

Textos literarios para las secciones españolas en Italia II

Siglo XIX

Ministerio
de Educación, Formación Profesional
y Deportes



Textos literarios para las secciones españolas en Italia II

Siglo XIX

Cristina Alegre Palazón
Jorge Benítez Martínez
Rafael Cid Martínez
Esperanza Falcón Nuviala
Paula Gómez González
Belén Hurtado Secades
Marta Lapuente Ortiz
María Dolores Nieto Acebes
Olga Orviz González

Coordinación

Esperanza Falcón Nuviala
Marta Lapuente Ortiz



Consejería de Educación en Italia, Grecia y Albania
Piazza Sant'Andrea della Valle, 6, 00186 Roma
educacionyfp.gob.es/italia
+39 0668307303

Autores

Cristina Alegre Palazón, Jorge Benítez Martínez, Rafael Cid Martínez,
Esperanza Falcón Nuviala, Paula Gómez González, Belén Hurtado Secades,
Marta Lapuente Ortiz, María Dolores Nieto Acebes, Olga Orviz González

Coordinadores

Esperanza Falcón Nuviala y Marta Lapuente Ortiz

Ilustraciones

Las fotografías que ilustran estos textos son de dominio público



MINISTERIO DE EDUCACIÓN, FORMACIÓN PROFESIONAL Y DEPORTES

Secretaría de Estado de Educación
Dirección General de Planificación y Gestión Educativa
Unidad de Acción Educativa Exterior

Edita:

SECRETARÍA GENERAL TÉCNICA

Subdirección General de Atención al Ciudadano, Documentación y Publicaciones



Edición: julio de 2024

NIPO: 164-24-143-3

Índice

Primera mitad del siglo XIX

INTRODUCCIÓN GENERAL, <i>Esperanza Falcón Nuviala y Paula Gómez González</i>	6
LA PROSA ROMÁNTICA, <i>Paula Gómez González</i>	10
EL TEATRO ROMÁNTICO, <i>Esperanza Falcón Nuviala</i>	26
LA LÍRICA ROMÁNTICA, <i>Jorge Benítez Martínez</i>	46
EL POSROMANTICISMO, <i>María Dolores Nieto Acebes</i>	64

Segunda mitad del siglo XIX

INTRODUCCIÓN GENERAL, <i>Belén Hurtado Secades y Marta Lapuente Ortiz</i>	90
POESÍA Y TEATRO, <i>Olga Orviz González</i>	96
LA NOVELA REALISTA, <i>Belén Hurtado Secades</i>	114
GALDÓS, <i>Marta Lapuente Ortiz</i>	136
CLARÍN, <i>Cristina Alegre Palazón</i>	154
LA NOVELA NATURALISTA, <i>Rafael Cid Martínez</i>	174

BIBLIOGRAFÍA	195
--------------------	-----

Son muchos quienes aprenden el español como lengua extranjera –se estima que son más de veintitrés millones de personas en 2023–, pero no son tantos quienes alcanzan un dominio de la lengua suficiente para estudiar «en español», siendo una lengua extranjera.

La Acción Educativa Exterior mantiene desde hace décadas un programa de secciones españolas en las que alumnos de centros extranjeros se forman en un contexto intercultural y plurilingüe. En el caso de Italia, las secciones españolas permiten a alumnos del sistema educativo italiano formarse a partir de los catorce años (durante la *Secondaria di secondo grado*) en un currículo mixto, en el que destaca la enseñanza de la lengua y la literatura españolas, así como la geografía y la historia en español.

Como bien saben los profesores que han impartido estas materias en las *sezioni internazionali spagnole* en Italia, en sus aulas es necesario tener en cuenta no solo la competencia lingüística del alumnado, sino también el universo de relaciones históricas, artísticas, literarias, etcétera, entre las culturas de uno y otro país. Por ello, son muy escasos los materiales para el aula que incorporan un enfoque adecuado a esas necesidades y, también por ello, nadie mejor que los propios docentes en las *sezioni* para aportar su saber y experiencia.

Ese es el objetivo de estos *Textos literarios para las secciones españolas en Italia II. Siglos XVIII -XIX*, que ha elaborado, gracias al apoyo del Instituto Nacional de Tecnologías Educativas y de Formación del Profesorado, un grupo de excelentes profesores de Lengua y Literatura españolas destinados en Italia. Empieza así a completarse un conjunto amplio de materiales para la asignatura, que comenzó con el volumen dedicado al siglo XX, editado en 2012, y continuó con el editado en 2022 y centrado en los siglos XVI a XVIII.

Con objetivo similar, y asimismo con el apoyo del INTEF, la Consejería de Educación ha puesto a disposición de los profesores de la materia de Historia en español otro trabajo colectivo, *Apuntes de Historia para las secciones españolas en Italia. España siglo XX*, que confiamos en que sirva a su propósito de apoyar a nuestros docentes en su aventura de mostrar que la lengua no es sinónimo de frontera, sino de puente, y que las historias y las culturas de Italia y de España están enlazadas del modo más estrecho.

Por último, la Consejería de Educación en Italia quiere agradecer su esfuerzo a todos los docentes que han participado en la elaboración de estos materiales y reconocer no solo el valor de su trabajo en el aula con sus alumnos, sino la generosidad de poner su experiencia al servicio de quienes en adelante continuarán promoviendo la cultura española en Italia.



Introducción general al Romanticismo

Esperanza Falcón Nuviala

Paula Gómez González

Introducción

El Romanticismo no es solo un movimiento artístico y literario, sino que implica también cambios en la forma de concebir el mundo y el ser humano. Surge en un momento de gran agitación política y social, como es el final del siglo XVIII y el comienzo del siglo XIX. En Europa, especialmente, coincide con un periodo histórico convulso (la revolución industrial, la revolución francesa, el inicio del proceso de independencia de las colonias americanas...). Como señala Emilia Pardo Bazán en *La cuestión palpitante*, se ponen de moda cánones de belleza (damas pálidas, con tirabuzones...), tipos (el héroe, el escritor calavera...), ambientes y costumbres románticas, y se vive imitando a la literatura (el suicidio de Werther en la obra de Goethe provocó una oleada de suicidios). Es, en fin, un movimiento que se rebela contra la realidad materialista, o bien desde una actitud con-

servadora, que defiende una vuelta a los valores del pasado, o bien desde una actitud progresista, defensora del liberalismo y los valores revolucionarios.

Orígenes y características generales

Los orígenes de este movimiento cultural, político y literario se encuentran en Alemania, (movimiento *Sturm und Drang*, con las figuras de Goethe y Schiller), y en Inglaterra, con Lord Byron, Shelley y Mary Shelley como máximos exponentes. Finalmente, se desarrollará en Europa en la primera mitad del siglo XIX.

Como características de este movimiento, se pueden citar las siguientes:

- *El mal del siglo*: expresión que designa el estado de incertidumbre e insatisfacción de los autores románticos surgida del choque entre sus deseos y esperanzas con la realidad. Al no poder alcanzar la perfección, aparecen estos sentimientos de melancolía y de insatisfacción perpetua.
- Subjetivismo: como reacción al racionalismo imperante en el siglo XVIII, se da importancia a los sentimientos, lo misterioso, lo sobrenatural y la fantasía. El mundo y la naturaleza están vistos de forma subjetiva.
- Exaltación del yo: el poeta busca profundizar en su intimidad a través del análisis de su estado de ánimo y la exhibición de sus sentimientos. Persiguen la singularidad, y los paisajes salvajes, agrestes y tormentosos les sirven para expresar su estado anímico o un lugar donde buscar consuelo.
- Libertad: se rechazan las normas sociales y literarias. Los artistas se muestran inconformistas y rebeldes, se consideran superiores a los demás, y se ven como genios incomprendidos.
- Evasión: el rechazo hacia el mundo que los rodea, les hace refugiarse en épocas pasadas o lugares exóticos (Oriente, España...). La muerte y el suicidio aparecen como formas extremas de evasión.
- Nacionalismo: hay un interés por valores patrióticos y nacionales que se traduce en un gusto por el folclore, considerado la expresión del alma de un país, y, también, por la Edad Media, época de gestación de las naciones europeas.

Romanticismo en España

Como se vio al hablar del siglo XVIII, las corrientes románticas llegaron a España a finales de este siglo y se pueden apreciar muestras de este prerromanticismo en obras como *Noches lúgubres* de Cadalso; no obstante, las circunstancias históricas impidieron su normal desarrollo. Las ideas románticas fueron difundidas también por Böhl de Faber, cónsul alemán en Cádiz y padre de la novelista Cecilia Böhl de Faber, *Fernán Caballero*.

En España, el siglo comienza con la invasión francesa (1808), que supone el fin del reinado de Carlos IV. En las colonias americanas se aprovecha esta situación para iniciar el proceso de independencia. Simón Bolívar y José de San Martín se convirtieron en los promotores de esta lucha. La intención de Bolívar era conseguir la independencia manteniendo la unidad de los territorios hispanos; no obstante, Hispanoamérica se dividió en un gran número de naciones con sistemas políticos inestables gobernados por criollos -los nacidos en América de padres españoles-. Tras la Guerra de la Independencia y un corto periodo liberal en el que se aprueba la Constitución de Cádiz (1812), vuelve al trono Fernando VII, cuyo reinado marcado por el absolutismo y la represión, hizo que muchos liberales e ilustrados se exiliaran. En este periodo, las ideas clasicistas del siglo XVIII perviven y el Romanticismo no acaba de cuajar. Es tras la muerte de Fernando VII, en 1833, cuando los liberales que estaban exiliados vuelven y dan a conocer en España las ideas románticas. Este movimiento llega a su plenitud en torno a 1835, con el estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino* del Duque de Rivas o las poesías publicadas en torno al año 1841. Hacia la mitad de siglo, se comienzan a ver cambios en la escritura,

un gusto por reflejar las tradiciones y costumbres locales y las obras se van despojando de los elementos exóticos y fantásticos, anunciando así la transición al Realismo (1868).

En la segunda mitad del siglo XIX, cuando ya la literatura realista estaba en pleno auge, pervive la estética romántica gracias a la obra de dos escritores de vital importancia: Rosalía de Castro y Gustavo Adolfo Bécquer. Este periodo se conoce como Posromanticismo.

Romanticismo en Europa

El movimiento romántico surge a finales del siglo XVIII en Inglaterra y Alemania (etapa denominada Prerromanticismo) y rápidamente se extendió por toda Europa en la primera mitad del siglo XIX.

El movimiento precursor del Romanticismo aparece en Alemania, y es el ya citado *Sturm und Drang* (Tempestad e Ímpetu) que defendía, frente a las corrientes neoclásicas imperantes, la expresión de los sentimientos y una creación literaria no sujeta a las reglas clásicas. A estos rasgos iniciales, se le sumarán también, la evasión hacia el pasado, especialmente la Edad Media, ya que se considera la época en que se origina el espíritu alemán; el nacionalismo y el gusto por el folclore. Dentro del Romanticismo alemán hay que destacar la figura de Goethe, autor de *Penas del joven Werther* (1774) y *Fausto*; poetas como Novalis, con su obra *Himnos a la noche*, y prosistas como los hermanos Grimm, recopiladores de cuentos tradicionales, o E.T.A. Hoffmann, creador de excelentes cuentos fantásticos.

En la literatura inglesa destaca la figura de Lord Byron, cuya obra y vida lo sitúan como un auténtico hombre romántico. En prosa son importantes las aportaciones de Mary Shelley a la novela de terror, con su *Frankenstein*, y de Walter Scott a la novela histórica, con *Ivanhoe*. En Francia, el Romanticismo cuenta con escritores muy leídos como Alejandro Dumas, autor de *Los tres mosqueteros* y *El conde de Montecristo*, o Víctor Hugo, creador de novelas históricas como *Los Miserables* y largos poemas de tono marcadamente romántico.

El Romanticismo en Italia está unido al movimiento nacionalista y considera al intelectual como un conductor en la lucha social. No presenta rasgos radicales de irracionalidad, subjetividad y exotismo como en otras literaturas porque mantiene el gusto por lo clásico. A partir de un artículo publicado por Madame de Staël -intelectual francesa- donde aconseja a los escritores italianos que venzan su aislamiento cultural y comiencen a traducir obras de las literaturas alemana e inglesa, se produce una polémica entre los clásicos y los románticos identificando a estos últimos con el movimiento nacionalista y patriótico. Destacan las figuras de Ugo Foscolo, del que es famoso su poema *Dei sepolcri*, sobre el tema de la muerte; Manzoni, creador de *I Promessi sposi*, novela que se toma como modelo de lengua, y Leopardi, quien defiende la corriente clasicista: aunque reivindica la necesidad de ser original -rasgo romántico-, este autor rechaza la inspiración en la actualidad y aconseja sustituirla por las pasiones y sentimientos, de los cuales, los clásicos grecolatinos, constituyen el mejor ejemplo. Leopardi es el más famoso poeta romántico italiano, especialmente por sus *Cantos*.



La prosa romántica

Paula Gómez González

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

DE LA ILUSTRACIÓN AL ROMANTICISMO. ORÍGENES DE LA PROSA ROMÁNTICA

CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA PROSA ROMÁNTICA

LOS GÉNEROS NARRATIVOS: NOVELA HISTÓRICA, LEYENDAS, CUADROS DE COSTUMBRES Y ARTÍCULOS PERIODÍSTICOS

- La novela histórica
- Las leyendas
- Los cuadros de costumbres y los artículos periodísticos

MARIANO JOSÉ DE LARRA

OTRAS LITERATURAS

COMENTARIO LITERARIO

- Texto: «El día de difuntos de 1836» de Mariano José de Larra

Introducción

Aunque durante el movimiento romántico serán la poesía y el teatro los géneros predominantes, a lo largo del siglo XIX, la novela experimentó una gran evolución y llegó a convertirse en el género preferido por los lectores. Esta evolución va de la mano del desarrollo del periodismo a lo largo de este siglo, ya que muchas obras se difundieron a través de la prensa. También hay que destacar el aumento de mujeres lectoras y su gusto por la novela.

De la Ilustración al Romanticismo. Orígenes de la prosa romántica

La literatura del siglo XVIII se caracterizaba por su verosimilitud, el respeto de las normas, dar poco espacio a lo sentimental y a la fantasía, y tener una finalidad didáctica. Ya a finales del siglo, se aprecia en las obras en prosa un cambio en la concepción literaria: se empieza a manifestar la expresión de los sentimientos y el gusto por ambientes naturales, nocturnos, tenebrosos, salvajes y lúgubres. Muestra de ello es una obra de José de Cadalso con un título revelador, *Noches lúgubres*, en la que el protagonista pretende desenterrar el cadáver de su amada y luego suicidarse. Este Prerromanticismo anticipa algunas de las características formales del movimiento, pero no esa nueva concepción del mundo y el arte que surgirá con el Romanticismo.

En España, será a partir del regreso de los exiliados, tras la muerte de Fernando VII (1833), cuando se desarrolle la prosa romántica. A su difusión contribuyeron la traducción de novelas extranjeras y la publicación de novelas por entregas o en forma de folle-

tín distribuidas con los periódicos. También se publicaban en los diarios y en las revistas literarias artículos de costumbres o relatos breves como las leyendas.

Características generales de la prosa romántica

La prosa romántica sigue los rasgos generales del Romanticismo: libertad, nacionalismo, subjetivismo, evasión, exaltación del yo, presencia de lo irracional y la imaginación (vid. apartado 2 de la Introducción general al Romanticismo).

Los géneros narrativos: novela histórica, leyendas, cuadros de costumbres y artículos periodísticos

Aunque durante el Romanticismo, en otros países europeos, tuvieron gran repercusión las novelas fantásticas o góticas, este género apenas tuvo difusión en España. En cambio, sí triunfaron los cuentos fantásticos, muchos de ellos publicados en periódicos y revistas, entre las que tuvo un papel fundamental *Cartas españolas* (1831).

Dentro de la prosa romántica española se pueden destacar los siguientes géneros: la novela histórica, las leyendas y los cuadros de costumbres.

La novela histórica

La novela histórica tuvo un gran éxito en toda Europa. En España se difundió a través de las traducciones de Walter Scott y vivirá su apogeo en la década entre 1834-44. Es

una novela de corte fantástico, en general larga y con argumentos complejos, que presenta algunos de los rasgos típicos del Romanticismo como:

- El gusto por épocas pasadas, en especial el periodo medieval: las historias tienen un trasfondo histórico, basado en leyendas sin rigor histórico.
- Predominan las tramas marcadas por el amor y la acción: el amor visto como una pasión exaltada y fatalista que arrastra a los protagonistas a la desesperación, a la locura o, incluso, a la muerte. En cuanto a la acción, son obras llenas de intriga, duelos y raptos, donde está presente lo sobrenatural o lo esotérico.
- Importancia de la naturaleza: las historias se ambientan en paisajes nocturnos, melancólicos o misteriosos en los que es frecuente la presencia de ruinas de antiguos castillos o iglesias.

Estas características se pueden apreciar en la obra más importante del género, *El señor de Bembibre* de Enrique Gil y Carrasco. La novela cuenta los amores desgraciados entre don Álvaro, señor de Bembibre y doña Beatriz, con el trasfondo de la historia de la Orden del Temple, y destaca por su descripción de la naturaleza del Bierzo, región donde está ambientada. Otras obras de este tipo son *El doncel de don Enrique el Doliente* de Larra y *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar* de Espronceda.

Las leyendas

Las leyendas son obras narrativas breves caracterizadas por mezclar lugares o persona-

jes reales con hechos ficticios y fantásticos. Estos relatos breves se adaptan muy bien al gusto romántico por lo sobrenatural y misterioso, y se difundieron a través de su publicación en periódicos y revistas literarias. Destacan las *Leyendas* de Bécquer, escritas en prosa, (vid. tema «El posromanticismo en España: Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía de Castro») y, en verso, los *Romances históricos* del duque de Rivas.

Los cuadros de costumbres y los artículos periodísticos

Aunque se puede considerar que la literatura española tiene una larga tradición costumbrista (*La Celestina*, la obra de Cervantes, la novela picaresca...), en sentido estricto, el costumbrismo surge en el siglo XIX a partir de las ideas románticas que buscan preservar el folclore y tradiciones de un país, amenazadas por los cambios producidos por la Revolución Industrial, las migraciones a las ciudades y el ascenso de la burguesía. En España, esta tendencia se vio acentuada por una reacción nacionalista ante las campañas napoleónicas. También tuvo un gran desarrollo en las nacientes repúblicas hispanoamericanas, como un medio de recuperar su identidad.



Sepulcro del doncel en la Catedral de Sigüenza

Surgen así los cuadros de costumbres, que tratan temas como las formas de vida rural y campesina; los bailes, canciones y tradiciones; la vida cotidiana de las ciudades y sus tipos más representativos (dependientes, burgueses, maestros...) y el encuentro entre campo y ciudad. Su popularidad va unida al interés romántico por los libros de viajes, que pretendían retratar lo típico y pintoresco de un lugar y, sobre todo, al auge de los periódicos y las revistas. El propio Larra lo reconoce al situar el origen del género en Inglaterra, donde se publicaban *essay or sketch of manners* (escenas de costumbres).

El autor más representativo de cuadros de costumbres fue Ramón de Mesonero Romanos (Madrid, 1803–Madrid, 1882), que en su obra *Panorama matritense: cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante* (1835) retrata su ciudad natal, con la intención de recoger aquellas costumbres que las generaciones futuras olvidarán. Con otro escritor costumbrista, el andaluz, Estébanez Calderón (Málaga, 1799–Madrid, 1867), crea la revista literaria *Cartas españolas*, uno de los canales de difusión del costumbrismo.

El éxito de este tipo de literatura fue tal, que se escribieron también novelas y dramas costumbristas y se publicaron diversas antologías como *Los españoles pintados por sí mismos* (1833–34), una colección de cuadros costumbristas de los principales escritores de la época (Fernán Caballero, el duque de Rivas, Mesonero Romanos...). Estas escenas costumbristas tendrán su continuidad en autores realistas como Fernán Caballero o José María de Pereda y, ya en el siglo XX, en las comedias de costumbres de los hermanos Machado o los sainetes de los hermanos Álvarez Quintero y Carlos Arniches.

Mariano José de Larra (Madrid, 1809 – Madrid, 1837)

Mariano José de Larra nació en Madrid el 24 de marzo de 1809 en el seno de una familia afrancesada (su padre fue médico en el ejército de José Bonaparte), que tuvo que exiliarse en 1813, por lo que pasó su infancia en Francia. Con diecinueve años comenzó a publicar artículos satíricos y participaba con otros escritores en la tertulia *El Parnasillo*. Con la revista satírica *El pobrecito hablador* (1832) se gana el reconocimiento de escritor satírico y consigue el éxito del público. A partir de 1833, escribirá bajo el seudónimo de Fígaro y traducirá obras francesas.

Su preocupación por la situación de España, su sentimiento de insatisfacción ante un país que está muy lejos de sus expectativas, y el fracaso a nivel político (fue elegido diputado en 1836, pero no llegó a ocupar el cargo por el motín de La Granja) y personal (la separación de su mujer y el abandono de su amante Dolores Armijo), sumieron al escritor en una honda depresión que se refleja en sus últimos artículos y que lo lleva a suicidarse el 13 de febrero de 1837, con solo veintisiete años. Su popularidad era tal, que por su capilla ardiente pasaron más de quince mil personas y un joven José Zorrilla se dio a conocer en este acto con la lectura de su poema elegíaco «A la memoria del joven literato Mariano José de Larra».

Larra fue poeta, dramaturgo y novelista, pero, sin duda, es conocido y valorado por su obra periodística. En 1834 publicó la novela histórica *El doncel de don Enrique el Doliente*. Esta trama caballerescas, ambientada en el siglo XV durante el reinado de Enrique III de Castilla, narra los amores entre Macías y Elvira, una dama casada de la corte.

Larra se basó también en la historia entre el trovador Macías –símbolo del amante fiel– y Elvira, para la creación de su drama histórico *Macías* (1834), que inspirará obras como *El trovador* o *Los amantes de Teruel*.



Mariano José de Larra, de José Gutiérrez de la Vega. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid

Larra representa el Romanticismo liberal. La defensa del liberalismo, el espíritu reformista y democrático están presentes en sus artículos, con los que pretendía señalar los defectos y problemas de la sociedad de su época para poder cambiarlos. Son, pues, un instrumento para reformar el país. Escribió más de trescientos artículos que publicó con diversos seudónimos (El Duende Satírico del Día, El Pobrecito Hablador, Andrés Niporesas...) de los cuales, Fígaro, será el más conocido. A nivel temático, los artículos de Larra suelen agruparse en tres tipos: de costumbres, políticos, y de crítica literaria.

Comenzó escribiendo el periódico *El Duende Satírico del Día* (1828). El tema principal de sus escritos es la crítica literaria, y el artículo más importante de esta época es «El café», en el que un observador desde la mesa de un café va comentando de forma burlesca y caricaturesca los personajes y las conversaciones que oye; acaba concluyendo que todo es apariencia. Esta visión desengañada del mundo y la sociedad, semejante a la que presentaba Quevedo, será una constante en sus obras.

En *El pobrecito hablador*, revista satírica fundada por él mismo en 1832, se centró en criticar las costumbres y la autoridad tradicionales. Defendió la importancia de los avances científicos y tecnológicos como fundamentos de la sociedad moderna. Aquí publicó su artículo «El casarse pronto y mal», en el que plasmó su fracaso matrimonial.

A partir de 1833, ya con el seudónimo de Fígaro, sus críticas literarias y políticas se agudizan y escribirá algunos de sus mejores artículos («Vuelva usted mañana», «El castellano viejo», «Un reo de muerte», «El día de difuntos de 1836»)

Entre los recursos que usa Larra como escritor satírico destacan los siguientes: la caricatura, la exageración, la ironía y la parodia. Uno de sus recursos caricaturescos es reducir los tipos sociales a un rasgo destacado de su apariencia o vestimenta, por ejemplo, los fumadores a «chimeneas andantes que no podrían vivir si hubieran nacido antes del descubrimiento del tabaco». Para lograr apariencia de objetividad en sus sátiras, adopta diversas perspectivas, como la de un extranjero que visita el país y señala los aspectos que le resultan sorprendentes, o el diálogo entre personas de distinta edad y formación, entre otros.

A nivel formal, sus cuadros de costumbres se presentan como artículos periodísticos, epístolas (por ejemplo, la correspondencia ficticia entre el Bachiller y Andrés Niporesas) o sueños ficticios. Muchos de sus artículos tienen la siguiente estructura: una introducción con unas reflexiones del autor sobre el tema del artículo, ejemplificación mediante una escena costumbrista y reflexión final en la que expone sus conclusiones.

Larra es una de las figuras más destacadas del Romanticismo español y un referente para los autores de la Generación del 98; a todos ellos les une el amor y la preocupación por España. También el autor teatral Buero Vallejo rendirá su particular homenaje a Larra en su obra *La detonación*, en la que recrea la vida del escritor, partiendo del momento previo al disparo que causó su muerte.

Otras literaturas

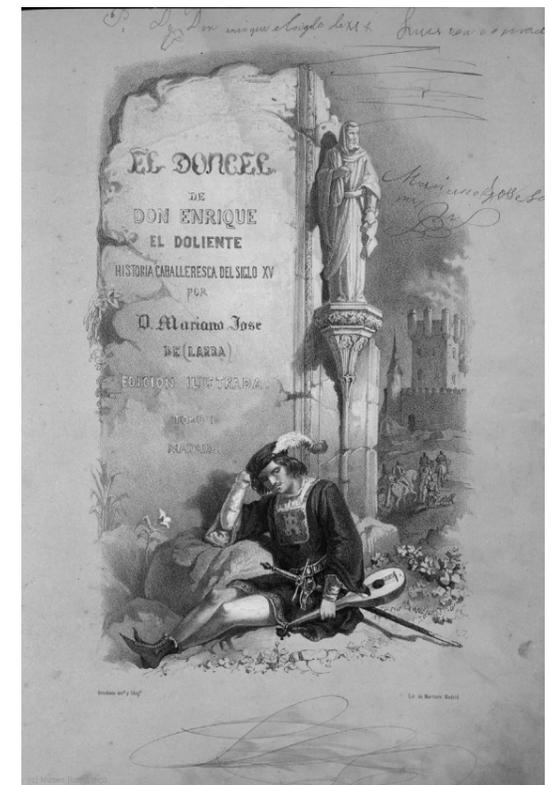
Al igual que en el caso de España, ya a finales del siglo XVIII se puede ver en el panorama literario europeo una superación de la prosa ilustrada. La obra más representativa de este momento es *Las penas del joven Werther* (1774), novela epistolar de Goethe en la que, inspirándose en un hecho autobiográfico, narra las desventuras del protagonista que se llega a suicidar por un amor no correspondido. Esta novela, que tuvo un inmenso éxito en toda Europa, dio lugar a la “Werther fieber” (fiebre Werther) y a una ola de suicidios por imitación (hecho que se pasó a denominar en psicología «efecto Werther»), lo que llevó a las autoridades de algunos países a prohibir la novela.

Uno de los géneros narrativos de mayor éxito fue un género de evasión: la novela histórica. En ella, los autores desarrollan una historia de ficción enmarcada en un hecho histórico real, generalmente ambientado en la Edad Media. Sin duda, el autor más destacado es el escocés Walter Scott, que llegó a ser leído, traducido e imitado en toda Europa. Entre sus obras destacan títulos como *Ivanhoe*, *Rob Roy* o *Robin Hood*. Esta novela histórica fue también cultivada por autores como Alejandro Dumas, autor de la exitosa novela *Los tres mosqueteros*; Friedrich Hölderlin, autor de *Hiperion*; o Victor Hugo, que narra una trama de amor e intriga ambientada en el París del siglo XV en *Nuestra señora de París*. En Italia hay que destacar la obra de Alessandro Manzoni, *I Promessi sposi*, historia de amor ambientada en la Lombardía del siglo XVII bajo la dominación española.

Debido al gusto por lo sobrenatural y misterioso, en el Romanticismo se desarrolló la novela gótica y el relato fantástico y de terror. La novela gótica se inicia en Inglaterra a finales del siglo XVIII; se caracteriza por incluir elementos sobrenaturales y terroríficos, escenarios misteriosos y lúgubres, y personajes misteriosos o fantasmagóricos. Dentro de este género destaca Mary Shelley, autora de *Frankenstein* o el moderno *Prometeo* (1818), obra que está considerada la primera novela de ciencia-ficción; el alemán E.T.A Hoffmann y los norteamericanos Washington Irving y Edgard Allan Poe. Washington Irving está considerado el creador del gótico norteamericano y uno de los autores más influyentes con sus relatos *Rip van Winkle* y *La leyenda de Sleepy Hollow*, mientras que Edgard A. Poe es autor de numerosos cuentos de terror (*El corazón delator*, *El gato negro...*) e iniciador de la novela policíaca con *El escarabajo de oro*.

