caso, el empleo de tales procedimientos en la etapa posterior al *estilo Karr* supone una superación del mismo y una más estilizada e ingeniosa utilización de ciertos aspectos de aquella transitoria *segunda manera*.

De alguna narración incluible en la misma dijo E. Pardo Bazán que merecía «las ascuas de la chimenea», condenando la escritora gallega el «prurito de disparar paradojas inocentes, derrochar humorismo de café, convertir en pirotecnia las ideas», «los parrafitos desmenuzados», el «chisporroteo de la frase» [38]. Por su parte Alarcón definía el estilo Karr en Bonnat como «cortado, bíblico, *lapidario*». Se trataba, pues, de un intento por crear una prosa de pretendido vuelo poético e intención humorística; tal y como lo encontramos manejado en algún *cuento amatorio* como *El abrazo de Vergara*. La primera versión de este relato, publicada en 1854 en *El Eco de Occidente*, llevaba un prólogo muy largo y fatigoso que Alarcón suprimió posteriormente. Mantuvo en cambio la presencia de humoradas a lo Karr, pobres pregreguerías, como las que se leen en el capítulo II cuyo musical título es *Un dúo de Auber*. Se trata del motivo tan decimonónico del encuentro en diligencia del romántico narrador y de la bella deconocida. En el *dúo* entonces entablado se encuentran cosas como estas:

> «Cuando cuatro ojos menores de veinticinco años se *tutean*, es peligroso que sigan mirándose.
>
> «Este axioma se compone de una frase mía, de una alocución de Alphonse Karr y de un verso de lord Byron.
>
> «Los cuatro ojos se tuteaban, eran menores de edad y seguían mirándose.
>
> «Esto es histórico.
>
> «De pronto le ocurrió al autor la siguiente idea:
>
> —«Esta joven estará despechada porque no he vuelto a cogerle la mano, privándola por consiguiente, del placer de hacerme otro desaire.
>
> «Y es que el autor conoce que las mujeres gozan tanto de hacer un desaire como en otorgar un favor.
>
> «Las calabazas son el placer de la cabeza.

[38] *Nuevo Teatro Crítico*, nº 8, octubre, 1851.

«No acabó de ocurrirle este axioma, cuando cogió de nuevo la mano de la desconocida.

«La resistencia fue leve, hipócrita, rica de monadas.

«La mano quedó presa.

«Y no estaba bajo cero.

«(La mano es el termómetro del amor, los ojos son el barómetro y el corazón el cronómetro)» [39].

Así funciona la *manera Karr*, de la que *El abrazo de Vergara* es significativo ejemplo, desde el efectista equívoco del título —ya que el cuento no alude para nada al pacto que puso fin a la guerra carlista, sino al abrazo que el narrador da a la viajera, al llegar la diligencia a Vergara— al gusto por las frases cortas y por el estilo supuestamente acrobático e ingenioso.

Del mismo año que *El abrazo*, 1854, es *La belleza ideal*, muy semejante en su estructura y tono. Si *El abrazo* se abre con un preámbulo sobre aventuras de viajes —el tema introductivo de *El clavo*— *La belleza ideal* se inicia con la presentación de una tertulia en que también se habla del mismo asunto: aventuras amorosas en los viajes. Uno de la tertulia cuenta la suya, no en diligencia como *El abrazo*, sino en tren; una aventura de factura casi quijotesca, cuando el viajero proyecta sus sueños románticos sobre la viajera que le pone buena cara y que resulta ser la propietaria de una casa de huéspedes, deseosa de atraerlo a la misma. Dulcinea se ha trocado en Aldonza Lorenzo. *La belleza ideal* es una interesada patrona de pensión, como la bella mujer de *El abrazo de Vergara* era simplemente una «corsetera procedente de París» [40].

Otro episodio de chasco con una mujer —aunque aquí sólo se presiente a través de lo apuntado por una colectividad o coro— y que fraguará en *casamiento* que puede resultar *engañoso*, es el presentado en *Sin un cuarto. Caso muy divertido.* Aunque fechado en 1874 recoge recuerdos juveniles de 1854, cuando Alarcón y los miembros de la *Cuerda* granadina, varios jóvenes andaluces, vivían en Madrid como «seis bohemios, dignos de la pluma de Enrique Murger y de Alfonse Karr».

Fechada en 1854 y también de ambiente bohemio es *¿Por qué era rubia?*, a la que aludimos en páginas anteriores. Corresponde al tiempo en que Alarcón colaboraba en *El Látigo*, en los años caracterizados por las que el propio autor reconoce como «calaveradas». Seis amigos

---

[39] Alarcón, *Obras completas*, pág. 89.

[40] Sobre estas situaciones, vid. el ya cit. libro de Filomena Liberatori, pág. 37.

—Eguílaz, Manuel del Palacio, Bonnat, Ivón, Luis Mariano de Larra y Alarcón— en una tarde fría y lluviosa, deciden pasar la velada escribiendo cada uno una novela, con el pie forzado de *¿Por qué era rubia?* Se comprometen a hacerlo en media hora. En el I capítulo se resume el contenido de las novelas así redactadas, reservando el segundo para la de Alarcón, una *Novela cipaya*, sobre la hija de un matrimonio hindú que nace muy rubia, pese a ser muy morenos sus padres. Todos los días va a su casa un capitán inglés. Se trata de una insustancial humorada que podía relacionarse con el tema que en 1883 y en forma distinta había de desarrollar Alarcón con el título *Los ojos negros*. Aquí la situación es justamente la inversa. De ser verdad —y no hay por qué dudarlo— todo lo contado por Alarcón en *¿Por qué era rubia?*, tendremos aquí el más significativo ejemplo de *faprestismo*.

Algo así como un chiste ampliado es lo que encontramos en *Tic... tac... Novela breve, pero compendiosa*, en que un amante, al llegar el marido a casa, ha de esconderse en un reloj, imitando el tic-tac de este, hasta enloquecer. El tema se corresponde, según Montesinos, «con varios chascarrillos bastante oscenos» [41].

Completa la serie de *Cuentos amatorios, El coro de ángeles* (1853) y *La última calaverada. Novela alegre, pero moral* (1874).

De la primera narración dijo el autor en la *Historia de mis libros* que tenía «un fundamento real». En 1853 el autor había escrito en Guadix un artículo, una autopsia, titulada *La Fea* «que sería recogida en la colección costumbrista *Cosas que fueron*» [42].

En *El coro de ángeles* su protagonista, Alejandro, —presentado como «un alma a la moda»— es casi un anticipo del Fabián Conde de *El escándalo*, es decir un joven conquistador, libertino y desenvuelto.

A manera de extrañas variaciones donjuanescas, Alejandro se propone conquistar a una fea. En el capítulo tercero del relato titulado efectistamente *El campo de batalla* —describe el autor un salón de baile en el que Alejandro conoce a Casimira, muchacha fea y sentimental, a la cual conquista, haciéndola desmayarse bailando, en un éxtasis de placer (¿No hay un curioso anticipo de una escena clave en *La Regenta* de Alas, aquella en que en el Casino, Ana Ozores se desmaya cuando baila con el donjuanesco Alvaro Mesías?) *El coro de ángeles* que da título a este relato alarconiano es el conjunto de

---

[41] Montesinos, *Alarcón*, pág. 116.

[42] Para Montesinos esa «autopsia» de *la fea* no pasa de ser una concesión de Alarcón al tardío género costumbrista de las «fisiologías» «una fisiología que ahora se llama "autopsia" *La fea* figura en el volumen *Cosas que fueron* y constituye como una segunda parte de aquella otra, *La hermosa*, publicada en *El Eco de Occidente*» (*Ibíd.*, pág. 134)

jovencitas que asiste al baile y que se burlan cruelmente de la pobre fea, la cual llega a morir más adelante de desengaño y dolor.

Toda una serie de ingredientes románticos parecen estar recogidos en esta especie de miniatura de una época con valses, polcas, jóvenes libertinos, mujeres de gabinete galante, jovencitas bellas y crueles y una fea apasionada y tierna.

La última calaverada se desarrolla en Francia. De acuerdo con ese típico marco, introductorio del relato, un marqués cuenta a otros personajes cómo cierta noche salió de su casa, engañando a su mujer, para acudir a una cita adúltera. Monta en su caballo y corre hacia la casa de su amante. Hay una densa niebla: el caballo tropieza y cae. Monta el marqués de nuevo y llega hasta la casa y hasta los mismos brazos de su amante, que le besa en la ocuridad y que resulta ser su esposa. Este motivo, el de la niebla originadora de una confusión, recuerda algo el tema de un relato de Puschkin, *La nevasca.*

5. Las «Historietas nacionales»

Al igual que no todos los *cuentos amatorios* lo son propiamente —no lo es según se vio el mejor de todos ellos, *La Comendadora*— no todas las *Historietas nacionales* responden al título general de la serie a no ser de forma muy lata y aproximativa.

Se trata, eso sí, de un conjunto muy variado, del que Montesinos ha podido trazar una adecuada caracterización global. En realidad, el contenido del libro es muy diverso; no todo en él es fabulación: hay que descartar del conjunto *Una conversación en la Alhambra*, los *Episodios de Nochebuena* y otros escritos de este jaez, y aun *El rey se divierte* no tiene nada de cuento. Ni *Fin de una novela* ni *El libro talonario* son historietas nacionales como las otras. A la Guerra de la Independencia atañen, directa o indirectamente: *El extranjero, El afrancesado, ¡Viva el Papa!, El carbornero alcalde, El ángel de la guarda;* a ellas hay que sumar, pues con ellas consuenan perfectamente por espíritu y técnica, las que refieren anécdotas de bandolerismo (*La buena ventura*) o tienen como fondo las contiendas civiles contemporáneas (*La corneta de llaves, El asistente*). Alguna de las otras debe proceder de fuentes librescas: una, sin duda alguna, *Dos retratos*, en que el autor prolonga a la manera romántica, unos cuantos datos espigados en la *Historia de Carlos V* de Fra Prudencio de Sandoval. La más interesante de estas historietas fuera de serie, por su interés documental, es *Fin de una novela* fechada por su autor en 1854, pero de la que no conocemos

edición anterior a 1859. «Alarcón acierta plenamente cuando, en la advertencia que antepuso a la última versión, la califica de *cuadro romántico*. Eso es, de modo exacto: un cuadro en que al gusto romántico por lo fragmentado, se asocian otros elementos gratos a la escuela» [43].

Efectivamente la estampa no puede ser más romántica en *Fin de una novela*: descripción de las ruinas de un monasterio, roídas de musgo y bañadas de sol otoñal, entre las que un viajero ve la figura fantasmal de una bella mujer que muere ante él y cuyo misterio queda sin resolver. En los muros ruinosos hay diversas poesías amorosas y ascéticas.

En cuanto a las restantes narraciones, descontadas aquellas que, como bien señaló Montesinos, no son propiamente cuentos, nos limitaremos a recordar las más significativas. Pero antes habría que decir algo más del título ya que aunque el de *Historietas nacionales* no convenga al total de las publicadas como tales, Alarcón al dedicar el libro a Valera, hace una declaración que salvadas las distancias —muy considerables desde luego— trae al recuerdo un eco de aquella que, sin arrogancia pero con satisfacción de autor consciente, formularía Cervantes al frente de sus *Novelas ejemplares* al afirmar que era «el primero» en haber «novelado en lengua castellana».

Por supuesto Alarcón no puede presumir de nada semejante y al recordar a Valera que tales *Historietas nacionales* fueron compuestas entre «los veinte y veinticinco años» consideró que «ya que no otro mérito, tienen el de haber sido las primeras de su índole y forma publicadas en España, razón por la cual les tengo algún cariño de padre o, por mejor decir, de abuelo» [44] (Precisión esta —«cariño de padre, o por mejor decir de abuelo»— que también trae al recuerdo otra declaracion cervantina, la contenida en el prólogo del *Quijote* de 1605: «Pero yo que aunque parezca padre, soy padrastro de Don Quijote»).

Sin discutir méritos ni prioridades, sí habría, por lo menos, que precisar que relatos breves de tema histórico-nacional habían sido publicados ya en los años románticos en las revistas como el *Semanario Pintoresco Español*, cuya vida transcurrió entre los años 1836 a 1857. El *Semanario* publicó muchos cuentos de tipo histórico, y legendario, o bien, más claramente histórico-legendario. Entre los colaboradores que cultivan tal especie, figuran Antonio Gil de Zárate, Jacinto de

---

[43] Montesinos, *Alarcón*, pág. 47.

[44] Alarcón, O. C. pág. 105b.

Salas y Quiroga, Francisco Navarro Villoslada, Nicolás Magán, Miguel López Martínez, Nicolás Castor de Caunedo, etc., todos ellos con narraciones publicadas entre los años 1838 y 1845, es decir, bastante antes de que el joven Alarcón, a los veintitantos años, comience a escribir relatos de este tipo.

En honor a la verdad, había que indicar que fuera de casos como *Las dos glorias, Dos retratos* y *El rey se divierte,* las más de las *Historietas nacionales*, al buscar sus temas en hechos históricos mucho más próximos en el tiempo que los que interesaron a los románticos presentan un tono nuevo que, en cierto modo, podría justificar lo que de tales *Historietas* decía Alarcón al dedicárselas a Valera.

Es lo que ocurre, sobre todo, con las relativas a la guerra de la Independencia, donde, en líneas generales, sí corresponde a Alarcón cierta prioridad, ya que otros cuentos de Torcuato Tárrago, el P. Coloma, Eduardo del Palacio, etc., son posteriores a los de Alarcón.

Especial atención ha merecido entre los de éste, el titulado *El afrancesado*, sobre todo en lo que atañe a sus posibles fuentes. En el relato alarconiano se cuenta cómo García de Paredes, un boticario al que se tiene por afrancesado, alberga en su casa a los invasores, envenenándolos y envenenándose el mismo —para no despertar sospechas— cuando el enardecido pueblo se disponía a acabar con todos ellos. Se considera que Alarcón recogió un hecho verídico, recordado también por Schopenhauer en el capítulo LXIV del libro V de *El mundo como voluntad y representación,* donde cita el caso de un obispo que, en la francesada, envenenó a varios generales, convidándoles a la mesa y envenenándose él con ellos. Schopenhauer pone este ejemplo como ilustración de su concepto de lo heroico [45]. Por su parte José F. Montesinos al hacerse cargo de este problema, y aludir a Schopenhauer y también al historiador griego del II siglo d. C., Apiano, autor de una *Historia romana*, señala que aunque todo esto pueda ser así y *El afrancesado* provenga remotamente de Apiano —o de la fuente de Apiano— lo más probable es que el asunto del cuento llegase a Alarcón «a través de los mil meandros de la tradición oral y readaptado a determinadas circunstancias españolas, y así condicionado, nuestro autor lo tuvo por bueno» [46].

Que algo de esto debió ocurrir, en lo que se refiere a la expansión,

---

[45] Sobre la fuente de este cuento, vid. Alexander Haggerthry Krappe: «The source of Pedro Antonio de Alarcón's *El afrancesado*» en *The Romanic Review*, 1925, XVI, págs. 54-56 y William L. Fichter «El carácter tradicional de *El afrancesado* de Alarcón» en *Revista de Filología Hispánica,* 1945, VII, págs. 162-163.

[46] Montesinos, *Alarcón,* pág. 47.

por tradición oral o escrita, de tal tema, lo indica el hecho de que también en un cuento del narrador soviético Leónidas Leonov, se narra el heroismo de una vieja campesina envenenando la comida que prepara a los soldados alemanes acantonados en su casa, muriendo con ellos al obligársele a compartirla.

A título de curiosidad y ya que al hablar del truculento crimen de *El clavo* aludí a la *Galería fúnebre de espectros y sombras ensangrentadas* de Agustín Pérez Zaragoza, apuntaré ahora que en este popular libro de 1831, y en una de sus historias se cuenta lo siguiente: «Se habló mucho tiempo en una ciudad de Castilla de un personaje distinguido (mas, sin embargo, no estamos seguros del hecho) que, teniendo alojados en su casa veinte o veinticinco oficiales franceses, les sirvió una soberbia comida en la que los envenenó a todos, incluso él; y no fue sino a los postres que declarándoles su suerte y la suya propia, los saludó con un a Dios mortal y pereció él el primero, a sus ojos con las más horribles convulsiones» [47].

La, quizá, más elogiada de estas *Historietas nacionales* alarconianas ha sido *El carbonero alcalde* (1859). Su primer capítulo contiene una evocación del pasado, de un tiempo ido, parecida a la que abre *El sombrero de tres picos*, salvo el tono que aquí, en la historia del Corregidor y la Molinera es humorístico, a diferencia del manejado para recordar el Guadix de 1810, ocupado por los franceses. Pero el recuento de las actividades guadijeñas de entonces supone una estructura semejante a la con tanta gracia manejada en la apertura de *El sombrero*.

En la *Historieta nacional*, y en su capítulo II se describen las requisas que los franceses hacen en los pueblos. El de Lapeza lo es de carboneros. El retrato de Manuel Atienza, su alcalde, un ser primitivo, entre vegetal, animal y piedra que parece regresado del mismo áspero suelo que defiende de los invasores, un hombre que no sabe combatir, pero que organiza la defensa del pueblo, con un rústico cañón que todo lo destruye al explotar, es uno de los grandes aciertos de Alarcón, que mereció de Emilia Pardo Bazán un encendido elogio:

> «Ya no irá más lejos que en esta primorosa narración: ni el interés, ni el arte de contar, ni los recursos de su pluma pueden ser mayores; y ni Mérimée, autor de *La toma del reducto* y *Mateo Falcone*, ni Turguenef al concebir *El rey Lear en la estepa* o *Las reliquias vivas* ponen la ceniza en la frente a Alarcón, modelando

[47] Puede leerse ahora este relato en la ed. de la *Galería fúnebre,* hecha por Luis Alberto de Cuenca. Ed. Nacional, Madrid, 1977, pág. 281.

de alma y cuerpo a Manuel Atienza, el gran español desconocido. Busco algún fragmento épico moderno que supere a *El carbonero alcalde*, y sólo podría citar los *Cuadros del sitio de Sebastopol*, donde supo difundir tan misterioso horror bélico el genio de Tolstoy» [48].

¡Viva el Papa! (1857) es presentado por Alarcón como un «tierno episodio» que al igual que otras *Historietas nacionales* es rigurosamente histórico. La acción transcurre en Montelimart en 1809 y es narrada por un capitán que fue hecho prisionero por los franceses en Gerona. En el capítulo II, algún aspecto del pasado evocado por el capitán, coincidiría con algún otro del capítulo I de *El sombrero de tres picos*. Cuando en este relato se habla de la incomunicada España entre 1804 y 1808, se apunta: «Una vez por semana (y dos a lo sumo) llegaba el correo de Madrid a la mayor parte de las poblaciones importantes de la Península, llevando algún número de *La Gaceta* (que tampoco era diaria), y por ella sabían las personas principales (suponiendo que la *Gaceta* hablase del particular) si existía un Estado más o menos allende El Pirineo», etc.

Por su parte el narrador de *¡Viva el Papa!* indica: «En aquél entonces todas las cosas tenían más prestigio que hoy. No se viajaba tan fácilmente, ni se publicaban tantos periódicos. Yo creo que en toda España no había más que uno, tamaño como un recibo de contribución».

La anécdota se limita a presentar cómo los españoles aclaman en tierra francesa a Pío VII cautivo.

En *El extranjero* (1854) el capítulo I funciona como una especie de prologuillo que adelanta lo que casi podíamos llamar moraleja del relato: la triste historia de un prisionero polaco, maltratado por un español, que a su vez encuentra luego la muerte en Polonia. Con ello se pone de manifiesto que debe siempre respetarse al vencido y tener piedad con él [49].

Más interés ofrece *El ángel de la guarda* (1859) una patética narración de un hecho ocurrido durante el sitio de Tarragona por los franceses cuando una joven pareja con la madre de ella y su hijo recién nacido, huyen de los invasores, refugiándose en un pozo seco. En ese momento el niño empieza a llorar y la madre sofoca su llanto,

---

[48] E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 10, 1891.

[49] Sobre las fuentes de *El Extranjero* vid. A. H. Krappe, «The source of Pedro Antonio de Alarcón *El Extranjero*. Some Aspect of the Historical Background» en *Hispanic Review*, 1969, págs. 370-375.

apretándole contra el pecho. Pasados unos momentos de intensa angustia se marchan los franceses y cesa el peligro. Pero el niño ha muerto asfixiado.

Antes de contar todo esto Alarcón, en una especie de introducción evoca los años finales de la guerra de Independencia, las crueldades de Suchet, como justificación de la confidencia que en 1814 recibe un cura a propósito de lo ocurrido. Todo este preámbulo no parece tener otro objeto que el de excitar el interés del lector hacia el relato que viene seguidamente, elogiado por Montesinos como «convincente y verosímil», como casi «perfecto» en el que lo peor, por inadecuado, vendría a resultar el título [50].

A las guerras carlistas se refieren dos de las *Historietas nacionales, El asistente* (1854) y *La corneta de llaves* (1854). La primera es la historia de la fidelidad de un soldado que, a costa de su vida, salva la del capitán de quien es asistente. A Montesinos le llamó la atención tal *historieta*, «una de las raras del autor, que se aproxima a un tipo de cuento-ensayo, que frecuentan antes nuestros costumbristas, desaparece luego, para volver a ser cultivado recientemente. El relato propiamente dicho es ilustración y ejemplo de algo que discursivamente se ha establecido antes: esos hombres humildes y abnegados que son los asistentes van a ser sintetizados a nuestros ojos en un caso particular, ejemplar —y extremado— de abnegación» [51].

La estructura del relato, sin embargo, no es precisamente rara ya que responde a la tantas veces manejada en los cuentos del XIX, en que el inicio se corresponde con la presencia de una tertulia o reunión de amigos que al tratar de varios temas, llegaron al de los asistentes, pasándose seguidamente *de lo general a lo particular.*

El final del relato, cuando el capitán ha contado la historia de heroismo y sacrificio del asistente en la guerra carlista, supone un contraste muy alarconiano:

> «El joven militar quedó con los ojos clavados en el cielo; nosotros nos asimos a sus manos, y el mozo de la fonda entró con la cuenta».

La corneta de llaves es un típico cuento de objeto con papel evocador. También hay aquí una especie de introducción o preámbulo en que unos chiquillos piden a Don Basilio que toque para ellos la corneta de llaves. El se niega, diciendo que hace doce años que no la

---

[50] Montesinos, *Alarcón,* pág. 77.

[51] *Ibíd.,* págs. 66-67.

toca, lo cual da pie a Alarcón para interpolar en forma rápida y humorística una alusión al silencio de uno de sus ídolos musicales: «—!Qué lástima!— ¡Otro Rossini!».