También se cultiva una novela sentimental y costumbrista en la que destacan escritoras como las hermanas Brönte (Charlotte es autora de *Jane Eyre* y *Emily*, de *Cumbres borrascosas*) y, sobre todo, Jane Austen, autora de novelas como *Sentido y sensibilidad*, *Orgullo y prejuicio* y *Emma*, que siguen despertando gran interés hoy en día.

Cabe citar también en este apartado que, para muchos autores, España representaba la quintaesencia de país romántico. En su obra *Cuentos de la Alhambra*, Washington Irving narra su viaje por Andalucía y su fascinación por Granada (en concreto por la Alhambra) y recoge una serie de leyendas y cuentos en torno a este monumento. El francés Merimée en su novela corta, *Carmen*, tiene como protagonista a una gitana y el mundo de los bandoleros. Esta novela inspiraría la ópera homónima de George Bizet.



Portada de *El doncel de don Enrique el doliente* (tomo I), Madrid

Comentario literario

TEXTO: «El día de difuntos de 1836», Mariano José de Larra

El día de Difuntos de 1836

Fígaro en el cementerio

Beati qui moriuntur in domino

(En la primera parte del artículo, el autor, dominado por la melancolía, reflexiona sobre asuntos contemporáneos a los que luego volverá a hacer referencia en su paseo por Madrid. Esta reflexión acaba cuando sale a las calles de la ciudad y ve la muchedumbre que hay en las calles)

[...]

Dirigíanse las gentes por las calles en gran número y larga procesión, serpenteando de unas en otras como largas culebras de infinitos colores: ¡al cementerio, al cementerio! ¡Y para eso salían de las puertas de Madrid!

Vamos claros, dije yo para mí, ¿dónde está el cementerio? ¿Fuera o dentro? Un vértigo espantoso se apoderó de mí, y comencé a ver claro. El cementerio está dentro de Madrid. Madrid es el cementerio. Pero vasto cementerio donde cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo.

Entonces, y en tanto que los que creen vivir acudían a la mansión que presumen de los muertos, yo comencé a pasear con toda la devoción y recogimiento de que soy capaz las calles del grande osario.

— ¡Necios! —decía a los transeúntes—. ¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejos por ventura? ¿Ha acabado también Gómez con el azogue de Madrid? ¡Miraos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio! ¿Vais a ver a vuestros padres y a vuestros abuelos, cuando vosotros sois los muertos? Ellos viven, porque ellos tienen paz; ellos tienen libertad, la única posible sobre la tierra, la que da la muerte; ellos no pagan contribuciones que no tienen; ellos no serán alistados ni movilizados; ellos no son presos ni denunciados; ellos, en fin, no gimen bajo la jurisdicción del celador del cuartel; ellos son los únicos que gozan de la libertad de imprenta, porque ellos hablan al mundo. Hablan en voz bien alta y que ningún jurado se atrevería a encausar y a condenar. Ellos, en fin, no reconocen más que una ley, la imperiosa ley de la Naturaleza que allí les puso, y ésa la obedecen.

— ¿Qué monumento es éste? —exclamé al comenzar mi paseo por el vasto cementerio—. ¿Es él mismo un esqueleto inmenso de los siglos pasados o la tumba de otros esqueletos? «¡Palacio!» [...] Al llegar aquí me acordé del verso de Quevedo: «Y ni los v... ni los diablos veo». En el frontispicio decía: «Aquí yace el trono; nació en el reinado de Isabel la Católica, murió en La Granja de un aire colado». [...]

¿Y este mausoleo a la izquierda? «La armería.» Leamos:

«Aquí yace el valor castellano, con todos sus pertrechos».

Los Ministerios: «Aquí yace media España; murió de la otra media». [...]

Más allá: ¡Santo Dios!, «Aquí yace la Inquisición, hija de la fe y del fanatismo: murió de vejez». Con todo, anduve buscando alguna nota de resurrección: o todavía no la habían puesto, o no se debía de poner nunca. [...]

¿Qué es esto? ¡La cárcel! «Aquí reposa la libertad del pensamiento.» ¡Dios mío, en España, en el país ya educado para instituciones libres! Con todo, me acordé de aquel célebre epitafio y añadí involuntariamente:

Aquí el pensamiento reposa,
en su vida hizo otra cosa.

Dos redactores del Mundo eran las figuras lacrimatorias de esta grande urna. Se veían en el relieve una cadena, una mordaza y una pluma. Esta pluma, dije para mí, ¿es la de los escritores o la de los escribanos? En la cárcel todo puede ser.

«La calle de Postas», «la calle de la Montera». Éstos no son sepulcros. Son osarios, donde, mezclados y revueltos, duermen el comercio, la industria, la buena fe, el negocio.

[...]

Puerta del Sol. La Puerta del Sol: ésta no es sepulcro sino de mentiras. [...]

La Imprenta Nacional. Al revés que la Puerta del Sol, éste es el sepulcro de la verdad. [...]

Pero ya anochece, y también era hora de retiro para mí. Tendí una última ojeada sobre el vasto cementerio. Olía a muerte próxima. Los perros ladraban con aquel aullido prolongado, intérprete de su instinto agorero; el gran coloso, la inmensa capital, toda ella se removía como un moribundo que tantea la ropa; entonces no vi más que un gran sepulcro: una inmensa lápida se disponía a cubrirle como una ancha tumba.

No había «aquí yace» todavía; el escultor no quería mentir; pero los nombres del difunto saltaban a la vista ya distintamente delineados.

«¡Fuera —exclamé— la horrible pesadilla, fuera! ¡Libertad! ¡Constitución! ¡Tres veces! ¡Opinión nacional! ¡Emigración! ¡Vergüenza! ¡Discordia!» Todas estas palabras parecían repetirme a un tiempo los últimos ecos del clamor general de las campanas del día de Difuntos de 1836.

Una nube sombría lo envolvió todo. Era la noche. El frío de la noche helaba mis venas. Quise salir violentamente del horrible cementerio. Quise refugiarme en mi propio corazón, lleno no ha mucho de vida, de ilusiones, de deseos.

¡Santo cielo! También otro cementerio. Mi corazón no es más que otro sepulcro. ¿Qué dice? Leamos. ¿Quién ha muerto en él? ¡Espantoso letrero! «¡Aquí yace la esperanza!» ¡Silencio, silencio!

Larra, «El día de difuntos de 1836», *El Español*, n.º 368, 2 de noviembre de 1836.

1. Tema

El artículo fue publicado en el periódico *El español* el 2 de noviembre de 1836, es decir, el día de difuntos. Esta fecha, en la que es tradición en España visitar los cementerios para llevar flores a los muertos, le sirve a Larra para escribir una reflexión sobre la sociedad del momento que, en su opinión, está muerta en vida, al igual que él mismo, ya que en su corazón solo habita la desesperanza. Se puede decir entonces, que el tema de este texto es la desesperanza causada por una sociedad en decadencia y por su propia angustia existencial.

2. Resumen

Larra sale de casa y contempla a la gente que se dirige en masa al cementerio; esto le lleva a preguntarse el porqué de esta visita, ya que la propia es la ciudad de Madrid la que es un cementerio. Comienza así a recorrer las calles parándose ante los distintos edificios y lugares emblemáticos de la ciudad (palacio, cárcel, la Bolsa, la Puerta del Sol...) comentando sus «epitafios». Al caer la noche, de regreso a casa, quiere refugiarse en su propio corazón y descubre con horror que es otro sepulcro, ya que ha muerto en él toda esperanza.

3. Estructura

Externa

En cuanto a la estructura externa, el artículo comienza con un título (El día de Difuntos de 1836), que hace referencia a la fecha de publicación del texto, y un subtítulo (Fígaro en el cementerio). Este título va acompañado por una cita del «Apocalipsis» cap.14, versículo 13 (*Beati qui moriuntur in domino* –Bienaventurados los que mueren en el Señor–). A lo largo del texto se alternan partes reflexivas, narrativas y otras en las que la voz del narrador aparece en estilo directo en una suerte de diálogo consigo mismo en el que va comentando en qué lugar se encuentra y los epitafios que debieran figurar en cada uno de esos edificios.

Interna

En relación a la estructura interna, si se hace referencia al artículo completo, se pueden distinguir las siguientes partes:

- Reflexión introductoria sobre diversos asuntos de actualidad que Larra hace en su casa antes de salir a la calle.
- Parte central o desarrollo del artículo, marcada por el paseo por las calles de Madrid, vista como un gran cementerio. Esta parte central se puede subdividir en diversos apartados: contemplación de la muchedumbre y enunciación de la idea clave del artículo (Madrid es un cementerio), interpelación a los madrileños y contraposición entre el cementerio real y

el alegórico (la ciudad de Madrid) y recorrido por los lugares de Madrid comentando el «epitafio» de cada uno de ellos.

- Conclusión: con la caída de la noche, Larra finaliza su paseo y sus reflexiones finales; el fin de todos sus ideales le lleva a ver que su corazón es también la tumba de sus ilusiones. Se pasa así de la crítica social a lo íntimo y personal.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Mariano José de Larra (1809-1837) es el autor más destacado de artículos periodísticos y de costumbres del Romanticismo español. En los más de trescientos artículos que escribió bajo diversos seudónimos se puede apreciar su espíritu liberal y reformista, que le lleva a hacerse eco de los problemas del país y a buscar soluciones. Por este motivo, Larra va a ser uno de los autores más admirado por los escritores de la Generación del 98. Además de articulista fue también poeta, dramaturgo y novelista.

Existen una serie de acontecimientos históricos y sociales que van a influir en la visión desengañada de la sociedad y en la falta de esperanza que se manifiesta en Larra, y que concretamente se aprecia en este artículo. En 1833 comenzó la guerra Carlista, debido a la crisis por la sucesión al trono tras la muerte de Fernando VII en la que los liberales (divididos en progresistas y moderados), entre ellos Larra, apoyan la subida al trono de su hija Isabel. También se inició la desamortización del progresista Mendizábal (1835), aunque con resultados decepcionantes, ya que va a favorecer a las clases ricas. Esta desilusión llevó a Larra a presentarse a las elecciones por partido moderado y a ser elegido diputado, aunque no llegó a ocupar su cargo por el motín de La Granja. En este artículo se hará referencia a estos hechos históricos que llevaron a Larra a una crisis existencial.

La parte central del artículo comienza cuando Larra baja a la calle y se encuentra con las gentes de Madrid que se dirigen al cementerio. Esta muchedumbre está descrita a través de la comparación con una serpiente variopinta que se mueve por las calles animada por una consigna: «al cementerio». A pesar de la aparente viveza de la imagen, al observarla, Larra descubre con terror la cruda realidad que se oculta tras este hecho –que formula a través de preguntas retóricas–, y se enuncia la idea central del artículo: no es necesario salir de la ciudad porque esta es en sí un cementerio. Esta alegoría se refuerza con el paralelismo y las anáforas («cada casa es el nicho de una familia, cada calle el sepulcro de un acontecimiento, cada corazón la urna cineraria de una esperanza o de un deseo»).

Aun así, la sociedad no es consciente de la decadencia en la que viven; por ese motivo los increpa («necios») y apela para que descubran esta realidad, los anima a ponerse ante un espejo (aprovecha este momento para hacer referencia a la expedición del jefe carlista Gómez Navas que no consiguió ser atrapado por el ejército dirigido por Narváez). En esta contraposición entre los muertos y los muertos en vida, Larra plantea una paradoja que refleja la concepción romántica de la naturaleza –como única ley válida– y de la defensa de la libertad –como valor supremo–, también apreciable en la *Canción del pirata* de Espronceda. El autor identifica la muerte con la

libertad y, por lo tanto, considera que los muertos son más libres, ya que solo tienen que obedecer una ley, la de la naturaleza. Por el contrario, el autor enumera a través de las anáforas («ellos no») las cadenas a las que están sujetos los seres humanos y que, a «ellos», los muertos, no les afectan: el pago de impuestos, la posibilidad de ser alistado o tener que luchar en la guerra (en ese momento, la guerra Carlista), de ser encarcelado por sus ideas o sufrir censura (un mal que le afectaba directamente como periodista). Desde esta perspectiva, se entiende mejor la cita del «Apocalipsis» que abre el artículo: bienaventurados los muertos.

En su paseo por Madrid, va visitando los edificios emblemáticos de la ciudad, aquellos que acogían las instituciones fundamentales para el gobierno y desarrollo del país. En un diálogo consigo mismo, va imaginando los posibles epitafios, con un tono exaltado lleno de exclamaciones y preguntas retóricas con los que transmite su desesperanza. En ellos se hace referencia al contexto histórico y a las esperanzas puestas en un cambio, en el progreso y que acabaron enterradas, como decía el autor al inicio de este paseo, en su corazón.

En el palacio, recuerda, aunque no de forma exacta, este verso de Quevedo («Y ni los diablos ni los virgos veo»). No hay que olvidar que, en sus escritos, Quevedo también presentaba una visión desengañada y crítica de la sociedad de su época, al igual que hace Larra. El autor parece identificar la muerte de la monarquía con la derogación del Estatuto real de 1834 tras el motín de La Granja, hecho que le afectó personalmente, como ya se ha dicho.

Continúa su paseo visitando los distintos «mausoleos»: la armería, donde se ha enterrado el valor de los españoles y que recuerda aquellos versos de Machado –autor perteneciente a la antes citada Generación del 98– en que se lamenta de la apatía del país; y los ministerios en lo que critica la guerra civil carlista («Aquí yace media España; murió de la otra media»). También hace referencia a la desaparición de una institución caduca y alejada de los principios ilustrados como la Inquisición, aunque teme que su final no sea definitivo («Con todo, anduve buscando alguna nota de resurrección»). Al pasar por la cárcel, cobra relevancia un asunto que le toca más de cerca: la libertad de expresión limitada por la censura. Larra considera que el país ya está preparado para la libertad de prensa, aunque la realidad se impone a través de la metonimia «mordaza y cadena», es decir, censura contra «la pluma», la prensa, personificada aquí por los redactores del periódico liberal *El mundo*. El autor remata este epitafio con un pareado «Aquí el pensamiento reposa, /en su vida hizo otra cosa» que juega con la ambigüedad en el último verso.

En la misma línea, haciendo referencia al control férreo de la información por parte del Gobierno, contraponen el Mentidero de la Villa, cercano a la Puerta del Sol, (que «no era sepulcro sino de mentiras») donde acudían todos aquellos que querían enterarse de las noticias, con la Imprenta Real, canal de comunicación oficial, o el «sepulcro de la verdad», es decir, carente de fiabilidad.

Con la llegada de la noche, vista metafóricamente como la lápida que cubre la tumba, Larra se retira, no sin antes dar una visión del conjunto a ese enorme cementerio que es Madrid y que entierra todas sus esperanzas puestas en la libertad, la constitución, la prensa...y solo queda la ver-

güenza. En esta descripción se ven rasgos típicamente románticos y que remiten a un ambiente lúgubre y sepulcral (perros aullando, la presencia de la muerte, el frío que hiela las venas...).

Es ahora cuando el subtítulo inicial (Fígaro en el cementerio) cobra todo significado: ya no es solo que el autor (Fígaro) se pasee por ese cementerio que es Madrid y la España del momento, sino que, las decepciones que ha ido viviendo le llevan a cuestionarse todos sus ideales liberales y su deseo de poder contribuir a cambiar y mejorar el país a través de su obra periodística. Así, él mismo se ve arrastrado por esa desesperanza que le lleva a decir que su corazón está ya muerto, y esta desazón y angustia existencial es plenamente romántica.



5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. En el texto abunda el léxico relacionado con la muerte. Identifica estos términos, defínelos y elabora un mapa en el que se recoja este campo léxico, estableciendo las oportunas clasificaciones y relaciones entre los términos.
2. Transforma en estilo indirecto este fragmento del texto:
«—¡Necios! —decía a los transeúntes—. ¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejos por ventura? ¿Ha acabado también Gómez con el azogue de Madrid? ¡Miraos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio! ¿Vais a ver a vuestros padres y a vuestros abuelos, cuando vosotros sois los muertos?»
3. Identifica las formas verbales del fragmento, indicando la persona, el número, tiempo y modo verbal.
«—¡Necios! —decía a los transeúntes—. ¿Os movéis para ver muertos? ¿No tenéis espejos por ventura? ¿Ha acabado también Gómez con el azogue de Madrid? ¡Miraos, insensatos, a vosotros mismos, y en vuestra frente veréis vuestro propio epitafio!»
4. Lee el poema *Insomnio* de Dámaso Alonso y escribe un breve texto comparándolo con el artículo propuesto para comentario.

Preguntas teóricas y transversales

1. Elabora un mapa conceptual en el que se recojan los siguientes aspectos: contexto histórico del Romanticismo en España, características de la corriente, la prosa romántica, autores y obras destacados de la prosa romántica.
2. Indica si las siguientes afirmaciones son verdaderas o falsas. Corrige las falsas:
 - El ascenso al trono de Fernando VII favoreció el desarrollo de la prosa romántica.
 - La defensa de la libertad es uno de los pilares del movimiento romántico.
 - El duque de Rivas es uno de los principales cultivadores de la novela histórica.
 - La obra de Larra fue exclusivamente periodística.
 - Los cuadros de costumbres se pueden relacionar con el desarrollo de la prosa realista.
 - La novela gótica va a ser un género marginal en España.
 - La novela histórica se ambienta normalmente en la Edad Media, época que retrata con rigor histórico.
 - La prensa y las revistas van a ser fundamentales para la difusión de la literatura romántica.
 - En España no se vivió un Prerromanticismo como en otros países europeos.
 - La naturaleza salvaje, agreste, misteriosa, con presencia de ruinas y nocturna es uno de los marcos favoritos de los relatos románticos.
3. Debatimos: En su artículo «El reo de muerte» Larra plantea el tema de la pena capital. Como trabajo previo, leed el artículo en clase, estableced dos grupos de trabajo en la clase, buscad argumentos en contra o a favor de la pena de muerte. También se debe elegir a un moderador que presente y guíe el debate.

(En la Biblioteca virtual Miguel de Cervantes se puede encontrar el artículo: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/un-reo-de-muerte--0/html/ff7a3da6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0_)

Para saber más

En el Museo del Romanticismo de Madrid, la sala XVII está dedicada al autor (sala “El gabinete de Larra”) y puede visitarse virtualmente a través de la página web del museo:

<https://www.culturaydeporte.gob.es/mromanticismo/inicio.html>

En la página web de RTVE, dentro de la serie *Los libros*, se puede encontrar un programa de ficción sobre el autor, basado en sus artículos de costumbres y comentado por Zamora Vicente, académico de la RAE.

<https://www.rtve.es/play/videos/los-libros-ficcion/libros-mariano-jose-larra/3440103/>

La Alhambra, Granada





El teatro romántico

Esperanza Falcón Nuviala

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL TEATRO ROMÁNTICO

AUTORES

- Ángel de Saavedra, duque de Rivas
- Juan Eugenio Hartzenbuch
- José Zorrilla

TEATRO ROMÁNTICO EN EUROPA

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: Fragmento de *Don Álvaro o la fuerza del sino*: Jornada V, escena X.
- Texto 2: Fragmento de *Don Juan Tenorio*: Parte I, acto IV, escena III. Escena del sofá.

Monumento a José Zorrilla, de Aurelio Rodríguez Vicente Carretero.
Plaza de Zorrilla, Valladolid

Introducción

La escena teatral española de principios de siglo estaba dominada por representaciones de diverso tipo: comedias sentimentales y melodramas traducidos de autores franceses –aunque con la invasión francesa fueron drásticamente reducidos–, refundiciones de obras barrocas, y comedias neoclásicas moratinianas. También se representaban comedias de magia –que se desarrollaban en lugares exóticos, utilizaban la tramoya para representar transformaciones, vuelos o desapariciones– y sainetes, subgénero cómico de un acto que sustituyó al entremés. A todo ello hay que añadir la aparición en escena de la ópera italiana que gozaba de gran aceptación por parte del público.

No es hasta la mitad de los años 30, tras la muerte de Fernando VII, al retorno de los intelectuales exiliados, cuando se puede hablar del triunfo del «drama romántico» con el éxito de representaciones como el *Macías* (1834), *La conjuración de Venecia* (1834) o *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835). Durante esta década y la siguiente se estrenan obras dentro de esta estética romántica con autores sobresalientes como el duque de Rivas, Juan Eugenio Hartzenbusch y José Zorrilla, cuya obra titulada *Traidor, infantera y mártir* (1849) se considera la última pieza de esta tendencia. Así pues, el teatro romántico tuvo una vida corta en su tiempo y producción, pero muy exitosa en el número de representaciones.

Por otra parte, y paralelamente a los «dramas románticos», se desarrolló un teatro «costumbrista», que huía del «tono mayor» predominante en el teatro romántico y presentaba tipos y personajes desde un punto de vista festivo y satírico. El representante de este tipo de teatro fue Manuel Bretón de los Herreros (1796–1873). Sus comedias enlazan

con las de Fernández de Moratín y sus continuadores, y con la posterior «alta comedia» posromántica.

Por lo que respecta a los lugares de representación de las obras, estos van evolucionando a lo largo de la centuria: se pasa de los corrales de comedias a los edificios creados específicamente para el espectáculo, los llamados «teatros a la italiana» que permiten una escenografía de fondos pintados más acorde a las escenas románticas de ruinas, bosques o castillos.

Características generales del teatro romántico

El drama romántico presenta una serie de características tanto en lo formal como en los elementos estéticos, los temas y personajes.

Desde el punto de vista formal, el drama romántico se caracteriza por el rechazo de las normas y reglas que se habían seguido en el teatro neoclásico. Se mezcla lo trágico y lo cómico como una forma de reflejar lo grotesco de la realidad. También se mezcla la prosa y el verso con el fin de conseguir una nueva expresividad a través de la libertad creativa. Así, la prosa se utiliza para las escenas de ambiente y los diálogos cotidianos, y el verso queda reservado para los momentos más intensos y líricos, y para los monólogos.

Además, se rompen las unidades de tiempo y lugar. Entre un acto y otro pueden pasar años y los lugares son muy diversos, aunque hay predilección por algunos típicos como el panteón, el paisaje abrupto o la mazmorra, y la iglesia.

Por otra parte, son abundantes las acotaciones que se refieren tanto a la escenografía –muy importante en estos dramas– como a las actitudes de los personajes.

Por último, el número de actos también varía: pueden ser tres, cuatro o cinco. También cambia el nombre que se les da: jornadas –como en el Siglo de Oro–, actos, o bien con un título que hace referencia al lugar o acción que sucede en ese acto.

Como elementos estéticos del drama se pueden señalar dos: la atención al entorno particular a través de fondos escenográficos –como una forma de oponerse a la universalidad neoclásica– y el lenguaje.

Con respecto al interés por presentar un entorno concreto y particular, hay que destacar el gusto por dos tipos de escenarios: la naturaleza y la ciudad. La primera aparece en su forma agreste y salvaje –bosques, montañas, mar indomable– y también, dominando su presencia, otros entornos como las ruinas o los cementerios. Hay un gusto especial por la noche y por dos estaciones del año: la primavera y el otoño. Todo ello se debe a que los románticos asocian la naturaleza a los sentimientos, es decir, la naturaleza es el reflejo de los sentimientos en la obra dramática.

En cuanto a las ciudades, se valoran las que tienen una historia y tradición –con arte medieval gótico o árabe– como Toledo, Sevilla, Salamanca, Granada o Madrid. Así, el protagonista pasea por calles estrechas, castillos en ruinas, palacios, catedrales o monasterios.

El lenguaje también adquiere un papel relevante, hay un exceso verbal y abundan los signos de interrogación y las exclamaciones.

El tema principal de los dramas románticos es el amor absoluto e ideal que está por encima de las convenciones sociales, es un imposible metafísico que solo se verá satisfecho tras la muerte.

El ansia de libertad es un tema que se manifiesta en todo lo que cohibe al espíritu: la política, la moral y los sentimientos. En la política este asunto se concreta en la defensa de la libertad del hombre o ciudadano frente a las fuerzas opresoras –habitual en los dramas históricos–. En la moral, este deseo toma cuerpo en la pasión y el instinto como líneas de conducta, que dejan a un lado la religión y la razón. En lo sentimental, la libertad –su deseo– se define en el desbordamiento sentimental.

La fantasía es otro componente temático del drama; a través del misterio y lo sobrenatural aparecen personajes de origen desconocido; el sueño y la visión se utilizan como una forma de explorar el subconsciente. Por otra parte, la pesadilla se relaciona con el infierno, y sus símbolos como espectros y fantasmas.

Otros subtemas del teatro romántico son lo macabro, el destino trágico, «el plazo», la anagnórisis, y el titanismo y satanismo. El «plazo» supone la angustia del personaje que se ve impelido a realizar una acción en un tiempo determinado. La anagnórisis o «reconocimiento» se convierte en un elemento intensificador del clima trágico para producir sorpresa y horror a través del manejo de la intriga. El titanismo y satanismo son las dos caras del personaje rebelde que se enfrenta al bien y al mal, a las leyes y valores comunes.

Todos estos temas, o muchos de ellos, suelen aparecer en los dramas románticos que en muchas ocasiones son dramas históricos

centrados en épocas pasadas como la Edad Media.

Los personajes más típicos de estas obras teatrales son el héroe, la heroína y el anti-héroe. El primero es misterioso, y su destino es atraer la desgracia a todos los que ama o lo aman. Es también bello, tanto física como espiritualmente, aunque tiene también algo de diabólico; ama la libertad y nunca está satisfecho. La heroína es dulce y apasionada, capaz de sacrificarse por su amor, es tierna y fiel. El anti-héroe es un tirano, cruel y despiadado; su existencia se justifica porque es quien se opone al cumplimiento del amor de los personajes principales.

Autores

Entre los autores de drama romántico de este corto período destacan Ángel de Saavedra, duque de Rivas, Eugenio Hartzenbusch y José Zorrilla. El primero fue uno de los iniciadores del género en 1835 con su obra *Don Álvaro o la fuerza del sino*, en la que aparecen los elementos temáticos y formales románticos señalados. Hartzenbusch, con su obra *Los amantes de Teruel*, es un ejemplo de drama histórico legendario muy del gusto de la época. José Zorrilla, en su *Don Juan Tenorio*, revisa el mito creado en el Siglo de Oro y lo actualiza.

Ángel de Saavedra, duque de Rivas (1791–1865)

Nacido en Córdoba en el seno de una familia aristócrata cordobesa. Realizó sus estudios en el Seminario de Nobles de Madrid. Ingresó en el Ejército y en la Guerra de Independencia luchó contra los franceses.

En 1822 fue elegido diputado a Cortes por Córdoba. Durante la revolución liberal de Riego en 1823, tomó partido por los liberales y fue uno de los que votó la destitución temporal del rey. Condenado a muerte por Fernando VII, pudo huir a Londres, donde conoció la obra de Shakespeare, Walter Scott y Lord Byron; después estuvo en Francia, Italia y Malta.

Al cabo de diez años de destierro, tras la muerte de Fernando VII, volvió a España. Adscrito al partido liberal moderado, heredó el título de duque, desempeñó los cargos de ministro, senador y embajador en Nápoles.

Fue director de la Real Academia Española desde 1862 hasta su muerte. En sus últimos años vivió en Andalucía. Murió en Madrid en 1865.



Ángel de Saavedra, duque de Rivas, de Gabriel Maureta y Aracil. Copia inspirada en la litografía original de Federico de Madrazo. Museo del Prado, Madrid

Producción dramática

El duque de Rivas, nombre con el que se le conoce como autor literario, escribió también prosa y poesía, aunque es más conocido como autor teatral. Se dio a conocer en teatro con una tragedia, *Ataúlfo* (1814), que fue prohibida por la censura. También tuvo éxito una comedia titulada *Tanto vales cuanto tienes* (1834); pero la obra por la que es recordado es *Don Álvaro o la fuerza del sino* (1835), que se considera iniciadora del movimiento romántico teatral.

Don Álvaro o la fuerza del sino. Argumento y estructura

Don Álvaro es un indiano rico, de origen misterioso que vive en Sevilla, muy considerado socialmente como hombre generoso, galán, buen cristiano y buen torero. Se enamora de doña Leonor, hija del marqués de Calatrava, quien no aprueba estos amores por el origen desconocido del pretendiente. Ellos planean la huida, pero las indecisiones de Leonor a última hora hacen que aparezca el marqués, que los sorprende a punto de huir. En la disputa, el padre de la joven cae muerto al dispararse accidentalmente el arma de don Álvaro.

Así comienza el destino trágico de los protagonistas enamorados que desaparecen. Doña Leonor se retira a un monasterio cordobés a practicar una dura penitencia; y don Álvaro, que la cree muerta, se marcha a Italia donde destaca como valiente militar en el ejército. Un día, don Carlos, hijo mayor del marqués, lo descubre en Velettri, lo desafía a un duelo, pero muere en la lucha. Don Álvaro promete retirarse del mundo, por lo que vuelve a España y se recluye en la orden franciscana. Allí lleva una vida de penitencia

ejemplar, pero lo encuentra don Alfonso de Vargas, el otro hijo del marqués. Reta a duelo a don Álvaro, que de nuevo no quiere pelear. Al final sale del monasterio a batirse, y don Alfonso cae mortalmente herido; piden auxilio espiritual a una ermita próxima, y de allí surge doña Leonor, como ignorada penitente desconocida. Don Alfonso cree que está de acuerdo con don Álvaro y aún tiene fuerzas para apuñalarla cuando se acerca en su ayuda. Don Álvaro, ante la escena, se suicida despeñándose desde unos riscos.