Ese preámbulo, contado en el capítulo I, se cierra con otra referencia artística-literaria, ahora —muy de Alarcón, a la hora de ceder la voz narradora a Don Basilio.

> «Y sentándose bajo un árbol, rodeado de unos curiosos y afables adolescentes, contó la historia de sus lecciones de música.
>
> «No de otro modo Mazzepa, el héroe de Byron, contó una noche a Carlos XII debajo de otro árbol, la terrible historia de sus lecciones de equitación.
>
> «Oigamos a Don Basilio».

El anciano explica entonces el porqué de su aversión hacia la corneta de llaves, por encerrar tal instrumento un trágico significado para él. En la guerra carlista el narrador peleaba en las filas de Isabel. Cayó prisionero de los carlistas, y cuando iba a ser fusilado, un amigo que tenía en aquél bando, pide su perdón, diciendo que se trataba de un músico —única clase militar que respetaban los carlistas para nutrir sus bandas militares— que toca la corneta de llaves. Para salvarse de la muerte y librar también de ella a su amigo, el prisionero, aunque nada sabía de música, consiguio aprender, en quince días con quince noches, a tocar la corneta hasta casi enloquecer. Fallece el amigo, y recobrado el juicio, se encontró con que ya no sabía tocar la corneta.

Muy semejante a este relato alarconiano es *El abejorro* de Unamuno, en donde también el narrador cuenta una dramática historia para justificar su aversión por el insecto que da título al cuento.

Para concluir ya con las *Historietas nacionales* recordaré *¡Buena pesca!* (1854), cuya acción transcurre en los años finales de la guerra de sucesión, cuyo tema se asemeja, en versión trágica aquí, al de *El sombrero de tres picos*. El trío que en esta bienhumorada narración comprende al Corregidor, la señá Frasquita y al Molinero, se corresponde en *¡Buena pesca!* con el Marqués de Mequinanza, Damián, un pescador de angulas, y su coqueta mujer, Carmela, de la que está enamorado el marqués.

Dramático también es el tono de *La buenaventura* (1853) con un tema de bandolerismo andaluz. Por el contrario lo festivo predomina en *El libro talonario. Historia rural* (1877) con la pintoresca figura del tío *Buscabeatas*, que, con astucia policíaca, recupera las calabazas que le han sido robadas, al presentar el *libro talonario* certificando que son

suyas: los tallos cortados de las mismas, ajustábanse a las calabazas sustraídas.

6. Las «Narraciones inverosímiles»

Al igual que hizo con las series anteriores, al dedicar Alarcón la tercera de ellas, *Narraciones inverosímiles,* a Dióscoro Puebla en 1882 las presentó como compuestas casi todas en sus «niñez» o «primera juventud», «pertenecientes varias de ellas a una moda o gusto literario hoy abolido, pero que entonces hacía relamerse a los admiradores de Alfonso Karr, y solo una (*El amigo de la Muerte*) digna de que más experimentado y sabio escritor hubiese desenvuelto el profundo y generoso pensamiento que, al decir de respetables críticos le sirve de tema, y que yo no se por qué rara casualidad buscó albergue en mi pobre cerebro».

No le falta razon al autor al destacar del conjunto *El Amigo de la Muerte,* ya que este no es sólo el mejor de estos cuentos *inverosímiles* sino, tal vez, uno de los más afortunados de todos los que escribiera Alarcón.

La verdad es que, estructuralmente considerado, *El amigo de la Muerte. Cuento fantástico* (1852) se resiente de no pocas deficiencias como tal cuento, ya que sus dieciséis capítulos efectistamente titulados y la *Conclusión*, hacen que su extensión desborde con mucho la que suele atribuirse al genero en cuestión para acercarse a la de la novela corta. Pero el tema y el tono sí son de auténtico cuento, así como su tradicional origen y las fórmulas de que, en ocasiones, se vale el autor. «Este era un pobre muchacho, alto, flaco, amarillo, con buenos ojos negros» etc.

A ese origen tradicional, a su inequívoca condición de *cuento de viejas* aludió Alarcón en la *Historia* de sus libros, al confesar haberle ocurrido con *El amigo de la Muerte* «una cosa singularísima»:

> «Contóme mi abuela paterna su argumento cuando yo era niño, como me contó otros muchos cuentos de brujas, duendes, endemoniados, etc. Lo escribí en compendio antes de salir de Guadix, y lo publiqué en un semanario de Cádiz, titulado *El Eco de Occidente*. Visto su éxito, lo amplié en Madrid, y volví a publicarlo en *La América*; y desde entonces hice de él ediciones continuas en mis colecciones de novelas. Pues bien: hace pocos meses, un amigo queridísimo me contó que acababa de oir cantar en el teatro Real de esta villa y corte una antigua ópera titulada *Crispino e la Comare,* cuyo argumento venía a ser el mismo, mismísimo de *El*

Amigo de la Muerte. Nunca había yo visto aquella ópera, aunque sí la conocía de nombre. Por otra parte, ningún crítico ni gacetillero, de los muchos que han analizado minuciosamente mis escritos, me había acusado por tal semejanza, que parecía denunciar el más imprudente y cándido de los plagios... Protesté, en consecuencia, contra la afirmación de mi amigo, no pudiendo admitir que dos autores concibieran independientemente dos fábulas tan parecidas... Pero mi amigo (que es catalán) se calló, compró el libreto de *Crispino e la Comare* y me lo envió...

¡Figuraos mi asombro! ¡El asunto de ambas obras no tenía meramente semejanza!... ¡Era el mismo, con la circunstancia agravante de que la ópera llevaba fecha anterior a mi cuento! ¡Luego yo había sido el plagiario!... Pero ¿cómo, sin conciencia de lo que hacía? ¿Cómo si mi memoria, mi entendimiento y mi voluntad me declaraban inocente? Pronto caí en la cuenta de lo que, sin duda alguna, había acontecido: el cuento, por su índole, era popular, y las viejas de toda Europa lo estarían refiriendo, como las de España, Dios sabe desde qué centuria. ¡Al autor de *Crispino e la Comare* se lo había contado su abuela, y a mí me lo había contado la mía!».

Uno piensa en que de ser verdad todo esto, Alarcón tardó demasiado en descubrir el origen de la semejanza. Y la verdad es que en 1882 cuando publica las *Narraciones inverosímiles* o el de 1884 con que fecha las líneas finales de la *Historia de mis libros*, Alarcón podía haber tenido noticias —sin acudir a *Crispino e la Comare*— de que, al menos, dos narradores españoles habían tratado el mismo asunto de *El Amigo de la Muerte*. Pues, efectivamente, en 1859 habían aparecido en Sevilla los *Cuentos y poesías populares andaluzas*, de «Fernán Caballero», entre los que se recoge la narración tradicional *Juan Holgado y la muerte*. Aquí el protagonista, sin conocerla y creyéndola una mendiga, comparte su comida con la Muerte. Esta le promete ayuda, diciéndole que podrá hacerse rico como médico, ya que cuando la vea a ella en la cabecera de la cama del enfermo, podrá vaticinar su irremediable muerte [52].

Por su parte en 1867 Antonio de Trueba publicó un *Cuento* popular titulado *Traga-aldabas*, con el mismo asunto [53].

La narración alarconiana es más extensa que las de «Fernán» y Trueba, y se caracteriza por cierta pretenciosidad filosófica, que lleva

[52] Puede leerse este relato en «Fernán Caballero» *Cuentos y poesías populares andaluzas* Madrid, 1910, págs. 145 y ss.

[53] En *El Museo Universal*, nos. 41 y 42 de 1867.

al autor a rodear todo de misterio y de tinieblas, con excesivas preocupaciones cósmicas, alusiones a la química, la astronomía, etc. que, con todo, no llegan anular la belleza del relato, una «de las obras maestras de Alarcón», para Montesinos [54].

Mezclados con las aventuras de Gil Gil, el amigo de la Muerte, están una narración seudohistórica y otros episodios secundarios. El más ambicioso capítulo, el titulado *El tiempo al revés*, es el más rico en aciertos y en fantasías y algunos aspectos de las mismas han hecho pensar a Montesinos en Gracián y en Unamuno [55]. Para Azorín (en *Andando y pensando*) tanto en este relato como en *La Comendadora* y algún otro de Alarcón hay un «poder formidable de genio» tan grande que lleva al escritor noventaiochista a pensar que «no hay en las literaturas europeas modernas nada que supere a las narraciones citadas».

El final de *El Amigo de la Muerte* transcurre en el Polo, donde la Muerte tiene su helado y silencioso palacio.

Esta obsesión por los temas polares fue uno de los más característicos rasgos de la producción juvenil de Alarcón. Recuérdese el caso de *El final de Norma*, escrito a los diecisiete o dieciocho años, cuando el autor sólo conocía del mundo y de los hombres lo que había aprendido en los libros, y cuya acción transcurre principalmente en las regiones boreales. Pensaba el joven Alarcón —cuando aún no había salido de Guadix— escribir un conjunto de novelas sobre *Los cuatro puntos cardinales,* cuya primera parte —el Norte— era *El final de Norma.*

¡Cuánta imaginación literaria tan romantica aún, en ese jovencito andaluz que sueña literariamente con los hielos y nieve de la Europa nórdica! Lo curioso es que andando el tiempo, tras la revolución de 1868, el Gobierno provisional entonces constituido, nombró a Alarcón ministro plenipotenciario en la corte de Suecia y Noruega, no llegando a tomar el escritor posesión de su cargo, al ser elegido diputado en la circunscripción de Guadix. De haber aceptado ese nombramiento como diplomático se hubiera convertido en un precursor de otro granadino, Angel Ganivet, a la par que hubiese realizado su sueño de adolescente, aquél que dio lugar a relatos como *El final de Norma* y *El año en Spitzberg.*

En esos años juveniles en Guadix, Alarcón se dedicó a inventar lo que Emilia Pardo Bazán llamaba la *mascarada polar:*

---

[54] Montesinos, *Alarcón,* pág. 125.

[55] *Ibíd.* pág. 130.

> «Una Escandinavia descabellada y estrambótica, sin pies ni cabeza, digna de la España de Dumas, señoreó la fantasía de Alarcón, y le dictó (amén de *El final de Norma*) dos narraciones tituladas, *El año en Spitzberg* y *Los ojos negros*. En la primera puede notarse un lujo de descripción colorista que nadie superó después, y que ya quisiera para sus escenas boreales Julio Verne o para sus novelas cosmogónicas Flammarion (...) En *Los ojos negros* faltan estas galas descriptivas y queda solo una fantasía artística que en realidad podríamos llamar, un puro disparate» [56].

Efectivamente en *El año en Spitzberg,* fechada en Guadix en 1852, hay descripciones no exentas de cierta fastuosidad de signo barroco. *Los ojos negros (Historia escandinava imaginada por un andaluz)* (1856) viene a ser el reverso de *¿Por qué era rubia?*. Alarcón la ambientó en 1730, «más allá del círculo polar ártico», en los confines de Laponia. En el castillo de Loppen viven los protagonistas, Magno de Kivi, Jarl o Conde de Isla, y Foedora, la jarlesa. Ambos son nórdicamente rubios. Aquí nace un niño de ojos negros, habido por la jarlesa del español don Alfonso de Haro. Todo acaba trágicamente con un desafío marítimo entre el seductor y el marido ultrajado, desafío que interrumpe el *maelstrom*, arrastrándolo todo y pereciendo los contendientes con las tripulaciones de sus barcos. Tal desenlace hace pensar a Montesinos en que Alarcón pudo inspirarse en el relato de Poe, *A descent in the Maelstroem* [57].

A Poe también recuerda, en otro plano, el asunto de *La mujer alta, cuento de miedo* (1881), uno de los relatos alarconianos más elogiados por Azorín, y en el que, según su autor, todo lo contado se ajusta a «la propia realidad»: la historia de cómo la aparición de una feísima mujer alta anunciaba siempre desgracias al protagonista.

La estructura del relato repite la tantas veces utilizada por Alarcón: una tertulia, un narrador, Gabriel, que refiere los encuentros de su gran amigo Telesforo. En el capítulo III se cede la voz narrativa a Telesforo, con lo cual el desplazamiento de planos del relato —bien tratado por Alarcón— se correspondería con el esquema: Telesforo a → Gabriel a → sus amigos (y, claro es, a los lectores). Telesforo inicia su relato aludiendo a los tradicionales cuentos de viejas:

> «No se si por fatalidad innata de mi imaginación, o por vicio adquirido al oir alguno de aquellos cuentos de vieja con que tan

---

[56] *Nuevo Teatro Crítico,* nº 10 y ss.

[57] Montesinos, *Alarcón,* pág. 124.

imprudentemente se asusta a los niños en la cuna, el caso es que desde mis tiernos años no hubo cosa que me causase tanto horror y susto, ya me la figurara mentalmente, ya me la encontrase en la realidad, como una mujer sola, en la calle, a las altas horas de la noche».

El *estilo Karr* utilizado en algunos de los *Cuentos amatorios* está presente en dos de las *Narraciones inverosímiles.* Una de ellas *Soy, tengo y quiero. Historia literaria* (1854), nada tiene de cuento. Es una fantasía en la que el autor maneja una y otra vez el estilo de frases cortas y que quieren ser ingeniosamente profundas o humorísticas:

«El alba se ríe de mí, asomando su rubia cabeza por el ajimez oriental del palacio de la noche.

«El reflejo del lucero matinal viene a poner más blanco el papel en que escribo.

«La luz de mi lámpara empalidece como una virgen moribunda o como un disoluto arruinado.

«Por el balcón de mi gabinete entre un aire frío y ligero como un beso de hipócrita.

«Las estrellas desaparecen poco a poco, como esos jeroglíficos misteriosos que el tiempo borra de las pirámides egipcias.

«La luna se ha ido a América: acaba de ponerse aquí y va a aparecer allí como una actriz que, terminada la función de la tarde, se viste para la de la noche».

Los seis velos es la más excéntricamente construida de las *Narraciones inverosímiles.* Está dedicada a Agustín Bonnat y fechada en 1855 en París, «en el París de Alfonso Karr; en la residencia del gran maestro de este nuevo género de literatura que Agustín y yo nos hemos propuesto cultivar, desaforadamente, hasta que nuestros lectores pierdan el juicio».

Los seis velos no tiene nada de cuento, es una fantasía a propósito de los colores y significados de seis sucesivos velos, bajo los que ve el protagonista a la mujer que amó. El velo blanco es el visillo de su balcón, tras el que la vio por primera vez. La segunda, la reconoce, ya casada, tras la cortinilla rosada de un coche de caballos. En un baile de máscaras la mujer adúltera aparece cubierta con un velo verde. Una gasa azul, tan solo, vela su desnudez en una casa degradante. El velo negro es el que lleva la misma mujer en el cementerio, colocando flores sobre la tumba de su hijo. Y finalmente, el protagonista la ve, muerta ya, cubierta la faz con un velo amarillo.

El color de cada uno de los velos va dando lugar a lo que

sirviéndonos de una terminología musical, podríamos llamar *variaciones sobre un mismo tema.* Veamos, por ejemplo, algunas de las sugeridas por el color azul:

> «Azul es Alfonso de Lamartine, según Alfonso de Cormenein.
> «Y las venas de las mujeres blancas, y el manto de la Concepción de Murillo, y la ausencia, y los celos, y las violetas, y otras muchas cosas exquisitas, son azules...
> «¡Qué horror! ¡Acabo de acordarme de las medias de los Aragoneses!»

Entre excentricidades y aciertos, Alarcón fue escribiendo, a lo largo de su vida literaria, un conjunto de cuentos que dan fe de su talento, de su intuición de lo que un relato breve era, con un admirable dominio del ritmo narrativo. Alarcón se nos aparece hoy como un narrador nato. Ya los mejores críticos contemporáneos supieron ver en él no al ideólogo, sino justamente al narrador. Así «Clarín», que ideológicamente estaba en el que venía a ser polo opuesto al guadijeño [58].

«Azorín» no regateó elogios —según hemos visto— a la narrativa alarconiana, destacando en ella algunos cuentos como *La Comendadora, La mujer alta, El Amigo de la Muerte.*

Hoy los de Alarcón nos parecen cuentos de pergeño muy tradicional, muy auténticos como tales cuentos. Por eso algunos de ellos pasan por ejemplos clásicos del género. El adecuado equilibrio que Alarcón es capaz de conseguir entre los distintos ingredientes del cuento —narración, diálogo, descripciones, caracterización de los personajes, etc., sobresaliendo por encima de todos, y como factor decisivo el argumento o trama— trae como consecuencia un prodigioso avance en la fijación del cuento literario español. Si se comparan los relatos breves alarconianos con los que, por entonces, entre 1850-1860, solían publicar revistas como el *Semanario Pintoresco Español, El Museo Universal,* etc., se podrá comprobar cuán alto fue el grado de madurez que, en sus mejores momentos, consiguió Alarcón para una especie literaria

[58] Véanse, por ejemplo, las páginas que «Clarín» dedicó a Alarcón en *Mezclilla, Nueva Campaña* y *Ensayos y revistas.* Sobre su actitud crítica dice Sergio Beser: «La valoración de Alarcón es constante en todos los artículos y referencias que le dedica. Por un lado, rechazo violento de su ideología, a la que califica varias veces de reaccionaria, vulgar y antipática, y acusaciones de falta de cultura y sentido autocrítico, de estilo que bordea unas veces y otras cae en lo adocenado, y de tendencia a la narración inverosímil». Por otro lado, indica que posee «lo que falta a casi todos los que escriben aquí novelas: el arte de saber inventar argumentos interesantes, de hacer hablar a las pasiones su lenguaje propio y de encontrar las misteriosas perspectivas del interés» (S. Beser, *Leopoldo Alas, crítico literario* Gredos, Madrid, 1968, pág. 304).

muy difícilmente aislable en la época inmediatamente post-romántica, donde son frecuentes cruces y contaminaciones con otras modalidades prosísticas caracterizadas por la brevedad.

XI. Los grandes novelistas (III)

1. Galdós y su concepción del cuento

Diez años más joven que Alarcón, el canario Benito Pérez Galdós (1843-1920) había de convertirse en el novelista español más grande del XIX, y aun quizá de toda nuestra literatura, tras Cervantes.

Obviamente, la extensión y grandeza del increíble mundo novelesco que Galdós supo levantar, ha obscurecido poco menos que totalmente, su pequeña producción cuentística que es la única que aquí nos corresponde examinar.

Ya sus contemporáneos percibieron alguna vez la poca atención que Galdós prestara al género *cuento*. Y así, aunque Emilia Pardo Bazán, como hemos visto ya a propósito de Pereda, lamentase que éste, el escritor montañés que no era *cuentista*, apareciera incluido en la antología de Enrique Gómez Carrillo publicada en París, en 1894 y no, en cambio, cuentistas de «la talla» de Coloma, Campillo, Sellés, Palacio Valdés y Perez Galdós, en alguna otra ocasión presentó al novelista canario como poco menos que incapaz para escribir verdaderos cuentos. Se diría, entonces, que al echar de menos su nombre en la antología de Gómez Carrillo, lo hacía pensando en «la talla» de Galdós considerado globalmente como «narrador», más que como especializado en el relato breve.

Pues si en 1894 la Pardo Bazán lamentaba la ausencia de algún cuento galdosiano en una antología publicada en París, no muchos años antes, en 1891, había dicho lo siguiente del autor de *Tormento*:

> «El artista, a no ser un prodigio de la naturaleza, no está condicionado para desempeñar todos los géneros con igual maestría, y casi siempre descuella en uno, que es su especialidad, su reino. A Pérez Galdós, por ejemplo, le es difícil redondear y

> encerrarse en un espacio reducido; no maneja el cuento, la *nouvelle* ni la narración corta; necesita desahogo, páginas y más páginas, y, como el novelista ruso Dostoyeswkij, domina la pintura urbana y no la rural» [1].

¿Es que en el espacio de solo tres años un cuentista que no manejaba el cuento, la *nouvelle*, ni la narración corta pudo convertirse en un cuentista tan claro e indiscutible como para echar de menos su presencia en una antología? ¿No serán, más bien, las ganas de formular reproches contra Enrique Gómez Carrillo las que llevaron a la condesa de Pardo Bazán a denunciar tales ausencias? Pues, posiblemente, hay más aciertos en la caracterización del *modo* literario galdosiano formulado en 1891, que en el rechazo de Pereda como cuentista para atribuir tal condición a Galdós. Años después, en 1914, al estudiar el crítico frances Péseux-Richard las obras de Jacinto Octavio Picón, pudo aludir al interés de todos los escritores de esos años por el cuento, salvo alguna significativa excepción.

> «En Espagne, sauf M. Pérez Galdós, auquel elles semblent répugner, les plus grands noms de la littérature contemporaine figurent sur des recueils de contes formant volume, on apparaisant de temps à autre sur la feuille littéraire d'un periodique» [2].

Dejando aparte relatos como *La sombra* (1870) y *Torquemada en la hoguera* (1889) que, en las ediciones de la época dan un total de ciento cuarenta páginas la primera, y ciento diecinueve, la segunda, y que, por lo tanto, inciden de lleno en el género novelas cortas, si no en el de la novela sin más [3], los considerados cuentos con más o menos propiedad —aquellos que en 1890 fueran reunidos en un volumen: *La sombra y otras narraciones*— son diez, a los que había que agregar otro relato breve de 1900, *La novela en el tranvía,* cuyas dimensiones tal vez rebasen ya las propias del cuento para alcanzar las de la novela corta. En total, once cuentos solamente. Bien poca cosa, al lado de la gigantesca masa de novelas galdosianas. Y menos aún, si se considera

---

[1] E. Pardo Bazán, *Nuevo Teatro Crítico*, nº 3 de marzo 1891, pág. 38.

[2] H. Péseux-Richard, «Un romancier espagnol: Jacinto Octavio Picón» en *Revue Hispanique*, nº 79, XXX 1914, pág. 525.

[3] Estudiando «Clarín» *Torquemada en la hoguera*, dice «Primero apareció *Torquemada en la hoguera*, novela corta...» (L. Alas, *Galdos* Renacimiento, Madrid, 1912, pág. 243). Pero en otra ocasión dice «*Torquemada en la hoguera,* precioso cuento...» (*Ibíd.*, pág. 253).

—como enseguida veremos— que no todos esos cuentos lo son en realidad.

Con todo, esto no tendría importancia si se tratara de un problema de simple cantidad, pues ya se sabe cómo se puede ser un gran novelista con una sola novela —como le ocurrió a Alain Fournier con *Le grand Meaulnes*— y un buen cuentista no diré ya que con un solo cuento, pero sí con tan pocos como los que conocemos del ya estudiado Juan Ochoa.

El caso de Galdós ha de considerarse desde otra perspectiva. Aquella a la que estamos acostumbrados es la que solemos emplear para valorar conjuntamente, en el XIX, la produccion novelesca y cuentística de unos mismos autores. Pues fue bastante normal en la Europa literaria de tales años el que los más destacados narradores cultivaran con igual fortuna la novela y el cuento, según les ocurrió a Flaubert, a Dickens, a Tolstoy, a Daudet o ya entrado medio siglo a un Henry James, por ejemplo.

En nuestras letras, Leopoldo Alas y Emilia Pardo Bazán definen bien esa doble dedicación.

Pero piénsese en los otros casos, en los de un Chejov, fundamentalmente cuentista y no novelista, en el de un Maupassant que sí escribe novelas, pero que siempre ha sido más valorado como cuentista o, para no dar más rodeos, en el de Galdós que ahora estamos comentando.

No es competencia nuestra entrar aquí en el análisis de las posibles causas que pudieran determinar bien la doble vocación cuentística o novelística, bien la exclusivamente polarizada hacia uno y otro género narrativo.

Sí quisiéramos señalar, por tratarse de algo indicado por el propio Galdós, que tal vez tal polarización tenga algo que ver con tendencias naturales de unos y de otros narradores, bien a la abundacia verbal, bien a su recorte.

Galdós creyendo que su natural propensión a la abundancia expresiva era propia del carácter nacional, juzgaba difícil el cultivo del cuento en España:

> «Pero la introducción del cuento en nuestros métodos literarios de trabajo no era empresa fácil, pues los escritores de acá propendíamos a las longitudes y a dormirnos sobre las cuartillas, sin duda porque la gran correa de nuestro idioma facilita el fraseo, el desarrollo verbal, y estos desatan, sin sentirlo, la sarta analítica de las ideas. Unicamente Trueba y *Fernán Caballero* habían acertado

> en el género, conteniendo sistemáticamente dentro del molde de la ideación y de la cháchara infantiles» [4].

Viene a establecerse así una cierta correlación entre el cuento y el estilo ya que no lacónico, al menos no muy palabrero. Muy adecuadamente lo señaló Emilia Pardo Bazán al ocuparse de un tan admirable creador de relatos breves como lo fue Mérimée:

> «La genialidad de Mérimée, su veta de oro concisa y fina, se reveló en sus cuentos. Los escritores palabreros no saben tornear el cuento, no aciertan a concentrar en cuatro o seis páginas la emoción suprema, la esencia dulce, amarga, embriagadora o quemante, que la realidad destila» [5]

¿Cabía conectar estas observaciones de la Pardo Bazán con las antes formuladas a propósito de lo «difícil» que a Galdós le resultaba «encerrarse en un espacio reducido», o de la propensión, reconocida por el propio escritor, a «las longitudes» y a dormirse «sobre las cuartillas»? Algo de esto cabe percibir en un cuento galdosiano que, para mi gusto, pudo ser de los mejores suyos, a poco que lo hubiera recortado o comprimido: *El artículo de fondo.*

Pero ahora, y antes de entrar en el comentario concreto de esos relatos breves, procede apuntar algo más de lo que, en cierto modo, podríamos considerar teoría o, por lo menos, concepción galdosiana del cuento.

Creo que es en el ya utilizado *Prólogo* que puso a los *Cuentos* de «Fernanflor», donde cabe encontrar lo que el género en cuestión sugería a Galdós. Por un lado, y como acabamos de ver, el gran novelista no consideraba «empresa fácil» la de escribir cuentos por virtud de ciertos hábitos idiomáticos, elogiando la habilidad de «Fernán Caballero» y de Trueba al haber conseguido unos cuentos próximos, en su modo narrativo, al propio de los más genuinamente infantiles.

Sospecho, entonces, que para Galdós la voz *cuento* estaba ligada a esos modos infantiles, y para tal sospecha me da pie otro pasaje de ese prólogo:

> «Con igual fortuna cultivó *Fernanflor* la novela chica y el cuento, que es la máxima condensación de un asunto en forma

---

[4] Galdós, prólogo a la ed. cit. de *Cuentos* de «Fernanflor», Madrid, 1904, pág. VIII.

[5] E. Pardo Bazán, *La literatura francesa moderna,* tomo II, *La transición* Madrid, 1912, pág. 68.

> sugestiva, con la inocente marrullería de los *niños terribles*, que filosofan sin saberlo y expresan las grandes verdades, cándidamente atrevidos, a la manera de los locos, que son realmente personas mayores retrollevadas al criterio elemental y embrionario de la infancia» [6].

¿Podría explicar este allegamiento del cuento a los modos infantiles, el tono de algunos fantásticos relatos galdosianos como *La princesa y el granuja, La mula y el buey* o *Celín?*

Cabría entonces pensar que a un escritor interesado en expresar el mundo como conflicto, como tensión y aun como lucha —cualquier buen lector galdosiano podría recordar títulos y títulos que servirían para ejemplificar esto—, le interesaban fundamentalmente los géneros que, tradicionalmente, venían considerándose más adecuados para el logro de tal expresión: la novela y el drama.

Por el contrario, estar atento al instante, a lo que se configura como emoción y vibración fugaz, al momento intenso que no necesita de continuación y de enganche con otro para hacerse conflicto, todo ello supone un acercamiento al cuento. ¿Pudo aludir Galdós a algo semejante en el mismo prólogo que venimos utilizando? Apunta allí que los cuentos eran «composiciones estrictamente sintéticas, que en reducido espacio nos descubren segmentos interesantes de la ideal esfera en que, al modo de las constelaciones, brillan nuestros dolores, nuestras penas, el infinito anhelo del bien y de la belleza, y los no menos grandes desengaños y contratiempos que componen la vida» [7].

Lo sintético, lo segmentario como rasgos asignados por Galdós al cuento no tienen evidentemente nada que ver con los propios de la novela y más cuando esta se configura y organiza en las grandes series y ciclos que constituyen el portentoso mundo narrativo galdosiano.

Son dos modos de ver bien distintos, comparable el uno con el del gran dominador del paisaje y horizontes muy amplios, tal y como pueden verse desde la altura de una montaña. Las grandes construcciones novelescas, a lo Balzac, a lo Galdós, parecen corresponderse con tal modo, opuesto a ese otro mirar en proximidad, muy de cerca, un pequeño segmento, instante, de la realidad; el modo propio del creador de cuentos.

Lo histórico, lo social, lo cíclico, lo conflictivo atraen el mirar de Galdós novelista. El «Clarín» de *La Regenta* también parece interesarse, desde su tan personal perspectiva, por todo eso, pero a la vez atrae su

---

[6] Prólogo cit., págs. VII-VIII

[7] *Ibíd.*, pág. XIII.

atención otro mundo caracterizado por lo reducido e intimista, con su expresión espacial en escenarios como el del *prao* Somonte de *¡Adiós, Cordera!*, o el verde escondite de Susacasa de *Doña Berta.*

Creo que en el caso de Galdós y con referencia al escaso número de cuentos que escribió, habría que contar, como motivo inductor de los mismos, un hecho que ha sido ya comentado en páginas anteriores: el periodismo. En lo que atañe a su influencia sobre el escritor canario, fue tan grande como para aparecer la experiencia periodística en Madrid como algo indisolublemente vinculado a sus orígenes literarios. Galdós se inició como periodista y algo le quedó siempre de tal oficio, inclusive tal vez, el *faprestismo* que señala Montesinos. Un cuento como *El artículo de fondo* —enseguida lo veremos— contiene no pocos ecos de esas juveniles experiencias periodísticas.

En ese camino resulta inevitable encontrarse con el cuento, con la casi necesidad de escribir alguna vez un cuento o cualquier otra menuda especie narrativa que pudiera pasar por tal, por esta o aquella revista, para un almanaque literario, etc.

En el tantas veces citado prólogo a los cuentos de «Fernanflor», hemos visto cómo Galdós alababa a este narrador como periodista ante todo —«de él nacieron la viveza, la gracia y brevedad de las formas literarias aplicadas al periodismo»— estimando que si «hoy se lee más que ayer» se debía a la influencia de la Prensa, «despertador de los pueblos dormidos» [8].

Cuando, como periodista encargado de la *Revista de España*, de las *Noticias literarias*, Galdós criticaba los ya estudiados *Proverbios ejemplares* (1874) de Ventura Ruiz Aguilera, apuntó alguna acertada observación sobre lo que la clase media española suponía como filón novelesco —filón que el propio Galdós sabía explotar prodigiosamente—, lamentándose de que aun no había aparecido en España una «gran novela de costumbres», por más que habían «síntomas y datos» favorables. Estableció entonces una, para él, ya clara relación entre el *cuadro de costumbres*, el *cuento* y la *novela*, como géneros favorecidos por el periodismo de la época.

> «De estos cuadros de costumbres que apenas tienen acción, siendo únicamente ligeros bosquejos de una figura, nace paulatinamente el cuento, que es aquél mismo cuadro con un poco de movimiento, formando un organismo dramático pequeño, pero completo en su brevedad. Los cuentos breves y compendiosos, frecuentemente cómicos, patéticos alguna vez, representan el primer

[8] *Ibíd.*, pág. V.

albor, de la gran novela, que se forma de aquéllos apropiándose sus elementos y fundiéndolos todos para formar un cuerpo multiforme y vario, pero completo, organizado y uno, como la misma sociedad. En España, la producción de esas pequeñas obras es inmensa. La prensa literaria se alimenta de eso, y menudean las colecciones de cuentos, de artículos, de cuadros sociales» [9].

De hecho, el propio Galdós, tan admirador siempre de Mesonero Romanos, pudo descubrir en su obra costumbrista algunos cuadros o escenas que equivalen a cuentos. Hemos citado ya, como ejemplo significativo, el de *El retrato*, que J. O. Picón había de convertir en cuento.

Por ello, no deja de ser curioso, que en *Revista de la Semana* que apareció en el «diario progresista» *La Nación*, donde Galdós colaboró por los años mil ochocientos sesenta y tantos, al describir *la feria* instalada en el paseo de Atocha y, concretamente, un puesto en que se vendían cuadros viejos, nos presente una especie de *elegía* sobre los mismos que trae al recuerdo *El retrato* de Mesonero Romanos, y que por otro lado, ofrece la curiosidad de anticipar, a su modo, el retórico ritmo de ciertos y conocidos elogios de «Azorín» y de Baroja: el de los viejos caminos rurales del primero, y el de los caballitos del tíovivo del segundo.

Escribe Galdós:

«Pero estos mal embadurnados lienzos merecen, por otra parte, atraer nuestra atención. Vosotros, deformes retratos de varones ilustres, abigarrados símbolos de la virginidad inmaculada, de la piedad, del ascetismo, habéis vivido en muchos lugares, desde la casa del rico al tugurio del pobre; habéis quizás recogido las lágrimas del arrepentimiento y la desgracia. ¡Cuántas oraciones habéis oído, inspiradas por la fe! ¡Cuántas bocas contraídas por el dolor os habrán besado! ¡Cuántos rostros divinizados por el éxtasis habréis contemplado a la luz de una de esas lámparas amortiguadas que arden ante vosotros; llamas tristes que como la esperanza, parece que van a extinguirse y no se extinguen nunca! Vosotros, que habéis vivido con la pobreza bajo el techo del humilde, que habéis vivido con la caridad, en los hospitales; vosotros testigos mudos de todos los dolores, de todas las amarguras, que tal vez con las miradas de vuestros ojos (mal pintados) habéis calmado muchas agonías, sois, a pesar de vuestra inferioridad artística,

[9] Vid. la reproducción facsímil de este artículo galdosiano, en el volumen, *Galdós periodista,* editado por el Banco de Crédito Industrial, Madrid, 1981, págs. 187-188.

> mucho más grandes que los envanecidos originales del Museo, condenados a oir incesantemente las disertaciones fastidiosas del «thouriste» y a ver fijo en sus líneas y en sus colores el lente inmóvil de algún descreído alumno de Apeles» [10].

Que a Galdós le fueran o no tales efusiones líricas con su adecuada retórica, no es cuestión que nos corresponda discutir ahora. Que las mismas tiendan a darse en las breves especies prosísticas —según ocurre en algunos de los cuentos que vamos a considerar— no parece casual. Por el contrario, invita una vez a pensar en esa relación —no siempre bien resuelta ni expresada— entre *cuento* y *poesía* a la que el propio Galdós, a su manera, aludió en el antes transcrito texto del prólogo a los relatos de «Fernanflor».

En cualquier caso, lo único que aquí importaba establecer no era una relación literaria del estilo y de los juicios de Galdós, sino las coordenadas literarias con que este se movió como cuentista. Y esas —ya se ha visto— no son otras que las tantas veces comentadas de la vitalidad del periodismo y de la subsiguiente mezcla y confusión de varios géneros prosísticos caracterizados por su brevedad. Añádase a esto el explícito recuerdo de «Fernán» y de Trueba, a la hora de identificar el género cuento con poco menos que el popular e infantil, y con todo ello obtendremos una imagen, no por borrosa menos significativa, de lo que por cuento pudo entender —o malentender— el autor de los *Episodios Nacionales*.

2. Los cuentos de Galdós

En 1888 aparece en Madrid un volumen con *Torquemada en la hoguera* y otras narraciones. Entre ellas incluyó Galdós *La conjuración de las palabras*, fechada en Madrid en 1862, que nada tiene de cuento y que es más bien una fantasía —un poco ingenua— sobre la violenta y humorística disputa que establecen en el «gran edificio» del *Diccionario de la lengua castellana* «todas o casi todas las palabras del mismo»: los Artículos como heraldos, los Sustantivos como señores, los Adjetivos como sus servidores, las Preposiciones como enanos, etc. [11].

Tampoco es propiamente un cuento, *Un tribunal literario*, fechada en 1872 [12], aunque tenga mayor densidad argumental y más extensión

---

[10] *Ibíd.*, pág. 37a

[11] Benito Pérez Galdós, *Torquemada en la hoguera* (y otras narraciones) La Guirnalda, Madrid, 1888, págs. 207 y ss.

[12] *Ibíd.*, págs. 223 y ss.

también que *La conjuración de las palabras*. Se trata de una sátira literaria en que un escritor presenta su última novela ante un conjunto de estrambóticos personajes que le dan los más absurdos y contradictorios consejos. El novelista los recoge, fundiéndolos, pese a su disparidad, y escribe y publica un engendro que finalmente vende a un comerciante de ultramarinos como papel para envolver. Lo más interesante del relato viene dado por su estructura perspectivística, ya que cada uno de los personajes que critican la novela, lo hace desde sus particulares intereses, hábitos y manías. Junto a una grotesca poetisa, componen el tribunal literario, un duque muy cursi, un ridículo erudito y «casi académico», y un novelista realista, cuya caricatura da pie a Galdós para burlarse de ciertos excesos de feísmo literario [13].

---

[13] De este personaje, Don Marcos, le dice que «no se encontraba en su centro fuera de las infectas buhardillas, de los húmedos sotanos, de todos los sitios desapacibles y repugnantes. Sus pinturas eran descarnados cuadros, y sus tipos predilectos, los más extraños y deformes seres. Un curioso aficionado a la estadística hizo constar que en una de sus novelas salían veintiocho jorobados, ochenta tuertos, sesenta mujeres de *estas que llaman del partido*, hasta dos docenas y media de viejos verdes, y otras tantas viejas embaucadoras. Su teatro era la alcantarilla, y un fango espeso y maloliente cubría todos sus personajes. Y tal era el temperamento de aquél hombre insigne, que cuanto Dios crió lo veía feo, repugnante y asqueroso. Estos epítetos los encajaba en cada página ensartados como cuentas de rosario. Era prolijo en las descripciones, deteniéndose más cuando el objeto reproducido estaba lleno de telarañas, habitado por las chinches o colonizado por la ilustre familia de las ratas, y su estilo tenía un desaliño sublime, remedo fiel del desorden de la tempestad. ¿Será preciso deducir que usaba de mano maestra los más negros colores y que sus personajes, sin excepción, morían ahogados en algún sumidero, asfixiados en laguna pestilencial, o asesinados con hacha, sierra u otra herramienta estrambótica? No es preciso, no, pues andan por el mundo fatigando las prensas, más de tres docenas de novelas suyas, que pienso son leídas en toda la redondez del globo» (B. Pérez Galdós, *Obras completas,* tomo VI, pág. 463a). Creo que alguna relación guarda con este pasaje de *Un tribunal literario* un escrito de Galdós que debe ser de 1865 ó 1866, publicado en *La Nación*, donde se burla de cierto tipo de novelas *realistas*: «¡La novela! dénnos novelas históricas y *sociales*; novelas intencionadas, profundas; novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas. Píntennos las pasiones con rasgos brillantes, con detalles gráficos que nos hagan saltar del asiento. Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir; hágasenos relación especialmente de los crímenes más abominables; preséntesenos el instinto de la perversidad en todo su vértigo. el *demonio del crimen* en toda su fealdad; queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la Celestina, a la bruja, al asesino, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor; si hay tísis regeneradora, ¡magnífico! si hay patíbulo ¡soberbio!, sáquese todo lo inmundo, todo lo asqueroso, todo lo leproso, etc., etc... Realidad, realidad; escríbannos la verdad de las miserias sociales escritores señalados por el dedo de la *gacetilla*, santificados por el repartidor, canonizados por el prospecto.

«Dénnos impresiones fuertes, un cangilón de acíbar y otro de menta en cada página, aunque la pintura de caracteres no sea muy feliz, y el sostenimiento de los mismo esté un poco descuidado: dénnos un puñal que destile sangre y ocho corazones que destilen hiel, aunque el plan no peque de verosímil y el ideal poético brille por su ausencia. Realidad, realidad: queremos ver al mundo tal cual es; la sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, excéptica (sic), cenagosa, fangosa,... etcétera... Poco importa que las concordancias gramaticales sean un tanto vizcaínas y los giros un poquito traspirenaicos. ¡Realidad, realidad!» *Galdós, periodista ed. cit..*, pág. 53a.

También *El artículo de fondo*, fechado en Madrid en 1872 [14] presenta un tema literario sometido a inflexión perspectivística. Este podía haber sido uno de los mejores cuentos de Galdós, de no haberlo alargado el autor excesivamente, con digresiones y elementos descriptivos válidos en una novela, pero no siempre eficaces, manejados dentro de un relato breve.

La técnica manejada por Galdós viene a ser semejante a lo que se suele llamar *el cuento en el cuento* —un escritor busca un tema de cuento y en cierto modo lo encuentra en la descripción de esa búsqueda, según sucede en algún relato de «Azorín» o en *Seducción* de Palacio Valdés—, si no fuera porque aquí lo que trata de escribir el protagonista del relato no es un cuento sino *el artículo de fondo* que da título a esas páginas.

En ellas bien pudo Galdós recordar sus años de periodista, cuando, en ocasiones, había que escribir a contra reloj con el apremio que suponía el estar la máquina impresora esperando el original, según ocurre aquí: Un periodista compone a trechos, a empujones, apremiado por el hombre que espera el texto para presentarlo a los cajistas, un artículo de fondo sobre política nacional que va convirtiéndose en un trasunto de sus propias vicisitudes amorosas y económicas. Las alternativas de gozo, desesperación y esperanza por que atraviesa el periodista se transmiten a los fragmentos del artículo que se contradicen entre sí.

Se trata, pues, de un efecto *perspectivístico* allegable al de *Un tribunal literario*. Aquí, una novela es sometida al juicio crítico de varios grotescos personajes. Sus tan dispares opiniones, al ser seguidas por el novelista, dan como resultado un incongruente engendro. No menos incongruente es el artículo de fondo que resulta de la mezcla de los distintos fragmentos que el periodista del otro relato galdosiano va componiendo al compás de sus cambiantes estados de ánimo.

El primer capítulo del cuento se abre con las líneas de arranque de tal artículo que contiene una enérgica criba de los «cada vez más graves errores de este insensato Gobierno».

El periodista de muy cortas luces y con tendencia a lo digresivo y divagatorio, interrumpe la redacción del *fondo* para entregarse a una ensoñación sobre las catedrales del Medioevo que es, justamente, uno de los pasajes de extensión no muy apropiada para la breve marcha, ritmo y extensión del cuento. Al aparecer el hombre de los talleres reclamando el texto, el periodista lo reanuda bajo el efecto de sus

[14] *Ibíd.*, págs. 115 y ss.

recientes visiones del pasado, defendiendo la fe y la tradición combatidos por el Gobierno. También en este trecho del relato, Galdós peca por exceso contra la economía narrativa propia de un cuento, al ofrecernos una muy bien trazada y caricaturesca descripción del hombre de la imprenta, que no podía merecer reproche alguno de encontrarse en una novela, pero sí, tal vez, cuando la vemos introducida en un cuento, rompiendo el ritmo del mismo, al funcionar como un interludio no demasiado breve.

Otro tanto ocurre en el capítulo III en la semblanza de un amigo del periodista que le informa a través de un diálogo, en el que ambos se sirven de frases de conocida ópera italiana —emulando al mismísimo *Barbero de Sevilla*— de que Juanita, la amada del escritor, corre peligro de verse obligada por su madre a contraer matrimonio con un futuro marqués de los Cuatro Vientos, ya que tal señora, una «rata de iglesia» dominada por una «multitud de clérigos», tiene por «revolucionario impío» al periodista. Tales noticias provocan la excitación y el furor de éste que en el segundo tomo del artículo, clama contra el oscurantismo y la teocracia. Luego lo hará contra la Hacienda pública, al comprobar que no tiene dinero para prestar al amigo, para que éste haga algo en su favor. Pasa entonces por la calle un grupo de tres personas —Juanita, la madre y el pretendiente o rival del escritor— y la muchacha se las arregla para hacer llegar al periodista una carta en la que le da seguridad de su firmeza amorosa y de cómo sabrá resistir el «*sistema arbitrario*» y «*las medidas preventivas* de mamá». Tan breves noticias hacen que el escritor dé fin ya al tantas veces interrumpido y reanudado artículo, con unas líneas de apoyo al Gobierno, de elogios a los ministros y de exhortaciones a las «hábiles transacciones» que traerán a todos «inefables dichas».

Estas últimas líneas del *artículo* son también las del cuento, uno de los más originales y graciosos de Galdós, renovador aquí de la vieja fórmula del soneto en el soneto, o más bien del texto literario —cualquiera que sea su delimitación genérica— con un escritor dentro que está escribiendo algo, sea un cuento, una novela o un artículo periodístico.

Del mismo año de *El artículo de fondo* es la fantasía *La pluma en el viento* o *El viaje de la vida,* integrado por una *Introducción* y cinco *Cantos*, justificados como tales, que más o menos inicialmente el autor presenta como Poe..., advirtiendo en nota a pie de página: «Perdón ¡oh lector! iba a cometer la irreverencia de llamar a esto *Poema*» [15].