La obra presenta una estructura compleja en cinco actos. El primero funciona como una unidad frente a los demás, en el sentido de que desarrolla un planteamiento –don Álvaro, ante la oposición del padre de Leonor huye con ella–, un nudo –Leonor vacila y da tiempo a que los descubra su padre– y un desenlace –el marqués quiere batirse en duelo y, por error, don Álvaro lo mata–. Los cuatro actos siguientes suponen una larga prolongación del desenlace final, en ellos los dos enamorados actúan por separado; solo se ven en las últimas escenas. Así pues, en el acto II, en el que Leonor huye disfrazada de hombre para convertirse en ermitaña, se prepara el desenlace del acto V, en el que se encuentran los dos enamorados. El acto III, en el que don Álvaro, bajo falso nombre, va a Italia a luchar, prepara otro de los hitos de la obra que se produce en el acto IV: la muerte de don Carlos, el hermano de Leonor, a manos de don Álvaro. El fatal acontecimiento del primer acto –la muerte del marqués de Calatrava, el padre de Leonor, sustituye el tema del amor por el de la venganza: los dos hermanos de la joven intentarán desagrar la muerte del padre y morirán en el intento. El tercer tema de la obra, el de la fatalidad que persigue a don Álvaro, impregna todos los actos y culmina en la escena final con su suicidio.

Juan Eugenio Hartzenbusch (1806–1880)

Hijo de española y de un ebanista alemán, su obra más célebre, basada en un tema legendario, es *Los amantes de Teruel*, de 1837. También escribió dramas históricos y «comedias de magia». En *Los amantes de Teruel*, recoge la leyenda de los amores de Diego Marsilla, un joven de familia humilde, y la noble Isabel de Segura. Diego pide un plazo a su amada para enriquecerse y poder así acceder a ella. En su ausencia, ella se ve obligada a casarse con otro aristócrata, después de estar largo tiempo sin saber nada de él. Cuando por fin vuelve rico, –después de haber sido retenido en Valencia por la reina, quien se había enamorado de él– se entera del matrimonio de Isabel, cree que ya no la ama y muere de dolor. Al besarla, ella muere también.

Esta obra reúne todos los ingredientes del drama romántico señalados: muestra un amor imposible, aparece el plazo, se ambienta en la Edad Media y acaba trágicamente. En su época tuvo mucho éxito y hoy en día, en la ciudad de Teruel, se sigue representando por sus calles una vez al año.

Para saber más...

La representación anual de la obra de *Los amantes de Teruel* en esta ciudad, ha sido declarada Fiesta de interés turístico nacional.

José Zorrilla (1817–1893)

José Zorrilla y Moral, el dramaturgo que más éxito tuvo en su época, nació en Valladolid en el seno de una familia monárquica absolutista. Inició los estudios de derecho, que abandonó pronto, y se dio a conocer leyendo unos versos en la tumba de Larra (1837). Vivió en Francia donde entabló amistad con los románticos franceses, en México –el emperador Maximiliano I lo nombró director del Teatro Nacional– y en Roma.

Fue nombrado académico de la lengua y Amadeo I le concedió la Gran Cruz de Carlos III. A pesar de todos los reconocimientos, siempre vivió con estrecheces económicas porque vendió los derechos de su obra más representada, *Don Juan Tenorio*, de la que no pudo obtener los beneficios de su éxito. Falleció en Madrid en 1893.

Producción dramática

Escribió novela y poesía –tenía muchas dotes para el verso fácil– pero su fama le llegó con las obras de teatro que lo encumbraron como líder del Romanticismo tradicional. Consiguió el favor del público siguiendo los esquemas teatrales del Siglo de Oro y manteniendo la intriga durante toda la obra, que solo se resuelve en los momentos finales. Como representante del Romanticismo tradicional hay en su obra un interés por el pasado y por la recopilación de leyendas y mitos. Inició su éxito como autor de teatro en 1840, con la obra *El zapatero y el rey*; *Traidor, inconfeso y mártir* de 1849 se considera el último ejemplo de drama romántico. Pero, sin duda, la obra que le dio fama fue *Don Juan Tenorio* de 1844, creación en la que retomó el mito creado por Tirso de Molina en el siglo XVII y lo convirtió en héroe popular. El autor, con el desarrollo que plantea, da un tono tradicionalista y conser-

vador a la historia, mediante la conversión religiosa del seductor y su salvación cristiana a través del amor.

Don Juan Tenorio. Argumento y estructura

El drama se inicia con don Juan Tenorio y don Luis Mejía en Sevilla, en la Taberna de Laurel, donde se han dado cita en los días de carnaval, para comprobar el resultado de una apuesta realizada un año antes, reto que consistía en contar el número de conquistas y perversas acciones a lo largo de un año. La gana don Juan y, no contento con ello, apuesta con don Luis que esa misma noche le quitará a su prometida, doña Ana de Pantoja y seducirá a una novicia. Al enterarse de ello, don Gonzalo de Ulloa, padre de doña Inés, quien está en un convento destinada a casarse con don Juan, rompe el compromiso convenido. Don Juan seduce a doña Ana y rapta a doña Inés del convento. Los dos jóvenes se enamoran locamente. Finaliza la primera parte de la obra con el enfrentamiento de don Juan con don Luis y don Gonzalo, y la muerte de estos. El seductor huye a Italia.

La segunda parte comienza pasados cinco años. Don Juan vuelve a Sevilla, pero donde antes había un palacio, ahora se encuentra un panteón con las víctimas. Allí descubre también la tumba de doña Inés que murió de amor. La joven se le aparece en forma de espectro para contarle que ella también ha hecho una apuesta con Dios: antes de la muerte de Tenorio, si ella consigue que se arrepienta, ambos obtendrán la salvación; si no es así, se condenarán eternamente. Cuando el espíritu del comendador –el padre de doña Inés– está a punto de llevarse al in-

ferno a don Juan, doña Inés le ruega que se arrepienta; lo hace, y los dos suben al cielo acompañados de cantos celestiales.

La acción transcurre en Sevilla durante el reinado del emperador Carlos V. La obra se divide en dos partes, con un total de siete actos. En la primera parte transcurren los cuatro primeros actos, que se desarrollan en una noche; a la segunda parte, cinco años después, pertenecen los tres restantes actos que también se desenvuelven en una noche.

En los tres primeros, don Juan aparece como un ser arrogante y seductor, sin escrúpulos. A partir del acto IV se manifiesta como un enamorado de verdad, arrepentido de su pasado y dispuesto a casarse con doña Inés.

Para saber más...

Parte inicial de *Don Juan Tenorio* (don Juan realiza la apuesta con don Luis Mejía) interpretado por el Centro Dramático Nacional



Mausoleo de los Amantes, esculturas de Juan de Ávalos, Fundación Amantes de Teruel

Teatro romántico en Europa

En Alemania, país donde se inició el Romanticismo, no hay obras de teatro del nivel de otros géneros literarios como la poesía o la novela. Destaca la figura de Goethe quien, de 1786 a 1788, dirigió el teatro ducal de Weimar, lugar donde se representaron muchas de sus obras, en las que incluso trabajó como actor. Escribió también tragedias como *Ifigenia en Tauride* o *Prometeo*, en las que actualizó temas de tragedias griegas. Su obra fundamental es *Fausto* (1808– 1832) escrita en dos partes. En ella, el protagonista –Fausto– establece un tipo de apuesta con el diablo –Mefistófeles–, a quien asegura que no logrará hacerle ver algo satisfactorio en la vida humana y que, si así fuera, renunciaría a su vida. Hay en esta obra un trasfondo filosófico que identifica a Mefistófeles con el nihilismo, y a Fausto con el escepticismo humano. De ella se han realizado varias versiones de ópera, la más conocida es la de Charles F. Gounod, de 1859.

El teatro romántico en Francia sentó sus bases teóricas en el prefacio de *Cromwell*, obra de Víctor Hugo que nunca se llegó a representar. El estreno de *Hernani* (1830) del mismo autor –llevando a la práctica la nueva teoría teatral– produjo un hondo malestar entre los clasicistas que se opusieron a este tipo de teatro. La obra transcurre entre España y Alemania, en el siglo XVI, y cuenta los amores entre Hernani y doña Sol, a los que se opone el rey don Carlos, quien también pretende a la dama. Esta obra contribuyó a que España se considerara un país romántico para los escritores europeos.

En Inglaterra, destaca la figura de Lord Byron que escribió *Manfredo*, un poema dramático con elementos sobrenaturales, inspirado en el *Fausto* de Goethe y otros dramas históricos como *Los dos Foscari*, ambientado en

Venecia en el siglo XV. El mito de don Juan –creado por Tirso de Molina como personaje de teatro– lo llevó a escribir un largo poema inacabado, *Don Juan*, en el que hace una sátira sobre el seductor y lo presenta no como un mujeriego, sino como alguien que es cautivado por las mujeres.

El teatro de la época del Romanticismo, Italia no abandona del todo el clasicismo en cuanto a la forma –la mayoría de las obras son tragedias–. No obstante, adecua temas históricos y mitológicos que permiten establecer comparaciones con la situación política del momento. Los principales representantes son Manzoni, Ugo Foscolo y Silvio Pellico. Manzoni escribió, entre otras, *El Conde de Carmagnola* (1820) y *Adelchi* (1822 y representada en 1843). En la primera, se cuenta la historia de este conde que vivió a principios del siglo XV y trabajó para el duque de Milán, quien, debido a la envidia por sus éxitos, lo destituyó de su cargo. Carmagnola



Hernani, un drama en cinco actos en verso de Víctor Hugo y apoyado, ilustración de Firmin Gillot

pasa después al servicio de los venecianos y vence a su antiguo señor de Milán en la batalla de Maclodio (1427). En un arranque de generosidad, el protagonista deja libres a los prisioneros milaneses y, acusado de traición, es condenado a muerte. La segunda obra, *Adelchi*, aborda el tema de la dominación de los francos a los lombardos, quienes habían dominado a la población latina del momento –la obra transcurre en los años 772 - 774–. Esta situación presenta analogías con la Italia

de finales del siglo XVIII y principios del XIX, dominada por los austríacos y confiada en la ayuda de Napoleón.

A Ugo Foscolo se deben las tragedias *Tieste* (1795), *Ricciarda* (1813) y *Aiace* (1811), en la que el protagonista representa la virtud frente al tirano, con una clara alusión a Napoleón. Silvio Pellico escribió la tragedia *Francesca da Rimini* (1815), basada en el Canto V del Infierno de Dante.

Comentarios literarios

TEXTO 1: Fragmento de *Don Álvaro o la fuerza del sino: Jornada V, escena X.*

Los mismos y DOÑA LEONOR vestida con un saco y esparcidos los cabellos, pálida y desfigurada, aparece a la puerta de la gruta, y se oye repicar a lo lejos las campanas del convento.

DOÑA LEONOR: —Huid, temerario; temed la ira del cielo.

DON ÁLVARO: —(Retrocediendo horrorizado por la montaña abajo.) ¡Una mujer!... ¡Cielos!... ¡Qué acento!... ¡Es un espectro!... Imagen adorada... ¡Leonor! ¡Leonor!

DON ALFONSO: —(Como queriéndose incorporar.) ¡Leonor! ¡Qué escucho? ¡Mi hermana!...

DOÑA LEONOR: —(Corriendo detrás de DON ÁLVARO.) ¡Dios mío! ¿Es don Álvaro?... Conozco su voz... Él es... ¡Don Álvaro!

DON ALFONSO: —¡Oh furia!... Ella es... ¡Estaba aquí con su seductor!... ¡Hipócritas!... ¡Leonor!

DOÑA LEONOR: —¡Cielos!... ¡Otra voz conocida!... Mas ¿qué veo?...

(Se precipita hacia donde ve a DON ALFONSO.)

DON ALFONSO: —¡Ves al último de tu infeliz familia!

DOÑA LEONOR: —(Precipitándose en los brazos de su hermano.) ¡Hermano mío!... ¡Alfonso!

DON ALFONSO: —(Hace un esfuerzo, saca un puñal, y hiere de muerte a LEONOR.) ¡Toma, causa de tantos desastres, recibe el premio de tu deshonra!... Muero vengado. (Muere.)

DON ÁLVARO: —¡Desdichado!... ¿Qué hiciste?... ¡Leonor! ¿Eras tú?... ¿Tan cerca de mí estabas?... ¡Ay! (Sin osar acercarse a los cadáveres.) Aún respira..., aún palpita aquel corazón todo mío... Ángel de mi vida..., vive, vive...; yo te adoro... ¡Te hallé, por fin... sí, te hallé... muerta!

(Queda inmóvil.)

Escena última

Hay un rato de silencio; los truenos resuenan más fuertes que nunca, crecen los relámpagos, y se oye cantar a lo lejos el Miserere a la comunidad, que se acerca lentamente.

VOZ DENTRO: —¡Aquí, aquí! ¡Qué horror!

(DON ÁLVARO vuelve en sí y luego huye hacia la montaña. Sale el PADRE GUARDIÁN con la comunidad, que queda asombrada.)

PADRE GUARDIÁN: —¡Dios mío!... ¡Sangre derramada!... ¡Cadáveres!... ¡La mujer penitente!

TODOS LOS FRAILES: —¡Una mujer!... ¡Cielos!

PADRE GUARDIÁN: —¡Padre Rafael!

DON ÁLVARO: —(Desde un risco, con sonrisa diabólica, todo convulso, dice.) Busca, imbécil, al padre Rafael... Yo soy un enviado del infierno, soy el demonio exterminador... Huid, miserables.

TODOS: —¡Jesús, Jesús!

DON ÁLVARO: —Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción...! (Sube a lo más alto del monte y se precipita.)

EL PADRE GUARDIÁN Y LOS FRAILES: —(Aterrados y en actitudes diversas.) ¡Misericordia, Señor! ¡Misericordia!

Duque de Rivas, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Biblioteca virtual Cervantes

1. Tema

Cumplimiento del fatal sino del protagonista: el suicidio de don Álvaro.

2. Resumen

El fragmento pertenece a las dos escenas finales del Acto V. En este acto, don Álvaro, después de matar a don Carlos, hermano de Leonor, se retira al convento de Los Ángeles bajo el nombre de padre don Rafael. Han pasado cuatro años desde esos hechos y don Álvaro recibe en el convento la visita de don Alfonso, el segundo hermano de Leonor, quien le confiesa que sabe que es hijo de un virrey español del Perú y de una princesa inca. El protagonista cree que, ahora que

sabe que es de origen noble, don Alfonso consentirá la boda con su amada. En cambio, no es así y el hermano de Leonor le pide batirse en duelo, en el que don Alfonso cae herido de muerte.

En estas dos escenas –la X y última–, don Alfonso, herido mortalmente por don Álvaro, recibe la visita de un ermitaño para darle la extremaunción. Este descubre que el ermitaño es su hermana y, creyendo que don Álvaro y ella se seguían viendo, le clava un cuchillo hiriéndola de muerte. El protagonista, al reconocer a Leonor y ver que va a morir, se suicida, arrojándose por un precipicio.

3. Estructura

Externa

La obra se divide en cinco jornadas que transcurren en cinco días; aunque el tiempo interno va desde algo más de un año –entre la primera y la segunda jornada–, y cuatro años –entre la cuarta y la quinta jornada–. La batalla de Veletri (1744), nombrada en la pieza, permite datar hechos narrados en esa época, es decir, más o menos cien años antes de la representación de la obra, 1835.

El texto presenta un doble ritmo escénico, lento, al principio de cada jornada, cuando aparecen cuadros de costumbres, y rápido, cuando hay tensión narrativa y diálogos cortos entre los personajes. En este fragmento, el ritmo es acelerado porque representa la precipitación del final trágico.

Interna

Atendiendo al desarrollo del argumento, la obra se divide en tres partes señaladas por tres hitos fundamentales: la muerte del padre de Leonor, el marqués de Calatrava –Jornada I–, la muerte de don Carlos, hermano de la joven –Jornada IV– y muerte de don Alfonso, segundo hermano de Leonor –Jornada V–, que desencadena la muerte de Leonor y el suicidio de don Álvaro.

La primera jornada, sin embargo, presenta una estructura completa en sí misma, con un planteamiento –huida de don Álvaro y Leonor por la oposición del marqués al matrimonio–, nudo –el marqués descubre su propósito y los encuentra– y desenlace –muerte accidental del padre de Leonor–. El resto de las jornadas (II, III y IV), son así un alargamiento del final trágico que se produce en la Jornada V.

Por lo que respecta al fragmento del comentario, este se puede dividir en dos partes que se corresponden con cada una de las escenas: la primera, que acaba con la muerte de Leonor y es un adelanto del trágico final, y la segunda en la que se asiste al suicidio del protagonista y final de la obra.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Don Álvaro o la fuerza del sino forma parte de la producción teatral del duque de Rivas, que se había iniciado con *Ataúlfo* (1814), obra actualmente perdida. En 1823 representó *Lanuzza*, pieza que tuvo bastante éxito y que posteriormente fue censurada por sus críticas al sistema monárquico absolutista –después del *Trienio liberal*, la *Década Ominosa* (1823 - 33) se caracterizó por la represión de los liberales–.

El estreno de *Don Álvaro o la fuerza del sino* en 1835 supuso un gran éxito, y es considerada como la obra más representativa del tipo de drama romántico en tanto que en ella aparecen todos los elementos temáticos y estilísticos del movimiento romántico: el amor imposible, la naturaleza desatada, el destino trágico y la muerte como única salida.

El espacio en el que se enmarca el fragmento es exterior: una gruta y las montañas que la circundan. Este es el lugar en el que se desarrollan los diálogos entre doña Leonor, don Álvaro y don Alfonso, que sirven para la «anagnórisis» o reconocimiento de las identidades de cada uno, que precipitarán el trágico desenlace.

Los personajes se presentan con falsas identidades: doña Leonor es un ermitaño que acude a dar confesión a un moribundo desconocido –su hermano Alfonso–, don Álvaro es el padre Rafael –retirado en el convento de Los Ángeles–.

Así pues, en la primera parte del fragmento, que se corresponde con la Escena X, se producen dos reconocimientos o «anagnórisis»: don Álvaro y don Alfonso descubren la identidad del ermitaño, doña Leonor. Este reconocimiento de la verdadera identidad es el elemento dramático que precipita el final trágico. Si en un primer momento don Álvaro se alegra del reencuentro con su amada, rápidamente, su felicidad se torna en desgracia cuando su hermano la mata: «¡Te hallé, por fin...sí, te hallé muerta!»

Los elementos románticos que aderezan este fragmento con diálogos en prosa, son varios. En primer lugar, la presentación de una naturaleza agreste: la Escena X se desarrolla entre montañas y riscos y la Escena final se produce en medio de una gran tormenta con truenos y relámpagos, claro ejemplo de que la naturaleza adquiere el sentido romántico y refleja los trágicos sentimientos de los personajes. En segundo lugar, el «satanismo», que se explicita en boca de don Álvaro cuando confiesa «soy el demonio exterminador...Huid, miserables». Ante la imposibilidad de perdón y, por tanto, de vivir su amor porque siembra la destrucción allá por donde va, asume su papel diabólico y se suicida pidiendo que se lo trague el Infierno.

Estilísticamente, para estas dos escenas, el duque de Rivas elige la prosa, que sirve para poner de manifiesto la inquietud y desasosiego de los personajes a través de numerosas exclamaciones, puntos suspensivos e interrogaciones. El fragmento está marcado por un ritmo rápido, en el sentido de que en pocas palabras se producen muchas acciones; nada menos que tres muertes. Por otra parte, el tono grave ocupa todo el texto, como se pone de manifiesto en la utilización del campo semántico de lo lúgubre, la muerte y la desgracia: «espectro, desdichado, sangre, Infierno, exterminio». Por último, el efectista suicidio final y la exclamación de los frailes pidiendo

«misericordia» son muestra de un contundente final romántico que pueden explicar el éxito que la obra tuvo en este período.

Conclusión

Se puede afirmar que el fragmento final representa el clímax de la obra, en tanto que se asiste a la muerte de los protagonistas; además, en orden ascendente, muere el hermano de Leonor, Leonor misma y se suicida don Álvaro. Ya no hay posibilidad ni de vida, ni de redención. Temáticamente se acumulan todos los estereotipos de los personajes y temas del «drama romántico»: héroe marcado por la tragedia, amor imposible, muertes y suicidio. Es comprensible que la representación de la pieza supusiera toda una revolución en el panorama teatral por cuanto ejemplifica la asunción del Romanticismo en la escena española.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Intenta reproducir en prosa narrativa el primer fragmento del texto en el que hablan don Álvaro, doña Leonor y don Alfonso. Ten en cuenta que ahora hay un narrador, podría empezar así: doña Leonor le pide a don Álvaro que huya porque es un temerario que no tiene miedo a Dios. Don Álvaro, entonces, se da cuenta de que es una mujer quien habla y se sorprende...
2. En el fragmento comentado se encuentran palabras referentes a dos campos semánticos: el cielo y el infierno. Agrúpalas en dos columnas.
3. En este fragmento, don Álvaro utiliza el modo imperativo para expresar su deseo: «DON ÁLVARO: —Infierno, abre tu boca y trágame! ¡Húndase el cielo, perezca la raza humana; exterminio, destrucción!»

Fíjate que los pronombres aparecen pospuestos (trágame, húndase). Esto es obligatorio con el modo imperativo ¿Hay otras formas verbales que exijan en español la posposición de los pronombres? ¿Cuáles?
4. 1. Imagina que, en la última escena, don Álvaro presenta mayor capacidad de elocución y que explica los motivos de su suicidio. Escribe una carta formal de unas 150-180 palabras en la que don Álvaro explica al mundo por qué ha tomado esa decisión.

2. Busca el sustantivo correspondiente a los adjetivos utilizados por Garcilaso en su soneto (ejercicio de derivación de adjetivo a sustantivo).

**TEXTO 2: Fragmento de *Don Juan Tenorio*: Parte I, acto IV, escena III.
Escena del sofá.**

DON JUAN

Cálmate, pues, vida mía;
 reposa aquí, y un momento
 olvida de tu convento
 260 la triste cárcel sombría.
 ¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor,
 que en esta apartada orilla
 más pura la luna brilla
 y se respira mejor?
 265 Esta aura que vaga llena
 de los sencillos olores
 de las campesinas flores
 que brota esa orilla amena;
 esa agua limpia y serena
 270 que atraviesa sin temor
 la barca del pescador
 que espera cantando el día,
 ¿no es cierto, paloma mía,
 que están respirando amor?
 275 Esa armonía que el viento
 recoge entre esos millares
 de floridos olivares,
 que agita con manso aliento,
 ese dulcísimo acento
 280 con que trina el ruseñor
 de sus copas morador
 llamando al cercano día,
 ¿no es verdad, gacela mía,
 que están respirando amor?
 285 Y estas palabras que están
 filtrando insensiblemente
 tu corazón, ya pendiente
 de los labios de don Juan,
 y cuyas ideas van

290 inflamando en su interior
 un fuego germinador
 no encendido todavía,
 ¿no es verdad, estrella mía,
 que están respirando amor?
 295 Y esas dos líquidas perlas
 que se desprenden tranquilas
 de tus radiantes pupilas
 convidándome a beberlas,
 evaporarse a no verlas
 300 de sí mismas al calor,
 y ese encendido color
 que en tu semblante no había,
 ¿no es verdad, hermosa mía,
 que están respirando amor?
 305 ¡Oh! sí, bellísima Inés,
 espejo y luz de mis ojos;
 escucharme sin enojos
 como lo haces, amor es;
 mira aquí a tus plantas, pues,
 310 todo el altivo rigor
 de este corazón traidor
 que rendirse no creía,
 adorando, vida mía,
 la esclavitud de tu amor.

Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Biblioteca Virtual Cervantes.

Para saber más...

Reproducción de la [escena del sofá](#) por el Centro Dramático Nacional

1. Tema

La seducción de doña Inés.

2. Resumen

El fragmento pertenece a la Escena III del Acto IV de la Primera parte de *Don Juan Tenorio*. La acción de este acto transcurre en la quinta de don Juan, a orillas del Guadalquivir, donde ha llevado a la joven novicia –doña Inés– después de que esta se hubiese desmayado ante la presencia del protagonista en su convento.

El texto para comentar comienza con el despertar de doña Inés. Don Juan aprovecha el momento para declararle su amor, describiendo el *locus amoenus* en el que se encuentran. Los signos de la joven novicia le evidencian que ella también siente amor por él. Doña Inés, finalmente, se declara enamorada de don Juan.

3. Estructura

Externa

La obra se divide en dos partes; la primera tiene cuatro actos y la segunda tres. Cada uno de los actos se presenta con un título que etiqueta el argumento. En el caso del Acto IV, al que pertenece el texto de análisis, el título introductorio es «El diablo a las puertas del cielo».

El ritmo de la obra, en general, es rápido y pone de manifiesto la hiperactividad del protagonista, que se mueve por distintos lugares y lleva a cabo infinidad de maniobras y tareas. El ritmo del fragmento para comentar resulta más sosegado, como corresponde a una escena amorosa.

Interna

Por lo que se refiere al desarrollo del argumento, la pieza tiene un inicio o presentación de los personajes –Acto I–, en el que se produce la «apuesta» de don Juan: conseguir conquistar a doña Ana (la novia de su oponente, don Luis Mejía) y a una novicia, doña Inés (hija de don Gonzalo). Continúa con el nudo: don Juan, esa misma noche, conquista a doña Ana y huye con doña Inés a su quinta, al borde del Guadalquivir. Después de asesinar a don Luis Mejía y al padre de la joven, huye a Italia donde permanece durante cinco años. El desenlace se produce al final de la Parte II, cuando don Juan se encuentra con el espectro de don Gonzalo (padre de doña Inés), que está dispuesto a llevarlo al infierno. Sin embargo, cuando ya lo da todo por perdido, aparece la sombra de doña Inés que lo salva por amor y terminan los dos juntos en el cielo.

En cuanto al fragmento del comentario, este se puede dividir en dos partes, que se corresponden con las dos intervenciones: la de don Juan, tratando de seducir a la joven, y la de la novicia, que acaba declarando abiertamente su amor por el protagonista.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El Acto IV al que pertenece el fragmento representa un momento de transición en la evolución de don Juan. El título «El diablo a las puertas del cielo», indica que este acto funciona como antesala se la Parte II de la obra, donde se abandona el espíritu transgresor del protagonista hacia uno más reflexivo.

En su elocución, don Juan, presenta el *locus amoenus* en el que se encuentran con imágenes de un entorno agradable que invita a disfrutar del amor: «En esta apartada orilla/más pura la luna brilla», «sencillos olores/de las campesinas flores», «esa armonía... trina el ruiseñor».

Realizada la descripción del lugar idílico, don Juan, como buen seductor, atiende al efecto que sus palabras producen en la joven novicia, a quien va informando, como si ella desconociera su significado: «tu corazón ya pendiente», «esas dos líquidas perlas», «ese encendido color». Finalmente, sentencia: «amor es».

A su vez, cada una de las descripciones del lugar y de los efectos que producen sus palabras en la doncella van acompañadas de interrogaciones dirigidas a ella: «¿No es cierto?», «¿No es verdad?», que van encaminadas a lograr la *captatio benevolentiae* de la novicia.

La respuesta de la joven no deja lugar a dudas; las palabras del protagonista han surtido su efecto: está enamorada. Al principio de la segunda parte del fragmento, todavía manifiesta cierta resistencia: «¡Callad, por compasión!»; pero acaba cediendo: «en poder mío/resistirte no está ya». Frente al modo interrogativo elegido por don Juan para dirigirse a doña Inés, la joven utiliza el imperativo con un valor comunicativo de ruego.

En lo que atañe a los recursos estilísticos, don Juan adopta un lenguaje elaborado plagado de metáforas: «ángel de amor, paloma mía, gacela mía, estrella mía», que sitúan a la novicia en un ámbito de espiritual delicadeza ya que todas las palabras con las que la identifica aluden a elementos celestiales –ángel, estrella– o a animales caracterizados por la timidez o docilidad –gacela, paloma–. Estas metáforas, junto con las interrogaciones, que dan paso a una propuesta, nunca a una orden, componen un elaborado acercamiento que se caracteriza por la sutileza. No en vano, la joven ruega, a través del uso del imperativo, que cese su elocución porque no puede resistirse ni a sus palabras ni a su figura que la atraen «como irresistible imán».

Doña Inés también alude al satanismo que siempre ha rodeado a la figura de don Juan, desde la creación del mito por Tirso de Molina y que, en el Romanticismo se convierte en un elemento constitutivo de los protagonistas. Hay un campo semántico que recoge esa imagen infernal: «arde mi corazón, filtro infernal, misterioso amuleto, Satán». La penúltima redondilla de la joven, con la presencia del paralelismo concreta de forma definitiva el efecto producido en ella:

«Tu presencia me enajena
 Tus palabras me alucinan
 Tus ojos me fascinan
 Tu aliento me envenena»

En cada uno de los versos se produce un progresivo acercamiento desde la vista general de don Juan –tu presencia– a una extrema proximidad –tu aliento–, que estalla en la redondilla final en la que la joven implora compasión, repitiendo el nombre de don Juan y confesando su adoración a él.

Por lo que toca a la versificación, Zorrilla emplea las redondillas –estrofas de cuatro versos octosílabos con rima abrazada de abba –tal y como había aconsejado Lope de Vega dos siglos antes en *El Arte Nuevo de hacer comedias* (1609). Esta estrofa permite mantener un cierto ritmo, a la vez que detenerse en la exposición del pensamiento.

Conclusión

A manera de conclusión, se puede afirmar que el fragmento presenta a los dos personajes principales, a don Juan –que muestra su interés en la conquista– y a doña Inés –con iniciales reticencias y con rendición final al galán– utilizando un lenguaje altamente elaborado que, sin embargo, resulta cercano a quienes lo leen o escuchan porque incorporan elementos que pertenecen al acervo popular; palabras como «paloma, ángel, gacela» suenan a la lírica tradicional tan conocida por los espectadores.

El personaje de don Juan, como mito, se revitaliza en esta escena, añadiendo delicadeza y verdad a su sentimiento amoroso. Don Juan parece realmente enamorado. Quizás por ello, Zorrilla eligió el final salvífico para el personaje que en este caso se redime por el amor.

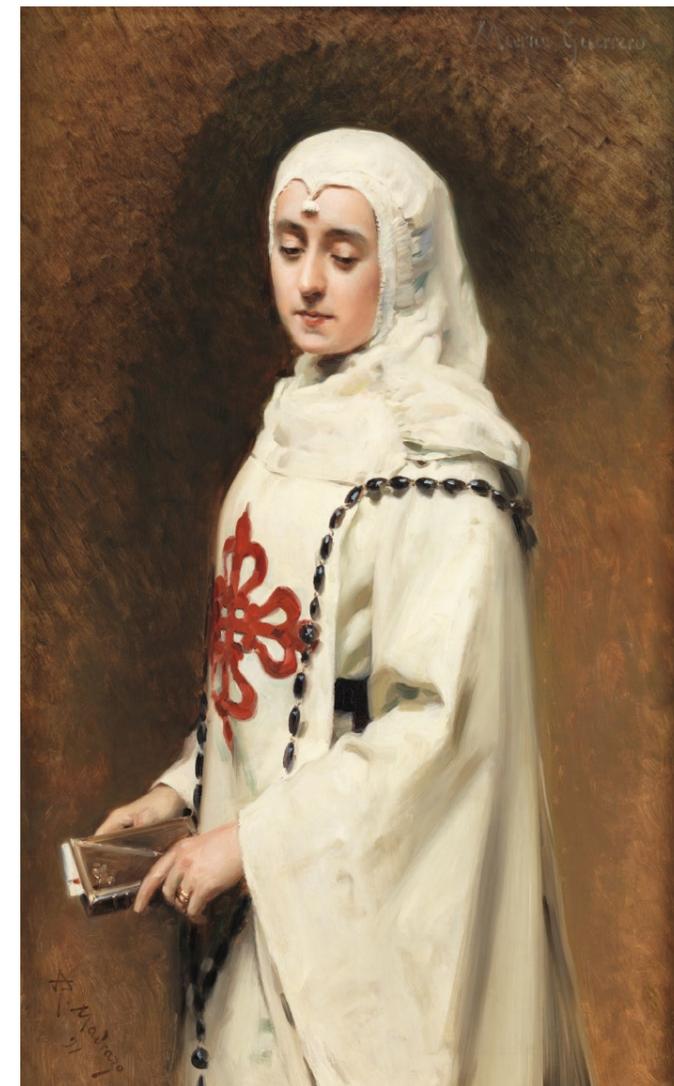
5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Don Juan en esta escena utiliza distintas formas apelativas para dirigirse a doña Inés ¿cuáles son? ¿por qué están entre comas?
2. Prosifica los cuatro últimos versos dichos por doña Inés.
3. ¿Crees que en el español actual sería correcto el uso del femenino en este fragmento?: «esa agua limpia y serena». ¿Sería más correcto decir «esa agua limpia y serena»? Justifica tu respuesta.
4. Vuelve a leer el fragmento del comentario de texto de *El Burlador de Sevilla* de Tirso en el que don Juan seduce a Tisbea. Compáralo con la actitud de don Juan frente a doña Inés en este fragmento. Reflexiona y escribe un texto argumentativo en el que manifiestes tu opinión. Para ayudarte puedes hacerte estas preguntas: ¿es siempre don Juan un seductor con un uso elocuente de la palabra? ¿siente don Juan lo que dice? ¿Tisbea y Doña Inés se comportan igual y son seducidas? En tu redacción debes decidir cuál de los dos donjuanes te gusta más o no y por qué.

Preguntas teóricas y transversales

1. ¿Cuáles eran las obras que triunfaban en los escenarios españoles a principios del siglo XIX?
2. ¿Cuáles son las características formales y estéticas del teatro romántico?
3. Haz un esquema con los principales autores de teatro romántico de las literaturas europeas.
4. Una vez leídos los argumentos de las tres obras de teatro resumidas en el tema, escribe unas líneas en las que expliques el tipo de mujer que aparece en ellas (fíjate si es activa/pasiva; ángel/demonio; audaz/débil...). Compáralas con las mujeres que aparecen en los textos teatrales del siglo XVII (Laurencia de Fuenteovejuna, Tisbea de *El Burlador de Sevilla* o Rosaura de *La vida es sueño*).



La actriz María Guerrero, como «Doña Inés», de Raimundo de Madrazo. Museo del Prado, Madrid



La lírica romántica

Jorge Benítez Martínez

ÍNDICE

LA POESÍA ROMÁNTICA ESPAÑOLA. FASES

- Introducción
- Prerromanticismo
- Triunfo del Romanticismo
- Decadencia y Posromanticismo

PRINCIPALES CORRIENTES Y AUTORES

- Circulación de las obras
- Subgéneros
- José de Espronceda
- Ángel de Saavedra, duque de Rivas, y José Zorrilla
- Gertrudis Gómez de Avellaneda y otros

TEMÁTICAS E INNOVACIÓN ESTILÍSTICA

- Temáticas
- Otras literaturas: polimetría y recursos literarios
- Conclusiones

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: «La canción del pirata», José de Espronceda
- Texto 2: «La noche de insomnio y el alba. Fantasía», Gertrudis Gómez de Avellaneda.

La poesía romántica española, sus fases

Introducción

La poesía romántica española recoge, de la filosofía alemana y de los grandes románticos ingleses, las preocupaciones que el racionalismo de época neoclásica ya no era capaz de transmitir: los grandes temas de la época, las creencias más profundas, el estado de ánimo, la salvación y condena del alma, y los sentimientos que nos gobiernan. Esta nueva razón poética, a través del lenguaje metafórico de la lírica, es capaz de comunicar el contacto con lo absoluto. El poeta romántico busca en el Romanticismo un código de comunicación directo con los sentimientos de su lector. La literatura española sufre un proceso evolutivo para alcanzar estos presupuestos.

Prerromanticismo

Ya a finales del siglo XVIII, algunos autores como Álvarez de Cienfuegos y Quintana comenzaban a apartarse de las estéticas neoclásicas. Se arriesgaron con temáticas más desasosegadas, pasionales o incluso oscuras -en la línea de la prosa del Cadalso de *Noches lúgubres*, o de algunos artículos de Alberto Lista-, pero no llegaron a sobrepasar, en último extremo, el didactismo ilustrado. En las primeras décadas del siglo XIX, el inicio del romanticismo poético se retrasa todavía por las guerras, la persecución de los afrancesados y la represión absolutista; por lo que habrá que seguir esperando a que vuelvan los poetas exiliados para este relevo estético.

Triunfo del Romanticismo

A través de Cádiz y Barcelona acaban llegando a España, al fin, las ideas románticas europeas. Será con el regreso a España de los exiliados liberales, durante la regencia de María Cristina y los primeros años de la monarquía de Isabel II, cuando comience la plenitud de la lírica romántica en España, que los críticos van a situar en los años que van de 1834 a 1841. En este periodo saldrán a la luz las principales obras que van a marcar su apogeo, sobre todo en los años clave de 1840 y 1841, con bastante retraso respecto a otras literaturas europeas.

Decadencia y Posromanticismo

No es fácil situar la fase final del Romanticismo en la poesía española, pero sí puede decirse que acaba por el exceso de retoricismo y de artificiosidad en los años posteriores a 1850. Sin embargo, Gustavo A. Bécquer, primero, y Rosalía de Castro, después, darán una nueva «vuelta de tuerca» al movimiento, con un estilo de corte intimista, que deja muy lejos la exageración y la degradación propia de autores, ya menos conocidos, de la segunda mitad del siglo XIX. De este modo, arranca con Bécquer y Rosalía de Castro una renovación desde dentro del propio movimiento que se ha denominado Posromanticismo.

Principales corrientes y autores

Circulación de las obras

La circulación de las poesías tenía lugar a través de tertulias y recitales literarios, o bien a raíz de eventos políticos y sociales donde se declamaban unos pocos versos. En ellos, los poetas aprovechaban para presentar sus obras (sirva de ejemplo la conocida lectura

de Zorrilla durante el funeral de Larra). También se publicaba, como ocurría en la prosa, a través de periódicos y, solo en algunos casos, se recopilaba en forma de libro la producción de algún autor y más escasamente aún, autora. Esta era una labor difícil, dirigida a un número escaso de lectores-compradores. Por fin, se encuentran los pliegos sueltos y la literatura de álbum y de abanico (autógrafa y dedicada a coleccionistas en forma de exquisitos regalos personalizados).



Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor, de Esquivel. Museo del Prado, Madrid

Subgéneros

El género lírico va cobrando una gran importancia como vía de expresión personal de los sentimientos del autor, en tanto que creador. Desde este punto de vista, cabe señalar el cultivo del subgénero más subjetivo y personal, al que se denominará propiamente lírico. Además, en España, va a florecer y desarrollarse mucho más una segunda corriente que los críticos denominan narrativa, en forma de poemas largos (de tipo histórico medievalizante o filosófico-simbólico), y breves (romances, leyendas y fábulas), largamente cultivados por las figuras más sobresalientes de esta época.

José de Espronceda (Almendralejo, 1808 – Madrid, 1842)

En un primer grupo de autores se sitúa el más conocido, el que figura en un lugar de honor en todas las antologías como representante de los liberales revolucionarios. «Mío es el mundo: como el aire libre», declama José de Espronceda en «El mendigo». Nacido en Almendralejo en una familia de militares, ya en Madrid frecuenta la institución fundada por Alberto Lista. Exaltado precoz, fue condenado a cárcel con solo quince años por fundar una sociedad secreta. Vivió exiliado y viajando por Europa. Destaca de esta época el conocido rapto en Lisboa de la mujer de su vida, Teresa Mancha, que lo abandonó, a su vez, con una hija. Con una carrera brillante en lo literario, regresa con los liberales a España y consigue ser un destacado diplomático y político. Con solo 34 años, recién elegido diputado por el Partido Progresista, muere de difteria. Con esta biografía cumple con todos los ideales del escritor romántico, que vive en primera persona la búsqueda de libertad y de la vida exaltada, y que se trasluce en sus poemas. Entre estos, destacan los más extensos, *El estudiante de Salamanca* y *El diablo mundo*, que incluye el conocido «Canto a Teresa», inspirado en su amada. Entre los breves, sobresalen sus canciones de libertad y denuncia («El canto del corsario»), las poesías pobladas de personajes marginados («El reo de muerte», «El verdugo») y de héroes que luchan por su libertad, como «La canción del pirata».

Ángel de Saavedra, duque de Rivas (Córdoba, 1791 – Madrid, 1865) y José Zorrilla (Valladolid, 1817 – Madrid, 1893)

En un segundo grupo, se encuentran poetas reconocidos ya en su época, como Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Herido en la Guerra de la Independencia y exiliado en Malta, donde compuso el poema a su faro, constituye uno de los emblemas del Romanticismo. Más conocido hoy día por su producción teatral, destaca en cuanto a la lírica su largo poema narrativo «El moro expósito», y sus conocidos romances históricos. Dedicado a la política con resultados desiguales, llegó a presidir el Consejo de Estado y también a vivir nuevos destierros hasta su muerte.

De grandísima popularidad es la figura de José Zorrilla, vallisoletano que pasó gran parte de su vida en México. Allí fue a parar por el exilio, llegando a ser nombrado poeta áulico en la época del emperador Maximiliano. Tras la muerte de su esposa, vuelve a España donde vive rodeado de sus laureles y recuerdos, y de sus reconocidos poemas «A una mujer», «La luna de enero», «Leyendas» o los «Cuentos de un loco». Aunque fue más conocido por su teatro, su producción poética se reparte entre la poesía lírica y la narrativa. Posee gran plasticidad y musicalidad, además de una efectiva polimetría, excepto en el caso de sus *Leyendas*, escritas invariablemente en forma de romance.

Gertrudis Gómez de Avellaneda (Santa María de Puerto Príncipe, Cuba, 1814 – Madrid, 1873) y otros

Se puede citar a otros autores románticos como Juan Arolas, con cierto éxito en la poesía publicada a través de la prensa, a Juan E.

Hartzenbusch y sus epigramas de álbum, a Ros de Olano, o a Gil y Carrasco, para completar el cuadro más representativo de poetas de su época.

Sin duda, la figura de Gertrudis Gómez de Avellaneda brilla con luz propia. Hija de un matrimonio mixto, fue educada con esmero en Cuba. Da el salto a España, donde le encanta vivir en Sevilla, hasta que se establece definitivamente en Madrid. No tarda en triunfar en tertulias, teatros y ambientes literarios de la capital. Supo hacerse un sitio como americana, como poeta y como mujer en una época en la que las féminas reinaban en España, pero nunca hasta entonces habían entrado en los salones literarios. Aunque merecerían sus amores y su concepto de libertad vital un capítulo aparte fue, con todo, una clara precursora del feminismo y una innovadora poeta, considerada hoy día una de las grandes figuras de la literatura de su época. Con el seudónimo de Tula, Gómez de Avellaneda se dio a conocer con la novela antiesclavista *Sab*. El volumen *Poesías*, publicado en el año 1841, la llevó al centro de la agitada vida literaria de su época. Finalmente, sus últimos días los pasó corrigiendo sus prolíficas obras completas.

Para saber más...

Es interesante investigar las biografías de Zorrilla, Espronceda y Gómez de Avellaneda, buscando los puntos en común con el héroe/heroína, romántico/a que describen sus obras. Se puede reflexionar, caso a caso, si existe coherencia entre sus vidas y lo que propugnaban en sus obras. También la investigación se puede hacer extensible a los [escritores románticos europeos](#).

Temáticas e innovación estilística

Temáticas

En su búsqueda de trascendencia, el principal tema va a ser la libertad para transmitir la belleza del mundo. En este universo, el amor será el principal sentimiento, que lleva a descubrir la subjetividad poética del héroe y heroína románticos. La insatisfacción permanente y las inquietudes del poeta hacen mantener a la poesía romántica viva, con frescura, a pesar del paso del tiempo. En el fracaso del poeta como sujeto, se encuentra el germen del cambio a mejor, la reconstitución de un orden universal que se había perdido. La naturaleza y, sobre todo, las ruinas en el caso de la poesía narrativa de corte medievalista u orientalizante, van a ser el marco en el que situar esta pluralidad de sentimientos.

Otras literaturas: polimetría y recursos literarios

Cabe citar muy brevemente la influencia de las literaturas europeas en las letras españolas, sobre todo en el uso de recursos y en la renovación de la métrica. La máxima de Víctor Hugo se aplica a los rasgos estilísticos del romanticismo español, «que no es sino el liberalismo en la literatura»; es decir, un hijo rebelde y antiacadémico del Neoclasicismo. Propugna, en consecuencia, una libertad métrica de sonoridad «mágica», al decir del romántico alemán Novalis -de la que Espronceda se sabe aprovechar en su polimetría. En el caso de Gómez de Avellaneda, adapta las escalas métricas a partir del romanticismo francés. Leopardi y Byron también han sido destacados por la crítica como fuentes para los poetas españoles en el uso de figuras retóricas (símbolos, sinestesias), temas y enclaves románticos, sobre-

todo a partir de los *Cantos* del primero, y de los poemas más políticos y populares del segundo.

Conclusión

Los autores románticos españoles han sabido adentrarse de forma genuina e innovadora en las temáticas que recorren, tratando de trascenderlas, al absoluto. Como en todas las épocas, se puede considerar que, a veces, crearon solo composiciones cargadas de un retoricismo hueco, pero que también hicieron, y siguen haciendo vibrar al lector, vertiéndose de forma completa en sus poemas. Por todo ello, se debe afirmar que la lírica es, en el Romanticismo, el género de géneros, que unifica todas las demás formas de expresión artística desde su más hondo sentido subjetivo; el género que soñó, durante este corto periodo, el significado trascendente del mundo.



Gertrudis Gómez de Avellaneda, de Federico de Madrazo. Museo Lázaro Galdiano, Madrid

Comentarios literarios

TEXTO 1: «La canción del pirata», José de Espronceda.

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín.

Bajel pirata que llaman,
por su bravura, el Temido,
en todo mar conocido
del uno al otro confín.

10 La luna en el mar riela,
en la lona gime el viento,
y alza en blando movimiento
olas de plata y azul;
y ve el capitán pirata,
cantando alegre en la popa,
Asia a un lado, al otro Europa,
y allá a su frente Estambul.

20 Navega, velero mío,
sin temor,
que ni enemigo navío,
ni tormenta, ni bonanza
tu rumbo a torcer alcanza,
ni a sujetar tu valor.

30 Veinte presas
hemos hecho
a despecho
del inglés,
y han rendido
sus pendones
cien naciones
a mis pies.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

Allá muevan feroz guerra
ciegos reyes
por un palmo más de tierra,
que yo tengo aquí por mío
cuanto abarca el mar bravío,
40 a quien nadie impuso leyes.

Y no hay playa
sea cualquiera,
ni bandera
de esplendor,
que no sienta
mi derecho
y dé pecho
a mi valor.

50 Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

A la voz de “¡barco viene!”
es de ver
cómo vira y se previene
a todo trapo a escapar.
Que yo soy el rey del mar,
y mi furia es de temer.

60 En las presas
yo divido
lo cogido
por igual.
Solo quiero
por riqueza
la belleza
sin rival.

70 Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

Sentenciado estoy a muerte.
Yo me río;
no me abandone la suerte,
y al mismo que me condena
colgaré de alguna entena
quizá en su propio navío.

80 Y si caigo,
¿qué es la vida?
Por perdida
ya la di,
cuando el yugo
del esclavo
como un bravo
sacudí.

Que es mi barco mi tesoro,
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar.

90 Son mi música mejor
aquilones,
el estrépito y temblor
de los cables sacudidos,
del negro mar los bramidos
y el rugir de mis cañones.

100 Y del trueno
al son violento,
y del viento
al rebramar,
yo me duermo
sosegado
arrullado
por el mar.

Que es mi barco
que es mi dios la libertad,
mi ley, la fuerza y el viento,
mi única patria la mar

1. Tema

Descripción del velero y exaltación de la libertad en la vida del pirata.

2. Resumen

Un conocido velero pirata recorre los mares cerca de Estambul. Su alegre capitán monologa sobre los botines tomados y las naciones rendidas, mientras nombra las playas donde demostró su valor, los barcos que huyen de él y las sentencias a muerte, de las que se ríe. La vida cobra sentido al sacudirse los yugos, al sonar de los cañones y durmiendo en el mar. Insistentemente, el estribillo repite la libertad de vivir sin Dios, patria o leyes, con su barco como único tesoro.

3. Estructura

Externa

La métrica del poema sigue el uso popularizante del arte menor, con dos partes claramente marcadas. La canción se inicia con dos octavillas agudas por la rima de los octosílabos cuarto y octavo, que se vuelve libre en los versos primeros y quintos respectivamente -aab-ccb. En la segunda parte y hasta el final, se encuentra una sextilla con un pie quebrado en el segundo verso (tetrasílabo, que resulta de la adición de una sílaba por terminar en palabra aguda) con rima abacbb. Le sigue una octavilla de tetrasílabos con rima -aab-ccb. Por último, el estribillo lo forma una copla en octosílabos con asonancia en los pares, cuya estructura recuerda al romance. Todo el poema está coronado por rimas consonánticas.

Este variado número de estrofas responde al marco de una polimetría buscada y consciente por parte del poeta, quien cumple, una vez más, con esta característica tan propia del Romanticismo y le permite escapar de los rigores neoclásicos. Además, todas estas combinaciones dotan de gran variedad al poema que se constituye, en su conjunto, como una canción. Se trata de un subgénero lírico provenzal que, entre admiraciones, buscaba ser transmisor de emociones; definición que cuadra perfectamente con las intenciones del autor. Las formulaciones petrarquistas de la canción, de cuadratura renacentista, quedan aquí totalmente superadas con la inclusión de todo un muestrario de estrofas de gran ligereza, ritmo y musicalidad.

En cuanto a recursos literarios, destaca la aliteración en vibrantes de la novena estrofa (versos 53 a 58) que recuerda los ruidos de un barco al escapar, y una sonoridad que se reparten sus versos por igual («barco, ver, vira, previene, trapo, rey, furia»), incluidas las rimas finales («escapar, mar y temer»). En el orden sintáctico, se alternan los paralelismos anafóricos del estribillo, con la original construcción inicial del relativo «que», seguido del verbo copulativo de los dos primeros versos y, a continuación, la anáfora que se repite en los cuatro versos con un posesivo seguido de un sustantivo. Estos paralelismos sirven para presentar los términos de la comparación en grado de igualdad, en forma de efectista eslogan: «mi barco» = «mi tesoro», «mi Dios» = «la libertad», y así sucesivamente. De los recursos semánticos destacan las antítesis, por la fuerza de la oposición que se ha buscado entre «tormenta» y «bonanza» (verso 20), o «rebramar» y «arrullado»

(98-101), tan del gusto del poeta romántico quien quiere llevar al límite la explosión de sentimientos. Más allá de lo indicado, esta canción es una maravillosa puesta en escena de recursos de todo tipo y orden, que rebosan y que se dan paso unos a otros, consiguiendo que el lector vibre con su lectura casi desde el inicio. La suma de estos refuerza la consideración del *carpe diem* como el tópico que mejor define la canción, ya que se induce a la liberación de lo aburrido y monótono de la existencia. La búsqueda de la libertad se convierte en una llamada a vivir el momento presente, sin pensar en las consecuencias o limitaciones sociales («sentenciado estoy a muerte, yo me río»), y en el pleno disfrute de las fuerzas liberadoras de la naturaleza («mi ley, la fuerza y el viento»).

Interna

Como se deriva del resumen, se pueden señalar dos partes claramente diferenciadas. Una inicial que comprende los versos 1 a 16 con una parte introductoria donde se enmarca, como si de un telón se tratase, el marco espacio-temporal y el protagonista de este poema narrativo: un conocido velero pirata navega veloz en la noche cerca del estrecho del Bósforo, en Estambul, mientras un personaje, su capitán, va contando desde el castillo de popa su historia en forma de canción.

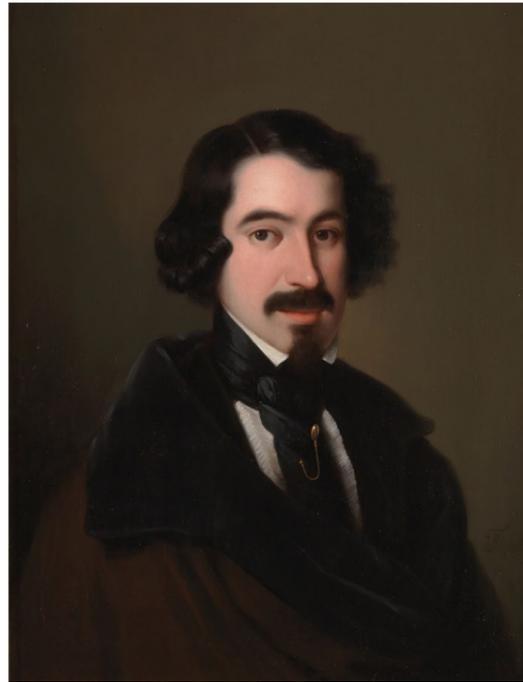
Esto da pie al soliloquio, en primera persona, que forma la segunda parte hasta el final del poema (versos 17 a 106). Esta, al ser tan extensa, debe ser subdividida:

1. Se dirige al propio barco, como a un compañero al que anima a navegar con valor (versos 17 a 22).
2. Cuenta el botín obtenido en sus incursiones y de quién lo obtuvo (versos 23-30).
3. Marcado por el ritmo del estribillo, sigue una tercera parte con la exaltación de la libertad de no tener leyes y solo responder ante el mar sin límites (versos 30 a 40).
4. El temor provocado en las playas y barcos que encuentra (versos 41 a 58).
5. Hacia la mitad de la canción, se señala el sentido de solidaridad que le lleva a repartir por igual sus ganancias entre sus iguales (versos 59 a 66).
6. Contraste de los versos anteriores con la oposición a la justicia, que lo amenaza y lo condena con ponerle un yugo (versos 67 a 84).
7. En el cierre del poema, considera su barco como el mejor hogar, el lugar donde descansar al son de truenos, vientos y rugir de cañones (versos 85 a 106).

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Aparecida en el año 1835 en el semanario romántico *El artista*, probablemente «La canción del pirata» fue escrita poco antes. Para algunos críticos puede ser considerado el primer poema español netamente romántico; un movimiento que por fin va a entrar en su fase triunfal en el cambio de década, superando el atraso que las letras españolas vivían respecto a Europa.

Espronceda siente una especial predilección por personajes marginales que representan la libertad de los ideales del Partido Progresista en el que militaba y que, a su vez, eran los más avanzados de su época. Con ello, la figura del pirata-héroe es la de un hombre de cualquier origen social que busca su libertad luchando contra los tiranos, bajo la única bandera y patria del mar, al margen de la ley. El pirata y su bajel «El Temido» se convierten en símbolo de libertad y superación extrema, que busca su momento en la historia, al igual que lo fue para Espronceda aquella España de las constituciones liberales. Esto hace de este poema un himno, la bandera de un movimiento, y por eso sigue presente en la música, el cine o el teatro: su valor simbólico lo convierte en representante de toda su generación.



El escritor José de Espronceda, de Esquivel. Museo del Prado, Madrid

En relación a la ambientación recreada en el poema, se explicita que el velero con dos palos y velas cuadradas se dirige a la encrucijada de Estambul, capital de la Turquía otomana, tan llena de ecos míticos desde su conquista por Mehmet II a los bizantinos: Edad Media, orientalismo y un estrecho que separa Europa de Asia forman el espacio perfecto para que la proa del bajel pirata encuentre su espacio propio en los márgenes de los países y las banderas, en la frontera donde los límites no están marcados. Allí se dirige «El Temido» buscando el escapismo de la tormenta y el rebramar, donde luego encontrará también la calma y el arrullo, la luna que riela: todos ellos síntoma y reflejo del estado de conciencia del pirata en la romántica fusión de sentimientos y naturaleza.

El lenguaje rebosa por el énfasis de exclamaciones («¡barco viene!») y de interrogaciones, más o menos retóricas («¿qué es la vida?»), pero podrían prácticamente extenderse a lo largo de toda la composición, puesto que afirmaciones como «a despecho del inglés» o «el estrépito y temblor», bien podrían situarse entre cualquiera de estos signos. No es, por tanto, solo una cuestión de puntuación, sino de todo un lenguaje grandilocuente que recorre de principio a fin el poema.

En lo que se refiere a las categorías gramaticales predominantes, destacan los verbos de movimiento, que dotan de una eficaz capacidad narrativa a la canción, en un intercambio constante de la persona narrativa: «corta» y «vuela» (verso 3), con la tercera persona del singular que introduce los presentes del apartado inicial del poema (verso 3 todavía). El imponente imperativo «navega» en segunda persona, con el que se dirige a su velero (verso 17), marca un cambio en la narración. Por su parte, «vira» y «se previene a escapar» (versos 55 y 56), vuelven a la tercera persona para hablar de los otros barcos. Con «si caigo» y «sacudí» (versos 77 y 84, respectivamente) cuenta con la primera persona singular para hacer sentir la emoción del capitán. Otro segundo grupo de versos, expone el ciclo de vida del pirata; por lo que, en el caso del paradigma verbal, de nuevo presenta este intercambio en el uso de las diferentes personas: pasa de la primera persona del plural de su tripulación en «hemos hecho» (verso 23), a la tercera del plural, «han rendido» (verso 27), con la que contraponen lo que hacen los demás barcos cuando se encuentran con el suyo. Por fin, un último grupo de verbos representa la afirmación de lo que para Espronceda constituye la vida del pirata: la esencia de la libertad. Para ello recurre al verbo ser en tercera persona, recorriendo su estribillo con el repetido verbo «es»: está ahora definiendo lo permanente, el acceso a lo absoluto y trascendente a través de términos comparativos.