---

[15] Galdós, *Obras completas*, VI, Aguilar, Madrid, 1951, págs. 443 y ss.

Desde su feo corral, una pluma de paloma es levantada por el viento, iniciando ese *viaje de la vida* que le permite conocer un idílico paisaje pastoril, un rico palacio, un campo de batalla, un templo, una elevada perspectiva que se correponde con la Ciencia, no obteniendo sino desengaño, tras desengaño; llega finalmente a un cementerio donde se posa sobre el cadáver de una niña como de diez años, quedando encerrada en su ataud. «¿Acabarán con esto tus paseos, oh alma humana?».

También esta fantasía galdosiana presenta, con otras intenciones y otros procedimientos que los de *Un tribunal* y *El artículo*, una cierta coloración perspectivística, al ir ofreciendo sucesivamente —y al compás de los viajes de la pluma— el haz y el envés de varios aspectos o zonas de la vida humana capaces de suscitar un inicial entusiasmo y un posterior desencanto.

Un relato de circunstancia de tono navideño, fechado en diciembre de 1876, es *La mula y el buey* [16]. Se trata posiblemente del cuento galdosiano que resulta más indiscutible como tal, quizá porque su argumento y tono se correspondieran con esa imagen que del género tenía el autor, como algo relacionable muy estrechamente con el mundo infantil, que ya anteriormente comentamos a propósito de su prólogo a los *Cuentos* de «Fernanflor». Pues efectivamente, *La mula y el buey* es un cuento con niños y adecuado asimismo para un público lector infantil.

Una niña llamada Celinina ha fallecido en el día mismo de Nochebuena. Su Belén ha quedado incompleto, a falta de las figuras de la mula y el buey, muy deseadas por la niña. Las restantes figuras con las que ella había jugado, llenan de dolor a los padres, con un eco del virgiliano *sunt lacrimae rerum:*

> «Estaban las rotas esculturas impregnadas, digámoslo así, del alma de Celinina, o vestidas, si se quiere, de una singular claridad muy triste, que era la claridad de ella. La pobre madre, al mirarlas, temblaba toda, sintiéndose herida en lo más delicado y sensible de su íntimo ser. ¡Extraña alianza de las cosas! ¡Cómo lloraban aquellos pedazos de barro! ¡Llenos parecían de una aflicción intensa y tan doloridos, que su vista sola producía tanta amargura como el espectáculo de la misma criatura moribunda»

El padre de Celinina siente remordimientos de no haber satisfecho a tiempo el deseo de la niña, de poner en el portal las figuras de la

[16] En la cit. ed. de *Torquemada* págs. 145 y ss.

mula y el buey. Y en esa Nochebuena, Celinina, escapa como un ángel del ataud —un motivo próximo al de la tan popular *Cuna vacía* de Selgas— y volando, llega a un lujoso Nacimiento del que se lleva las figurillas deseadas. Camino del cielo, otros niños le dicen que allí hay juguetes preciosos, y le aconsejan que devuelva las figuras. Celinina vuelve a la tierra. Y el cuerpo de la niña es sepultado «apretando en sus frías manecitas la Mula y el Buey».

También aire de cuento tiene *La princesita y el granuja* [17] cuento fechado en 1879. A título de curiosidad recordaré que de ese año es también el *Pipá* de «Clarín», una historia que tiene como protagonista a un golfillo. El de Galdós, es un vendedor de periódicos y cerillas, llamado Pacorrito, que se enamora de una muñeca que ve en un escaparate, y llega a convertirse en muñeco, expuesto a su lado.

Más fantástico aún es el relato Celín [18], fechado en 1887. Al incluirlo Galdós, junto con otras narraciones breves, en la edición de 1890 de la también muy fantástica *La sombra*, advirtió en el prólogo, que todos ellos venían a ser, «divertimentos, ensayos».

En un pueblo llamado Turris, cuyas casas, lugares, ríos, están siempre cambiando de sitio, Diana decide suicidarse, tras haber muerto su novio. Antes desea visitar el panteón funerario y a él se encamina guiada por un niño, llamado Celín. Tarda mucho en llegar y durante el viaje ocurren cosas maravillosas. Celín crece, vuela, da a probar a Diana del árbol del café con leche, ahuyenta el río y la lluvia a pedradas... Celín se transforma en un adolescente y —enseguida— en un hombre, que toma en sus brazos a Diana. Caen de un árbol y se rompen en mil pedazos. Todo ha sido un sueño en el que Diana ha aprendido a amar la vida en todas sus edades.

Para algún crítico como Sebastián de la Nuez, *Celín* «es un precedente de la técnica y la concepción maravilloso-fantástica de *El Caballero encantado*, ya que fue compuesto veinte años antes». En cuanto a la metamorfosis del protagonista puede relacionarse con la de Alejandro (en *La sombra*), la de Pacorrito en muñeco, la del *Caballero encantado* en labriego y pez, etc. [19].

Metamorfosis hay asimismo en otro «divertimento» como dice el autor, publicado conjuntamente con *La sombra, Theros* [20] , una alegoría del verano bajo la forma de una bella y ardiente mujer en las horas

---

[17] *Ibíd,* págs. 470 y ss.

[18] Incluido en *La sombra (y otros relatos)* Madrid, 1890, págs. 141 y ss.

[19] Sebastián de la Nuez: «Génesis y estructura de un cuento de Galdós» en *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos* I, Las Palmas de Gran Canaria, 1979, págs. 193 y 195.

[20] En *La sombra*, págs. 231 y ss.

diurnas y que se hace fresca y dulce en las nocturnas. El narrador la encuentra en sus viajes por Andalucía. Accede a casarse con él, pero desaparece el 22 de septiembre.

Esta alegoría al igual que la titulada *Tropiquillos* [21] fue compuesta para un almanaque. En *Tropiquillos* se cantan los efectos del otoño, cuando el narrador —un marino— llega enfermo a su casa destruida. Morirá con el caer de las hojas. Un antiguo criado de los Tropiquillos, enriquecido ahora, viñador y bodeguero, le protege y le da a su hija por esposa. Llega el otoño y el marino sigue viviendo. Pero cuando abraza a su esposa se desmaya. Al despertarse se encuentra en un sofá, con un criado que le ofrece un café muy fuerte.

En esta línea está también *Junio*, fechada en 1876, que nada tiene ya de cuento. Sí lo es, aunque largo, *La novela en el tranvía*, fechada en 1871; un buen relato en que el narrador, llevado de su acalorada imaginación, identifica a unos seres que viajan en su tranvía con los protagonistas de un horroroso crimen cuya descripción va leyendo en un fragmento del folletín encontrado en el pedazo de periódico que sirve de envoltura a un paquete de libros. Para Stephen Gilman este relato, junto con *La sombra*, revela a un Galdós, «buen discípulo de Cervantes», capaz de contemplar «su propia conciencia novelística» anticipando la *Niebla* de Unamuno. «En aquellos cuentos preparatorios, *La sombra* y *La novela en el tranvía*, vemos la más nítida expresión de eso: Galdós, el novel narrador, convierte su propio poder inventivo en tema. Es como si su anterior profesión de verídico observador se hiciese más consciente de la imaginación turbulenta y fecunda que va a entrar como parte integral en su futuro simbolismo. Por debajo de su humorismo superficial, estos cuentos revelan un ánimo sumamente inquieto, dedicado a un constante escrutinio interior» [22].

Un gran escritor sigue siéndolo incluso en las obras de menor empeño. Puede que éste sea el caso de Galdós, cuya parcela cuentística parece bien poca cosa al lado del impresionante mundo que configuran sus novelas extensas. Pero incluso en esos breves relatos, en esos que él llamaba «divertimentos» o «ensayos», cabe percibir la impronta dominadora del gran creador.

A Galdós no le interesa realmente el cuento y las ideas que sobre él formuló no siempre resultan hoy aceptables. Pero alguna de sus quizá, débiles inclinaciones poéticas, y no pocas de las que sintió por lo fantástico, lo visionario y lo humorístico, encuentran en esos relatos adecuado cauce y expresión.

---

[21] *Ibíd.*, págs.205 y ss.

[22] Stephen Gilman: «Cuando Galdós habla en sus personajes» en las citadas *Actas* I., pág. 130.

XII. LOS GRANDES NOVELISTAS (IV)

1. El arte del cuento para «Clarín»

Al situarnos frente a los cuentos de LEOPOLDO ALAS «CLARÍN» (1852-1901), conviene adoptar una cierta actitud de precaución o, al menos, de controlado entusiasmo personal para evitar el riesgo de desequilibrar una obra como esta, en la que la presencia de las individualidades creadoras ha de estar subordinada al ritmo general del conjunto. Por lo demás, este riesgo parece mayor para quien en sus años jóvenes dedicó fervorosas páginas a «Clarín» y no tuvo empacho en considerarlo poco menos que como «creador» del cuento literario español [1]. De entonces acá, no creo que el entusiasmo se haya apagado, pero sí la combatividad juvenil que me llevó a dar mi pequeña batalla literaria a favor de un escritor no del todo favorecido entonces por la crítica, ni demasiado leído por el gran público. Hoy, afortunadamente, no parece necesaria ya tal combatividad, cuando la estimación crítica de la obra de Alas ha alcanzado niveles tan altos, y cuando sus cuentos han merecido la suficiente atención [2].

---

[1] Esas páginas son las de mi artículo «Clarín creador del cuento español» en *Cuadernos de literatura* 5, enero, junio de 1949, págs. 145-169, más las muchas dedicadas a este escritor en mi ya citado libro, del mismo año, *El cuento español en el siglo XIX,* y alguna más no muy posterior en el tiempo, como la del Prólogo a la ed. de *Cuentos* de Alas, de J. M. Martínez Chachero, Gráfica Summa, Oviedo, 1953, parte del cual con el título de «Los cuentos de "Clarín"», pasó al libro de la col. «El escritor y la crítica», *Leopoldo Alas, «Clarín»*, ed. J. M. Martínez Cachero, Taurus, Madrid, 1978, págs. 245-252.

[2] Sobre la cuentística de Alas, Vid, Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín. Proyección de una vida,* Revista de Occidente, Madrid, 1965; el estudio de Katherin Reiss, «Valoración artística de las narraciones breves de Leopoldo Alas "Clarín"», desde los puntos de vista estético, técnico y temático, en *Archivum* 5, Oviedo, 1955, págs. 77-126, 267-303, y la antología *Treinta relatos* de L. Alas, «Clarín», selección, edición, estudio y notas de Carolyn Richmonn, nº 114 de Selecciones Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1983.

Por su número —que se cifra en más de un centenar [3]— y, sobre todo por su calidad, los cuentos de Alas se han convertido en los *clásicos* por excelencia, de un siglo en que el género alcanzó justamente ese rango: el de su indiscutible clasicidad. Y así las cosas, no deja de resultar chocante el hecho de que quien escribiera tantos y tan bellos cuentos y fuera, además, uno de los más inteligentes críticos literarios de su época, no tuviera, sin embargo, una imagen demasiado bien definida o precisa del género en cuestión. A él, como narrador que manejaba tan sabiamente todas y cada una de las medidas del relato —es decir, las propias de la novela extensa, la novela corta y el cuento— lo que parecía importarle más era la operación misma de narrar cualesquiera que fuesen los resultados de la misma. Y así pudo escribir en cierta ocasión:

> «Hoy los grandes poemas antiguos, para la mayoría de los lectores que no pueden leerlos en el original y los leen en traducciones en prosa, que son las más tolerables, vienen a ser más bien novelas, leyendas, cuentos que otra cosa. Ejemplo: la *Odisea*» [4].

Ocupándose en otras páginas suyas de la novela galdosiana *Tormento* y de su relación con las novelas tipo Balzac y Zola, Alas formula una observación que nada tiene que ver, por supuesto, con el género *cuento,* pero que tomada *cum grano salis,* podría aplicársele: «la vida es así: o se toma un pedazo de ella o se la retrata toda entera...» [5].

Obviamente, Alas está pensando en dos tipos de novelistas: los que, como Andreiev, por ejemplo, en *Sachka Yegulev* recogen toda la existencia de su personaje desde su nacimiento o niñez hasta su muerte, y los que como Galdós en su *Tormento,* se contentan con «tomar un pedazo» de una vida. Pero ¿no es esto también y de manera más rotunda aún y con mayor selectividad, lo que hace el cuentista? Con todo, en las páginas de un cuento o de una novela corta cabe también trazar una vida casi al completo, o por lo menos muchos años de ella, según ocurre en *El Señor,* en el que conocemos la existencia del

---

[3] Prescindiendo de los cuentos dipersos en revistas o de los publicados conjuntamente en libros de artículos y ensayos, como *Solos de Clarín,* los relatos recogidos en forma de libros son los que aparecen en los siguientes volúmenes: *Pipá* F. Fe, Madrid, 1886; *Doña Berta, Cuervo, Superchería* F. Fe, Madrid, 1892; *El Señor y lo demás son cuentos* M. Fernández y Lasante, Madrid, 1893, *Cuentos morales* La España, Madrid, 1896; *El gallo de Sócrates* Maucci, Barcelona, 1901; *Doctor Sutilis* Renacimiento, Madrid, 1916.

[4] L. Alas, *Un discurso de Núñez de Arce* Folletín literario, IV, Madrid, 1888, pág. 90.

[5] L. Alas, *Sermón Perdido,* F. Fe, Madrid, 1885, pág. 54.

protagonista desde sus años infantiles hasta los de su vida como adulto.

Como otros escritores de su tiempo, «Clarín» parece ver y entender bastante bien el caso del *folk-tale,* del cuento popular o tradicional. En el ya citado folleto, *Un discurso de Núñez de Arce,* tenemos ocasión de comprobar la devoción del autor por tal tipo de cuentos, valorado casi como germen u origen de la novela. Escribe allí Alas:

> «Bien sabe el Sr. Núñez de Arce que hay toda una literatura compuesta de esta clase de obras en que civilizaciones muy diferentes se han ido heredando, unas a otras, estos preciosos legados de la fantasía, divino consuelo en las fatigas del mundo: ¿y quién se atreverá a decir que han pasado de moda, que han brillado como relámpagos y desaparecido, la puerca *Cenicienta,* de probable origen mitológico; los cuentos del *pacto con el diablo,* origen de obras inmortales, los que se fundan en la historia del tonto, los del gigante, los del enano, los de la niña perseguida y los animales agradecidos (derivación de este la Gitanilla de Cervantes; la Esmeralda de Víctor Hugo, de origen oriental también) y tantas obras, entre ellas la novela de Psiqué»?.
>
> «Esta forma del arte mítico-popular, que ha rebotado, por decirlo así, de literatura en literatura; que en España ha tenido tal importancia por haber sido nuestras letras uno de los puentes por donde se comunicaron Oriente y Occidente, ha vivido con más eficacia e influencia en el corazón y en la fantasía de los pueblos que los poemas épicos y las odas y los dramas más célebres y perfectos; y sin embargo, este género de la narración popular, del cuento mítico tradicional, está dentro de la novela, en su germen, puede decirse» [6].

El cuento literario puede confundirse, y de hecho se confunde, con lo que más bien entendemos por *novela corta,* y el propio Alas maneja indistintamente los dos vocablos en cuestión referidos a una misma obra. Así, estudiando *Torquemada en la hoguera,* alguna vez se refiere Alas a la obra galdosiana, como a un «precioso cuento», y otras como «novela corta» [7].

Lo mismo cabe observar con referencia a las producciones propias. Así, con referencia al volumen de relatos que Fernando Fe publica en 1886, encabezados por *Pipá,* Alas habla alguna vez de «libro de nove-

---

[6] L. Alas, *Un discurso...* ed. cit., págs. 89-90.

[7] L. Alas, *Galdós* Estudio biográfico-bibliográfico. Renacimiento, Madrid, 1912, págs. 253 y 263, respectivamente.

las» [8], pero también de «novelas cortas» [9], de novelitas [10] y de simplemente «cuentos» y aún de «cuentos largos» [11]. Se diría que no quedó denominación posible por utilizar, referidas todas a unas narraciones de distinta extensión que van de la propia de indiscutible novela corta, como *Pipá* con setenta y cuatro páginas, *Zurita* con setenta y dos, *Avecilla* con cincuenta y seis, a las del no menos indudable cuento —*Mi entierro,* con diecisiete páginas—, pasando por las narraciones intermedias de *Amor' è furbo*— treinta y una—; *Un documento* —treinta y seis—: *El hombre de los estrenos* —treinta—; *Las dos cajas* —cincuenta y dos— y *Bustamente* —cuarenta y nueve—.

Casos parecidos se dan en otras colecciones de relatos breves de Alas. Así en *Cuentos morales* (1896), *Boroña* y *Cristales* ocupan ocho páginas; mientras que *El caballero de la mesa redonda* ocupa cuarenta y *El cura de Vericueto,* sesenta. ¿Son todos cuentos o había ya que considerar alguno como novelas cortas y más bien *cuentos largos*? [12]. No es cuestión de perdernos aquí en un laberinto nominalista, y quizá lo más oportuno sea el emplear generalmente la voz *relatos* [13] o el concepto de *narraciones breves* para referirnos a las que, ya rebasen las ochenta páginas o no lleguen a las diez, se configuran siempre como algo perfectamente diferenciable de las novelas extensas del propio Alas, como *La Regenta* y *Su único hijo.*

Por supuesto, este problema terminológico tiene algo que ver con la carencia, en nuestra lengua, de una voz que designe lo que en italiano se entiende por *novella,* en francés por *nouvelle* y en alemán por *novelle* [14].

Justamente Alas hubo de servirse alguna vez de estos equivalentes lingüísticos franceses, aplicados a un relato suyo como *Doña Berta,* al escribir en 1891 a Galdós: «Para otoño publicaré *Doña Berta,* una *Nouvelle* que me está publicando la «Ilustración Española», y que es de lo que me ha salido menos malo. Irá con otras dos o tres» [15]. En

---

[8] *Clarín y sus editores* 65 cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasante. 1884-1893. Edición y notas por Josette Banquat y Jean François Botrel, Université de Haute-Bretagne, Renne, 1981, pág. 10.

[9] *Ibíd.*, pág. 12.

[10] *Ibíd.*, pág. 14.

[11] *Ibíd.*, págs. 19-20.

[12] Sobre esto vid. mi artículo, «Los cuentos largos de "Clarín"», en *Los Cuadernos del Norte,* II, nº 7, mayo-junio, 1981, págs. 69-71.

[13] Según ha hecho C. Richmond en su ya cit. antología.

[14] Sobre este punto vid. el artículo de Gerald Gillespie: «Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms» en *Neophilologus* LI, 122 abril, 1967.

[15] Soledad Ortega, *Cartas a Galdós,* Revista de Occidente, Madrid, 1964, pág. 260.

ese mismo año expresa su deseo al editor Fernández Lasante, para que en la portada del libro «se lea *Doña Berta* con letras mayores y después en otras bastante más pequeñas *Cuervo-Superchería,* y nada de decir allí que son novelas cortas; el público dirá lo que son» [16].

Tal cautela puede tener algo que ver con los prejuicios editoriales de que sólo se vendían bien los libros con novelas extensas y no los de relatos breves, llámense éstos como se llamasen. En 1893 advierte Alas al mismo editor Fernández Lasante, de que, entre los relatos que han de componer la colección *El Señor y los demás son cuentos,* hay «algunos bastante largos» [17], con extensión de casi una novela corta: v. gr. el que encabeza el libro *El Señor,* y algún otro como *Cuento futuro, Cambio de luz,* etc.

El que a «Clarín» por razones personales o editoriales no le interese precisar demasiado cuáles eran cuentos y cuáles novelas cortas o *nouvelles,* entre sus narraciones breves, no significa que a él se le ocultase el que entre ambas podía darse alguna diferencia que fuese más allá del número de páginas. Véase a este respecto, el siguiente significativo texto:

> «Los alemanes, aun los del día, se precian de cultivar el género de cuento con aptitudes especiales, que explican por causas fisiológicas, climatológicas y sociológicas. Pablo Heyse, por ejemplo, es entre ellos tan ilustre como el novelista de novelas largas más famoso y él se tiene, y hace bien, por tanto como un Frietag, un Raabe, o quien se quiera. Además, entre nosotros se reduce en rigor la diferencia de la novela y del cuento a las dimensiones, y en Alemania no es así, pues como observa bien Eduarde de Morsier, *El vaso roto* de Mérimée, que tiene pocas páginas, es una verdadera novela (roman) y *La novela de la canonesa,* de Heyse, es una *nouvelle,* y ocupa un volumen. En España no usamos para todo esto más que dos palabras: cuento, novela. Y en otros países, como en Francia, v. gr. tiene *roman, conte, nouvelle* u otros equivalentes. Y sin embargo, el cuento y la *nouvelle* no son lo mismo» [18].

Se ve que Alas había aprendido bien la lección de los teorizadores y escritores alemanes para quienes la *Nouvelle* se convirtió pronto en una modalidad narrativa, en la que la extensión no era el aspecto más relevante. Si para Goethe, lo sustancial de tal género venía dado por

---

[16] *Clarín y sus editores* ed. cit., pág. 66.

[17] *Ibíd.*, pág. 69.

[18] L. Alas, *Palique* Madrid, 1893, pág. 29.

lo inusual, lo sorprendente —«Die unerhörte Begebenheit»—, para Tieck, todo radicaba en un «wendepunkt», en lo que los críticos ingleses llaman un «central turning-point», es decir, en un momento del relato en que todo parece dar un vuelco o un giro decisivo [19].

Todo ello puede explicar el por qué de servirse Alas, tan impreciso usualmente al referirse al género en que incluir sus relatos breves, del término *nouvelle* para designar una obra como *Doña Berta,* en la que, por cierto, parece percibirse con claridad la presencia del recién citado «wendepukt», con el descubrimiento para la protagonista de la existencia de un cuadro en que se inmortaliza la muerte heroica de su hijo.

En cualquier caso, del texto clariniano sobre los escritores alemanes como Heyse, Frietag y Raabe, importa destacar —me parece— la alta consideración artística conseguida con el cultivo literario del relato breve, como algo perfectamente parangonable en cuanto a importancia, con la novela extensa. A «Clarín», que llegó a publicar más de un centenar de cuentos y sólo dos novelas extensas— no demasiado bien acogidas—, había de interesarle, y mucho, atraer la atención hacia lo que el arte del relato breve suponía, como algo no inferior al de la novela. No era más fácil, pues, contra lo que podía suponerse, escribir un cuento que una novela, y por eso Alas, al estudiar los *Aguarfuertes* de Palacio Valdés, escribió a propósito de dicho tema, según vimos ya en el capítulo IX de este libro [20].