Como segunda categoría gramatical más llamativa se encuentran los sustantivos en torno al campo semántico de la náutica, que se agolpan, sobre todo, en las estrofas iniciales, pero también se reparten a lo largo de la composición: «popa, vela, velero bergantín, bajel, capitán, barco, antena, navío, cables, rebramar y cañones...».

Se puede concluir que, frente al equilibrio y ligereza del neoclasicismo de un Meléndez Valdés, o del retoricismo más hueco de Gil y Carrasco, el nuevo espíritu practicado aquí por Espronceda representa la inquietud y el desasosiego puros en la búsqueda de la libertad; una compenetración con las fuerzas de la naturaleza que llevan el germen de la plenitud romántica.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Escribe todas las palabras que encuentres del campo semántico de «pirata», indicando sus valores significativos propios.
2. Define con tus propias palabras estos tipos de barco que aparecen en el texto: bajel, velero y bergantín. Después busca sus diferencias en un diccionario especializado.
3. Transforma el estilo directo en indirecto entre los versos 17 y 34, ambos inclusive.
4. Intenta grabar un pequeño vídeo de menos de cinco minutos, con otros dos o tres compañeros y compañeras, en el que representes algún momento inspirado en «La canción del pirata».

Para saber más...

«La canción del pirata» en la música. De este poema se han hecho múltiples [versiones musicales](#), aprovechando sus rimas pegadizas.

TEXTO 2: «La noche de insomnio y el alba. Fantasía», Gertrudis Gómez de Avellaneda.

Noche
triste
viste
ya,
aire,
cielo,
suelo,
mar.
Brindándole
al mundo
profundo
solaz,
derraman
los sueños
beleños
de paz;
y se gozan
en letargo,
tras el largo
padecer,
los heridos
corazones,
con visiones
de placer.
Mas siempre velan
mis tristes ojos;
ciñen abrojos,
mi mustia sien;
sin que las treguas
del pensamiento

a este tormento
descanso den.
El mudo reposo
fatiga mi mente;
la atmósfera ardiente
me abrasa doquier;
y en torno circulan
con rápido giro
fantasmas que miro
brotar y crecer.
¡Dadme aire! Necesito
de espacio inmensurable,
do del insomnio al grito
se alce el silencio y hable.
Lanzadme presto fuera
de angostos aposentos...
¡Quiero medir la esfera!
¡Quiero aspirar los vientos!
Por fin dejé el tenebroso
recinto de mis paredes...
Por fin, ¡oh espíritu!, puedes
por el espacio volar...
Mas, ¡ay!, que la noche oscura,
cual un sarcófago inmenso,
envuelve con manto denso
calles, campos, cielo, mar.
Ni un eco se escucha, ni un ave
respira, turbando la calma;
silencio tan hondo, tan grave,
suspende el aliento del alma.

El mundo de nuevo sumido
parece en la nada medrosa;
parece que el tiempo rendido
plegando sus alas reposa.
Mas ¡qué siento!... ¡balsámico ambiente
se derrama de pronto!... El capuz
de la noche rasgando, en Oriente
se abre paso triunfante la luz.
¡Es el alba! Se alejan las sombras,
y con nubes de azul y arrebol,
se matizan etéreas alfombras
donde el trono se asiente del sol.
Ya rompe los vapores matutinos
la parda cresta del vecino monte;
ya ensaya el ave sus melifluos trinos;
ya se despeja inmenso el horizonte.
Tras lengua noche de vigilia ardiente
es más bella la luz, más pura el aura...
¡Cómo este libre y perfumado ambiente
ensancha al pecho, el corazón restaura!
Cual virgen que el beso de amor lisonjero
recibe agitada con dulce rubor,
del rey de los astros al rayo primero,
natura palpita bañada de albor.
Y así, cual guerrero que oyó enardecido
de bélica trompa la mágica voz,
él lanza impetuoso, de fuego vestido,
al campo del éter su carro veloz.
¡Yo palpito, tu gloria mirando sublime,
noble autor de los vivos y varios colores!
¡Te saludo si puro matizas las flores!
¡Te saludo si esmaltas fulgente la mar!
En incendio la esfera zafírea que surcas,
ya convierte tu lumbré radiante y fecunda,
y aún la pena que el alma destroza profunda,
se suspende mirando tu marcha triunfal.
¡Ay!, de la ardiente zona do tienes almo asiento
Tus rayos a mi cuna lanzaste abrasador...
¡Por eso en ígneas alas remonto el pensamiento
y arde mi pecho en llamas de inextinguible amor!
Mas quiero que tu lumbré mis ansias ilumine,
mis lágrimas reflejen destellos de tu luz,
y solo cuando yerta la muerte se avecine
la noche tienda triste su fúnebre capuz.
¡Qué horrible me fuera, brillando tu fuego fecundo,

cerrar estos ojos, que nunca se cansan de verte,
 en tanto que ardiente brotase la vida en el mundo,
 cuajada sintiendo la sangre por hielo de muerte!
 ¡Horrible me fuera que al dulce murmurio del aura,
 unido mi ronco gemido postrero sonase;
 que el plácido soplo que al suelo cansado restaura,
 el último aliento del pecho doliente apagase!
 ¡Guarde, guarde la noche callada sus sombras de duelo,
 hasta el triste momento del sueño que nunca termina;
 y aunque hiera mis ojos, cansados por largo desvelo,
 dale ¡oh sol! a mi frente, ya mustia, tu llama divina!
 ¡Y encendida mi mente inspirada, con férvido acento
 -al compás de la lira sonora- tus dignos loores
 lanzará, fatigando las alas del rápido viento,
 a do quiera que lleguen triunfantes tus sacros fulgores!

Gertrudis Gómez de Avellaneda, «La noche de insomnio y el alba. Fantasía».

https://www.cervantesvirtual.com/portales/escriptoras_espanolas/obra-visor/antologia-poetica--11/html/ff187710-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_14

1. Tema

La noche como cárcel y muerte, frente al sol liberador que trae la vida.

2. Resumen

La noche comienza con el letargo y el descanso que conforta los corazones. Con el paso de las horas, en cambio, se incrementa la sensación de angustia y ahogo, que la hacen sentir como una cárcel que no deja escapar de los propios aposentos y de los gritos de angustia que la rodean. Esta claustrofobia cambia con la llegada del alba y su silencio liberador: el sol se vuelve protagonista humanizado en forma de una virgen doncella, que con el yo lírico permite recuperar la vitalidad, ilumina el alma y la envía con el viento hacia una libertad que solo acaba con la muerte.

3. Estructura

Externa

Este apartado debe fijarse en el juego lírico que supone el uso de un tipo de estrofa llamada escala métrica. Se trata de una composición que va literalmente aumentando con el paso de las

octavillas, convertidas en octavas después, en un modo in crescendo que recuerda a una composición musical como el Bolero de Ravel. Comienza con unos mínimos bisílabos con rima -abbc -deec, y así sucesivamente hasta llegar a los hexadecasílabos del final. Estas estrofas, agrupadas de ocho en ocho versos, mantienen la rima consonántica, pero rompen en ocasiones con la rima esperada: es el caso de los heptasílabos, octosílabos, endecasílabos y alejandrinos, en cuyos casos se encuentra una rima cruzada de tipo -abab -cdcd -para el arte mayor, con sus mayúsculas correspondientes. Esto remarca la polimetría romántica, ante una variedad de versos que según avanza el poema se convierte en una explosión de virtuosidad. En su conjunto, la escala métrica presenta una gran belleza formal, incluso visual; supone una prodigiosa capacidad poética de la autora y sigue las inspiradas composiciones de otro romántico francés, Víctor Hugo, que había llamado mucho la atención en su época. Para los lectores actuales supone, ciertamente, la oportunidad de sorprenderse con la métrica.

Interna

Profundizando en el resumen, resaltan dos grandes bloques que sirven de contraste:

- Se describe la noche y sus angustias. Comprende hasta el verso 64, prácticamente en la mitad del poema.
- Llegada del alba, que se convierte en una especie de himno al sol, con su capacidad revitalizadora. Se desarrolla hasta el final.

Este extenso poema de 120 versos tiene un desarrollo bastante lineal, desde el punto de vista de la narración poética. En el bloque primero se pueden encontrar cuatro momentos narrativos y en el segundo bloque, otros tres:

Momentos narrativos	
Bloque I	Bloque II
Descripción de la noche como un letargo de descanso para el mundo. (Versos 1-24).	El alba, con su luz, produce los efectos de una doncella virgen: libera los corazones y llena de vida la naturaleza. (Versos 65- 88).
Las sombras nocturnas cambian en formas fantasmagóricas y atmósferas ardientes, que provocan el insomnio. (Versos 25-40).	Vuelve al yo poético, que palpita con fuerza por el sol, saludando al amor. (Verso 89-102).
Ante este sufrimiento agónico, los versos 41-52, constituyen una invocación exclamativa para huir de los aposentos de la casa y volar libres con el viento.	La muerte, al estar iluminada por el sol, conduce hacia la eternidad. Por eso, el astro rey se llena de alabanzas y se convierte en sagrado. (Versos 103-120).
Tras escapar de las paredes interiores del hogar, el mundo externo, sin embargo, no presenta un panorama más alentador: los versos 53 a 64 describen la noche que ahoga todo como un manto, «sumiéndolo en una nada».	

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Se trata de un poema sobre el desgarramiento existencial que existe entre el interior de la casa, el espacio doméstico, que generalmente se deja para la mujer («los angostos aposentos» del verso 46) y la escapada hacia los dominios exteriores, fuera de esas paredes (verso 52, «volar por el espacio»), que parecen acotados para los hombres. La propuesta de la autora rompe con esta dicotomía, escapar hacia la libertad. También se contraponen la noche portadora de «espectros» e «insomnio con alucinaciones» («tormento» del verso 31, «fantasmas» del verso 40), frente al alba y la llegada del sol a lo largo de toda la segunda mitad del poema («más pura el aura», verso 78, o «la lumbre radiante» del verso 94). Pero no basta con el día y su luz, la muerte siempre amenaza la existencia, que por eso es igualmente desgarrada, y se debe luchar por encontrar la libertad del «rápido viento» (verso 119), que se anhela «aspirar» (verso 48). Por lo tanto, la vida se encuentra en continua lucha por la libertad.

Este ideal romántico presenta el reto de existir en un mundo lleno de dolor, del que solo se escapa buscando conscientemente la luz. Por eso, el enorme valor simbólico y liberador del renacer, de palpitar con la vida a la llegada del alba (verso 69). Este símbolo en que se constituye el alba, llena de sinestesias esta quinta parte del poema (la primera del segundo bloque): «azul, arrebol, etéreas, sol» (versos 70, 71). Los paralelismos en juego con las octavillas y sus rimas internas, como en los versos 91 y 92, sirven para reforzar el saludo al sol con un presente pronominal intensificando las emociones. La prosopopeya, por fin, está presente en una naturaleza que contextualiza el poema, que forma parte de un universo que acompaña al poeta en su agonía (la noche) y también en su renacer (el día). Esta naturaleza, igualmente, lo libera con el viento (siempre veloz) y lo rodea con sus montes («pardas crestas», del verso 74) y sus aves («melifluos trinos», del verso 75): como en el resto de la literatura romántica, la naturaleza se funde con el estado de ánimo del yo lírico.

La autora se inspiró en las escalas métricas de Víctor Hugo, quien a finales de 1820 presentó estas creaciones con gran éxito para los defensores del romanticismo europeo (aunque en su formato ascendente y luego, también, descendente). Grandes escritores en español lo van a imitar, como Andrés Bello, en este caso desde Chile, y también la escritora cubano-española Gertrudis Gómez de Avellaneda. Ella supo ver toda su potencialidad, apartándolo del exotismo orientalista del francés, para llevarlo hacia los intereses de la actualidad de la España de 1840: la denuncia de las dificultades existenciales de una romántica, los limitados roles de una mujer que quiere escapar de las angostas paredes de la casa, y los límites creativos del Neoclasicismo, tan estrechos y, probablemente, aburridos para un alma libre. A través de poemas como «La noche del insomnio y el alba. Fantasía» buscó escapar de los márgenes que le ofrecía su época, e intentó encontrar un lugar entre los que ella consideraba los suyos, el círculo de poetas románticos del Madrid de 1840.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Busca todos los pares de antónimos que encuentres relacionados con «vida» y «muerte».
2. Intenta explicar las siguientes expresiones, primero con tus propias palabras y después buscando su definición en el diccionario de la RAE: «mustia sien, esfera zafírea, nada medrosa, férvido acento y sacros fulgores».
3. Explica las características de esta escala métrica desde el punto de vista externo: sílabas de sus versos, rimas y estrofas. Después, busca otros ejemplos en literatura española y en otras lenguas. Investiga su origen y cómo se difundió.
4. Intenta escribir una pequeña escala métrica usando estrofas de cuatro versos que van ampliando y disminuyendo su número de sílabas. ¿Hasta cuántos versos eres capaz de llegar? No importa si la rima es asonante o incluso libre.

Para saber más...

La poeta Gertrudis Gómez de Avellaneda ha sido una de las primeras mujeres escritoras de las letras españolas. Entre los ejemplos de primeros «feminismos literarios», se sitúan también Sor Juana Inés de la Cruz, mexicana, y Rosalía de Castro, gallega. Sobre feminismos y divulgación de escritoras hispanoamericanas se puede consultar, entre otras publicaciones:

[Escritoras feministas del mundo y Latinoamérica que deberías conocer](#)

Preguntas teóricas y transversales

1. Haz un listado con las ocho o diez características de la lírica romántica española de esta primera mitad de siglo. Después realiza una comparación con las características de los autores del segundo romanticismo español, Bécquer y Rosalía de Castro (otra posibilidad es confrontarlas con las propias del movimiento neoclásico). Señala las diferencias y las similitudes que encuentres entre ambos listados.
2. Define la polimetría en el Romanticismo y su relación con la búsqueda de la libertad formal y expresiva.
3. Explica las principales diferencias entre las dos corrientes del Romanticismo que se dan en España: la conservadora, representada por Zorrilla, y la liberal, con Espronceda como modelo.
4. Realiza un cartelón (al que se podría denominar «cartavolante literario») que incluya las aportaciones de Gertrudis Gómez de Avellaneda, Sor Juana Inés de la Cruz y Rosalía de Castro, en cuanto a modelos de liberación de la mujer en sus respectivos contextos históricos, sociales y artísticos. Para más información consulta estas páginas sobre qué es y cómo hacer un «cartavolante literario»: <https://www.ilcartavolante.com/>. Finalmente, se podría hacer una pequeña investigación sobre cada una de ellas en particular.



El Posromanticismo: Gustavo Adolfo Bécquer y Rosalía De Castro

María Dolores Nieto Acebes

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

- El ambiente prebecqueriano
- Biografía
- *Rimas*
- *Leyendas*

ROSALÍA DE CASTRO

- Biografía
- Obras en verso y en prosa
- Rosalía emblema de las letras gallegas
- Rosalía feminista en la sombra

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: «Rima LIII» de *Rimas*, Gustavo Adolfo Bécquer.
- Texto 2: «Adios rios, adios fontes» de *Cantares gallegos*, Rosalía de Castro.
- Texto 3: «El monte de las ánimas» de *Leyendas*, Gustavo Adolfo Bécquer.

Introducción

El Posromanticismo es un movimiento cultural, estético e intelectual que nació después y a partir del Romanticismo y del Realismo, en la segunda mitad del siglo XIX, en un intento de superar y conciliar ambos movimientos. Alcanzó su máximo esplendor en Francia donde produjo el Simbolismo y el Parnasianismo, movimientos literarios de los que surgirán posteriormente el Modernismo hispanoamericano y español. El final de estas estéticas posrománticas terminará con la irrupción de las vanguardias en 1909 tras la proclamación del *Manifiesto futurista* del italiano Marinetti.

Con el Posromanticismo, los escritores y artistas, disconformes con la vida burguesa, ya no se rebelan contra ella abiertamente como hicieran los románticos, sino que se refugian en su intimidad y en su soledad.

En España existen varias tendencias poéticas posrománticas: la desengañada e irónica del poeta Campoamor, la ideológica de Núñez de Arce, y la intimista y subjetiva de Bécquer y Rosalía de Castro. Ellos serán los más influyentes en la poesía posterior; ambos constituyen una paradoja histórica pues su poesía se diferencia de la de sus contemporáneos (Campoamor, Núñez de Arce..) y además es anacrónica, puesto que a mediados del siglo XIX, cuando el Romanticismo estaba acabando y ya triunfaba la nueva literatura realista, la imaginación, la subjetividad, el sentimentalismo de Bécquer y Rosalía se apartan de la objetividad, la intención docente y la moralidad, características de la literatura realista.

Ese es el motivo por el cual se les ha llamado «Posrománticos», dado que tanto la imaginación como la subjetividad se corresponden plenamente con el Romanticismo. Sin

embargo, de la poesía romántica a la posromántica hay un proceso evolutivo: el lenguaje deja de ser sonoro y altisonante para hacerse más depurado y profundo; la poesía, que era superficial y narrativa ahora es más intimista y honda. Se diferencia también en el aspecto métrico, pues si en el Romanticismo había una tendencia a la rima consonante, a los metros largos y a las estrofas cultas, ahora, Bécquer y Rosalía, van a preferir la rima asonante, los metros cortos y las estrofas populares.

Gustavo Adolfo Bécquer (Sevilla, 1836 – Madrid, 1870)

El ambiente prebecqueriano

El nuevo clima en la lírica surge por dos influencias culturales que se dan entrelazadas: la presencia de la poesía germánica y la atención que logra la propia poesía popular española. Destaca el influjo en Bécquer de Schiller por una parte, y por otra de Heine. Pero lo importante es que el influjo alemán orientó a los poetas cultos españoles de la época hacia la incorporación de la poesía popular; precisamente las traducciones del poeta romántico alemán Heine crearán un ambiente prebecqueriano que culminará con las obras de Bécquer y de Rosalía de Castro.

Hay que señalar que la obra literaria de Bécquer, considerada posteriormente como la cima de la poesía del siglo XIX, pasó casi inadvertida para sus contemporáneos.

Biografía

Transcurre su breve existencia entre dos ciudades: Sevilla, donde nació, y Madrid, donde murió. De temperamento sensible, muestra

ya desde niño inclinación por las artes: la música, la pintura, la poesía. Lee con intensidad a los románticos franceses y publica artículos en periódicos, actividad que le permitirá malvivir el resto de sus días. Su vida amorosa parece intensa, pero su matrimonio con Casta Esteban resulta un gran fracaso. Sin embargo, comparte penurias, miseria y casi la muerte con su hermano Valeriano, pues tres meses después del deceso de este, fallece también Gustavo Adolfo Bécquer.

De su obra literaria (artículos, piezas teatrales, cartas, cuentos, poesías) destacan sin duda los poemas breves, conocidos con el nombre de Rimas, y una corta pero importante obra en prosa, las *Leyendas*.

Rimas

Curiosamente es una de las obras de más éxito del poeta, que nunca vio publicadas. Son 79 poemas que vieron la luz en 1876, gracias a amigos del poeta que las editaron con el nombre de *El libro de los gorriones*. Bécquer había escrito una primera versión de estos poemas, a los que efectivamente llamó Rimas, pero que se perdieron debido a la revolución de 1868 y que tuvo que volver a redactar.

En las *Rimas*, Bécquer explora su propio ánimo de poeta y se centra básicamente en el amor como fundamento de vida, desde el presentimiento de la felicidad amorosa hasta el desengaño que supone un fracaso vital. Según Bécquer, la plenitud pertenece al pasado y solo se puede alcanzar en los recuerdos y en los sueños.

La mujer presente en las *Rimas* corresponde a una figura idealizada: es alta, esbelta, de tez pálida, ojos azules, cabello largo y rubio, etc., y el amor que suscita es a menudo frustrado o imposible. A veces esta amada se

identifica con la poesía, de manera que la mujer inalcanzable puede corresponderse también con los versos que no consiguen expresar con precisión los sentimientos del poeta. Estas composiciones de corta extensión, se pueden dividir temáticamente en cuatro series:

Serie	Rimas	Tema
1ª	I-XI	La poesía
2ª	XII-XXIX	El amor
3ª	XX-LI	El desengaño y el fracaso
4ª	LII-LXXIX	La desolación absoluta o la muerte

Algunos aspectos fundamentales del estilo de Bécquer se refieren a las limitaciones del lenguaje humano para poder expresar la grandeza de la poesía. Además, el poeta quiere huir del lenguaje lógico y racional, y dotarlo de nuevas cualidades que expresen los valores de su emoción poética («Suspiros y risas, colores y notas»). Esta identificación de la poesía con la pintura y con la música será una de las características principales de la poesía modernista que iniciará la literatura del siglo XX. Bécquer califica la poesía de inefable, es decir, incapaz de expresar lo que se siente; salvando las distancias, es lo mismo que decía el místico San Juan de la Cruz. Aunque lo que más sorprende es su sensibilidad moderna, pues gran parte de los poetas posteriores, partirán de los mismos supuestos estéticos y de las mismas preocupaciones; por ejemplo, Juan Ramón Jiménez con su concepto de poesía pura, gran parte de los poetas del 27 y los autores de la generación de los 50.

Bécquer utiliza metros variados, que toma tanto de la tradición culta como de la po-



Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer, de su hermano Valeriano Domínguez Bécquer. Colección Ybarra. Sevilla

pular; aunque su metro preferido es el que mezcla los endecasílabos con los heptasílabos, logrando así un verso quebrado, hasta trémulo (como lo define Dámaso Alonso), que expresa la fragilidad de sus sentimientos.

Desde el punto de vista sintáctico destacan los paralelismos y las antítesis que subrayan la contradicción característica de las *Rimas*, que se desarrollará en el comentario de texto de la «Rima LIII». Los finales suelen estar cargados de emoción con oraciones exclamativas o con una frase sentenciosa, siempre con el propósito de transmitir el sentimiento del poeta.

García Montero señala que Bécquer funda la modernidad en la poesía en lengua cas-

tellana. Gustavo Adolfo soporta –siempre según García Montero– una fama injusta de poeta débil y blando, cuando en realidad representa para la literatura española lo que Baudelaire para la francesa. El papel de Bécquer en las letras españolas es similar al de Leopardi, Heine y otros escritores destacados del Romanticismo europeo.

Bécquer está en el fondo de la obra de autores como Juan Ramón Jiménez, Machado, Cernuda o Alberti. Además, fue uno de los periodistas más importantes de su época y asiste en sus crónicas a la transformación de la ciudad moderna. Esos cambios vertiginosos influyeron en su visión poética; todo es un diálogo con la fugacidad. Los cambios y la velocidad de la vida moderna empujaron al poeta sevillano a buscar la sugerencia, la síntesis y el poema breve. También hay que destacar en Bécquer la modernidad que supone

la renovación estilística, que lo aleja del Romanticismo. El estilo romántico se caracterizaba por un excesivo retoricismo y una pesada grandilocuencia, sobre todo en esta segunda mitad de siglo, mientras que el estilo de Bécquer es más breve y conciso, también más sincero y más directo. Se caracteriza por periodos cortos y concretos y por la sencillez del vocabulario. Por esta razón, no debe considerarse como un romántico tardío, sino como un poeta presimbolista, a la altura de Baudelaire.

Leyendas

Las *Leyendas* constan de 28 cuentos que desarrollan temas variados, todos ellos muy representativos de la corriente romántica.

Temática	Relato
Amor imposible	«El rayo de luna»
Elemento sobrenatural y misterioso	«Maese Pérez el organista»
El puro terror	«El Monte de las Ánimas»
Ambientación exótica	«El caudillo de las manos rojas»
Costumbrismo	«La venta de los gatos»

Hay relatos que contienen varios de estos temas y, todos tienen la misma estructura: el origen oral (Bécquer cuenta al principio del relato que oyó contar la historia a alguien) la presencia de lo maravilloso y sobrenatural; un elemento preciso alrededor del cual se construye toda la historia, que puede ser una persona o a menudo un lugar u objeto que tiene unas características mágicas. Bécquer sitúa a sus personajes en un lugar bien reconocible y conocido (Sevilla, Soria) y en un tiempo real.

Rosalía de Castro (Santiago de Compostela, 1873 – Padrón, 1885)

Biografía

Una mujer tímida, introvertida y amable, siempre aquejada por las dolencias, las enfermedades, por la muerte, una tras otra, de sus siete hijos, Rosalía de Castro es el paradigma de la saudade gallega. Se convirtió en ecologista de vanguardia al denunciar los abusos industriales sobre su querida naturaleza. Soportó con dolor las primeras migraciones, viendo cómo los suyos se iban de Galicia. Los echaba de menos: la saudade, la morriña, la nostalgia, se hacen presentes en ella.

Nace en tiempos de la desamortización, cuando la Iglesia perdía patrimonio y los eclesiásticos ya no eran tan considerados. Su adolescencia estuvo marcada por una profunda crisis tras el descubrimiento de su condición de hija ilegítima (fruto de la relación entre un sacerdote y una mujer de la burguesía campesina) y una delicada salud que jamás mejoró.

Viaja a Madrid con su primera obra en castellano *La flor*; y allí se le abre un universo que no podía imaginar; sobre todo porque no ambicionaba ninguna fama. En este Madrid decimonónico se movían muchos críticos, artistas, periodistas, y muchos de ellos también eran gallegos, por ejemplo, Manuel Martínez Murguía, que se fija en las composiciones de Rosalía y también se fija en ella como mujer. Rosalía se casa con Murguía.

Era un tiempo difícil para las mujeres, pero su marido la anima a seguir escribiendo, mientras sus numerosos hijos van muriendo. Esto supuso un sufrimiento, un dolor profundísimo para Rosalía. Son años de penurias económicas y se traslada continuamente de una ciudad a otra. Mientras se encuentra en Simancas (Valladolid) compone casi todos los poemas de una obra imprescindible, *Follas Novas* en 1880.

Su salud sigue muy frágil, y además se siente invadida por esa nostalgia, por esa melancolía, al contemplar cómo sus paisanos iniciaban esas emigraciones masivas. Contempla también cómo la revolución industrial comienza a pertrechar las primeras tropelías ecológicas. Por eso hay que decir que Rosalía de Castro, además de ser la gran autora gallega, es una abanderada de la saudade, de la nostalgia, de la pena al contemplar lo irremediable (le dolía la naturaleza destruida).

Rosalía escribía en su lengua madre (el gallego) pero también lo hizo en castellano, aunque donde se expresaba con rotundidad, donde se convertía en la voz del pueblo, era en su lengua vernácula. Nadie como ella supo expresar el sentimiento del pueblo gallego. Muere a los 48 años de edad.

Obras en verso y en prosa

Cantares gallegos, publicada el 17 de mayo de 1863, es quizá su obra más importante y la más influenciada por las cantigas populares gallegas. La fecha de publicación de este poemario marca la referencia para la celebración del Día de las Letras Gallegas. Esta obra no alcanzó la repercusión que merecía, aunque no cayó en el olvido, y generación tras generación, los gallegos convirtieron ese texto en su gran referencia literaria. Es en 1880, con *Follas novas*, cuando Rosalía alcanza su gran dimensión literaria. Sus versos son recitados en todas las escuelas de Galicia, y lo principal es que la gente se siente orgullosa de su autora. Habla en este poemario de su tierra, de sus raíces, de sus profundos sentimientos, convirtiéndose en la gran portavoz de los gallegos.

En las orillas del Sar (1884), es su obra cumbre en castellano. Gira en torno a los sentimientos personales y a los conflictos internos de la autora: la soledad, el dolor y una profunda nostalgia del tiempo pasado. Expresa en castellano algunos de los motivos que estaban ya en su producción en gallego. Escribió también novelas (*Flavio*, *La hija del mar*) y cuentos.

Rosalía emblema de las letras gallegas

La escritora devolvió al gallego su carácter de lengua culta. Fue precursora de la poesía moderna y del existencialismo, y una pionera del pensamiento feminista. Empleó el gallego en la literatura cuando aún nadie lo hacía, y en sus obras reflejó la situación de esa Galicia más dolorida y maltratada por la emigración. Denunció la pobreza del campesinado. Su obra se convirtió en el primer canto de referencia para una región que se estaba transformando y supuso la recuperación de la conciencia de ser gallego.

Rosalía feminista en la sombra

Es sin duda la artífice esencial de la historia contemporánea de Galicia; fue su voz y su intérprete principal. Una preocupación constante por la condición y la suerte de las mujeres atraviesa toda su obra, y representa el inicio de la modernidad gallega. Fue precursora del feminismo, denunciando los obstáculos con los que se enfrentaban las mujeres que escribían poesía, un medio dominado por los hombres:

Aínda non lles é permitido ás mulleres escriberen o que senten e o que sa-ben...

(Todavía no se les permite a las mujeres escribir lo que sienten o lo que saben...)

(Rosalía de Castro, La hija del mar, 1859)

En conclusión, Rosalía cultiva una poesía que se plantea el sentido de la vida desde una visión desolada del mundo, adelanta el carácter existencial que se percibe en autores como Machado o Unamuno y, también, su tono confesional, junto con la creación de nuevas estrofas o el uso del alejandrino, preludian las tendencias formales de la poesía modernista.

Comentarios literarios

TEXTO 1: «Rima LIII» de *Rimas*, Gustavo Adolfo Bécquer.

Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.

Pero aquellas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquellas que aprendieron nuestros nombres,
esas... ¡no volverán!

Volverán las tupidas madre selvas
de tu jardín las tapias a escalar
y otra vez a la tarde aún más hermosas
sus flores se abrirán.

Pero aquellas cuajadas de rocío
cuyas gotas mirábamos temblar
y caer como lágrimas del día...
esas... ¡no volverán!

Volverán del amor en tus oídos
las palabras ardientes a sonar,
tu corazón de su profundo sueño
tal vez despertará.

Pero mudo y absorto y de rodillas,
como se adora a Dios ante su altar,
como yo te he querido... desengáñate,
¡así no te querrán!

Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*.

1. Tema

El dolor del poeta y la nostalgia por un intenso amor pasado, fracasado e irrepetible.

2. Resumen

El poeta expresa, a través de las golondrinas y las madreselvas (símbolos de la naturaleza), que la vida no será como antes porque ellos ya no están juntos. Esos momentos felices no se repetirán.

3. Estructura

Externa

La métrica del poema es sencilla, pero a la vez innovadora y rebelde porque no sigue al pie de la letra los modelos tradicionales. Es un poema de seis estrofas, de cuatro versos cada una. Los tres primeros son endecasílabos y, el último, un heptasílabo. Rimán en asonante los pares, quedando libres los impares, con el siguiente esquema: 11_, 11 A, 11_, 7a.

Interna

Estas seis estrofas se agrupan temáticamente de dos en dos. En las primeras de cada serie aparece una situación hacia el futuro encabezada por la palabra «volverán», que se repite tres veces y que, además, contribuye a marcar el ritmo y a ordenar el poema. En los 4 versos iniciales de cada parte, describe una situación idílica en la que la naturaleza muestra sus ciclos perfectos. Lo mismo ocurre con la tercera parte; solo que en este caso ya no se refiere a los ciclos de la naturaleza, sino que muestra un sentimiento humano (un nuevo amor), es decir, que también la mujer objeto del deseo recibirá un nuevo amor; parece que el poeta lo da por hecho. Por el contrario, en las estrofas pares se alude a un tiempo pasado fuera del alcance del poeta y de la amada. Si todo regresa, como es natural que ocurra en los ciclos de la naturaleza, esa vuelta nunca tendrá la alegría ni la belleza del pasado. Volverán las golondrinas y las flores, pero la naturaleza no se aunará con los sentimientos. Por tanto, la perfección de ese nuevo mundo (cíclico y repetitivo) queda anulada porque el poeta ya no se encuentra en ese lugar privilegiado que ofrece el sentimiento amoroso recíproco.

Otra posibilidad de división, por lo que se refiere a la estructura interna, es: por un lado, las cuatro primeras estrofas, donde se describen los símbolos de la naturaleza. Por otra parte, las dos últimas estrofas, donde Bécquer expresa directamente lo que esos símbolos sugerían; esa felicidad del pasado es irrecuperable.

En esquema quedaría con dos posibilidades de división en la estructura interna:

OPCIÓN A:

PARTE A: estrofas impares: 1-3-5	Situación idílica en futuro.
PARTE B: estrofas pares: 2-4-6	Amargura que recuerda el pasado, porque la naturaleza ya no acompaña los sentimientos del poeta.

OPCIÓN B:

PRIMERA PARTE: estrofas 1-2-3-4	Se describen los símbolos de la naturaleza
SEGUNDA PARTE: estrofas 5-6	Explicación de los símbolos: la felicidad del pasado es irrecuperable.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

La estructura general del poema tiene por soporte básico un procedimiento literario antiquísimo: el paralelismo entre sentimientos humanos y fenómenos de la naturaleza. En el caso de la «Rima LIII» no es lineal sino antitético. La lengua que utiliza Bécquer es muy sencilla pero muy cuidada; esa aparente sencillez esconde un gran trabajo de elaboración.

Comienza desarrollando los símbolos de la naturaleza (las golondrinas y las madreselvas), cuyo sentido se revela al final del poema. Esta naturaleza que utiliza Bécquer es urbana, dulce (las golondrinas hacen sus nidos en los tejados de las ciudades), incluso hogareña (la madreselva de las tapias y los patios); no hay fenómenos extremos y todo remite a la cotidianidad, a lo previsible, a lo cíclico. Ese paralelismo entre símbolos y explicación, se refuerza con el paralelismo y las anáforas entre las estrofas impares y las pares (anáforas «Volverán», «pero esas»), (paralelismo: «volverán las oscuras golondrinas/ en tu balcón sus nidos a colgar», «volverán las tupidas madreselvas/ de tu jardín las tapias a escalar», «volverán del amor en tus oídos/ las palabras ardientes a sonar») y la repetición de «esas... no volverán», que se transforma en la última estrofa en «¡Así no te querrán!», donde expresa la imposibilidad de recuperar el pasado. Estos versos más cortos (heptasílabos) destacan sobre los otros, además porque son exclamativos, lo que le da énfasis y emotividad. La imposibilidad de repetir ese pasado feliz queda remarcada por la antítesis «Volverán/ «no volverán», reforzada además con la anáfora «pero» al comienzo de cada estrofa par.

Destacan las personificaciones: «tu hermosura y mi dicha a contemplar» o «con el ala a sus cristales jugando llamarán» (las golondrinas ni llaman ni contemplan pues estas son acciones humanas), pero que acercan esos elementos de la naturaleza al poeta e inciden en la intimidad. Las comparaciones: «como lágrimas del día», para hablar del rocío sobre las flores, tan melancólica o «como se adora Dios ante su altar», que es casi una hipérbole, para expresar la intensidad del tiempo pasado; todo ello intensificado con el polisíndeton, que describe al poeta enamorado «mudo y absorto y de rodillas».

Pero quizá la figura retórica más significativa y más famosa de la literatura española sea el hipérbaton o mejor dicho los hipérbatos. La inversión del orden normal de las palabras en estos versos provoca una tensión semántica destacando la función del verbo «volverán», que en realidad es el elemento auxiliar de una perífrasis, pero que cobra importancia pues se refiere al aspecto fundamental del poema, al motivo vuelta –no vuelta.

Interesante resulta analizar los epítetos, que son fundamentalmente dos «oscuras» para golondrinas y «tupidas» para madre selvas; son epítetos sensoriales, que expresan cualidades perceptibles por los sentidos y, por consiguiente, muy plásticos. Estos epítetos becquerianos no son sorprendentes, sino que parecen acompañar al sustantivo discreta y delicadamente como los sentimientos que intentan sugerir.

En conclusión, los versos de Bécquer son sencillos, melancólicos, íntimos; intimidad que entronca con la libertad personal buscada en el Romanticismo, que no puede encontrarse en la sociedad burguesa que se abre paso con fuerza. Pero la libertad de Bécquer es siempre personal, interior, no se manifiesta con ese estilo grandilocuente romántico, sino en un mundo recogido. La aparente sencillez compositiva esconde un cuidado e intenso trabajo de elaboración literaria. El simbolismo será la base de la poesía de Antonio Machado; la depuración de las palabras para conseguir ese lenguaje sin estridencias ni tropos extremos prepara el camino que llevará a la poesía pura de Juan Ramón Jiménez o de Cernuda.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. «Volverán las oscuras golondrinas» es una oda a la fatalidad y al amor perdido. Identifica el único verbo en imperativo que aparece en la «Rima LIII». Escribe ahora un decálogo de consejos dirigidos a un amigo/a tuyo para superar la ruptura con su pareja a la que todavía ama. Por ejemplo: «No lo felicites en su cumpleaños».
2. Transforma después esos consejos en estilo indirecto anteponiendo «Le dije que...»
3. En varios textos medievales, también aparecen nombres de aves. Busca los siguientes poemas y escribe el nombre de los pájaros que aparecen, apuntando el significado que tienen.
 - «Romance del Conde Olinos».
 - «Romance del prisionero».
 - Poema de Mio Cid.



*Glorieta de Bécquer, de
Coullaut Valera.
Parque María Luisa, Sevilla*

TEXTO 2: «Adios ríos, adios fontes» de Cantares gallegos, Rosalía de Castro.

Adios, ríos; adios, fontes;
adios, regatos pequenos;
adios, vista dos meus ollos
non sei cando nos veremos.

Miña terra, miña terra
terra donde me eu criei
hortiña que quero tanto
figueiriñas que prantei,

prados, ríos, arboredas
pinas que move o vento
paxariños piadores
casiña do meu contento,

muíño dos castañares
noites craras de luar
campaniñas trimbadoras
da igrexiña do lugar,

amoriñas das silveiras
que eu lle daba ó meu amor
camiñiños antre o millo
¡adios, para sempre adios!

¡Adios Groria! ¡Adios contento
¡Deixo a casa onde nacín
deixo a aldea que conozo
por un mundo que non vin!

Deixo amigos por estraños
deixo a veiga polo mar
deixo, en fin, canto ben quero...
¡Quen pudiera non deixar!...

Mais son probe e, ¡mal pecado!,
a miña terra miña,
que hasta lle dan de prestado
a beira por que camiña
ó que naceu desdichado.

Adiós, ríos; adiós, fuentes
adiós, arroyos pequenos;
adiós, vista de mis ojos:
no sé cuando nos veremos.

Tierra mía, tierra mía,
tierra donde me crié,
huertita que quiero tanto,
higueritas que planté,

prados, ríos, arboledas,
pinas que mueve el viento,
pajaritos piadores,
casita de mi contento,

molino de los castañares,
noches claras de luar (luna llena)
campanitas *timbradoras,
de la iglesia del lugar;

moritas de las zarzadoras
que yo le daba a mi amor,
caminitos entre el mijo
¡adiós, para siempre adiós!

¡Adiós gloria! ¡Adiós contento!
¡dejo la casa en que nací,
¡dejo la aldea que conozco,
por un mundo que no vi!

Dejo amigos por estraños,
dejo, la tierra por el mar,
dejo, en fin, cuanto bien quiero...
¡Quién pudiera no dejarlo!...

Más soy pobre, y ¡mal pecado!
mi tierra no es mía,
que hasta le dan de prestado,
la orilla por donde camina,
al que nació desdichado.

Téñovos, pois, que deixar,
hortiña que tanto ameí,
fogueiriña do meu lar,
arboriños que prantei,
fontiña do cabañar.
Adios, adios, que me vou,
herbiñas do camposanto,
donde meu pai se enterrou,
herbiñas que biquei tanto,
terriña que nos criou.

Adios Virxe da Asunción,
branca como un serafín;
lévi vos no corazón:
Pedí Elle a Dios por min,
miña Virxe da Asunción.

Xa se oien lonxe, máis lonxe,
as campanas do Pomar;
para min, ¡ai!, coitadiño,
nunca máis han de tocar.

Xa se oien lonxe, máis lonxe
Cada balada é un dolor;
Voume soio, sin arrimo...
Miña terra, ¡adios!, ¡adios!

¡Adios tamén, queridiña!...
¡Adios por sempre quizais!...
Dígoche este adios chorando
desde a beiriña do mar.

Non me olvides, queridiña,
si morro de soidás...
tantas légoas mar adentro...
¡Miña casiña!, ¡meu lar!

Os tengo, pues, que dejar,
huertita que tanto amé,
hoguerita de mi hogar,
arbolitos que planté,
fuentecita del cabañar.
Adiós, adiós, que me voy,
hierbecitas del camposanto,
donde mi padre fue enterado,
hierbecitas que besé tanto,
tierra que nos crió.

Adiós, Virgen de la Asunción,
blanca como un serafín;
os llevo en el corazón;
pedidle a Dios por mí,
Virgen mía de la Asunción.

Ya se oyen lejos, muy lejos,
las campanas de O Pomar,
para mí, ¡ay!, pobrecito,
nunca más han de tocar.

Ya se oyen lejos, más lejos
cada redoble es un dolor;
me voy solo, sin cariño...
Tierra mía, ¡adiós! ¡adiós!

¡Adiós también, queridita...!
¡Adiós por siempre quizás...!
Te digo este adiós llorando
desde la orillita del mar.

No me olvides, queridita,
si muero de soledad...
tantas leguas mar adentro...
¡Mi casita!, ¡mi hogar!

Rosalía de Castro, *Cantares gallegos*.

1. Tema

El dolor del emigrante que se despide de su tierra.

2. Resumen

Un hombre gallego tiene que emigrar y comienza una larga despedida de su tierra, en concreto, del lugar donde vive, una pequeña aldea que va describiendo mientras recuerda a sus seres queridos muertos en el cementerio, las campanas de la capilla que ya no volverá a oír, y el mar que quizá no vuelva a ver. Se despide por fin de su hogar, de su tierra y de su esposa, con la casi certeza de que será la última vez que los vea.

3. Estructura

Externa

«Adios rios, adios fontes» es el poema número 15 de *Cantares gallegos*, y quizá una de los primeros textos que Rosalía escribió, pues aparece publicado en el periódico madrileño *El Museo Universal*, en 1861.

El poema está compuesto por 15 estrofas de versos octosílabos, agrupadas en estrofas de cuatro versos con rima asonante en los versos pares, aunque aparecen también algunas quintillas (estrofas 8, 9, 10 y 11), donde la rima es prevalentemente consonante. La primera estrofa es un canto popular gallego, que se amplifica en el resto del poema.

La mayoría son, pues, coplas populares con rima asonante en los versos pares, que, sin duda, recuerdan la estructura del romance.

Interna

El poema se puede dividir en tres partes:

Primera parte: compuesta por el cantar tradicional y la glosa que Rosalía hace de él. Describe la despedida de la tierra desde el corazón de la propia aldea (estrofas de la 1 a la 7).

Segunda parte: corresponde a las quintillas. Denuncia la causa de la marcha; se alude a los muertos, protectores divinos de la tierra. Estas estrofas aparecen en la parte central del poema (estrofas 8, 9, 10 y 11).

Tercera parte: se incrementa el dolor por la lejanía y la separación, y aparece la amada (la esposa que queda sola), a la que despide a la orilla del mar con un último adiós (estrofas 12-13-14 y 15).

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El poema, que publica el ya citado *Museo Universal* de Madrid, estaba en una lengua que no se había usado en modo escrito desde hacía más de 500 años, desde las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio, en el siglo XIII. Una lengua desdeñada como dialecto y hablada solo por los más pobres e ignorantes campesinos gallegos.

El poema adopta la voz de un hombre que se despide de su casa, de su pueblo, de su esposa, sabiendo que es posible que nunca regrese. Con esta composición se inicia la denuncia política de una migración que había comenzado de forma masiva en 1853 y que continuará hasta bien entrado el siglo XX.

Cuando Rosalía publica este poema, se encuentra en Madrid con su marido Manuel Murguía, y participa en las veladas literarias y políticas donde se consolida el primer movimiento que puede llamarse «galleguista»; de ahí el papel crucial de Rosalía en el desarrollo del nacionalismo gallego.

Entre los tópicos literarios más importantes destaca el *locus amoenus* de la primera parte, que supone para la autora un lugar ideal, un paraíso, un espacio de felicidad contrapuesto con el lugar alejado al que se dirige, mediante múltiples antítesis.

La acumulación de los elementos del paisaje que enuncia contribuye a hacer más dolorosa la partida, que reitera en un adiós exclamativo constante que transmite ansiedad. Las fuentes y los ríos que llevan al mar, parecen estar evocando la metáfora simbólica del fluir de la vida hacia la muerte. Algunos críticos hablan también de las creencias animistas de la naturaleza y la tierra, tan arraigadas en el pueblo gallego (Galicia es una tierra donde coexisten grandes creencias religiosas -derivadas de la existencia del Camino de Santiago- con la enorme tradición popular de supersticiones y creencias paganas).

Destaca el uso, y casi abuso, del diminutivo («campaniñas», «hortiña», «herbiñas», «arboriños») para marcar vivencias y recuerdos de la infancia y adolescencia feliz en ese paraíso, que está a punto de perder.

Lo que se deja atrás en la tierra amada son los muertos, protectores sobrenaturales, evocados en una clave muy popular, pero muy presente en la conciencia de las gentes de Galicia. Destaca también la sinestesia que brota de los sonidos de las campanas que dan esa sensación de movimiento lejano, que acompaña al emigrante que se dirige a un lugar remoto. Por fin se despide de la persona amada con hipérbolos como «muero de soledad», que reitera de nuevo una posible muerte o una despedida quizá definitiva. Estos recursos de acumulación consiguen la intensificación de dolor, de morriña y de saudade que Rosalía quiere transmitir.

Los poemas de esta obra, y en concreto este, contienen un elemento autobiográfico con un yo poético muy cercano a la experiencia de la propia Rosalía, quien en esa época vivía en Castilla por las obligaciones profesionales de su marido.

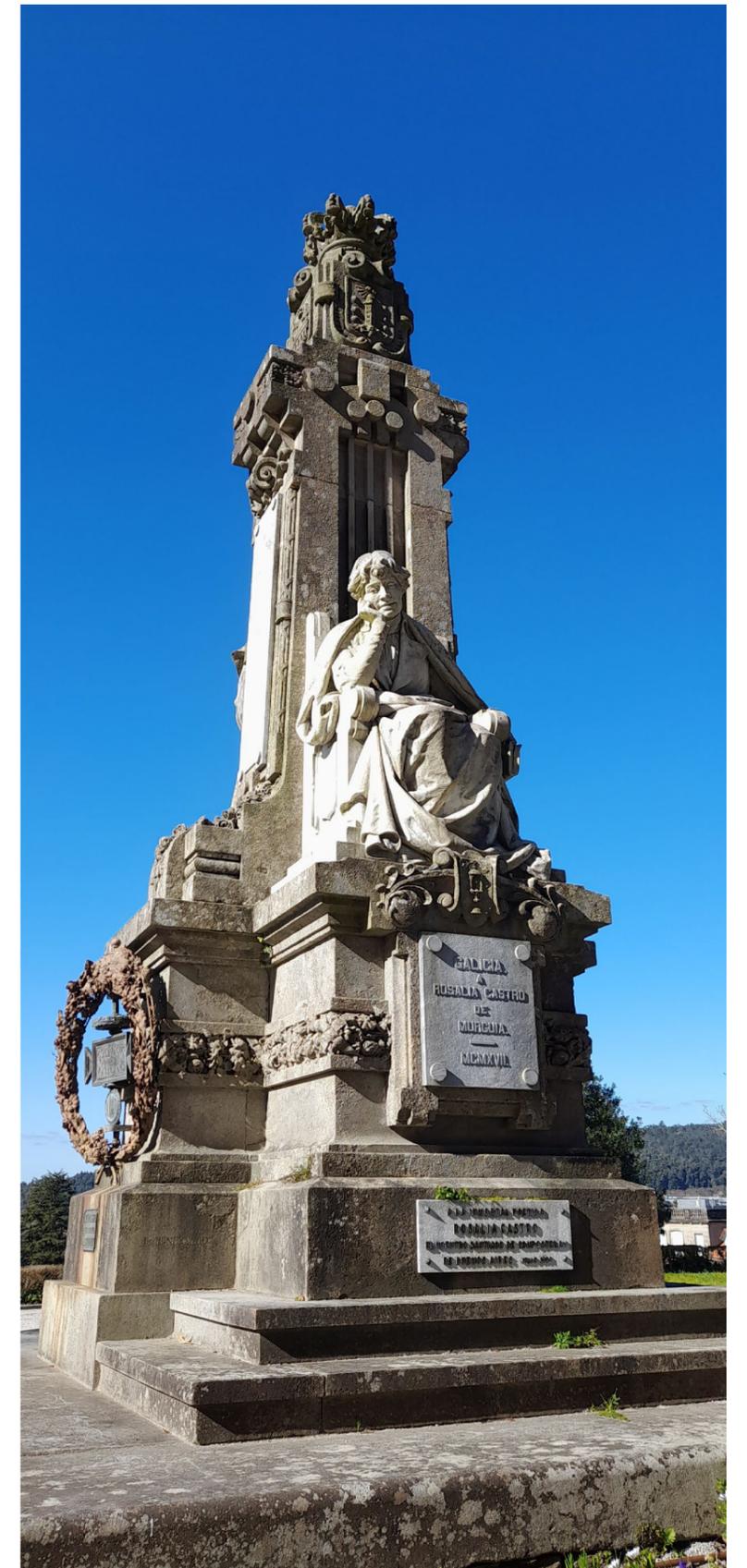
En toda su obra poética, tanto en *Cantares gallegos* como más tarde en *Follas novas* (1880), Rosalía les canta a aquellos que deben abandonar hogar y nación, pero más aún a aquellos que quedan atrás, que con frecuencia son mujeres y niños. En ambas colecciones, el exilio transoceánico, particularmente a Cuba, es un tema central y un fenómeno que la poeta ya había percibido desde su inicio en 1853. Rosalía se dio cuenta muy pronto del gran impacto que este movimiento migratorio tendría en el desarrollo demográfico y cultural de Galicia.

Rosalía hace aflorar la saudade de una tierra que forzó a su pueblo a emigrar para no morir de hambre y, también, supo captar la dureza de la vida de unos campesinos maltrechos.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. El poema refleja la despedida de un emigrante que está a punto de embarcar hacia América; lo hace de forma nostálgica, con tristeza y con un gran amor hacia su tierra natal, por eso se despide de cada uno de los elementos de la naturaleza que le recuerdan su pueblo. Escribe en gallego y en castellano al menos seis de estos elementos.
2. Descubre cómo se forman en gallego los diminutivos, es decir, qué sufijo hay que añadir. Escribe cuatro diminutivos que aparezcan en el texto. ¿Qué valor tienen desde tu punto de vista?
3. Escucha la famosa canción de Julio Iglesias en gallego «*Um canto à minha terra*». Resume en español lo que cuenta la canción, y escribe cinco palabras que hayas aprendido en gallego.



Monumento a Rosalía de Castro, de Isidro de Benito y Francisco Crivillés. Alameda de Santiago, Galicia

TEXTO 3: «El monte de las ánimas», de *Leyendas*, Gustavo Adolfo Bécquer.

Entonces, y en tanto que los que creen vivir acudían a la mansión que presumen de los muertos, yo comencé a pasear con toda la devoción y recogimiento de que soy capaz las calles del grande osario.

La noche de difuntos me despertó, a no sé qué hora, el doble de las campanas; su tañido monótono y eterno me trajo a las mientes esta tradición que oí hace poco en Soria.

Intenté dormir de nuevo; ¡imposible! Una vez aguijoneada, la imaginación es un caballo que se desboca, y al que no sirve tirarle de la rienda. Por pasar el rato, me decidí a escribirla, como, en efecto, lo hice.

Yo no la oí en el mismo lugar en que acaeció, y la he escrito volviendo algunas veces la cabeza, con miedo cuando sentía crujir los cristales de mi balcón, estremecidos por el aire frío de la noche. [...]

Gustavo A. Bécquer, «El monte de las ánimas».

https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-monte-de-las-animas/html/c9646750-a0fa-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html

1. Tema

El amor ciego y cegador, la vanidad y la soberbia llevan a la fatalidad. Otra posibilidad para enunciar el tema sería: la terrorífica noche de Todos los Santos en el Monte de las Ánimas.

2. Estructura

Externa

Las *Leyendas* de Bécquer tienen un realismo que ya fue percibido por sus contemporáneos. El autor busca la verosimilitud a través de la estructura misma de la leyenda, para hacer creíble el relato e incluso el componente sobrenatural. La perspectiva realista constituía un artificio para

desarmar al lector y hacerle aceptar los fenómenos sobrenaturales más sorprendentes, casi sin darse cuenta. Así, el cuento de terror «El monte de las ánimas» consta de:

- Una introducción, que transporta al lector a un pasado remoto y establece la situación inicial. En este caso el narrador es interno y se presenta como un escritor periodista amante de los relatos populares.
- El cuerpo central: tentación/pecado/castigo. La tentación se centra en la mujer, que ofrece la recompensa de su amor para satisfacer un capricho o una veleidad. El pecado o la transgresión se concreta en la consecución del objeto del deseo, o en el propio objeto en sí: la banda en este caso. El castigo será la muerte. El protagonista masculino se comporta de forma poco prudente y acaba pagando su atrevimiento con la destrucción física.
- El desenlace es trágico, consecuencia de una conducta imprudente o de haber transgredido una prohibición. Beatriz y Alonso mueren.
- Apéndice final: el autor ata algunos cabos sueltos y explica algunos contenidos.

Interna

- Introducción: el autor anticipa los eventos que va a relatar y las motivaciones que lo indujeron a escribir.
- Primera parte: que se corresponde, al ser un texto narrativo, con el planteamiento. Los Condes de Borges y los condes de Alcudiel, junto con los pajes y sus hijos, - Beatriz y Alonso respectivamente-, deciden abandonar el monte de las Ánimas y regresar a la ciudad de Soria, antes de que anochezca. Estaban cazando, pero como es el día de Todos los Santos, afirman que no es conveniente quedarse allí durante la noche. Alonso le relata a Beatriz la leyenda que recae sobre el monte de las Ánimas desde que allí tuviera lugar una sangrienta batalla, entre los Templarios y los hidalgos de la ciudad. Esta parte está en relación con la leyenda que circula por la ciudad.
- Segunda parte: que corresponde al nudo. En el palacio de los condes de Alcudiel, después de cenar, Alonso y Beatriz conversan junto a la chimenea. Beatriz reta a Alonso para que vaya al monte de las Ánimas a recoger la banda azul que llevaba aquel día, y Alonso, perdidamente enamorado de Beatriz, acepta aún a sabiendas de que ya los muertos han salido de sus tumbas. Beatriz se muestra escéptica y se burla de su primo por el miedo.
- Tercera parte: que se corresponde con el desenlace. Dos o tres horas después, Beatriz decide irse a dormir, sin que Alonso todavía hubiese regresado al palacio. Entonces suenan las campanas de medianoche y ella pasa una noche aterradora. A la mañana siguiente, al despertar, ve junto a su cama la banda azul que Alonso

había ido a buscar. Y cuando los criados entran a comunicarle que han encontrado a su primo muerto en el monte, la hallan a ella también muerta, aterrorizada.

- Epílogo: el autor cita eventos ocurridos tiempo después, como que se haya visto a una mujer dando vueltas alrededor de la tumba de Alonso, perseguida por esqueletos de nobles y templarios.

3. Comentario crítico y análisis estilístico Estructura

Narrador

En el relato, el narrador cambia de perspectiva.

El narrador interno es la voz narradora de Bécquer, que aparece al inicio de la narración y luego en el epílogo. Es un narrador en primera persona que se sitúa como testigo-oidor, que quiere transmitir a sus lectores lo que él mismo escuchó de los vecinos de Soria; aportando así mayor verosimilitud al texto.

El narrador externo es el mismo narrador que, en la primera y en la segunda parte, se aleja para quitarse importancia y sigue a Beatriz y a Alonso, observándolos y escuchándolos como si fuera un cámara.

En la tercera parte, el relato se enfoca desde el punto de vista de Beatriz: lo que piensa, lo que escucha, lo que ve y lo que siente.

Tiempo

La leyenda se compone de varias historias y cada una de ellas ocurre en tiempos diferentes:

- La sangrienta batalla entre los templarios y los nobles de Soria, se puede situar en el siglo XIII.
- La tragedia de Beatriz y Alonso, en el siglo XVIII.
- La historia narrada en el epílogo sobre lo que vio un cazador -una mujer perseguida por esqueletos alrededor de la tumba de Alonso- sucede una noche de difuntos posterior a la tragedia de los dos protagonistas.
- El narrador de la leyenda, Bécquer, que se encuentra en su casa una noche de difuntos escribiendo la leyenda soriana, se puede ubicar entre el año 1859 (año en que el autor visitó Soria por primera vez) y 1861 (año en que la leyenda se publicó en *El Contemporáneo*).

La acción de la historia principal tiene lugar el Día de Todos los Santos y el amanecer del día siguiente.

Espacio

Los hechos ocurren en tres espacios diferentes:

- El monte de las Ánimas, ubicado en las afueras de Soria, a orillas del Duero.
- El palacio de los condes de Alcudiel, en Soria.
- El dormitorio de Beatriz.

Personajes

Los personajes principales son Beatriz y Alonso.

Beatriz es prima de Alonso e hija de los condes de Borges; llegó a Castilla desde la corte de Francia para recuperarse de una enfermedad. Su educación europea hace que se burle de las tradiciones y leyendas populares, que se siguen manteniendo en esas tierras. Coquetea con su primo ofreciéndole la banda azul, y empuja a Alonso a comportarse de forma imprudente yendo a buscarla. La joven revela su carácter manipulador, cuando se siente orgullosa del sacrificio de su primo por satisfacerla. Al llegar la noche, el miedo que experimenta demuestra que su escepticismo no es tan firme y acaba muriendo aterrorizada.