Y en un también citado *Palique* arremetió contra la plaga de malos cuentistas que inundaban los periódicos insistiendo en parecidas ideas [21]. Aunque en dicho texto, Alas no precisa qué entiende por «novelista de cierto género» —«En General, sabe hacer cuentos el que es novelista de cierto género»—, cabría sospechar a la luz de otros escritos suyos, que el mismo pudiera tener algo que ver con lo que el escritor entendía por *novela poética,* según parece deducirse de la afirmación de que no será cuentista quien «no sea poeta, en el lato sentido». De nuevo un texto clariniano antes recordado, *Doña Berta,* serviría para ejemplificar toda esta teoría.

En cualquier caso, aunque un tal magistral cuentista como fue «Clarín» no llegara a elaborar una articulada teoría del género, sí nos dejó suficientes muestras de su penetración crítica ante él, interesantes testimonios de la atención que le mereció siempre, ya se le considerase en su vertiente tradicional y popular, ya en las formas tan refinadas y

---

[19] Sobre esta teoría alemana vid. Donald Lo Cicero, *Novellentheorie* Mouton, La Haya, 1970.

[20] Véase, concretamente, el apartado 1.

[21] *Ibíd.*

elaboradas de los grandes narradores literarios de su tiempo, como los que cita a propósito de la *novelle* alemana.

Y para concluir ya este apartado, recordemos una escena significativa, la del golfillo Pipá en el palacio de Irene, cuando escucha embelesado los cuentos que la madre cuenta a la niña antes de dormir. «El placer de oir cuentos era de los más intensos para Pipá». Pues a él, como a la Ana Ozores de *La Regenta* —con «su pena de niña, la injusticia de acostarse sin sueño, sin cuentos, sin caricias»— nadie le ha contado nunca cuentos para *dormirse.*

Puede que se trate de la más humilde e ingenua de las observaciones clarinianas sobre el arte del cuento. Pero quizá es también una de las más elocuentes y expresivas, con referencia a lo que el mismo supuso para su mejor cultivador en el pasado siglo literario.

2. «Fisiologías» y cuadros de costumbres

En las páginas que siguen no será posible ofrecer al lector un estudio pormenorizado de tantos y tantos cuentos como Alas llegó a publicar, sino una visión global de los mismos, incluyendo en los mismos aquellos relatos que, si bien por sus dimensiones parece pertenecer al dominio de la *novela corta,* igualmente podrían ser considerados por su tono, como *cuentos largos,* en los que pueden advertirse características semejantes, a las que presenta el resto de la narrativa breve clariniana.

Mayor interés ofrecería el establecer no una separación basada en el número de páginas, sino en algunos otros rasgos. De entre ellos, únicamente voy a fijarme en uno tan relevante en el caso de Alas, que permite delimitar con alguna claridad aunque no de forma rotunda, dos grandes bloques narrativos: el integrado por los que podríamos llamar cuentos propiamente, y otro en el que habría que incluir aquellos relatos breves que se acercan efectivamente al cuento, pero también participan en mayor o menor proporción de los rasgos propios del ensayo, el artículo satírico y muy especialmente, del artículo de costumbres.

Ya hemos visto que esta mezcla de tonos y de rasgos no es exclusiva de Alas, puesto que se dio también en otros cuentistas del XIX. Lo que ocurre es que en el caso de «Clarín» el número de cuentos-artículos es suficientemente elevado como para reclamar una especial atención.

Ya Andrés González Blanco al hacer mención de los distintos tipos

de cuentos cultivados por Alas, señaló entre ellos los «cuadros de costumbres, cuentos morales, cuentos líricos» [22]. Por su parte, Ricardo Gullón ha aludido, al estudiar la novela corta decimonónica, a «ese tipo de ficciones, difíciles de clasificar, que no son cuentos ni novela corta, que tienen algo de una y otra, y al mismo tiempo son distintas, parecidas al poema en prosa, al ensayo, a la escena de costumbres o a la etopeya» [23].

Una etopeya o retrato a la manera de *Don Urbano, El señor Isla, Bustamante, Zurita, El hombre de los estrenos, González Bribón, De la comisión, Doctor Sutilis, Doctor Angélicus, Don Emeguncio* o *Cuervo,* es casi lo que los románticos o post románticos solían llamar una fisiología, o como bien dice Ramón Pérez de Ayala, a propósito de *Cuervo:*

> «estudio de ciertos tipos psicológicos esterotipados, que, en la historia de los géneros literarios, antecede a la novela propiamente dicha. Un carácter de este tipo, un carácter estereotipado, es un hombre artificial, un hombre deshumanizado y mecánico, que obra siempre de la misma manera y no responde sino ante un solo estímulo» [24].

También Laura de los Ríos incluye algún relato como *Los señores de Casabierta* «entre el cuento y el artículo» [25], considerando incluso, a propósito de los que ella clasifica como *cuentos burlescos —El doctor Pertinax, La mosca sabia, Doctor Sutilis, El poeta búho, El señor Isla, Don Urbano,* etc., etc.,— que los antecedentes de tal modalidad clariniana cabía buscarlos en ciertos *artículos-cuentos* de Mesonero Romanos, Estébanez Calderón o Larra [26].

A este respecto, habría que recordar cómo fueron publicados inicialmente algunos de esos relatos. Así, *Avecilla* y *Bustamante* aparecieron en una serie titulada *Los Traseúntes* que se incluía en *La Ilustración Ibérica.* Y no menos significativo es, por ejemplo, el que cuando *El hombre de los estrenos* se publica por vez primera en el suplemento, el número IX de 8 de marzo de 1885, de *La Ilustración Española,* aparece

---

[22] A. González Blanco, *Historia de la novela....* ed. cit., pág. 496.

[23] Ricardo Gullón, «Las novelas cortas de "Clarín"» en *Insula,* nº 76, abril, 1952, pág. 3

[24] R. Pérez de Ayala, prólogo a *Doña Berta, Cuervo y Superchería* Emecé, Buenos Aires, 1943, págs. 23-24.

[25] Laura de los Ríos, *Los cuentos de Clarín* ed. cit., pág. 136.

[26] *Ibíd.*, pág. 260.

con el significativo subtítulo de *Caricatura* [27]. No parecía posible ya utilizar el viejo término de fisiología, que nada diría a los lectores de 1885, pero puede que, en el fondo, fuera tan vieja especie la que cabía descubrir en esa y otras *caricaturas* clarinianas.

Nota bastante repetida en las mismas es la exaltación de un vitalismo que se alza frente al pedante y hueco intelectualismo de los sabios secos y rígidos, ya que según dice *El gallo de Sócrates,* «El que demuestra toda la vida, la deja hueca».

Uno de los más significativos relatos clarinianos de este tipo, es el titulado *La mosca sabia:* el narrador cuenta cómo fue a la biblioteca de don Eufrasio Macrocéfalo, en ausencia de éste, mas con su autorización, para examinar una cita. Allí encuentra a una mosca tan letrada como para recitarle el comienzo de *La Mosquea.* Entablan conversación y el insecto le cuenta su vida, cómo nació allí y cómo cuando sus compañeros volaron en «la amable primavera de las moscas», ella quedó allí con otras, apresada por don Eufrasio, para unos experimentos que fallaron. Ella envidia la suerte de los que viven fuera aunque su vida sea más corta. Ha aprendido a leer y conoce ya todos los libros de la biblioteca. En cierta ocasión, salió de paseo con don Eufrasio y contempló con envidia los vuelos amorosos de las moscas. Pero él —es una mosca macho— es tan débil que a nada se atreve. Una bellísima mosca verde se le acerca y le invita al amor, pero él no puede seguirla. Regresa a la biblioteca, donde un día encuentra un nuevo libro de Entomología traído por el sabio, en el que ve una lámina de la mosca verdedorada, descubriendo con horror que corresponde a la especie *Musca vomitoria,* de muladar, de estercolero.

Interrumpe la conversación la llegada de don Eufrasio, derrotado en al Academia, medio borracho y con un retrato de su amante Friné. La mosca se burla y escribe con sus patitas, al pie del retrato de Friné, *Musca vomitoria,* como si se tratara de otra *Nana* zolesca. Don Eufrasio la aplasta sobre su cabeza que ella muerde al morir.

> «Sobre la tersa y reluciente calva quedó una gota de sangre, que caló la piel del cráneo, y filtrándose por el hueso llegó a ser una estalactita en la conciencia de mi sabio amigo. Al fin había sido capaz de matar una mosca» [28].

La leve anécdota resulta algo estirada, pero en cualquier caso el

---

[27] Vid. la pertinente información en la nota 23 a la carta 8 de *Clarín y sus editores* ed. cit., pág. 19.

[28] En *Doctor Sutilis* Madrid, 1916, págs. 23 y ss.

resultado es válido, según suele ocurrir casi siempre en este tipo de relatos, por obra y gracia del ingenio de Alas.

No menos estúpidos que el Macrocéfalo de este relato, resultan ser los otros sabios que desfilan por el tríptico *Doctor Sutilis* —un relato de adulterio que Alas no llegó a publicar en vida—, *Doctor Angélicus* —otro personaje antivital, que nunca tuvo infancia, y que es asimismo engañado por su mujer con un alférez de Ingenieros—, y *Doctor Pertinax,* una fantasía humorística sobre un sabio impío que —en sueños— muere sin confesarse y llega al cielo, en el que se niega a creer teniendo todo aquello por escenografía preparada por sus enemigos, ya que según demostró él en su *Fisiología última,* nada hay después de la muerte [29].

Con frecuencia, se incluyen en estos relatos notas satíricas referidas a la boga que tuvo el krausismo en ciertos medios filosóficos y universitarios españoles. Es lo que ocurre en *Zurita* [30] la historia de un concienzudo estudiante, que tras hacer su Licenciatura pasa luego a Madrid para cursar el doctorado. Su solo nombre, Aquiles Zurita, suscita ya las burlas de aquellos catedráticos que para él eran como dioses (Episodio este que según el periodista Luis Bonafoux, Alas plagió de unas páginas de *Madame Bovary* de Flaubert) [31]. En la pensión en que se aloja conoce Zurita a un sedicente filósofo que le inicia en el krausismo, en tanto la patrona trata de seducirle. Lo mismo le ocurre con la madre de un niño al que enseña Humanidades. El siempre huye. Grande es su desengaño cuando, al pasar el tiempo, ve a su maestro krausista, casado y convertido en un burgués. La doctrina de los hados sustituye al krausismo. Finalmente, Zurita consigue una cátedra de filosofía en el Instituto de Lugarucos, pueblo de pesca, en el que también la patrona de la pensión trata de seducirlo, dándole excelentes platos de mariscos. Escapa de ella, pero le queda la afición por el marisco, materia en la que llega a ser un erudito [32].

Otras veces es el mundillo periodístico de la época el retratado muy satíricamente por Alas, en alguno de estos cuentos o fisiologías, según ocurre en *Bustamente,* una historia que podía seguir y seguir... Su protagonista es casi lo que con terminología robada al teatro del XVII,

---

[29] Todos estos relatos están incluidos en *Doctor Sutilis.*

[30] Incluido en *Pipá* ed. cit., págs. 103 y ss.

[31] Sobre tal pretendido plagio y la réplica de «Clarín» consúltese el folleto de Alas, *Mis plagios,* F. Fe, Madrid, 1888, y el de Luis Bonafoux titulado *Yo y el plagiario Clarín,* Madrid, 1888.

[32] A título de curiosidad apuntaré que en los capítulos V y XI de *La Regenta* se alude a un catedrático de Psicología, Lógica y Ética muy aficionado al buen comer «gran partidario de la escuela escocesa y de los embutidos caseros».

podría llamarse un *figurón,* un provinciano aficionadísimo a las charadas que en Madrid trata de hacerse camino en el periodismo [33]. La pintura de los tipos que componen la tertulia de los periodistas da la medida del toque costumbrista-satírico de Alas en esta modalidad del relato breve.

El entronque con las viejas fisiologías se percibe —creo— claramente en el caso de *Un candidato,* que nada tiene de cuento y sí mucho de semblanza satírica [34]. Bastaría con citar su comienzo, para comprobar lo legítimo que puede resultar tal enfoque:

> «Tiene la cara de un pordiosero; mendiga con la mirada. Sus ojos, de color de avellana, inquietos, medrosos, siguen los movimientos de aquél de quien esperan algo, como los ojos del mono sabio a quien arrojan golosinas, y que, devorando unas, espera y codicia otras. No repugna aquél rostro, aunque revela miseria moral, escaso aliño, ninguna pulcritud, porque expresa todo esto, y más de un modo clásico, con rasgos y dibujo del más puro realismo artístico: es nuestro Zalamero, que así se llama, un pobre de Velázquez».

En la misma zona de satíricas *fisiologías* cabía incluir *De la comisión..., Medalla de perro chico, El número uno, El hombre de los estrenos,* etc.

La inclusión de algunos de ellos no en volúmenes de cuentos, sino en libros de crítica literaria, resulta significativa. Así, en *Solos de Clarín* (Madrid, 1881), aparecen *La mosca sabia, Doctor Pertinax, De la comisión..., De burguesa a cortesana. De burguesa a burguesa,* y *El diablo en Semana Santa.* Sólo este último es propiamente un cuento y, como tal, encaja en el volumen algo más forzadamente que los otros relatos, todos de índole satírico-crítica. El mayor interés de *El diablo en Semana Santa,* como la crítica ha señalado reiteradamente, radica en lo que puede tener de esbozo o preludio de algunos personajes y situaciones de *La Regenta.*

Muy fluido e irónico de lenguaje, configurado como uno de los relatos satíricos mejor escrito de Alas, pero con sensación de algo estirado e incompleto —una fisiología o un carácter a la manera de los de Teofrasto, como quería Pérez de Ayala— como si se tratara —según apreciaba el mismo crítico— de un personaje en busca de su posible novela, es *Cuervo* compuesto con casi la técnica de una serie de

---

[33] En *Pipá* ed. cit., pp 227 y ss.

[34] Incluido en *Doctor Sutilis.*

variaciones sobre el tema de la muerte. El que Alas la incluyera en el mismo volumen en que aparecieron *Doña Berta* y *Superchería,* podría interpretarse en función del gusto clariniano por el contraste, tan grande es la diferencia de este narración comparada con las otras dos.

Tampoco acaban de configurarse como cuentos las dos *variaciones* que Alas escribe sobre *La imperfecta casada* —en que una vez más se maneja la oposición vida-literatura— y *La perfecta casada* que lo es tanto como para arrastrar a su marido al suicidio, al no poder aguantarla.

Como un diálogo que trae al recuerdo ciertos coloquios crítico-satíricos a la manera clásica, tipo Erasmo o el del zapatero y el gallo en el *Crotalon,* se estructura *El gallo de Sócrates,* cuya tesis viene a coincidir con la de tantos otros relatos de este tipo, condensadores del intelectualismo frío y exaltadores de lo sencillamente vital.

En resumen, el viejo género —o subgénero— de la *fisiología* experimenta una cierta resonancia en manos de «Clarín», en virtud del doble enfoque con que es capaz de tratarlo: por un lado, el de su habitual capacidad satírica como articulista muy temido por sus demoledores críticas; por otro, su ingenio y gracia como cuentista muy hábil. Tanto que seguimos leyendo como cuentos unos relatos que no siempre lo son, aunque con ellos se aprovecha «Clarín» de su experiencia y dominio de un género en el que se reveló como maestro, como induscutible clásico en el pasado siglo.

3. La poesía y el cuento

Si «Clarín» fue un cuentista doblado de articulista satírico, fue también una especie de poeta en potencia que, salvo algún escarceo juvenil, no llegó a escribir versos, sirviéndose en su madurez literaria de la prosa narrativa como equivalente o sucedáneo de esa no escrita poesía [35].

Justamente en algunos de sus relatos breves tuvo ocasión Alas de burlarse de determinados seudopoetas, figuras grotescas que molestan al narrador leyéndole poesías superficiales, en *El poeta búho* [36]. Con tema parecido se presenta la fantasía titulada *Versos de un loco* [37]: el

[35] Sobre Alas, poeta vid. José María Martínez Cachero: «Los versos de Leopoldo Alas» en *Archivum,* II, 1952, págs. 89-111, trabajo recogido luego en el ya cit. volumen de Taurus, *Leopoldo Alas, «Clarín»*, págs. 105-111.

[36] En *Doctor Sutilis* págs. 121 y ss.

[37] *Ibíd.*, págs. 211 y ss.

narrador es molestado esta vez por un poeta loco y hambriento que le deja un cuaderno con sus versos. Entre incongruencias y rasgos grotescos, hay en esos versos alguno tocado de cierta belleza que nos hace pensar en la posibilidad de un «Clarín» que, autoburlándose, no renuncia dar vida impresa a algunos de sus atrevimientos poéticos. Veamos, por ejemplo, las irónicas semblanzas que de los dos poetas contemporáneos más famosos, traza el loco:

Campoamor
Escribe versos en la *ceniza;*
saca del polvo, de los gusanos
y de la nada, que se desliza,
viento sin aire, por bosques vanos
de tallos huecos, veta cañiza,
saca la idea de sus cantares;
médula amarga de tristes huesos:
sin corazones, suspiros; besos
sin labios; saca los cañizares
del esqueleto; la catadura
de desnudeces de Sepultura;
saca del fondo de noble rima
sarcasmos místicos que causan grima...
Pasión perenne firma en la arena
cuando a las dunas va la mar llena,
y con los rayos tenues de luna
rubrica pactos de la fortuna;
ve del cerebro las telarañas
y le enternecen las musarañas,
que ve la lógica de lo Infinito
en palimpsestos de lo no escrito...

Núñez de Arce
Como Dios sacó el mundo de la nada,
de allí saca también la poesía...
Escribe con perfecta simetría:
Y así, tiene por plectro la plomada.
Todo a la ley de gravedad lo fía.

¿Hay algo más que extravagancia de loco en estos versos? ¿No se atrevió «Clarín» a publicarlos como suyos y los incluyó en una narración satírica, evitando así burlas y censuras, ya que él era el primero en no tomarlos en serio?

Pero con todo, importa más que la existencia de un Alas versifica-

dor, la de un poeta en prosa, capaz de ejemplificar perfectamente con no pocos cuentos suyos, la relación o ligazón de tal género con la poesía, en lo que atañe al proceso mismo de su germinación y creación.

La crítica de nuestro siglo ha reconocido, con frecuencia, esa tonalidad poética de tantos y tantos cuentos clarinianos. Así, con referencia a lo que podríamos llamar cuentos largos de Alas o, como prefiere Ricardo Gullón, novelas cortas —tipo *Doña Berta, El Señor, Superchería,* etc.— dice precisamente este crítico:

> «El lirismo de estas narraciones no es de superficie, sino remansado, profundo y, si cabe decirlo así, involuntario, brotando de la entraña del asunto» [38].

A veces ocurre que la «superficie» queda tocada del lirismo propio de «la entonación del asunto». Y así en el que tal vez sea su único *cuento legandario* que conocemos, el titulado *La rosa de oro,* su lenguaje, las imágenes refinadas y decadentes allí empleadas, casi parecen preludiar algunos tópicos del modernismo. La fusión de elementos religiosos y paganos es la típica de un Valle-Inclán, por ejemplo. Véase el comienzo del cuento, construido sobre una fórmula bien tradicional de arranque narrativo [39]:

> «Erase una vez una Papa que a los ochenta años tenía la tez como una virgen rubia de veinte, los ojos azules y dulces con toda la juventud del amor eterno, y las manos pequeñas, de afiladísimos dedos, de uñas sonrosadas, como las de un niño en estatua de Paros, esculpida por un escultor griego».

Y en un cuento como *El Señor* que a Ricardo Gullón le parecía muy bello ejemplo, de ese lirismo profundo de Alas, cabe advertir pasajes no menos significativos, como el reproducido a continuación, donde la mezcla de lo sensual y lo místico se mezclan a la manera de Valle-Inclán y aun de Gabriel Miró [40]:

> «Hasta el Señor Obispo, varón austero que andaba por el templo como temblando de santo miedo a Dios, más de una vez se detuvo al pasar junto al niño, cuya cabeza dorada brillaba

---

[38] R. Gullón, «Las novelas cortas de "Clarín"», art. cit., pág. 3.

[39] Puede leerse este relato en *El Señor y lo demás son cuentos* Col. Universal, Ed. Calpe, Madrid, 1919, págs. 207 y ss.

[40] Este cuento abre la col. cit. en la nota anterior; el texto que se transcribe está en las págs. 7-8.

sobre el humilde terciopelo negro como un vaso sagrado entre los paños de enlutado altar; y sin poder resistir la tentación, el buen místico que tantas vencía, se inclinaba a besar la frente de aquella dulce imagen de los ángeles, que cual un genio familiar frecuentaba el templo».

Como cuento legendario, *La rosa de oro* ha sido alguna vez comparada con *La ajorca de oro* de Bécquer, al coincidir en el motivo del robo sacrílego.

En cuanto a *El Señor,* la crítica ha visto siempre en él uno de los más impresionantes relatos de Alas, pese a tratar en él uno de los temas más topiqueros de la narrativa europea del XIX: el del sacerdote enamorado. Pero el carácter totalmente espiritual del amor que el clérigo Juan de Dios siente por la muchacha desamparada y enferma, a la que sólo verá al llevarle el Viático, supone una de las más emotivas y convincentes *variaciones* sobre tan manido tema. Resulta casi inevitable relacionar, aunque sea para situarlo en un polo opuesto en cuanto a conducta y verdadera espiritualidad, la figura de este sacerdote con la del magistral de *La Regenta,* don Fermín del Pas.

En este repaso a los cuentos clarinianos calificables de *poéticos* merece especial atención el relato *Vario* [41], justamente porque su protagonista es un poeta bien distinto, por supuesto, de *El poeta búho* o del personaje de los *Versos de un loco:* el escritor latino Vario, al que las sirenas profetizaron que sus obras se perderían y sería desconocido para la posterioridad. Él, no obstante, sentía tanto la poesía que siguió componiéndola: «y Vario que el mundo no conocería, mientras vivía, era poeta».

Relato muy trabajado, trazado con referencias y citas de Homero, Suetonio, Ovidio, resulta, como bien dice Carolyn Richmond, casi una «miniatura de poema épico en prosa» [42] a la vez que se configura como una meditación sobre el «oficio del escritor».

Exaltadamente poética es *El dúo de la tos,* «uno de los más bellos y originales cuentos de la pasada centuria», según Laura de los Ríos [43] que piensa incluso en *La montaña mágica* de Thomas Mann, a propósito del tema del amor entre tuberculosos [44]. En *El dúo de la tos* [45] la enfermedad aparece tratada de la más poética forma posible; sin

---

[41] En *Cuentos morales* 1896, págs. 117 y ss.

[42] C. Richmond, *Treinta relatos* ed. cit., pág. 34.

[43] L. de los Ríos, *Los cuentos de Clarín* ed., cit., pág. 198.

[44] *Ibíd.*, pág. 200.

[45] En *Cuentos morales* págs. 105 y ss.

descripción de los protagonistas que carecen de nombre; sin diálogo, con la sola doliente palpitación de las toses en la noche, configurándose como lo que indica el título del relato, un *dúo,* es decir, una «composición músical» [46].

En un lujoso hotel, frío e inhóspito, un hombre —*un bulto*— en una ventana, piensa que se encuentra allí más solo que en un desierto. Dos balcones más a la derecha otro bulto, una mujer, observa el titular del cigarrillo masculino.

> «Si me sintiera muy mal de repente; si diera una voz para no morirme sola, ese que fuma ahí me oiría, sigue pensando la mujer que aprieta contra un busto delicado, quebradizo, un chal de invierno, tupido, bien oliente».

El hombre del cuarto 36 se retira, finalmente, del balcón y la mujer del 32 supone que se ha ido a acostar. Ya en la cama, el 36 empieza a toser ronca, dolorosamente con la desesperación de la soledad de un hombre de treinta años, sin familia, con la muerte pegada al pecho:

> «Y tosía, tosía, en el silencio lúgubre de la fonda dormida indiferentemente como el desierto. De pronto creyó oír como un eco lejano y tenue de su tos. Un eco en tono menor. Era la del 32. En el 34 no había huésped aquella noche. Era un nicho vacío.
>
> «La del 32 tosía en efecto; pero su tos era... ¿cómo se diría? más poética, más dulce, más resignada. La tos del 36 protestaba, a veces rugía. La del 32 casi parecía el estribillo de una oración, un miserere; era una queja tímida, discreta; una tos que no quería despertar a nadie. El 36, en rigor, todavía no había aprendido a toser, como la mayor parte de los hombres sufren y mueren sin aprender a sufrir y a morir. El 32 tosía con arte; con ese arte del dolor antiguo, sufrido, sabio, que suele refugiarse en la mujer».

La tos del 32 acompaña al 36 como una música, se apoyan una a la otra, la femenina en la varonil, abrázandose en la noche. Al día siguiente el 36 abandona el hotel para morir poco después; la mujer vivió dos o tres años más.

Con tan leve anécdota y sirviéndose de una muy musical estructura, Alas consiguió una de las más bellas *variaciones* sobre un tema bastante manejado por él y que acusa una cierta filiación romántica: el amor imposible.

Con tal tema guarda relación la que unánimemente viene siendo

---

[46] C. Richmond, ob. cit., pág. 103.

considerada una de las obras maestras de la narrativa breve del pasado siglo: *Doña Berta* [47]. Aunque se trata de una novela corta su raíz poética viene a ser la misma del cuento, y mal se entendería lo que este género supuso para «Clarín», si se prescindiera de esas páginas admirables.

Basada, tal vez, en un suceso real —el atropello de una anciana por un tranvía en las calles madrileñas—, según supone Carolyn Richmond [48], *Doña Berta* es la narración más poética de todo el siglo XIX, y tal vez resulte hoy la más actual de cuanto se escribió en España durante la pasada centuria. Fue la obra que más apreciaba su autor, y no parece haber perdido su fragancia de cosa recién hecha. No hay estridencia alguna en la narración. Los sucesos más intensos o dramáticos —la entrega amorosa de Doña Berta al capitán liberal, bajo el laurel, o la muerte de la anciana en las calles de Madrid— están narrados sin énfasis, con el mismo tono suave con que transcurre todo el relato, pálido en el color [49], tan tiernamente ajado como la misma Doña Berta y el ambiente —el rincón de Susacasa a donde no llegaron romanos ni moros—, denso de siglos y de silencios.

Alas establece una sutil vinculación entre ese paisaje rural asturiano y el personaje de la anciana solterona, sorda, encerrada en su ternura y en sus recuerdos, un ser que se diría emanado de la misma dulce, silenciosa y vieja tierra en que vive, ligado a ella como lo están en *¡Adiós, Cordera!*, el prao de Somonte, Pinín, Rosa y la vaca. Doña Berta al abandonar ese rincón de Susacasa y marchar a Madrid, presiente que va hacia algo oscuro y terrible, sospecha que no volverá nunca a su verde escondite. Por eso, Sabelona, la vieja criada, pese a su devoción por el ama, no la acompaña a la capital. Su vida parece estar inserta en el paisaje que la rodea y arrancarse de él equivaldría a dejarse morir, como le ocurre al gato de Doña Berta en la buhardilla de la casa madrileña donde muere abandonado, «tal vez soñando con las mariposas que no podía cazar, pero que alegraban sus días, allá en el Aren, florido por abril, de fresca y deleitable sombra en sus lindes, a la margen del arroyo que llamaban el *río* los señores de Susacasa».

Doña Berta es un ser movido sólo por el amor. Por él se entregó, bajo el laurel de la finca, al capitán liberal. Por él va a Madrid, a buscar el posible retrato de su hijo muerto en acción bélica, también.

---

[47] Puede leerse en la citada edición argentina con prólogo de Pérez de Ayala, o en la selección de C. Richmond.

[48] Ed. cit., pág. 344.

[49] Por el manejo del color en *Doña Berta* Alas le parece a Laura de los Ríos (ob. cit., pág. 68), un precursor del 98.

A su alrededor se mueve un mundo confuso y ruidoso que «Clarín» sugiere más que describe, como si la perspectiva se correspondiera con la de la aturdida anciana. Únicamente las Iglesias traen a ésta el aroma y el recuerdo de paz de su tierra. Pero fueran están el frío, la nieve, los terribles carruajes, la ambición, el dinero, la intriga... Doña Berta sólo obtiene la fácil compasión que despierta una vieja señora a la que creen medio chiflada, con la obsesión de hacerse con el cuadro en que figura el retrato de su hijo.

Esta temática tan romántica —guerra carlista, capitán liberal herido y recogido por una familia enemiga, amor entre el herido y la joven carlista, nacimiento de un hijo y ocultación de éste a la madre, etc.— podría parecer, resumida, la propia de un folletín. Alas no esquivará los tópicos de tal especie, consiguiendo con ellos —o *contra ellos*— una novela corta de extraordinaria calidad poética. Se diría que *Doña Berta* rebasa ya el siglo XIX. Todo un mundo bello y delicado parece extinguirse en el atropello por un tranvía madrileño de una pulcra viejecita, vestida siempre de color tabaco.

Se abría así el camino a lo que, años después, un discípulo y sucesor de Alas —un cuentista tan clariniano a veces, como en *El profesor auxiliar*— Ramón Pérez de Ayala, había de bautizar como *Novelas poemáticas —Prometeo, Luz de domingo, La caída de los limones.* Hoy parece verse claro que el origen de las mismas estaba en la prodigiosa *Doña Berta* clariniana.

Novela corta también, pero asimismo de referencia inevitable en cualquier comentario sobre los cuentos clarinianos, es *Pipá* [50], si bien aquí el tono poético ha de buscarse, paradójicamente, en un relato en que las notas sórdidas y aún feístas parecen predominar. Hay en *Pipá* un lirismo agrio, surgido en un ambiente, el de un carnaval, sucio, solanesco, desgarrado y trágico, que trae al recuerdo los aguafuertes de Goya o los esperpentos de Valle-Inclán.

La calidad poética de *Pipá* es de un signo nuevo en la literatura de su siglo, en la cual el tema de los golfillos abandonados, de los pilletes padeciendo frío y hambre entre la nieve, solía adquirir casi siempre un aire sensiblero.

Su personaje parece que tuvo existencia real, junto a la de otros golfos como Chiripa o el Rana que aparecen en la cuentística de Alas, y que fue figura muy popular, conocido por Palacio Valdés, Adolfo Posada y otros escritores de la misma época. Cuando Luis Bonafoux acusó a «Clarín» de haber plagiado en este relato el de «Fernanflor»,

---

[50] Puede leerse en la ed. cit., en que aparece como relato de cabecera.

La nochebuena de Periquín, según se estudió anteriormente, el escritor asturiano insistió en su defensa, en el hecho de que Pipá estaba «tomado del natural; vivió y murió en Oviedo, fue tal como yo lo pinto, aparte las necesarias alteraciones a que el arte obliga».

Pipá es un pillete callejero que en una noche de Carnaval, con frío y nieve decide disfrazarse robando para ello prendas tan dispares como las enaguas que una lavandera tenía puestas a secar, una calavera arrancada de un libro de anatomía y una especie de mortaja robada entre los exvotos que figuraban en el altar del Cristo Negro. Para obtener esto, Pipá ha tenido que luchar y burlar al monaguillo Celedonio, un personaje que reaparecerá en *La Regenta.*

Ya disfrazado y tocando pausadamente una campanilla, Pipá camina por las nevadas calles hasta llegar al palacio de la marquesa de Hijar. Esta habla con su hija de cuatro años, Irene, sobre el fantástico carnaval de la luna y las estrellas. Pero lo que la niña desea es ver máscaras de verdad, y en ese momento aparece Pipá con su disfraz, tocando impresionantemente la campanilla, al saberse observado por *la mona del Palacio.* La niña fascinada, hace entrar a Pipá, que comparte los juegos y diversiones de la fiesta.

Al acabar ésta, Pipá ayuda a dormir a la niña, mientras la marquesa relata un cuento del que son protagonistas Irene y el golfillo. Cuando ella se duerme, el yo infantil de Pipá pide que continúe el cuento. Es lo que más envidia del palacio. La marquesa, enternecida, prosigue su narración, en la que Pipá llega a casarse con Irene. Pero el chiquillo dice que él quiere ser mozo de la *tralla.*

A media noche se escapa y acude a la taberna donde canta Pistañina, la nieta de un ciego. Allí se celebra una inmunda orgía en la que Pipá perece al arder vivo en un barril de petróleo. En su entierro, Celedonio desfogó su resentimiento contra Pipá, escupiendo sobre sus carbonizados restos, en un gesto tan repugnante como el que cierra *La Regenta,* cuando el repulsivo acólito besa en los labios a Ana Ozores, desmayada en la Catedral.

El asunto así expuesto puede parecer vulgar y melodramático, propio de un efectista cuento que diera pie a una acusación de plagio como la formulada por Bonafoux. Pienso, sin embargo, que cualquier lector actual desprovisto de prejuicios que lea *La Nochebuena de Periquín* y *Pipá,* percibirá un muy distinto y hasta opuesto tono, a despecho de determinadas semejanzas de detalle.

Bonafoux hizo, maliciosamente, un recuento de sus semejanzas, pero no se fijó —o no quiso fijarse— en las diferencias, tan radicales algunas como la que afecta al ambiente: del escenario de una Noche-

buena con nieve y niños huérfanos, al desgarrado Carnaval de Pipá hay no poca distancia. Frente a las digresiones en que abunda el relato de «Fernanflor», *Pipá* resulta un relato mucho más compacto y coherente, aunque por tratarse de una novela corta —o cuento largo—, quepa encontrar en él la presencia de lo que en una novela, consideramos personajes secundarios: así el señor Benito, el *Dotor,* con su comercio de libros viejos.

La misma o muy parecida visión caritativa de Alas frente al golfillo Pipá, puede advertirse en otros cuentos con protagonistas de tal condición. Los narradores del XIX, desde diversos planteamientos que iban de la denuncia social al puro sensiblerismo, gustaron reiteradamente de esa temática. Y supone un mérito, no escaso en Alas, haberlo tratado con su personal toque, humano siempre, sentimental si se quiere, pero alejado de la fácil sensiblería y lacrimosidad de otros escritores contemporáneos.

El Rana [51] es un mendigo, borracho y blasfemo, exvoluntario de la guerra de Cuba y exaltado patriota:

> «...y había expuesto la vida en cien combates por la ... eso de la patria; en fin ¡Viva Cuba española!, gritaba el *Rana,* que en esta materia no admitía bromas ni novedades. Bueno que la república fuera un... mito, eso un mito...; pero en lo *aquello...* de la patria, que no lo tocaran el Carlos Más (Marx), ni el Carlos Menos, ni Carlos Chispa, porque el *Rana,* allí donde se le veía..., había sido voluntario del heroico batallón de la Purísima (alabada sea ella), añadía el *Rana,* que sólo estaba mal con el elemento masculino de la Sacra Familia, y eso de boca».

Una mañana muy fría, enterado de que marchan quince voluntarios hacia la nueva guerra de Ultramar, sale a la estación a despedirlos. Una semana antes, un batallón de soldados había partido de aquella misma estación, siendo festejadísimo, pero ahora nadie hay en el andén. Los quince voluntarios son el desecho de la ciudad, como el *Rana* lo fue en la otra guerra. Y allí, en el frío, desierto andén, los quince raídos voluntarios se despiden de sus familias. El *Rana* siente la patria, recuerda cómo el fue voluntario con otros borrachos, y reparte pitillos entre los que marchan, en tanto da voces preguntando por el pueblo, por los burgueses, por los agasajos de la despedida.

Todo está tratado con el ritmo adecuado y hasta lo aparentemente

---

[51] En *Doctor Sutilis,* ed. cit., págs. 187 y ss.

insignificante se carga, en la dimensión normal de un cuento, de sentido y de fuerza: en este caso, los pitillos del *Rana.*

Otro famoso vagabundo ovetense es el que aparece en *La conversión de Chiripa* [52]. El protagonista es ahora un mozo de cordel que no trabaja de puro vago. Recorre las calles de Oviedo bajo una lluvia cruel y fría. No se atreve a entrar en ningún sitio respetable —Universidad, Biblioteca, Bancos—, en la seguridad de que de todos ellos lo echarán. Y para él esto vendría a ser lo más humillante, dominando como está por la manía de lo que él lama *la alternancia:*

> ¿Qué era la *alternancia*? Pues nada; lo que había predicado Cristo, según había oído algunas veces; aquel Cristo a quien el sólo conocía, no para servirle, sino para llenarle de injurias, sin mala intención por supuesto, sin pensar en Él; por hablar como hablaban los demás, y blasfemar como todos. La *alternancia* era el trato fino, la entrada libre en todas partes, el vivir mano a mano con los señores y entender de letras, y entrar en el teatro, aunque no se tuviera dinero, lo cual no tenía nada que ver con la gana de ilustrarse y divertirse. La *alternancia* era no excluir de todos los sitios amenos y calientes y agradables al hombre cubierto de andrajos sólo por los andrajos».

Al fin, para resguardarse de la lluvia, entra en una Iglesia. La sensación de quietud reconfortante, de aroma familiar desprendido del templo, está adecuadamente captado, desde la perspectiva de Chiripa:

> «Llegó junto a una Iglesia. Estaba abierta. Entró, anduvo hasta el altar mayor sin que nadie le dijera nada. Un sacristán o cosa así cruzó a su lado la nave y le miró sin extrañar su presencia, sin recelo, como a uno de tantos fieles. Allí cerca, junto al púlpito de la Epístola, vio Chiripa a otro pordiosero, de rodillas, abismado en la oración; era un viejo de barba blanca que suspiraba y tosía mucho. El templo resonaba con los chasquidos de la tos; cosa triste, molesta, que debía importunar a los demás devotos esparcidos por naves y capillas; pero nadie protestaba, paraba mientes en aquello».

La Iglesia está templada y bienoliente a incienso, a cera, «a recuerdos de chico». Como Chiripa se ha colocado, inadvertidamente, cerca de un confesionario, el sacerdote lo toma por penitente y lo llama,

---

[52] En *Cuentos morales* ed. cit., págs. 71 y ss.

haciéndole pasar por delante de las beatas. El vagabundo se convierte pasándose a la Iglesia, donde ha encontrado la ansiada *alternancia.*

De nuevo, cabe observar, cómo la anécdota no puede ser más leve, adecuada para su tratamiento en forma cuentística, con una reducción de tiempo y espacio tan significativa, como la que ofrece este relato clariniano.

4. Pobres gentes en los cuentos de «Clarín»

La trilogía de cuentos con golfillos y vagabundos que hemos visto al final del anterior capítulo, podría servir para introducirnos en otra zona de los cuentos de «Clarín», una de las más características y significativas del autor: aquélla cuyos protagonistas son lo que con terminología más o menos dostoyevskiana, podríamos llamar pobres gentes, humillados y ofendidos, un repertorio de personajes que pueden suscitar la burla y aun el desprecio, en ocasiones, pero también la compasión. La galería es muy rica, y aquí sólo vamos a considerar algunos de sus principales protagonistas.

Por supuesto que alguno de los relatos ya considerados —así, *Doña Berta*— entraría sin dificultad en tal zona, habida cuenta de las características del personaje. Otras figuras femeninas de Alas vistas también con especial ternura por su sencillez, por lo humilde y aún gris de sus vidas, son modestas actrices y cantantes como *La reina Margarita* y *La Ronca.*

La protagonista de *La reina Margarita* [53] es una pobre cantante, de una compañía de ópera que sólo sabe interpretar con cierto éxito el papel que da título al cuento. En una de las ciudades donde actúan les falla el tenor y recurren a uno de la capilla catedralicia. Buen cantante pero hombre vulgar y mal actor, hace reír al público interpretando *Fausto. La reina Margarita* se compadece de él, haciéndose grandes amigos por la semejanza de sus suertes. Al fin, piensan en apartarse del teatro, casarse y dedicarse al comercio en el pueblo del tenor. Así lo hacen, y en cierta ocasión actúan en una función de aficionados con sus trajes de reina Margarita y de Fausto, siendo aplaudidos de forma entusiasta, por un público inculto pero cariñoso.

Otra historia de actrices humildes es la contenida en *La Ronca* [54], sobre el frustrado amor de una humilde actriz (cuya mayor personalidad

[53] En *Cuentos morales*, págs. 401 y ss.

[54] En *El Señor y lo demás son cuentos,* ed. cit., págs. 194 y ss.

como tal, viene dada por lo que, a su vez, resulta su mayor limitación: la ronquera) y un riguroso crítico teatral, en el que bien pudo Alas proyectar algo de sí mismo.

Con el mundo del teatro, del espectáculo, guardan relación algunos personajes de la novela corta *Superchería,* una de las más espléndidas producciones clarinianas, publicada conjuntamente con *Doña Berta* y *Cuervo.*

Superchería pertenece a la etapa más madura de Alas, está transida de auténtico idealismo, con una muy bien lograda mezcla de lo aparentemente fantástico o sobrenatural y de lo más sencillamente humano. Su protagonista es un filósofo escéptico, dotado, sin embargo, de una especial veta de ternura, como tantos otros personajes clarinianos de este tipo; ternura que se manifiesta en la atracción que le inspira un niño italiano, Tomasuccio, el hijo de Catalina Porena.

Esta, su marido, una especie de hipnotizador o farsante, y el niño ganándose la vida de pueblo en pueblo, con su espectáculo de hipnosis, telepatía y adivinación de pensamiento, componen un trío de personajes cuya fragilidad y desvalimiento alcanzan especial énfasis en el caso del niño. Un muy sutil hallazgo psicológico de Alas es el adivinar el protagonista en las facciones infantiles, cuáles podían ser las de la madre. De una singular delicadeza es la escena en que el protagonista conoce al fin a Catalina Porena, teniendo ella los ojos cerrados y fingiendo estar hipnotizada. Cuando ella abre los ojos, ve el filósofo en su mirada lo que la distingue del niño, lo que en este echaba de menos y adivinaba.

La trama del relato es interesante e ingeniosa, algo efectista y, desde luego, propia por la sucesión de hechos —como el del supuesto encuentro durante la noche, en el tren, del filósofo con una mujer que cree es Santa Teresa—, de una novela corta, más que de un cuento. De nuevo, trata Alas aquí, el tema del amor imposible, ese amor puramente espiritual que cobra su máxima autenticidad cuando el niño muere, y el filósofo ha de renunciar para siempre al amor de la mujer casada.

Superchería abunda en hallazgos y aciertos, tantos que resulta prolijo recogerlos aquí. Recuérdese, con todo, esa especie de gradación amorosa que va de Tomasuccio a su madre y que supone un cambio de sexo y hace pensar en el *Orlando* de una Virginia Woolf, según Laura de los Ríos, para lo cual reviste especial efectismo el tono de luz mitigada y de nocturno propio del cuento [55].

---

[55] L. de los Ríos, *Los cuentos de Clarín,* ed. cit., pág. 99 y 106-107.

Personalmente, veo algo de pre-proustiano en todo lo que experimenta el filósofo, Nicolás Serrano, cuando vuelve a Guadalajara y recuerda lo que la ciudad fue para él veinte años atrás.

> «Serrano se acordó de repente de aquel portal y de aquel farol que había visto veinte años antes. Cosa de tan poca importancia para él, las tenía grabadas en el fondo del cerebro, y sin manchas, no desteñidas ni desdibujadas; la imagen de la memoria vino a sobreponerse realmente a la realidad que tenía delante. Sintió, con una fuerza que no suele acompañar a la contemplación ordinaria y frecuente de la vanidad de la vida, el soplo frío y el rumor misterioso de las alas del tiempo, la sensación penosa de los fenómenos que huyen a nuestra vista como en un vértigo y nos hacen muecas, alejándose y confundiéndose, como si enseñaran, abriendo miembros y vestiduras, el vacío de sus entrañas».

Por otro lado, al pensar Serrano en su infancia, en el niño que fue y en todo lo que ocurrió como una especie de poema o epopeya, trae al recuerdo el caso de Ana Ozores, en *La Regenta,* viviendo experiencias semejantes. Cualquier buen conocedor de la gran novela de Alas comprobará que las vivencias y recuerdos de Serrano son muy semejantes sobre todo cuando de este personaje se nos dice:

> «¡Cuántas veces, huyendo del mundo actual, se había ido a refrescar el alma en la lectura de los antiguos poemas, en las locuras panteístas del Mahabarata, en las divinas niñerías de Aquiles, en las *filosofías blancas* de Platón o San Agustín! ¡Y tenía tan cerca su epopeya primitiva, el depertar de aquel espíritu que había sido suyo!».

Curiosa también, resulta la relación de un pasaje de *Superchería* con otro cuento de Alas, el titulado *El sombrero del señor cura.* Incluido éste en la colección *El gallo de Sócrates* (1901), se caracteriza por un valor simbólico tal, que en él veía «Azorín» la clave del estilo y del pensar de su autor [56]. El asunto se reduce a cómo Morales, cacique del pueblo, se burla del sombrero del cura párroco ante sus amigos. Grande es la sorpresa de éstos al comprobar que el tan anticuado sombrero no sólo no resulta inactual, sino que responde a la moda de su tiempo. Les explica, entonces, el cura que el sombrero que tres o cuatro años antes había llamado la atención, resultaba normal ahora,

---

[56] Vid. el prólogo de «Azorín» a su ed. de *Superchería* en la col. Fémina, de Biblioteca Estella, Madrid, 1918, prólogo recogido luego en *Clásicos y modernos.*

ya que al comprarlo eligió uno cuyas dimensiones no fueran exageradas en ningún aspecto. Lo dicho del sombrero, lo aplica el cura a su fe:

> «Cuando me aferré a mis ideas, a mi fe y a mis amores cristianos... no estaban de moda, no, la religión, la fe, ni el cristianismo. Ahora parece que entre la gente de más aristocrático pensamiento soplan aires místicos o que así se llaman; yo algo he leído de eso, y no todo me olió a farsa, aunque sí mucho».