Alonso es el primogénito de los Alcudiel, arquetipo de caballero castellano que se dedica a la caza como ocio y cuyo destino será el ejercicio de las armas. Cree en las tradiciones del mundo al que pertenece y eso incluye las leyendas que se han transmitido oralmente. Se muestra galante con su prima y la corteja, y se declara valiente, aunque aún no ha podido demostrarlo en el campo de batalla. Esos tres elementos: su condición de caballero tradicional, su galantería y la necesidad de demostrar su valor, lo harán actuar de manera imprudente, internándose esa noche en el monte de las Ánimas, de donde no regresará vivo.

Estos dos personajes no son descritos físicamente. Beatriz se muestra como una mujer joven y hermosa, de ojos azules y cabello oscuro. Ambos personajes se caracterizan a través de sus palabras y de sus actos, y lo verdaderamente importante son las consecuencias que esto tendrá.

Aunque no aparecen como personajes, sí se hace una importante mención a los templarios (religiosos y soldados a la vez) y apenas aparecen citados los padres de ambos protagonistas, los pajes y los cazadores.

Desde el punto de vista léxico-semántico se aprecia un predominio de palabras del campo del misterio que contribuyen a crear ese ambiente tétrico: «miedo», «noche», «ánimas», «difuntos».

Aparecen en la leyenda los tópicos literarios de la época, que son los aspectos románticos que se encuentran en el texto:

En primer lugar, lo relativo al ámbito de lo misterioso: la noche, -propicia para lo tétrico-, en este caso la noche de difuntos; las ruinas de la capilla gótica, las campanas doblando «con un tañido triste y monótono», los seres de ultratumba.

En segundo lugar, la confluencia entre el elemento histórico y el tradicional.

Por último, el elemento amoroso, junto con el tópico de la mujer de salud frágil. Desde el punto de vista retórico pueden señalarse figuras estilísticas, que no entrañan dificultad para la comprensión del texto:

Comparaciones: «brilló como un relámpago».

Personificaciones: «el viento gemía en los vidrios de la ventana»

Metáforas: «una vez agujoneada, la imaginación es un caballo que se desboca y al que no sirve tirarle de la rienda».

Hipérboles: «¡Las Ánimas!, cuya sola vista puede helar de horror la sangre del más valiente, tornar sus cabellos blancos», «oía mil ruidos diversos»

Onomatopeyas: «¡Bah!- exclamó, volviendo a recostar su hermosa cabeza sobre la almohada de raso azul del lecho».

Conclusión

La narración está sembrada de descripciones con un poderoso efecto visual y sensorial que envuelven al lector en una atmósfera de misterio y terror. El cromatismo y los efectos auditivos contribuyen a crear estos efectos pavorosos. Todo esto contribuye a resaltar, aún más, las acciones que una persona puede llegar a hacer por complacer a quien ama, incluso traicionando sus creencias y sin medir los riesgos de sus actos.

4. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Uno de los aspectos que más sobresale en las *Leyendas* de Bécquer, es la presencia de percepciones sensoriales, - tanto visuales como auditivas-, que enriquecen la perceptibilidad en el texto literario, a la vez que aumentan el clima de terror e inquietud. Identifica en la parte I de la leyenda, al menos cuatro expresiones que hagan alusión a lo auditivo, y en la parte II de la misma otras tantas que se refieran al sentido de la vista.

2. Responde a las siguientes preguntas de opción múltiple:

1. En «El monte de las Ánimas», ¿de qué ciudad es originaria esta leyenda?
 - a) Madrid
 - b) Soria
 - c) Sevilla
2. ¿Qué día sucedieron los hechos?
 - a) Dos de octubre
 - b) Dos de noviembre
 - c) Tres de noviembre
3. ¿Qué parentesco tenían Alonso y Beatriz?
 - a) Primos
 - b) Novios
 - c) Hermanos
4. Beatriz ya conocía la leyenda
 - a) Verdadero
 - b) Falso
5. ¿Quiénes eran los templarios?
 - a) Campesinos
 - b) Sacerdotes
 - c) Guerreros religiosos
6. El monte fue declarado abandonado por:
 - a) Los habitantes de Soria
 - b) Los templarios
 - c) El rey
7. ¿De qué estilo arquitectónico era la chimenea?
 - a) Jónico
 - b) Dorio
 - c) Gótico
8. ¿De qué color eran los ojos de Beatriz?
 - a) Azules
 - b) Verdes
 - c) Marrones
9. ¿De qué lejanas tierras viene Beatriz?
 - a) Alemania
 - b) Francia
 - c) Bélgica
10. ¿Qué le regaló Alonso a Beatriz?
 - a) Un pañuelo
 - b) Un vestido
 - c) Una joya
11. ¿De qué color era la banda que Beatriz quiso regalarle a Alonso?
 - a) Azul
 - b) Roja
 - c) Verde
12. Alonso dice ser el rey de los...
 - a) Valientes
 - b) Montes
 - c) Cazadores
13. Beatriz logró dormir esa noche
 - a) Verdadero
 - b) Falso
14. Alonso fue devorado por...
 - a) Los lobos
 - b) Los templarios
 - c) Los perros
15. Yegua... es
 - a) Un instrumento musical
 - b) Un adorno para el vestido
 - c) Un animal
16. Un sinónimo de «gozne» es:
 - a) terreno
 - b) bisagra
 - c) arbusto
17. ¿Cuál de estos verbos NO está relacionado con el sentido del oído?
 - a) Rielar
 - b) Zumbar
 - c) Tañer
18. ¿Cuál de estas palabras indica un «mueble»?
 - a) Reclinatorio
 - b) Ojiva
 - c) Breña

3. Dibuja un mapa de Soria donde aparezcan los siguientes monumentos (te puedes inspirar en google maps): monasterio de San Juan de Duero, ermita de San Saturio, ruinas de San Nicolás, monte de las Ánimas, plaza Mayor de Soria. Escribe unas líneas sobre cómo imaginarías tú una recreación histórica por estos lugares de la leyenda de Bécquer.
4. Dibujad en grupo la secuencia de un cómic relativo a toda o a parte de la leyenda «El monte de las Ánimas». Inspírate en este:



(Virginia Cena 4G- Liceo Carlo Botta- mayo 2023).

Preguntas teóricas y transversales

1. Escribe las características del Romanticismo o Posromanticismo que se ven en los tres textos estudiados en este tema.
2. En relación al poema de Rosalía de Castro, cuyo tema es el adiós de un emigrante a su tierra, ¿te parece un tema actual en 2023? Justifica tu respuesta con titulares de periódico.
3. En Galicia termina un famoso recorrido de peregrinaje. ¿Sabes de qué tipo de viaje estamos hablando? Investiga y escribe 100 palabras sobre lo que has aprendido de este camino. Dibuja un mapa de la España del norte y señala en él el famoso itinerario.

Para saber más...

Gustavo Adolfo Bécquer fue un escritor español que cultivó el género de terror como precursor de esa corriente en España.

«Una vez agujoneada, la imaginación es un caballo que se desboca y al que no sirve tirarle de la rienda»

Gustavo Adolfo Bécquer, «El monte de las Ánimas».

Halloween es una fecha que se presta a descubrir obras de terror que entusiasman al lector, a la vez que le provocan escalofríos en la trémula noche en la que los espíritus vagan entre los vivos. Muchos se sumergen en la literatura de autores como Stephen King, Edgar Allan Poe o H.P. Lovecraft entre otros, pero muy pocos, seguramente, recorren las páginas de otro escritor fundamental: Gustavo Adolfo Bécquer.

Bécquer siempre ha sido una *rara avis* dentro de la literatura española que, a veces, no ha sabido valorarlo. Aunque en el Día de Todos los Santos siempre se recuerda a *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla, Gustavo Adolfo Bécquer también merece estar presente en esta fecha pues es uno de los grandes escritores españoles del género fantástico.



Introducción general al Realismo

Belén Hurtado Secades

Marta Lapuente Ortiz

Contexto histórico

El Realismo y el Naturalismo se desarrollan en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX, momento en el que la reina Isabel II es destronada por la Revolución de 1868, La Gloriosa. La victoria de la burguesía progresista lleva a la aprobación de la Constitución de 1869 que defiende numerosas libertades como la de expresión, la de enseñanza, la de asociación o la de culto. La novela realista no dejó de tener su valor político-social, plasmando las tendencias de la época entreveradas con escenas costumbristas ya introducidas por los románticos.

La burguesía, ahora clase dominante, presenta, sin embargo, una tendencia conservadora en pro de su estabilidad. El acceso a la educación hizo descender el analfabetismo y con el aumento de lectores también la producción literaria se vio incrementada.

El positivismo se opone al idealismo propio del Romanticismo. Es la expresión ideológica de una burguesía dominante dentro de un marco social que empieza a industrializarse, se aleja de la perspectiva religiosa y se decanta por el método experimental: es positivo lo experimentable, aquello que puede ser demostrado a fin de explicar la realidad de forma objetiva, incluyendo los aspectos sociales. La confianza en la razón y en la ciencia deriva en una visión optimista del progreso conducente al bienestar y a la prosperidad. En España se desarrolló el krausismo hacia 1860 e inspiró la Institución Libre de Enseñanza, que sustituía la religiosidad tradicional por valores laicos y una moral austera.

El desarrollo de las ciencias experimentales, las nuevas teorías de la herencia genética (Mendel) y del evolucionismo positivista

(Darwin) influirán en el determinismo naturalista, ya que la adaptación al entorno influye no solo en la selección natural, sino también en la psicología humana y, por tanto, en el comportamiento.

La revolución industrial trajo pareja a la clase burguesa y, con ella, al capitalismo. Los avances en la investigación astronómica y física también contribuyeron al interés por la realidad circundante, que el Realismo pretendía plasmar con objetividad.

También en la pintura los artistas tratan de plasmar objetivamente la realidad, con verosimilitud y sin un atisbo de idealismo, centrándose en la vida cotidiana, como se observa en la obra de autores como los franceses Gustave Courbet, Honoré Daumier o Jean François de Millet. En España Mariano Fortuny, Ramón Casas y Joaquín Sorolla, en ciertas etapas, pueden ser considerados pintores realistas.

Características generales

El término realista surgió en Francia a principios del siglo XIX para calificar a los artistas que retrataban la sociedad de la época. Con el Realismo, el yo, la subjetividad y las ensoñaciones románticas cambian a una objetividad centrada en la sociedad, que es contemplada y examinada. De este modo, la realidad misma se convierte en objeto estético y los autores novelan su presente al aproximar los acontecimientos narrados a sus propias vivencias. La literatura, así, se convierte en instrumento científico que permite conocer las tipologías humanas. Frente a la originalidad, la espontaneidad, la idealización y la evasión propias del Romanticismo, el autor realista se documenta, observa, analiza, experimenta y forma parte

de lo cotidiano; retrata la realidad y describe los hechos objetivamente, como corresponde al rigor del método científico.

En el ámbito literario, el género que mejor se adaptaba a los principios realistas para plasmar el entorno sensible fue la novela, ya que permitía desarrollar de forma exhaustiva tanto el mundo interior de los personajes, como describir detalladamente los escenarios en los cuales acontecían los hechos: el rigor proporciona datos que no dan cabida al misterio romántico. Autor y lector se encontraban en las situaciones habituales contemporáneas, ya que el primero dibujaba un fiel retrato tanto de los espacios como de quienes, en ellos, se desenvolvían; mientras que, el segundo reconocía los lugares y arquetipos que representaban los diferentes grupos sociales. De este modo, el mensaje quedaba claro.

A la hora de localizar el realismo novelado en España, hay que señalar que la tradición se remonta a épocas pasadas. Así, se puede identificar en la literatura medieval y prerrenacentista *–La Celestina–* y en la picaresca posterior, donde se recrean las situaciones de penuria en que vivían los estratos más bajos de la población. Del mismo modo, *El Quijote* cervantino representa la superación de las ficciones idealistas anteriores. Ya dentro del movimiento realista, hay quien opina que comenzó con *La desheredada*, de Galdós, en 1881, mientras que otros historiadores de la literatura marcan el hito con *La Gaviota*, de Fernán Caballero (seudónimo de Cecilia Böhl de Faber) en 1856.

El Realismo dejó su impronta en etapas posteriores; así, por ejemplo, en la Generación del 98, y posibilitó la aparición de movimientos en cierta manera opuestos, como el Espiritualismo y el Naturalismo del siglo XX.

Si bien algunas características de la literatura realista se han ido señalando, a continuación, se comentan de forma sintética las más relevantes del movimiento:

- **Objetividad:** novela como reflejo de la realidad. Percepción sensible que se aproxima con fidelidad a la realidad circundante. Superación de la exaltación emocional propia del Romanticismo.
- **Autor como cronista de su tiempo:** constata lo que ve y, simplemente, lo representa, sin incorporar elementos que excedan el dictado de la observación. Retrato de la sociedad de la época: individualismo y materialismo de la burguesía, lucha para sobrevivir de los que no tienen recursos. Descontento de la mujer por un papel impuesto en la sociedad.
- **Reflejo de los valores de la clase burguesa:** individualismo, deseo de medrar en la escala social, materialismo. Por otra parte, se reflejan ambientes populares, rurales regionales y costumbristas que reflejan la vida provinciana.
- **Denuncia social** (crítica a la España de la Restauración) e intención moralizante más que de entretenimiento.
- **Análisis psicológico de los personajes,** vinculados a su contexto social como producto de ese ambiente. Pintura de caracteres asociados a los distintos estratos sociales (aristocracia, burguesía, clero, clase política, funcionarios, trabajadores, campesinos...).

Relación con otras literaturas

El movimiento realista supone la recuperación del género novelesco y la consolidación de la novela moderna, según el modelo planteado por Cervantes en *El Quijote*, dos siglos atrás.

La novela de tendencia realista empieza en Francia en torno a los años 50 del siglo XIX y aparece en las décadas siguientes en Inglaterra, en Rusia, en España, en Portugal, en Italia y un poco más tarde en Alemania.

Galdós viajó a París en 1867, donde tuvo su primer contacto con la novela realista y naturalista, especialmente con la obra de Balzac, autor que ejerció gran influencia también en Clarín. Si bien es cierto que Flaubert y Zola fueron admirados por los autores españoles, estos no acataron todos sus presupuestos teóricos. Balzac fue el verdadero modelo, en especial su serie de novelas *La Comedia humana* donde se puede apreciar, al igual que en la obra de Galdós, el influjo social sobre el individuo; la sociedad madrileña en el caso de Galdós y la parisina en el de Balzac.

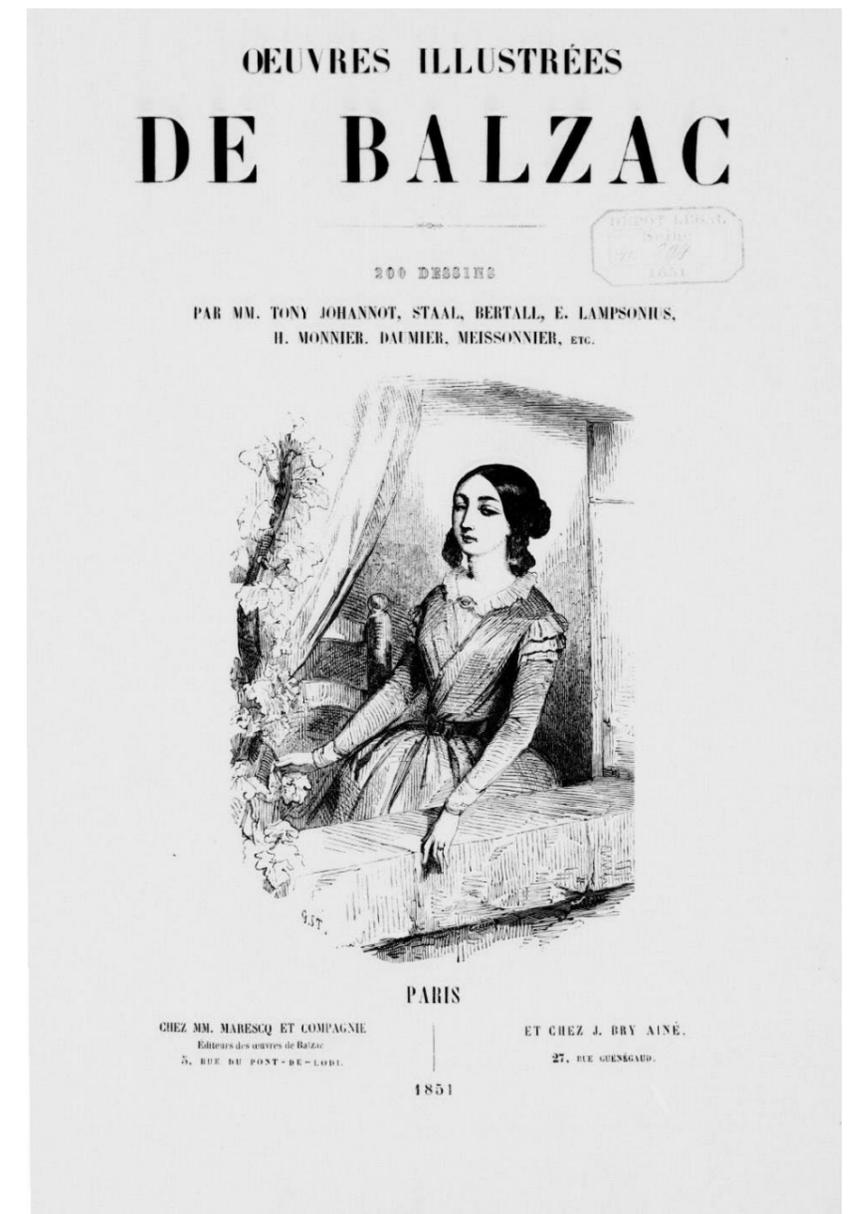
Cierto es que el Realismo español viene marcado por la influencia de los autores europeos, en especial los franceses, pero no es menos cierto que el propio Galdós establece una relación estrecha entre el Realismo y el Naturalismo francés y la tradición realista española (novela picaresca y Cervantes). Afirma Galdós en su Prólogo a la tercera edición de *La Regenta* de Clarín (1900) que el Naturalismo es un fenómeno español que, tras pasar por Francia, volvía a España cambiado; por una parte, había perdido el humor, pero, por otra, había ganado en capacidad de análisis.

En Italia el Verismo se puede considerar una versión autóctona del Realismo y del Naturalismo. Giovanni Verga, escritor siciliano autor de *I Malavoglia* (1881) que narra la decadencia de una familia de marineros de Sicilia, será su máximo representante.

En Inglaterra Charles Dickens recoge en sus novelas la problemática de los pobres y oprimidos en la época victoriana, especialmente niños y jóvenes. Así se aprecia en *Oliver Twist* (1838), retrato del trabajo infantil y de la crueldad del momento.

Dostoyevski y Tolstoi son los representantes de la brillante novela rusa del siglo XIX. El primero convierte su obra en una reflexión casi mística, con personajes atormentados psicológicamente y víctimas de un destino fatal, como en *Crimen y castigo* (1866). En las obras del segundo se intensifica ese espiritualismo, al que se añade una voluntad de reformismo social, con un toque cristiano. *Ana Karenina* (1877) es, junto con *Madame Bovary* (1856) de Flaubert o *La Regenta* (1884) de Clarín, un claro ejemplo del tema de la insatisfacción en la mujer.

Portada de la edición
ilustrada de *La comedia
humana*, de Balzac.
Biblioteca Nacional de
Francia





Poesía y teatro en la segunda mitad del siglo XIX

Olga Orviz González

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN A LA POESÍA

- Influencia de la poesía romántica
- Hacia una nueva poesía
- El inicio del Modernismo

PRINCIPALES AUTORES Y OBRAS

- Ramón de Campoamor
- Gaspar Núñez de Arce
- Otros poetas

INTRODUCCIÓN AL TEATRO

- Principales autores y obras
- José Echegaray
- Galdós. Leopoldo Alas, *Clarín*
- Jacinto Benavente
- El «género chico»

RELACIÓN CON OTRAS LITERATURAS

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: *Maruja*, Gaspar Núñez de Arce
- Texto 2: *Mariana*, José Echegaray

Introducción a la poesía

La poesía de la Restauración –una denominación histórico política– gozó de gran éxito en su momento, hecho que contrasta con el escaso interés que suscita hoy en día, quizás, entre otras razones, por la desacreditación que ha sufrido por parte de la crítica actual. Resulta curioso comprobar la dificultad para denominar y clasificar la poesía compuesta en este período: «poesía posromántica», «poesía filosófica», «poesía plástica y doctrinal» o «poesía naturalista».

Se cultiva una modalidad denominada «Poema», una composición extensa (centenares de versos) narrativo-descriptiva y escasamente lírica. En cuanto a la temática, toma, en unos casos episodios de la vida moderna, con especial insistencia en lo rural y, en otros, adopta como asunto la historia pasada, de especial interés.

Se trata de una poesía muy apta para ser recitada, incluso, dramatizada, como así lo atestiguan las numerosas lecturas y recitales realizados en el Ateneo de Madrid. Se difundía también en periódicos y en los certámenes que se celebraban. El foco principal era Madrid.

La poesía de este período se puede clasificar cronológicamente en distintas líneas o tendencias: poesía con influencia romántica, nueva poesía realista e inicio del Modernismo.

Influencia de la poesía romántica

El Romanticismo se prolongó durante un tiempo, en unos casos convirtiéndose en mera caricatura (José Zorrilla lo proyectó hasta 1893) y, en otras, virando hacia un

nuevo Romanticismo como constata el propio Gustavo Adolfo Bécquer.

Hacia una nueva poesía

Campoamor y Núñez de Arce, que en su día habían supuesto una novedad con respecto a la poesía de Zorrilla, en los últimos años del siglo pierden influencia y van dejando paso a poetas más jóvenes que miraban a Francia y a Hispanoamérica.

Por otra parte, el desarrollo de la ciencia arrinconó a la poesía como género en favor del teatro y la novela.

El inicio del Modernismo

Pese a la necesidad de encontrar nuevas vías de expresión, dado el agotamiento presente, la aparición de este movimiento, generó no poca hostilidad, plasmada en artículos, prólogos de libros, parodias o discursos académicos, por ejemplo.

Principales autores y obras

Ramón de Campoamor (Asturias, 1817 – Madrid, 1901)

Empezó cultivando un romanticismo nada ostentoso en contraste con la moda imperante. Fue autor también de algunas piezas teatrales, libros de temática filosófica o literaria. Destacan obras como las *Humoradas*, las *Doloras* o *Pequeños poemas*. Las *Doloras* (1846) obtuvieron éxito y difusión notables.

Según la definición del propio poeta, una dolora es «una composición en la cual se debe hallar unida la ligereza con el sentimiento y la concisión con la importancia fi-

losófica»; así pues, se aúna lo sentimental y lo conceptual con la sencillez y precisión expresiva. En la composición, el lenguaje poético deriva hacia una expresión más cotidiana, con muestras humorísticas que rebajan la tensión lírica.

Gaspar Núñez de Arce (Valladolid, 1832 – Madrid, 1903)

La obra literaria de Gaspar Núñez de Arce se sitúa en el intervalo cronológico que va de 1849 a 1900; es decir, pertenece a la transición del Romanticismo al Realismo literario. Es testigo de la llegada del Modernismo en las artes. Su producción artística comprende los distintos géneros: poesía, teatro y narrativa.

Fue un revolucionario activo, parlamentario y poeta civil como muestra la obra *Gritos del combate* (1875), de éxito inmediato.

Cabe destacar, además, que podría ser considerado un prestigioso representante de la especie «Poema», teniendo en cuenta el contexto de la época. Así, en otras composiciones coetáneas, ya refleja una intención simbólica al usar al personaje principal y su circunstancia histórica como protagonista; ejemplo de lo expuesto es *La visión de fray Martín* (1888).

Otros poetas

De entre los numerosos poetas agrupados en este apartado, destacan Manuel Reina (Córdoba, 1856-1905) y Salvador Rueda (Málaga, 1857-1933), maestros premodernistas, ya que se anticipan de algún modo a la nueva poesía, por ejemplo, en la mayor libertad temática, métrica y léxica. Salvador Rueda, conocería a Rubén Darío en Madrid, con ocasión del primer viaje de este a España.

Introducción al teatro

Hay un nombre que preside el teatro español del último tercio del siglo XIX y no es otro que el de José Echegaray, a quien otros dramaturgos tenían por maestro. Tras la época de transición entre el Romanticismo y el Realismo en la que se cultivó la «alta comedia», desde piezas de temática histórica a obras que se ocupaban de la sociedad de la época y de sus costumbres, a menudo reprobadas, parece indudable que el movimiento literario anterior debía de perdurar en cierta medida en la gente contemporánea para que pudiera triunfar un autor como Echegaray. Se le ha denominado teatro neorromántico por su marcada exageración, donde se aprecian rasgos del teatro romántico de la primera mitad del siglo. También se le calificó de teatro neocalderoniano, por los casos de honor resueltos al modo del gran dramaturgo barroco.

Principales autores y obras

Como representantes de la alta comedia, en la que sus protagonistas procedían de la burguesía acomodada, destacan autores como Tomás Rodríguez Rubí, Narciso Serra y Luis de Eguilaz.

José Echegaray (Madrid, 1832 – Madrid, 1916)

El dramaturgo se formó como Ingeniero de Caminos, además se especializó en Economía; fue el creador del Banco de España y llegó a ser Ministro de Fomento y de Hacienda. Contaba con 42 años, edad tardía, cuando su primera obra fue estrenada bajo seudónimo.

Si bien al inicio no le resultó fácil hacerse con el gusto general de la época, ni tampoco todos sus estrenos lograron el éxito, lo cierto es que obtuvo el beneplácito del público y logró fidelizarlo. Un estreno suyo en el Teatro Español se convertía en una cita obligada, y las mejores actrices y actores del momento interpretaban sus obras.

Los principales recursos de los que se sirve son pasiones desbocadas, personajes moribundos que revelan secretos, desafíos, adulterios, repitiéndose una y otra vez. Su objetivo era conmover al espectador, aterrorizarlo, incluso. Sus logros reconocidos, tienen que ver con su talento teatral, con su capacidad para desarrollar y enredar la trama, y con la creación de tipos. Para algunos dramaturgos, se había convertido en un maestro, en un referente. Pese a su gran fama, también contó con detractores; ni siquiera el hecho de ser el primer español premio Nobel de Literatura (compartido con Federico Mistral), concedido en 1904, sirvió para consensuar su figura: modernistas y noventayochistas manifestaban su desaprobación argumentando que no compartían nada con él, ni le profesaban admiración.

Galdós. Leopoldo Alas, *Clarín*

En la última década se comentaba la necesidad de cambio en el teatro español. En 1894 Galdós estrena *Los condenados* y un año después Clarín, *Teresa*.

El autor canario, pretendía dar entrada en sus obras dramáticas al lenguaje de la calle, de la casa, de la taberna, de los cafés, en definitiva. Se propuso dar voz a personajes que hasta entonces no habían sido considerados de interés. También adaptó novelas como *El abuelo*. A pesar de ello, don Benito no triunfó como dramaturgo, a excepción de *Electra*

(1901). En esta obra escrita en cinco actos, Galdós interpreta de forma personal el mito que ya fue plasmado en tragedia por Eurípides, Sófocles y Esquilo.

Clarín compone su obra teatral, *Teresa*, en un acto y en prosa. La obra fue rechazada por los espectadores el mismo día del estreno, así como por los críticos. Trata de la vida de Roque, un minero embrutecido, y de su mujer, quien aguanta los malos tratos con resignación cristiana. Temática social y ambiente demasiado duro para un público acostumbrado a obras más ligeras.

Jacinto Benavente (Madrid, 1866 – Madrid, 1954)

Acabaría convirtiéndose en el futuro sucesor de Echegaray. En 1894 fue su primer estreno, *El nido ajeno*, que pasó más bien inadvertida. En sus inicios casi era un discípulo de Echegaray, puesto que la obra aborda la cuestión de los celos y la honra. De todas formas, Benavente aportó sencillez y naturalidad a la expresión, diferenciándose del estilo altisonante que predominaba hasta entonces. En 1922 fue galardonado con el Premio Nobel de Literatura.

El «género chico»

Se denominaba así a las obras desarrolladas en un solo acto frente al teatro de los tres actos, con el que convivió de forma simultánea. En el género chico se agrupan distintas formas teatrales como el sainete, la zarzuela, la revista -género musical menor- y parodias de obras serias. Contaba con sus propios autores y el público le era favorable, circunstancia que se dio hasta finales de siglo. Para hacerse una idea, en la temporada de 1872-73, se estrenaron 271 piezas, de las que 204 pertenecían al «género chico». Si a éste se le

añade música, se transforma en la «zarzuela» y sin ella es el denominado sainete.

Madrid es el escenario predominante, con especial atención a los barrios más populares. Los personajes son descendientes de los majos y de las manolas del siglo XVIII. Según María Moliner en su *Diccionario de uso del español*:

los majos y majas surgen a fines del siglo XVIII y principios del XIX refiriéndose en aquella época a los artesanos de ciertos barrios de Madrid, llamados «bajos», que en algún tiempo hacían vida aparte.