Una miniatura o anticipo de este tema se encuentra en *Superchería* a propósito de Hijares, el alcalde de Guadalajara:

> «Le pasó con el hipnotismo lo mismo que con el sombrero de copa: él usaba siempre la copa baja y el ala ancha; la moda le dejaba en ridículo a lo mejor; pero volvía como una marea, y su sombrero parecía por algún tiempo de última novedad».

Como tantos otros relatos de Alas, *Superchería* lo es de un amor imposible, tratado aquí con especial delicadeza y especial habilidad de narrador que, si necesita de más páginas que las normalmente asignables a un cuento, es para mejor poder desarrollar una trama que por tener, hasta tiene algo de casi policíaco, de intrigas, de misterio. El tono está siempre perfectamente conseguido y hasta un punto tal, que el lector actual no puede menos de maravillarse al recordar que, juntamente con el incompleto y algo frustrado *Cuervo, Superchería* se publicó con *Doña Berta,* consiguiendo, según se comentó ya, un rango hasta entonces quizá no alcanzado por un género que cristalizó aquí en dos verdaderas obras maestras.

Prescindiendo ya de las pobres gentes relacionadas con el mundo del espectáculo, aún cabía recordar bastantes otras narraciones clarinianas caracterizadas por la presencia de personajes como aquel pobre erudito que, en *Un jornalero* [57] es asaltado en la Biblioteca pública, donde trabajaba por las noches, por unos anarquistas y revolucionarios que, llamándole burgués, se disponen a matarlo, esgrimiendo razones tan brutales como ésta:

> «Matarlo a librazos... Eso es, arriba, a la Biblioteca, que muera a pedradas... de libros, de libros infames que han publicado el clero, la nobleza, los burgueses, para explotar al pobre, engañarle, reducirle a la esclavitud moral y material».

---

[57] En *El Señor y lo demás son cuentos* ed. cit., págs. 164 y ss.

El pobre erudito se defiende del salvaje acoso y habla a los revolucionarios de su vida sacrificada, humilde y llena de trabajos y de miserias, que se extinguía oscuramente, pero de la que tal vez pasada, queda algún recuerdo o rescoldo en los rincones de los archivos.

En tanto llegan los soldados y prenden a los revolucionarios. Toman al erudito por su cabecilla y lo fusilan.

Otra inocente víctima es el protagonista de *El rey Baltasar* [58], un pobre y gris oficinista llamado don Baltasar Miajas, sujeto a las vicisitudes de los cambios ministeriales, reflejándose en un sueldo cada vez más menguado. Hombre hogareño, vive en un piso abuhardillado, cerca del cielo, donde se siente feliz, lejos de las «impurezas del aire de abajo» al que achaca la corrupción de algunos hombres. Don Baltasar ocupa un cargo que venalmente considerado, podría significar su enriquecimiento. Pero el se atiene siempre a la legalidad, aún cuando ésta represente la pobreza para los suyos.

Ocurre que una noche de Reyes los padrinos del hijo mayor y de la niña de don Baltasar les dejan magníficos regalos, donados por *Melchor* y *Gaspar*. El tercer hijo, el pequeño Marcelo, sólo encuentra un cartucho de dulces, lo único que han podido comprarle sus padres. Don Baltasar le consuela, diciéndole que falta el regalo de un rey. Su hijo desea un fuerte con soldados, y el padre encarga en una juguetería de lujo uno precioso y carísimo. Luego piensa en buscar el dinero. En la oficina soplaba entonces un viento de amenaza contra todas las irregularidades y cohechos. Todos se sentían feroces, catonianos. «Siempre pagarán justos por pecadores —decían muchos pecadores que todavía pasaban por justos»—. En resumen, sin darse cuenta, don Baltasar acepta el dinero —el justo para el juguete— de un señor al que favorece. Es descubierto y declarado cesante. Marcelo recibe el fuerte con una tarjeta del rey Baltasar.

Muy significativo es, asimismo, *El Torso* [59], con un patético enfoque de las relaciones entre amo y criados; el duque de Candelario, pese a tener por suya casi media provincia, es un ser campechano y cordial que vive en camaradería con sus servidores. Su hijo, educado en Eton y Oxford, no comulga con las ideas igualitarias de su padre, el cual trata, sobre todo, con gran confianza y cariño a Ramón, antiguo compañero de milicia y ahora jardinero de su palacio, al que llaman *El Torso,* pues habiendo perdido una pierna y un brazo, apenas le quedaba más que el tronco. Ramón respeta al amo joven.

---

[58] En *El gallo de Sócrates,* pág. 17 y ss.

[59] En *Cuentos morales,* págs. 155 y ss.

«si con el amo *viejo* eran cofianzudo, era por cumplir una consigna; porque así se lo había ordenado implícitamente, por lo demás, él tenía respeto a la sangre donde el señorito la nobleza, en el fondo de la conciencia».

Cuando muere el viejo amo, todo cambia en la casa. Ramón, al ser jardinero, es expulsado de la casa, volviendo a su jardín, viviendo él solo en un pabellón, como desterrado. Una atmósfera de corrección y frialdad sustituye a la antigua cordialidad entre amos y criados. *El Torso,* sin hacer nada en su pabellón, sigue cobrando su sueldo como un jubilado. Un día le llegan rumores a su destierro de que el joven duque no es feliz. Y efectivamente, abandonado por su esposa, el duque se queda solo en su señorial mansión, donde encuentra seca corrección en los criados, pero ningún afecto. En cierta ocasión paseando solitario por el jardín, llega hasta la glorieta donde vive *El Torso:*

«El veterano había ido perdiendo terreno, pero no quería abandonar la casa de que había sido perro fiel; no quería morir. El *señorito* no le visitaba nunca. Pasaba el día sentado en un sofá de paja, haciendo solitarios con naipes viejos, sobre una mesa de mármol, con grandes esfuerzos de la mano única que movía apenas, para la cual cada naipe, sobado y lleno de dobleces, pesaba como una losa. La pierna de carne se había hecho de palo también; no se movía. Los ojos eran centellas, pero los oídos, tapias: todo le sonaba a Ramón a ruido del bosque que tenía a la espalda. Como no oía, apenas quería hablar para no decírselo él todo. Además, casi nunca tenía con quien.

«Le dominaba una idea: "¿Qué haría, cómo lo pasaría el señorito allá abajo?"».

El duque, tras vacilar, entra en el pabellón del jardinero.

«*El Torso,* al ver al amo frente a sí, quiso incorporarse, pero no pudo. Levantó un poco la mano que no llegó a la cabeza. Saludó con ponerse rojo de respeto y de dicha. ¡Qué santo orgullo el suyo! ¡El *señorito* venía a verle a su sepulcro!

«El duque le puso la mano sobre el hombro; se sentó a su lado en el sofá de paja.

«— ¿Qué solitario es ese?— preguntó por señas.

«— El de los reyes.

«— ¿Te lo enseñó mi padre?— Volvió a decir don Diego

también con gestos, señalando con la mano, que sacudió dos veces, allá hacia las nubes, hacia los cielos...

«— Sí, el señor duque— contestó Ramón, moviendo el muñón del brazo perdido, también hacia arriba.

«— El señor duque... que de Dios goza— repetió el *Torso,* que no pudo contener dos lágrimas pobres, muy delgadas.

«Y el amo tampoco pudo, ni tal vez quiso reprimirse; y dejando caer la cabeza sobre el hombro de Ramón, abrazado al *Torso,* lloró en silencio, en abundancia, como idólatra que se reconcilia con su fetiche, y le cuenta al tronco inerte, dios de los lares, las penas íntimas que no le importan al mundo».

Este final del cuento sitúa a los dos personajes —el amo y el criado— en la misma zona de desamparo, compartida soledad, a través de una escena caracterizada por el no ocultado sentimentalismo de Alas en los relatos de este tipo. Con todo, en alguno de ellos, la compasión y la burla se mezclan muy clarinianamente, según ocurre en la casi novela corta que es *Avecilla* [60]. La marcha del relato es ya distinta a la de un verdadero cuento en el que no parece haber lugar para interpolaciones como las que aquí se introducen, a propósito del gusto del pobre oficinista Casto Avecilla por los vocablos compuestos, su aversión por todos los productos extranjeros —que le llevan a rechazar el *Barbero* de Beaumarchais (por confusión con *Bon Marché*) con un enérgico: «No me hablen de ese comerciante!»— y su creencia de que él, como funcionario, es una rueda importante en el engranaje del Estado. Ello da pie a otra especie de cuentecillo o chiste, en ocasión de padecer unas tercianas: «—Dejad todas esas medicinas; lo que yo necesito es aceite, que me unte, que me den la unción y veréis como corro».

Cuando, haciendo un enorme esfuerzo económico, Avecilla decide llevar a su mujer y a su hija al teatro, la idea suscita gran entusiasmo en las dos mujeres. Pepita, la hija, es, a su modo, una mujer tan novelera como —con otro signo— pudo serlo algún famoso personaje femenino clariniano, concretamente la Ana Ozores de *La Regenta.* El ademán cervantino, quijotesco, viene a ser el mismo, cada uno en su ambiente y de acuerdo con la condición tan dispar, de ambas mujeres. Pepita pocas lecturas tiene, a diferencia de Ana, pero sí mucha fantasía y ensoñación:

«Lo que a él (a su padre) se le iba en imaginar máquinas admi-

[60] En *Pipá,* págs. 171 y ss.

> nistrativas, fábricas de gobernar al vapor, la niña empleábalo en crear poéticas figuras y sucesos de inverosímil grandeza. Poco había leído porque le faltaba tiempo; pero de restos de personajes y de intrigas que en malos libros recogiera, iba formando poemas de su invención, purificándolo todo con su rica y sana fantasía que inspiraba un corazón tierno y ardiente en el amor de lo que llamaría don Casto lo bueno, lo bello y lo verdadero».

Y si para Ana Ozores la representación del *Tenorio* de Zorrilla a que asiste, funciona como una revelación, el solo anuncio de ir al teatro produce también una profunda conmoción a Pepita:

> «¡Oh, el teatro es una ventana por donde se ve desde la triste vida las alegrías del cielo! Pues, ¿dónde dejamos aquél hablar en versos tan bonitos, sin que falte nunca la copla? (el consonante) ¡Y qué bien recitan todos, hasta los graciosos más zafios!... Pepita se vuelve loca de alegría, sólo con pensar en lo que se va a divertir».

Pero, luego, por dificultades económicas, por no gastar tanto, Avecilla desiste de ir al teatro y se contenta con llevar a su familia a unas barracas de feria, en una de las cuales, la de la mujer gorda, tendrá lugar el que vendría a ser el «wendepunkt» de esta novela corta: el momento en que, para que todos los espectadores no puedan dudar de la realidad sin trampa de esa mujer gorda, ésta invita a Avecilla a que le pellizque una pantorrilla. La fugaz lujuria que tal contacto despierta en Don Casto, las bromas y frases soeces del público, la salida, en fin, vergonzosa de la barraca, suponen ese momento decisivo, al que Avecilla achacará la posterior caída moral de Pepita, lamentándose entonces de que «lo barato siempre resulta caro».

A la extensión de casi una novela corta se acerca también otra narración con pobres gentes como protagonistas, *Las dos cajas* [61]. Aquí el tono tan contrastado que el relato ofrece podría parecer, incluso, un defecto, si se tratara de un específico cuento, ya que en tal especie, por razón de su brevedad, no siempre resulta posible —o al menos positivo— un brusco cambio tonal.

Como quiera que sea, lo cierto es que los comienzos del relato parecen comunicar a éste un cierto tono burlesco o satírico, cuando al niño Ventura le tienen a los doce años por un genio del violín:

---

[61] En *Pipá,* págs. 261 y ss.

> «Un charlatán, que examinaba cráneos y levantaba horóscopos a la moderna, estudió la cabeza del músico y escribió esto en un papel que cobró muy caro:
>
> «Será un portento o será un imbécil; o asombrará al mundo por su habilidad artística, o llegará a ser un gran criminal embrutecido».

Las burlescas alusiones contra la craneoscopia o fisiología del Dr. Gall que tanto furor disfrutó en los años románticos e incluso posteriores y de que tanto se aprovechan novelistas como Balzac, continuarían en las páginas siguientes:

> «El padre sonreía, seguro del triunfo. Cierto tío materno, aficionado también a estudiar chichones, que eran la moda de entonces en muchos pueblos de poco vecindario, exclamaba en tono de Sibila:
>
> «— ¡El templo de la gloria o el presidio! ¡El laurel de Apolo o el grillete».

El tono es el que parece dominar en toda la parte de la narración relativa a la infancia de Ventura:

> «—Ese chico se duerme sobre el violín, exclamó un crítico famoso, de esos que hablan de música porque los demás no entiende, no porque ellos sepan.
>
> «Hizo mucha fortuna la frase y algún gacetillero la repitió, mejorada en tercio y quinto por la ocurrencia de darla en latín: *Quandoque bonus dormitat Homerus.*
>
> «El padre de Ventura quiso contestar con un comunicado en el mismo periódico, y sólo se contuvo persuadido por los argumentos del tío, aficionado a la craneoscopia.
>
> «—Ríete de cuentos, Rodríguez— decía el tío; todos los gacetilleros del mundo, con todos los latines del mundo, no pueden impedir que tu hijo tenga muy desarrollado el órgano de la filarmonitangibilidad.
>
> «Esta palabreja, que el tío había compuesto, pareció a la familia un argumento indestructible».

Nadie podría pensar a la vista de tal tono, que el cuento iba a adquirir un aire dramático y hasta un patético desenlace. Ventura, fiel a sus ideales de buscar una música sincera, sin efectivismo, no alcanza la gloria popular y acaba tocando en un café de provincias, con un público rudo y grosero. La mejor música la toca Ventura para él solo,

llegando a la mayor emoción cuando sabe que su mujer va a darle un hijo. Aparece entonces el gran tema de tantas y tantas páginas de «Clarín», el tema inspirador de alguna tan singular novela como es *Su único hijo:* el tema de la paternidad. En un monólogo mientras toca, Ventura piensa:

> «—¿Dónde está lo que no es todavía y ha de ser sin falta? ¿En dónde viven, en qué espacio flotan el alma del que ha de ser hijo mío, un ángel de cabeza rizosa, toda de oro, como la de su madre, y la impalpable idea de la música que yo sueño, pero que es en la lógica de la belleza una realidad necesaria?»

Las desgracias se encadenarían. Rotura del violín. Muerte del hijo, tan débil y menudo que el violín podía servirle de féretro. Su padre acude al cementerio para enterrar junto a él, el roto violín.

Otro cuento que no cabría olvidar en el apartado que ahora estamos comentando es el titulado, *Manín de Pepa José* [62], uno de los mejores relatos clarinianos de ambiente rural: Manín es hijo de Pepa José, aldeana viuda que lleva en arrendamiento un gran caserío por el que vela tacañamente. Manín, holgazán y soñador, pierde el tiempo tocando dulcemente la gaita. Sólo a él le perdona la madre el delito de vivir sin trabajar.

Pepa envejece por el excesivo trabajo y piensa en casar a su hijo con una mujer tan tacaña y económica como ella misma, para que subsista el caserío. Así lo hace y Manín es desgraciado con su mujer, ya que, una vez muerta su madre, desaparecen todos los mimos y cuidados que le rodeaban. Manín busca sustituto del amor maternal y de los amores galantes de su juventud, en la bebida, en los licores. Tiene una hija, y la madre, envejecida pronto por los trabajos, antes de morir la casa con un campesino de su mismo tacaño estilo, Roque de Xuaca.

Muere la esposa de Manín y este halla ahora cariño en su hija, alegre y soñadora como él. Roque, cruel y brutal, al no poder hacer trabajar a su suegro le hace ir a la *llinda,* le quita la habitación que tenía, obligándole a vivir en una choza, peor que el último jornalero. Muere la joven, y su marido, sin sentirlo nada más que en el luto, prepara el típico banquete fúnebre.

Todo el pasaje en que se describe la pantagruélica comida, los

---

[62] En *Doctor Sutilis*, ed. cit., págs. 237 y ss.

chistes, la sensualidad campesina es un magnífico trozo literario [63]. Manín se exalta comiendo y bebiendo. Se emborracha, canta, narra chistes verdes sin que su yerno haga nada por evitarlo, ya que le interesa ofrecer a todos la visión grotesta y lastimosa de su suegro. Así sucede, Roque es ya el único casero, Manín, despreciado por todos, se muere de miedo, de dolor, de hambre. Es, por lo tanto, uno de esos seres abandonados, postergados, como *El Torso,* como *Chiripa*, como tantos y tantos personajes clarinianos.

5. Variedad de los cuentos de «Clarín»

Lo hasta ahora apuntado puede que sea ya suficiente para dar alguna idea de la riqueza temática y variedad de los cuentos de Alas. Los hay fantásticos como *Mi entierro, Cuento futuro, Tirso de Molina;* patrióticos como *Un repatriado* y *León Benavides;* rurales como el recién citado *Manín de Pepa José, Boroña, ¡Adiós Cordera!, La trampa,* etc.; humorísticos como algunos de los ya vistos en las páginas anteriores, etc., etc.

Alguno de este apartado temático podría merecer especial atención. Así, por cuanto pudieran tener de proyección de las personales inquietudes espirituales del propio Alas, sus cuentos de tema religioso. Alguno de los ya vistos entran claramente en esta zona, v. gr. *El Señor, La conversión de Chiripa.*

De la religiosidad de Alas tenemos testimonios tan claros como los de su famoso comentario al libro *La Unión Católica,* de Víctor Ordóñez, en donde se encuentran párrafos tan significativos como el siguiente:

> «Nuestros librepensadores confesos debieran pensar que para ellos el Dios de los católicos no debe ser un Dios enemigo, sino el esfuerzo vigoroso del espíritu humano trabajando siglos y siglos en las razas más nobles del mundo; una idea que progresa a través de

[63] La descripción de los excesos y groserías del banquete fúnebre contrasta vivamente con algunas de «Fernán Caballero», sobre tal costumbre campesina. Así en *Más honor que honores* escribe «Fernán»: «... se puso a cubir la mesa con un rústico banquete, según lo requerían las circunstancias y establece la costumbre, en obsequio y señal de gratitud a las personas que acompañan y honran con su presencia a vivos y muertos» («Fernán Caballero», *Cuadros de costumbres*, Madrid, 1917, pág. 25).

La distancia que va de un texto como este al de Alas da la medida de lo que supuso el naturalismo literario aplicado al desmontaje de ciertos tópicos idealizadores de la vida campesina. Así, Emilia Pardo Bazán en el cuento *La salvación de Don Carmelo* presenta el caso del cura de Morais que muere víctima de una congestión en un brutal festín fúnebre.

> símbolos y confesiones teológicas y morales. Desde este punto de vista, yo no concibo un buen español reflexivo que se considere extraño al *catolicismo* por todos conceptos. ¡Ah! no; sea lo que sea de mis ideas actuales no puedo renegar de lo que hizo por mí Pelayo (o quien fuese), ni de lo que hizo por mí mi padre. Mi *historia natural* y mi *historia nacional* me atan con cadenas de realidad, dulces cadenas, al amor del catolicismo... como obra humana y como obra española. Yo también considero como *cosa mía* la cátedra labrada y erigida por la fe de mis mayores» [64].

Y más adelante, reflexionando sobre lo que puede verse en el sacrificio de la Misa:

> «Y más ve y más oye el que oye misa bien; ve la sangre de las generaciones cristianas; y el español ve más: ve la historia de doce siglos, toda llena de abuelos, que juntaron en uno el amor de Cristo y el amor de España, y mezclaron los himnos de sus plegarias con los himnos de sus victorias. Separar la *Iglesia del Estado,* eso se dice bien; y se hace, pero con una condición: que el Estado no tenga otro nombre propio ni la Iglesia más apellido: pero si ese *Estado* es España a los cuatro días de sus guerras civiles, y la Iglesia, la que tiene por patrón a Santiago, entonces el buen gobernante debe procurar no hendir el añoso árbol; no dividirlo con hacha fría y cruel...; porque se expone a que las mitades, violentamente separadas, se junten en choque tremendo y le cojan entre fibra y fibra» [65].

El que «Clarín» en 1982, escribiese cosas como éstas, no podía sorprender demasiado, sobre todo a quienes conociesen el que fue su discurso de apertura de curso en la Universidad de Oviedo en 1891, donde defendió apasionadamente, la enseñanza religiosa, que él creía inseparable de todas las demás enseñanzas [66].

Y en 1895, es decir, seis años antes de morir, escribía «Clarín» en el prólogo de sus *Cuentos morales:*

---

[64] L. Alas, *Ensayos y revistas* (1888-1892). Madrid, 1892, págs. 196-197.

[65] *Ibíd.*, pág. 198.

[66] «Por ir de prisa, refiramos esto a la enseñanza, y se verá que la obstrucción de que hablo ha invertido con apariencia de equidad y liberalismo, el mayor daño posible, para la educación armónica, propiamente humana; la separación, así, separación de la enseñanza religiosa y de las demás enseñanzas que no se cómo llamarlas, así separadas, como no las llame irreligiosas. Porque téngase en cuenta que en este punto el abstenerse es negar; quien no está con Dios, está sin Dios; la enseñanza que no es deísta, es atea» (L. Alas, *Un discurso. Folletos literarios,* VIII, F. Fe, Madrid, 1891, págs. 99-100).

> «Como en la edad madura soy autor de cuentos y novelillas, la sinceridad me hace dejar traslucir en casi todas mis intenciones otra idea capital que hoy me *llena más* el alma (más y mejor, ¡parece mentira!) que el amor de mujer la llenó nunca. Esta idea es la del *Bien,* unida a la palabra que le da vida y calor: Dios. Cómo entiendo y siento yo a Dios, es muy largo y algo difícil de explicar. Cuando llegue a la verdadera vejez, si llego, acaso, dejándome ya de cuentos, hable directamente de mi pensares acerca de lo Divino» [67].

No llegó «Clarín» a la vejez y no pudo escribir ese libro, por lo cual hemos de contentarnos con los *cuentos y novelillas* que, según su autor, son trasunto de la *idea capital* que le *llenaba el alma.*

Justamente en la colección en cuyo prólogo dirá todo eso, incluyó Alas uno de sus más sencillos y conmovedores cuentos religiosos, *El frío del Papa* [68]: Aurelio Marco, *ex filósofo,* lee en un periódico un comentario acerca de la salud de León XIII, de su vejez y de su frío. Es la noche del 5 de enero, víspera de Reyes:

> «Aurelio Marco llegaba a la vejez y su espíritu necesitaba un báculo; tenía canas en el pensamiento de nieve: huyendo de la pretendida ciencia positiva, que niega y profana lo que no explica, había vuelto, no a la confesión dogmática de sus mayores, pero sí al amor, y al respeto de la tradición cristiana; no entraba en el templo por no profanarlo, se quedaba a la puerta, aterido. Asistía al culto por fuera, contemplando la austera y dulce arquitectura de la torre gótica, himno de sincera piedad *musical* inefable...»

¿No se corresponde este retrato de Aurelio Marco con el del propio «Clarín», en viaje de vuelta —*Viaje redondo* se titula otra de sus narraciones religiosas— desde el positivismo o el Krausismo a un deísmo muy próximo en no pocas manifestaciones al catolicismo? Incluso el exceso de sentimentalidad que a Aurelio Marco le produce la visión del templo, recuerda algún pasaje sobre las catedrales, que puede leerse en el comentario a *La Unión Católica.*

Se sirve Alas del tradicional recurso del sueño, merced al cual Aurelio Marco cree volver al tiempo en que tenía siete años y, de la mano de un criado salía a buscar a los Reyes Magos, corriendo por las calles del pueblo, volando casi como un ángel: «tocando apenas con

---

[67] L. Alas, *Cuentos morales,* La España editorial, Madrid, 1896, pág. VII.

[68] *Cuentos morales,* págs. 193 y ss.

los delicados pies el polvo de la carretera; su melena flotante batía sus hombros como unas alas y le infundía como un soplo en la nuca».

En un pesebre encuentran una cuna con un niño tiritando y, a su lado, una cama en la que yace un anciano, helado de frío también. Y a continuación traza «Clarín» un cuadro lleno de simbolismo religioso: llegan los tres Reyes Magos —en figura de tres murguistas que solían representarlos en el pueblo, detalle éste muy propio del sueño y de la imaginación infantil—, y abrigan con sus mantos al anciano que «se hiela en la noche eterna del mundo sin fe, sin esperanza, sin caridad». Esos mantos representan la tradición, las grandezas del mundo adherido a la Iglesia por salvar el *capital* de la civilización cristiana, la herencia de la fe, la belleza mística... Miran los Magos al cielo esperando la salida del sol. El Papa se muere de frío y contempla la cuna del Niño, al tiempo que piensa: «Mientras él no se hiele, yo no me hielo». Y Melchor, Gaspar y Baltasar, como un coro repetían: «¡Si saliera el sol! ¡Si saliera el sol!».

Un relato tan bellamente simbólico como éste nos hace ver hasta qué punto era hábil «Clarín», a la hora de con un tema provocado —como el mismo texto indica— por una noticia de prensa, y destinado para su publicación a 8 de enero de 1895 en *El Imparcial,* crear un típico cuento de *Reyes.*

En *Un grabado* [69] combina Alas el tema religioso con el motivo, tan reiterado en toda su producción narrativa, de la paternidad. El protagonista de ese relato es otro filósofo, un profesor universitario de Metafísica, que siempre habla de Dios Padre en sus explicaciones, en contra de las corrientes filosóficas de moda. La arraigada creencia del profesor en Dios Padre tiene su origen en un grabado, reproducido en una revista titulada *Huérfanos,* que representaba a unos niños en soledad absoluta. El profesor, que es viudo y padre de tres hijos pequeños, sintió entonces la idea de la Partenidad Divina como imperativo categórico del dolor.

También como *cuento moral,* publicó Alas el titulado *Viaje Redondo* [70], sin apenas trama, reducido a la vivencia o meditación de un joven estudiante que ha perdido la fe y viene a recobrarla, junto con la idea de la vejez y de la muerte, al penetrar un día con su madre en la Iglesia del pueblo.

Más significativa aún es la narración titulada *Cambio de luz* [71] que,

---

[69] *Cuentos morales,* págs. 139 y ss.

[70] *Ibíd.*, págs. 265 y ss.

[71] En *El Señor y lo demás son cuentos,* págs. 49 y ss.

al igual que las anteriores, parece trasunto de alguna espiritual experiencia de Alas, el cual pudo proyectar no poco de sí mismo en la figura de Jorge Arial, hombre feliz, hogareño, intelectual y sensible, atormentado, sin embargo, por una idea obsesiva, que recuerda alguna página de Dostoyevsky:

> «Si hay Dios, todo está bien. Si no hay Dios, todo está mal. Mi mujer, mi hijo, la *dominante*, la paz de mi casa, la belleza del mundo, el *divino* placer de entenderla, la tranquilidad de la conciencia..., todo eso, los mayores tesoros de la vida, si no hay Dios, es polvo, humo, ceniza, viento, nada... Pura apariencia, congruencia ilusoria fingida; positiva sombra, dolor sin causa, pero seguro, lo único cierto. Pero si hay Dios, ¿qué importan todos los males? Trabajos, luchas, desgracias, desengaños, vejez, desilusión, muerte, ¿qué importan? Si hay Dios, todo está bien; si no hay Dios, todo está mal».

Jorge Arial pierde la vista, queda ciego pero la luz se hace en su ser y sin dudas ya respecto a la existencia de Dios, sostenido por el amor y por su espíritu, lleva una existencia feliz al lado de los seres queridos y con la ayuda de la música, cuyo lenguaje le permite descubrir un mundo nuevo, suplidor del visual que acaba de perder sustituida una luz por otra.

En *Un voto* y *Aprensiones* [72] trató «Clarín» un tema tan apasionante como el de la influencia de lo sobrenatural en la vida terrena. La primera narración relata el caso de un autor dramático que sacrifica el triunfo de un drama suyo por la salvación de su hijo, víctima de una grave enfermedad. La obra fracasa ante la alegría del autor, que ha recibido un telegrama con la noticia de que su hijo está fuera de peligro.

En *Aprensiones* una coqueta casada trata de seducir a un hombre también casado, y aún cuando llegan a relaciones de gran intimidad, no logra nunca vencer la resistencia de él, que se justifica diciendo que no se niega por timidez, sino por aprensión acerca de sus hijos, sobre los que podría caer la desgracia, como castigo de su pecado. Pasado el tiempo se le muere un hijo, y cuando ella le echa en cara que nada logró con su sacrificio, él responde serenamente, que de haber pecado sufriría ahora la tortura de creer que la muerte de su hijo fue ocasionada por su falta.

---

[72] En *El gallo de Sócrates,* págs. 65 y ss. y 133 y ss. respectivamente.

> «Lo que Dios me da a cambio de no gozar el crimen, no es la vida de mis hijos, que no puede ser mía, sino la paz de mi conciencia..., que es lo único mío».

De algún cuento clariniano con sacerdote como protagonista algo se ha dicho ya: v. gr. *El Señor* y *El sombrero del señor cura,* así como de la tentación diabólica que sufre un Magistral en *El Diablo en Semana Santa.* Al lado de tales relatos cabría recordar una novela corta, *El cura de Vericueto* [73], cuyo protagonista es, tal vez, el sacerdote mejor tratado psicológicamente, dentro de la narrativa breve de Alas.

Don Tomás Celorio, cura de Vericueto, goza fama de avaro. Al morir deja un testamento en el que se explica el porqué de su tacañería. Se trata de un tipo simpático y muy humano que tuvo como único vicio el juego. En cierta ocasión, jugando en casa de un amigo sobrevino una especie de duelo en el juego entre Celorio y el barón de Cabranes, noble casi arrunidado. En un principio ganó el cura, y el barón empieza a jugar dinero que no tiene, aunque se adivina en él que lo pagará a toda costa. Los demás toman a broma la partida, pero ellos dos, aunque fingen seguir la broma, se saben hidalgos que juegan con toda seridad y con todos los riesgos. Cambia la suerte y comienza a ganar el de Cabranes, siendo Celorio quien juega dinero inexistente. Al fin queda deudor del barón en una cifra elevadísima, que promete pagarle poco a poco, a costa de una vida de tacañería, que comienza al día siguiente de su derrota. Nada guarda para sí y, periódicamente, va enviando al barón el dinero que logra ir reuniendo.

El cura, antes de morir, consiguió liquidar la deuda, y a un mendigo ciego que pasaba por la calle le hizo entrar apresuradamente, y le entregó todo lo que tenía *suyo,* lo primero de que podía disponer.

El tema, pues, no puede ser aquí más de cuento, aunque para desarrollarlo cumplidamente Alas haya necesitado la extensión propia de una novela corta.

Observaciones semejantes a las que sugiere un tan compacto grupo como el de cuentos religiosos, cabría hacer a propósito de otras posibles clasificaciones de la narrativa breve clariniana, al considerar, por ejemplo, apartados tan significativos como los de cuentos con animales como protagonistas —*El Quin, La trampa, ¡Adios, Cordera!*—, o bien los de tipo *divertimento* —entre los que sobresale el muy singular *Amor' è furbo* [74]—

---

[73] En *Cuentos morales,* págs. 1 y ss.

[74] Sobre este relato, vid. Carolyn Richmond, «La ópera como enlace entre dos obras de "Clarín": 'Amor' è furbo" y "Su único hijo"», en *Insula,* nº 377, abril, 1978, pág. 3.

o los, a veces tan refinados de carácter psicológico, *Dos sabios, Cristales, Un documento* [75].

Junto a la variedad temática y tonal, había que destacar asimismo la de las técnicas y procedimientos empleados por Alas en la construcción de sus relatos breves. Ya hemos visto algún caso de diálogo sin palabras, como el presentado en el tan poético *Dúo de la tos.*

Como ejemplo significativo de la parquedad y precisión en el manejo del diálogo, cabría recordar ahora el cuento *Un viejo verde* [76]: un señor de edad ya bastante avanzada, está enamorado platónicamente de una hermosa dama que, sabedora de aquella adoración, se burla un día de él en un concierto. El señor está en el palco contiguo al de la dama, y un rayo de sol que cae sobre la vidriera coloreada de la sala, tiñe de verde su rostro. Es entonces cuando la dama dice en voz alta a sus amigas: «Ahí tenéis lo que se llama *un viejo verde*». Jamás vuelve a ver a aquél hombre y, tarde ya, cuando él ha muerto, comprende la nobleza de su amor.

No hay más diálogos en el cuento que las palabras que la protagonista dice a sus amigas, pero en ellas radica el *quid* del relato, de manera semejante, en cierto modo, a lo que ocurre en el titulado *El entierro de la sardina* [77]. Su acción transcurre en una ciudad levítica, triste, sin teatros ni fiestas, excepto en Antruejo. El entierro de la sardina es siempre un acontecimiento. Celso Arteaga juez y director de un colegio, hombre de seriedad acrisolada, pronuncia durante tal ceremonia el discurso fúnebre, y es premiado con la sardina metálica que él ofrece a la recatada joven Cecilia Plá. Era costumbre que el premiado regalase el trofeo a la mujer más de su gusto, y Celso lo hace recitando una especie de declaración amorosa. Pero la ciudad recobra luego su pulso normal y Celso y Cecilia no vuelven a hablarse. Al año siguiente, Celso hace lo mismo, luego se distancian nuevamente; él se casa con otra mujer y abandona la ciudad. Cuando vuelve a ella, ya viejo, va a una casa de huéspedes de la que es dueña la solterona doña Cecilia, muy avejentada y delgada como una sardina. Es precisamente esta asociación la que permite a Celso recordarla, junto con la emoción de descubrir en una alacena, la sardina metálica que le hace comprender cómo ella no lo olvidó nunca. Pasa el tiempo, y un día de lluvia, Celso ha de descubrirse cuando pasa un entierro, el de Cecilia: el entierro de

---

[75] Sobre este último relato vid. C. Richmond, «Un documento (vivo literario y crítico). Análisis de un cuento de Clarín» en *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, nº 105-106, 1982, págs. 367-384.

[76] En *El Señor y lo demás son cuentos,* págs. 116 y ss.

[77] En *El gallo de Sócrates*, págs. 183 y ss.

la sardina. Tal desenlace y tal asociación de imágenes permite aproximar la técnica manejada en tal relato —sobre todo en lo que atañe a la función del título— con la empleada en *Un viejo verde.*

En estos cuentos de amor distanciado o imposible es importante el paso del tiempo, fundamental en la trama de *El entierro de la sardina.* Y atendiendo a este aspecto hay que reconocer la habilidad con que Alas supo suscitar tal impresión, la de paso de muchos años, en narraciones que requieren tan pocos minutos de lectura como este *Entierro, El Señor* o la no menos conseguida *Benedictino* [78], cruel historia de un solterón que llega a seducir a la hija, soltera también, de un fallecido amigo suyo. Ella para aturdirse, bebe benedictino de la botella que su padre tenía reservada para el día de su boda. El paso de los años resulta fundamental aquí, ya que al principio nos es presentado el tema de los dos grandes amigos Joaquín y Abel, «Caín y Abel los llamaba el pueblo» [79], en un ambiente muy parecido pero eficazmente presentado que, a veces, recuerda —los paseos, las calles, la vida social— el de *La Regenta,* sobre todo por las figuras femeninas y hasta por la presencia de un «capellán muy elegante».

Finalmente, y en la imposibilidad de prestar a todos y cada uno de los cuentos de Alas, la atención adecuada a sus altas calidades literarias, quiero cerrar estas consideraciones sobre la variedad de técnica, refiriéndome a una muy característica del cuento popular, tradicional, pero también, en versión usualmente más sutil, del cuento literario: la que podríamos llamar estructura repetitiva o reiterativa.

Sabido es que en los relatos populares —recuérdese como ejemplo significativo el tan bien contado de *Medio pollito* que «Fernán Caballero» incluyó en *La Gaviota* —suele darse con frecuencia el recurso de los sucesivos encuentros —normalmente tres— del protagonista con otros tantos personajes que más adelante pueden reaparecer para ayudar al héroe si este se ha portado bien con ellos, o para desquitarse y tomar adecuada venganza en el caso contrario, según ocurre en el citado *Medio pollito.*

La *ley del tres* viene a ser una de las más características y definidoras del cuento popular; aunque no siempre coincide el movimiento de repetición con tal número —que puede ser mayor o menor según los casos— lo que sí se da con significativa frecuencia es justamente esa

---

[78] En *El Señor y lo demás son cuentos,* págs. 177 y ss.

[79] Vid. en la ed. de *Treinta relatos* de C. Richmond, lo que esta profesora apunta sobre el tema cainísta en este relato —que no se revela en asesinato pero sí en la vejación de que el amigo hace objeto a la hija del otro— y su conexión con el *Abel Sánchez* de Unamuno (ed. cit., pág. 220).

mecánica; una reiteración, una repetición. La estructura de los cuentos populares suele, pues, estar organizada de forma muy sencilla y hasta esquemática.

En los cuentos literarios el movimiento repetitivo puede estar más velado o escondido, pero, de existir, resulta también fácilmente perceptible e identificable aun cuando puede resolverse en oposición o inversión. Consideremos algunos de los cuentos últimamente vistos a esta luz: el papel, por ejemplo, de la botella de *Benedictino* que aparece, por primera vez, vinculada a la ilusión de un padre por celebrar el casamiento de su hija, y luego asociada a la deshonra de ésta. El motivo de *El entierro de la sardina* se repite, también a lo largo del relato así titulado para aparecer, por última vez, en un cierre o *clímax* que carga de patetismo y de cruel burla todas las apariciones anteriores.

Pero es, sobre todo, en dos cuentos de animales, *¡Adiós, Cordera!* y *La trampa*, donde más expresividad alcanza el recurso que ahora estamos comentando. En el primero de ellos, el tal vez más celebrado y popular de los cuentos de Alas [80], el paso de los años como en *Benedictino* y en *El entierro de la sardina* queda asociado a un movimiento de repetición.

En principio asistimos a los juegos de los niños, de los hermanos Pinín y Rosa con su vaca *Cordera,* en el *prao* Somonte. Huérfanos de madre, han encontrado en el animal algo así como el refugio materno. De ahí su cariño por la *Cordera,* a la que llevan todos los días a pastar a un prado cruzado por la vía del tren y por los palos del telégrafo, símbolos uno y otro de la destructiva civilización que va a acabar con su idílica felicidad. Forzado el padre por los apuros económicos a vender la vaca para que sea sacrificada en el matadero, los niños dicen adiós con desbordante pena al animal, al que ven pasar en el tren que cruza el prado, produciéndose entonces el patético adiós que da título al cuento. El paso de los años trae consigo nuevas dificultades económicas y un nuevo sacrificio, el de *Pinín* que habrá de incorporarse como soldado, al no poder redimir su servicio con cuota alguna, partiendo también en el tren, rumbo quizá a otro matadero, recibiendo entonces el emocionado adiós de su hermana Rosa. Un adiós que repite el de años atrás, al superponer en el mismo los dos nombres de las dos víctimas: Cordera y Pinín.

La repetición queda bien clara y toda la fuerza del cuento radica

[80] En *El Señor y lo demás son cuentos,* págs. 34 y ss.

precisamente en ella [81], hasta el extremo de resultar imposible un estiramiento de *¡Adios Cordera!,* capaz de convertir su trama en la de una novela extensa. Se diría que tales alargamientos resultan posibles en aquellos cuentos en que se da un proceso temporal caracterizado por el paso de muchos años —así en *El Señor, Benedictino, El entierro de la sardina,* y ahora *¡Adiós, Cordera!*— pero la verdad es que no cuesta demasiado trabajo imaginar cómo se destruiría la compacta vibración emocional de tales relatos, si su estructura creciese hasta alcanzar —con descripciones, subtramas, personajes secundarios, etc.— la de una novela.

Lo intenso de un efecto repetitivo como el de *¡Adiós, Cordera!* reside, precisamente, en el acercamiento de los dos adioses, aunque entre uno y otro medien muchos años, concentrados en los pocos segundos de la lectura que los mismos suponen en el cuento.

Más débil es el efecto repetitivo que encontramos en *La trampa* [82], uno de los mejores cuentos de ambiente asturiano que salieron de la pluma de Alas; un campesino, Manín de Chinta, se opone, en principio, a que el viejo camino real se convierta en carretera. Cuando esto sucede compra un carrito ligero y piensa en la adquisición de la cabalgadura que pueda tirar de él. Falo, hijo de Manín, es designado para hacer la compra —por haber servido en la caballería— y adquiere una yegua que le vende un vecino del mismo concejo. La yegua revoluciona el orden de la familia, que la trata recelosamente, como a una advenediza. Pronto empieza el animal a adelgazar y a llenarse de bultos o tumores. Sólo Falo la cuida con gran cariño. El día en que prueba a enganchar la yegua al carro, se hiere una pata y se niega a subir una empinada cuesta. Tan desgraciado aspecto ofrece el animal que toda la familia protesta ante el vendedor. Falo sigue cuidando a la yegua, en tanto Manín intriga para deshacer el trato, buscando la ayuda de un cacique.

Durante esta guerra *pseudo-jurídica,* la familia de Chinta va interesándose por el animal, que al convivir con ellos va siendo considerada como de la familia, *un animal de Dios.* Cuando con gran alegría de todos mejora, el antiguo propietario y vendedor, vencido en el pleito,

---

[81] Matías Montes Huidobro considera, a su vez, que *¡Adiós, Cordera!* tendría una estructura triangular, viendo en el triángulo formado por Rosa, *Pinín* y la vaca *Cordera,* un «triángulo de amor», y casi un «simbólico misterio de origen divino»; es decir, relacionable con «el misterio de la Santísima Trinidad reunidos en la verdad única del amor» (M. Montes Huidobro, «Leopoldo Alas; el amor, unidad y pluralidad en el estilo» en el libro colectivo de la serie «El escritor y la crítica», *Leopoldo Alas «Clarín»* ed. de J. M.ª Martínez Cachero, Taurus, Madrid, 1978, págs. 253-262).

[82] En *Cuentos morales,* págs. 277 y ss.

viene blasfemando a recoger la yegua. Cuando se la lleva, la trata tan mal, que la familia de Manín, encariñada ya con el animal, le devuelve el dinero y se queda con la *trampa.* El vendedor, jactancioso, le reclama las costas de litigio. Y la pobre yegua se queda con la familia como un ser más de ella, al que todos tratan con consideración y paciencia.

> «Así se vivía, soportándose unos a otros; como se sufría a la vieja, que ya no trabajaba y gruñía, como todos tenían algo que tolerarse, algo que perdonarse mutamente. Así es la vida entre los que se quieren y atraviesan este valle de lágrimas juntos, unidas las manos para que no los disperse el viento del infortunio».

Los dos momentos claves del relato, aquellos que suponen una repetición allegable a las que hemos vistos frecuentemente en otros cuentos clarinianos, tiene lugar en el medio y en el final del mismo.

El primer momento, aquél en que se descubre la condición de *trampa* que supuso la compra de la yegua, viene dado por el inútil empeño de que el animal tire del carro, por la cuesta llamada la Grandota:

> «Aquel día la *Chula* no dio un paso más camino de la *villa.* Todo fue inútil, latigazos, palos, caricias, argumentos persuasivos de Manín, quejas de su mujer, ayuda de transeúntes que vinieron a suspender las ruedas del carricoche en el aire. No arrancó. No se encabritaba, no se impacientaba; nada de coces ni relinchos; silencio, paciencia, resignación; pero ni un paso».

El segundo momento que supone una repetición, invertida, de esta lo encontramos al final del cuento, cuando se nos advierte que: «Al llegar a la cuesta grande, la gente a tierra; la Chula subía poco a poco; no se le apuraba. Se paraba a veces y se hacía la vista gorda».

Y el párrafo que cierra el relato nos sitúa, de nuevo, al animal frente a la cuesta Grandota:

> «Se paraba la *Chula* en la Grandota; se sentaba la Chinta sobre un montón de grana y, con toda calma, fumaba un cigarrillo que en vez de papel tenía media hoja seca de maíz. Y Falo esperaba, silbando, pasando la mano por el lomo a la yegua torda que se parecía al caballo que él había dejado muerto en un campo de batalla».

La repetición es aquí más sutil que en *¡Adios, Cordera!,* pero no

menos funcional, y su presencia da sentido y emoción a un cuento que, como tantos otros de Alas, justifica el que su autor sea en la España del XIX, con referencia a tal género literario, lo que un Maupassant o un Chejov pudieron ser en Francia o en Rusia.

El cuento, género de innegable importancia en el panorama literario del XIX, evolucionó y conoció un complejo desarrollo desde su cultivo por los autores románticos, hasta su manejo por parte de los grandes escritores que convivieron en la etapa realista.