Por lo visto, se caracterizaban por su arrojo y valentía. Indica también María Moliner del término «manolo/a» lo siguiente:

nombre que se daba a fines del s.XVIII principios del XIX a los hombres y mujeres de ciertos barrios populares de Madrid que se vestían de manera peculiar y se caracterizaban por su garbo y desenfado.

En el tiempo que duraba una representación normal, se podía disfrutar de varias piezas de este género.

Relación con otras literaturas

Mientras en España autores como Núñez de Arce y Campoamor eran los poetas sobresalientes, en Europa se vivía un momento muy diferente, principalmente, en Francia, meca de la nueva poesía. El Simbolismo, es la tendencia dominante en la segunda mitad del siglo XIX que suele señalarse como el inicio de la lírica contemporánea. Según la RAE, es una corriente poética y, en general, artística, que tiende a eludir los nombres de los objetos y sentimientos y prefiere sugerir o evocar



Retrato de Benito Pérez Galdós, de Joaquín Sorolla. Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria

estos por medio de imágenes. Entre otros destacan:

Charles Baudelaire (París, 1821 – París, 1867). Poeta, uno de los máximos exponentes del Simbolismo, considerado a menudo el iniciador de la poesía moderna. *Las flores del mal* (1857).

Stéphane Mallarmé (París, 1842 – Valvins, 1898). Poeta que figura entre los máximos representantes del Simbolismo. Destacan entre sus obras *Herodías* (*Hérodiade*, 1864), *La siesta del fauno* (*L'après-midi d'un faune*, 1865), que sirvió de inspiración a Claude Debussy para su pieza musical «Preludio a la siesta de un fauno», y *Páginas* (*Pages*, 1891).

Paul Verlaine (Metz, 1844 – París, 1896). Considerado el maestro del Decadentismo y principal precursor del Simbolismo. En la literatura hispánica, el Modernismo no puede entenderse sin su figura. Es autor de *Cordura* (1881) y *Los poetas malditos* (1884).

Arthur Rimbaud (Charleville, Francia, 1854 – Marsella, 1891). Es uno de los máximos representantes del Simbolismo. *Poesías* (1863-1869) y *Una temporada en el infierno* (1873) son sus obras más conocidas.

Con respecto al teatro, sucede algo parecido. El teatro europeo había iniciado un camino de exploración en cuanto a temas, formas y técnicas que las tablas españolas no reflejarían, pese a que Echegaray también intentó renovar la escena patria.

En el panorama teatral europeo destacan dramaturgos como:

August Strindberg (1849 - 1912). Se le considera el renovador del teatro sueco y precursor o antecedente del teatro de la crueldad, del absurdo y del surrealismo. Sus obras forman ya parte del repertorio teatral contemporáneo, como es el caso de *La señorita Julia* (1888) y *La más fuerte* (1888).

Henrik Ibsen (Skien, 1828 - Cristianía, 1906) Dramaturgo noruego; es uno de los renovadores del teatro universal. Durante la segunda mitad del siglo XIX, la influencia de su obra transformó el teatro europeo llevándolo más allá del puro divertimento. Su obra, *Casa de muñecas* (1879), es paradigma de esta renovación.

Antón Chéjov (Taganrog, 1860 - Badenweiler, 1904). Narrador y dramaturgo ruso; es considerado el representante más destacado de la escuela realista en Rusia. Su obra es una de las más importantes de la dramaturgia y la narrativa de la literatura universal. Como dramaturgo escribió cuatro obras: *La gaviota* (1896), *Tío Vania* (1897), *Las tres hermanas* (1901) y *El jardín de los cerezos* (1904).

Para saber más...

Se asigna, en el siglo XVII, a Lope de Vega y Calderón de la Barca el germen de lo que llegaría a ser la zarzuela. Esto supone que, aunque a veces se la haya querido comparar con la opereta de matriz francesa, en realidad es bastante anterior.

Su denominación proviene de un palacete mandado construir, en 1627, por orden de Felipe IV, al arquitecto Juan Gómez de Mora. Este palacete se ubicaba entre los montes del Pardo, en cierto paraje denominado La Zarzuela por la abundancia de zarzas.



Retrato de Núñez de Arce, de Ignacio Suárez Llanos. Ateneo de Madrid

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Maruja*, Gaspar Núñez de Arce.

- 620 Maruja estaba en su caliente lecho,
aquella noche memorable, cuando
sintió azorada vacilar el muro,
crujir las vigas, desplomarse el techo,
y a impulsos del tremendo cataclismo
625 su albergue paternal rodar deshecho,
como piedra que cae en el abismo.
¿Quién la arrancó a la muerte en aquel día?
Sus hermanos, los ángeles. Desnuda,
dando voces de horror, entre el destrozo
630 de su perdido hogar, que engrandecía
aquella soledad agreste y muda,
la pobre niña percibió un sollozo,
ronco, desgarrador. ¡Era el lamento
de su mísera madre en la agonía!
635 Confusa, atribulada, sin aliento,
haciendo sin cesar esfuerzos vanos
para mover las vigas con sus hombros,
y ahondando con tal ansia en los escombros
que saltaba la sangre de sus manos,
640 —¡Madre, madre! —Gritaba respondiendo
a la estentórea voz desesperada
que en lenta gradación se iba perdiendo
en el silencio eterno de la nada
[...]
¿En dónde mayor lástima? —A medida
que avanzaba el relato, la condesa
iba sintiendo el alma enternecida
de mil contrarias emociones presa
655 [...]
660 al escuchar tan trágicos sucesos,
estrechó a la infeliz entre sus brazos
cubriéndola de lágrimas y besos.
No menos conmovido, ante una escena
a un tiempo tan patética y sencilla,
665 lloraba el conde, ahogándose de pena.
Y el guarda mismo, antiguo veterano,
refunfuñaba: —¡Diablo de chiquilla!
Limpiando con el dorso de la mano
el llanto que surcando su mejilla
670 iba a emboscarse en su bigote cano.

Gaspar Núñez de Arce, *Maruja*

1. Tema

La historia sentimental sobre la orfandad de una niña de ocho años conmueve a los adultos que la rodean al contar su vida.

2. Resumen

Una niña huérfana cuenta su desgraciada vida a los condes de Vitoria y al guarda de la finca, emocionándolos profundamente y logrando un final feliz, tanto para ella como para los nobles. Un resumen global del poema puede leerse en la estructura interna.

3. Estructura

Externa

Los 704 versos del poema se distribuyen en una decena de estrofas de extensión variable. El fragmento es una pequeña muestra. Los versos son endecasílabos, de once sílabas. En cuanto a la rima, va cambiando, es decir, no se mantiene una rima fija, aunque sí se aprecia que es consonante. No se corresponde, obviamente, con ninguna estrofa de la tradición poética española. Se encuentran cuartetos, serventesios, pareados, quintetos y sextetos.

Interna

La narración del poema se atiene a una estructura clásica de presentación, desarrollo y conclusión. Dentro de ese esquema general, se va modulando en unidades menores:

Primera parte (vv. 1-64): descripción de un paisaje primaveral, natural, rural, bello, armonioso y tranquilo.

Segunda parte (vv. 65-108): el lugar es muy propicio para la vida calmada, huyendo de las angustias y preocupaciones de la vida cortesana y urbana.

Tercera parte (vv. 109-137): descripción de los habitantes de la casa. Los condes de Vitoria son sus propietarios. Viven en un amor equilibrado.

Cuarta parte (vv. 138-194): en un atardecer de mayo, se presenta a los condes. Él ojea un libro tendido en la hierba; ella, hermosa y atractiva, parece melancólica.

Quinta parte (vv. 195-299): diálogo entre los condes, llamados Enrique y Clara.

Sexta parte (vv. 300-391): el conde, Enrique, le recuerda a ella la excursión del jueves pasado, teñida de cierto misterio. Acuden a una ermita solitaria.

Séptima parte (vv. 392-441): continúa el diálogo entre marido y mujer. Clara le promete que al día siguiente le dirá su secreto y le explicará su dolor.

Octava parte (vv. 442-590): aparición de la niña llamada Maruja, de ocho años, castigada y reprendida por el guarda de los condes, Andrés, por haber robado fruta del huerto. Los condes la perdonan. A la condesa Clara, la niña le cae bien y muestra afecto por ella. La niña, morena y despeinada, viste ropa llena de remiendos.

Novena parte (vv. 591-670): Maruja relata su infancia transcurrida hasta entonces. Vive en un molino, feliz, con su familia. Pero el día en que la tierra tiembla (alusión al gran terremoto de Lisboa, ocurrido el 1 de noviembre de 1755), todo se desmorona. El molino se cae, su madre muere entre lamentos y el resto de la familia desaparece. Ella queda huérfana y sola en el mundo.

Décima y última parte (vv. 671-704): desenlace de la trama. Los tres que escuchan quedan conmovidos por la historia personal de Maruja. Clara desea adoptarla como hija estando su marido de acuerdo. Ella le desvela a él que su desasosiego procede de la falta de hijos en el matrimonio. Anochece y suena la campana de la iglesia de la aldea; es el momento en que todos rezan con el Ave María, pues la Virgen es consuelo de los afligidos, a quienes escucha y ayuda en sus demandas, tal y como ha ocurrido con la condesa y la niña.

El fragmento pertenece pues, a la novena parte del poema, llegando al inicio de la décima parte. Se trata, por tanto, del final del poema.

Se aprecian dos momentos distintos en el fragmento: uno que va desde el inicio (del verso 620 al 643), en donde conocemos las trágicas circunstancias de Maruja y cómo queda huérfana; y un segundo momento, el presente del poema, en el que se emocionan los condes y el guarda con el relato de la pequeña.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Como ya se ha abordado en la estructura externa, la rima es consonante, como se aprecia en cataclismo y abismo; lecho, techo y deshecho; día y engrandecía, destrozo y sollozo, etc., de vez en cuando, aparece algún verso suelto, como sucede en el verso 621. En general, se imprime un ritmo fluido y constante y, finalmente, una alta concentración de significación. Se emplean los signos interrogativos (versos 626 y 644) y exclamativos (versos 633, 634, 640 y 667) para reforzar la intensidad trágica del momento del terremoto, junto a una apelación a la madre que acaba de ser herida de muerte, en el verso 640. La musicalidad y cadencia son destacables.

Personajes de la narración

Este poema narrativo gira en torno a varios personajes que son quienes favorecen el avance de la acción. Relación de los más importantes:

- Clara, la condesa, es coprotagonista, junto con su esposo Enrique, el conde. Ella es joven, hermosa y serena. Se trata de una mujer apesadumbrada porque no tiene hijos en su matrimonio, aunque se oculta a su marido este sentimiento para no hacerlo sufrir. Gran devota de la Virgen, reza para alcanzar su deseo de ser madre. Lo logra, pero de un modo inesperado, con la llegada de Maruja.
- Enrique, el conde, es su marido. También es joven y atractivo. Su carácter es algo impetuoso, pero respeta a su mujer y le profesa un amor profundo. Trata de complacerla en lo que puede. Al final, comprende el malestar espiritual de su mujer y logra la felicidad al mismo tiempo que ella.
- Maruja es una niña huérfana de ocho años. Está sola en el mundo porque toda su familia ha desaparecido en el gran terremoto de Lisboa. Anda desgreñada y sucia. Es algo impulsiva, pero de noble corazón.
- El guarda, Andrés, tiene un papel menor. Aparece como un hombre de campo fuerte e íntegro, aunque rústico en su modo de pensar y actuar. Aporta un plus de frescura y sencillez al relato, dominado por los condes.

Son, pues, muy pocos los personajes de esta poesía narrativa.

Lugar y tiempo de la acción dramática del poema

La acción se ubica en un palacete rural, al lado de un pueblo de España sin determinar. El único topónimo que se cita es el del río Duero, por lo que podría situarse, dentro de Castilla. Se mencionan colinas suaves, huertos bien regados y una ermita en lo alto de una colina. No se especifica más.

La fecha de composición se remonta a los años previos a 1896, fecha de su publicación. La acción narrativa no coincide con el momento de la escritura, ya que se localiza casi siglo y medio antes, hacia 1755, año del terremoto de Lisboa. La duración global de la acción abarca varios años. Son los ocho años de Maruja, la niña. En un sentido más estricto, la acción se concentra en una tarde de conversación entre los condes.

El poema narrativo, tiene una enorme tradición en la literatura española; se remonta a muchos de los romances del *Romancero viejo* y a cuentos medievales. La poesía épica, en verso, es el referente más importante. Revivió con ímpetu en el Romanticismo gracias a las leyendas de José Zorrilla y precisamente, Núñez de Arce. *Maruja* encaja en este subgénero poético.

La acción narrativa posee un buen ritmo y avanza sostenida por unos personajes perfilados con bastante precisión gracias a sus palabras y sus acciones. El final feliz, con un toque espiritual, otorga gravedad al conjunto.

El grupo de personajes es bastante variado: los condes frente al guarda y la niña harapienta crean un contraste enriquecedor.

El dominio de la versificación por parte de Núñez de Arce es notable; no hay ripios, ni cortes, ni lagunas injustificadas.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Escribe sinónimos para las palabras escogidas:

lecho	
memorable	
azorada	
cataclismo	
destrozo	
engrandecía	
agreste	
sollozo	
desgarrador	
aliento	

2. Escribe al menos diez palabras que pertenezcan al campo semántico de las emociones vinculadas a la tristeza, a lo trágico.
3. Elige al menos tres verbos en infinitivo, cinco en gerundio y tres en participio, presentes en el texto.
4. Escribe un breve relato en el que cambies el final dado a la madre de Maruja y la hagas sobrevivir al terremoto de Lisboa.

TEXTO 2: Mariana, José Echegaray. Tercer acto, escena VII (próximo al desenlace).

- PABLO. ¡Oh! muy breve... Sé que te has casado conmigo sin amarme, pero no sé por qué te has casado. Sabía que eras honrada y esto me bastó. ¿Hoy no me amas? No importa: el amor se impone: mi amor se impondrá. Quise que fueses mía: ya lo eres: ahora hay tiempo para averiguar lo restante. Yo soy así: cuando me propongo conseguir una cosa, la consigo. ¡La vida! ¡qué es la vida! un medio, solo un medio, para hacer que triunfe una voluntad. La mía triunfó. La primera vez que te vi, pensé: o será mía esa mujer o no será de nadie. Me viste siempre frío: si hubieses podido hundir tu mano en mi corazón, qué pronto la hubieras retirado al resquero de la brasa. Y nada más por hoy. Tú lo quieres y en hielo me envuelvo otra vez. Hoy nada: duerme, descansa: mañana me contestarás.
- MARIANA. ¡Contestar! ¿A qué pregunta?
- PABLO. A esta: «¿por qué te has casado conmigo?». Hasta mañana espero.
- MARIANA. Puedo contestar esta noche.
- PABLO. Pues contesta.
- MARIANA. Lo dijiste antes: las mujeres somos débiles: quise tener a mi lado un ser fuerte que me obligase a seguir el único camino posible.
- PABLO. ¿El del honor?
- MARIANA. Se supone.
- PABLO. Pues lo seguirás... y supongo que sin mi ayuda.
- MARIANA. ¿Y si la necesitase?
- PABLO. No te faltaría.
- MARIANA. ¿Bajo todas sus formas?
- PABLO. Bajo todas.
- MARIANA. ¿También bajo forma de castigo y de venganza?
- PABLO. ¡Mariana! (Avanzando hacia ella).
- MARIANA. Responde: ahora soy yo quien pregunta.
- PABLO. ¡También! (Con violencia.)
- MARIANA. ¿De veras?... (Con ironía) ¿Y si no te atrevieses?
- PABLO. ¡No me pongas a prueba!
- MARIANA. Si llega el caso te pondré. [...]

José Echegaray, *Mariana*

1. Tema

Mariana es una mujer que, traumatizada por su pasado y el de su madre, ha desarrollado una animadversión hacia el género masculino que la conduce, irremediamente, al deseo de venganza y humillación.

2. Resumen

Mariana es una joven de 24 años que, casada por poderes, enviuda antes de conocer a su marido. Cuenta con dos pretendientes: Daniel Montoya, enamorado, de 30 años y don Pablo, un general de 48 años. La chica disfruta humillando a Daniel, aunque es de quien está verdaderamente enamorada. Al final, decide casarse con don Pablo porque se entera de que Daniel es hijo del hombre que llevó a la muerte a su madre y del que ansía vengarse. El final es trágico, puesto que Mariana pone a prueba el gran sentido del honor de su marido, que cumple con el protocolo de la época.

En esta escena, Mariana parece querer comprobar hasta dónde es capaz de llegar su marido en caso de que se viera comprometido su honor.

3. Estructura

Externa

La obra, escrita en prosa, está constituida por tres actos y un epílogo. El fragmento pertenece a este último, en concreto, se desarrolla en la escena VII (son diez en total).

Interna

Se trata de un momento muy próximo al desenlace. Mariana y don Pablo se encuentran en La Granja en compañía de otros personajes, recién llegados de su boda en Madrid.

El general sabe que su mujer no se ha casado enamorada y desea conocer el motivo por el que lo ha hecho. A pesar de ello, se siente igualmente satisfecho porque se sabe victorioso al ser él el elegido y no su rival, Daniel Montoya. Mariana, por su parte, quiere tener la seguridad de contar con un marido que lleve a cabo el castigo por venganza en un caso de deshonor.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El fragmento seleccionado, se corresponde con la primera versión de la obra, editada por Florencio Fiscowich en 1892.

En esta obra, el dramaturgo ya había abandonado los tintes románticos en su teatro para adoptar el estilo realista y simbólico de Henrik Ibsen, a pesar de las diferencias palpables entre ambos autores.

Habituales denostadores de las creaciones de Echegaray, figuras de la talla de Clarín, Benito Pérez Galdós o Emilia Pardo Bazán consideran que *Mariana* es una de sus mejores obras, en la que intenta renovar el teatro del momento, ya que intentó unificar lo nuevo con lo tradicional.

José Echegaray, dedica la obra a la Compañía del Teatro de la Comedia, dirigida por el eminente actor don Emilio Mario. Es un hecho constatado que la obra fue la primera que escribió para la gran actriz María Guerrero, quien realizó «un prodigio de arte, de una maravillosa perfección», según el propio autor.

En el fragmento pueden apreciarse ciertas concomitancias, en cuanto al tema del honor, con la obra *El castigo sin venganza*, de Lope de Vega, compuesta en 1631.

Mariana se ha casado con el general don Pablo en lugar de hacerlo con Daniel Montoya porque éste resultó ser el hijo de Félix Alvarado, el hombre que maltrató a su madre cuando Mariana era una niña, la dejó en la miseria y la llevó a la destrucción. Pero Mariana está enamorada de Daniel y al no saber cómo conciliar ese amor con el deseo de venganza hacia el padre del joven, opta por casarse con don Pablo, sabiendo previamente que el general no consentiría que ella cometiera un acto de deshonor (ya se sabía que el general había matado a su primera esposa por celos).

En esta parte, don Pablo no comprende qué ha llevado a su mujer a casarse con él, sabiendo que no lo ama. En realidad, ella ya tenía el plan urdido.

Se puede apreciar que el diálogo está salpicado de numerosos signos exclamativos e interrogativos que contribuyen a crear unas intervenciones cargadas de intensidad que anticipan el trágico final. Contrasta esta tensión con el momento real que viven los personajes, ya que están recién casados y esa sería su «noche de bodas». Una página después, los personajes se despiden durmiendo en habitaciones separadas. Si a esto se añade que Mariana quedó viuda sin haber conocido en persona a su marido y, además, su predeterminación a odiar a los hombres, no es difícil llegar a una conclusión.

Caracterización de los personajes

Mariana, 24 años: de ella se conoce a lo largo de la obra que es muy bonita y rica (su difunto marido tenía posesiones en América, era banquero). Se describe como una mujer fría que no cree en nada ni en nadie; es coqueta, cruel y pese a todo, buena y virtuosa. Arrastra un trauma debido a que su madre se fugó a Londres, junto a ella, con un hombre que la destruyó, Félix Alvarado. A partir de ahí, fue testigo del sufrimiento de su madre y desarrolló una animadversión total hacia los hombres. La única excepción es Daniel, pero no puede amarle por ser el hijo de Alvarado. Es un personaje con ciertos matices. En boca del propio autor, Mariana es un

personaje que lo abarca todo: «desde la coquetería insustancial de los salones, desde el sentimiento profundo y doloroso, hasta los últimos gritos de la pasión y los arranques de la tragedia».

Don Pablo, general, 48 años: responde al perfil del militar serio, con un sentido del honor muy acentuado. Enamorado de Mariana, acepta su rechazo porque está convencido de que al final se casará con él, como así sucedió, pero es ajeno a los verdaderos motivos y sentimientos de la joven, lo que precipitará el drama final. Es un personaje sin matices, podría considerarse un personaje plano. Cumple con lo esperado de él y representa la violencia física tan presente en las obras de José Echegaray.

En definitiva, *Mariana* es una de las mejores obras del autor madrileño que, sin embargo, en época actual podría ser tildada de artificiosa, contradictoria e ilógica. Mientras que en los clásicos griegos la fatalidad se presenta como una fuerza suprema, en el teatro de Echegaray, se podría apelar a la casualidad, a algo de más fácil resolución que, sin embargo, en sus obras resulta inexorable.

Para concluir, un apunte: José Echegaray hoy en día pasa bastante inadvertido en los contenidos literarios de los libros de texto de literatura española, a pesar de haber sido el primer escritor español en obtener el Premio Nobel de Literatura en 1904 y que, durante un período de unos veintiséis años, de 1874 a 1900, dominó la escena española.

Para saber más...

Cuando Echegaray contaba 12 años, debutó en un teatrillo casero interpretando un papel de gitano en un entremés.

Obras destacadas del autor.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

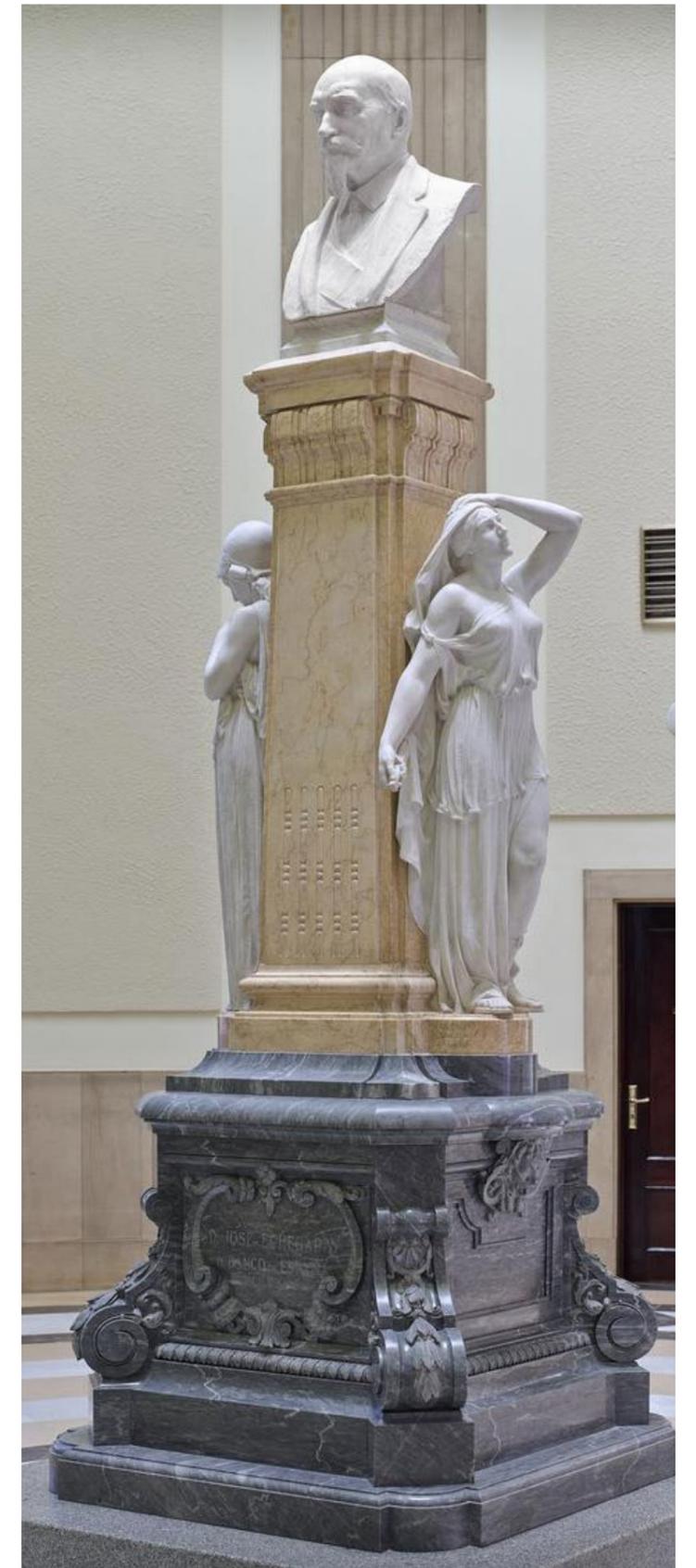
- Lee de nuevo la primera intervención de Pablo.
 - Escribe las cuatro formas del modo subjuntivo que aparecen.
 - ¿Qué implica el uso de este modo?
- Fíjate en las oraciones seleccionadas del texto y explica el sentido figurado en el que se emplean.
 - Me viste siempre frío.
 - Si hubieses podido hundir tu mano en mi corazón
 - qué pronto la hubieras retirado al resquemero de la brasa

3. Lee las partes seleccionadas y trata de comparar esa forma de pensar con la actual. Escribe al menos tres diferencias, una por cada número, manteniendo las características de un texto de carácter ensayístico:

Sé que te has casado conmigo sin amarme, pero no sé por qué te has casado. Sabía que eras honrada y esto me bastó. ¿Hoy no me amas? No importa: *el amor se impone (1)*: mi amor se impondrá. *Quise que fueses mía: ya lo eres (2)*: ahora hay tiempo para averiguar lo restante. Yo soy así: cuando me propongo conseguir una cosa, la consigo. ¡La vida! ¡qué es la vida! un medio, solo un medio, para hacer que triunfe una voluntad. La mía triunfó. La primera vez que te vi, pensé: *o será mía esa mujer o no será de nadie (3)*.

Preguntas teóricas y transversales

1. Tras leer el tema correspondiente, en concreto el apartado de poesía, compáralo con el de narrativa del mismo período y explica cuál de los dos géneros gozaba de mayor popularidad, justificando tu respuesta.
2. ¿Qué importancia tenía el honor en las obras de Echegaray? ¿Es la primera vez que se trata en la literatura española? ¿En qué otro período de la literatura española lo podemos encontrar? Justifica tu respuesta.
3. Investiga si el tema del honor estaba presente en el teatro europeo de la época. ¿A qué crees que se debe?



Monumento a Echegaray, de Isabel Tejada.
Colección Banco de España, Madrid



La novela realista

Belén Hurtado Secades

ÍNDICE

CECILIA BÖHL DE FABER

- Apuntes biográficos
- Estilo y temas
- Obra

JUAN VALERA

- Apuntes biográficos
- Estilo y temas
- Obra

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN

- Apuntes biográficos
- Estilo y temas
- Obra

JOSÉ MARÍA DE PEREDA

- Apuntes biográficos
- Estilo y temas
- Obra

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: *La Gaviota*, Cecilia Böhl de Faber, *Fernán Caballero*.
- Texto 2: *Pepita Jiménez*, Juan Valera

Cecilia Böhl de Faber Ruiz de Larrea, Fernán Caballero (Morges-Suiza-, 1796 - Sevilla, 1877)

Apuntes biográficos

Su padre fue Nicolás Böhl de Faber, alemán protestante, comerciante, cónsul en Cádiz e influido por la lectura de los románticos y la de los místicos; se convirtió al catolicismo y forjó una ideología conservadora desde la que interpretar la realidad de su tiempo. La madre, Francisca Ruiz de Larrea, era gaditana con ascendencia irlandesa. Cecilia nace en Suiza y, tras unos meses en Hamburgo, la familia regresa a Cádiz, donde se establecen desde 1797 hasta 1805, cuando la política napoleónica de José I provoca la crisis económica que los conduce nuevamente a Alemania. Tienen ya cuatro hijos y Francisca no se adapta, por lo que decide volver a España con dos de sus hijas, mientras que Cecilia y otro hermano se quedan con el padre.

La educación de quien adoptaría el seudónimo de Fernán Caballero se inicia con una institutriz belga y continúa su formación francesa en un internado de Hamburgo. Así, su dominio del francés hace que sus primeros escritos fueran en esta lengua. Viaja a España en 1814.

Se casó en tres ocasiones sin llegar a encontrar la estabilidad. Al morir su tercer marido empieza a publicar, pues logra superar los obstáculos de un entorno que inhibe las aspiraciones literarias que provengan de la mano de una mujer. Cecilia, conservadora y amante del folklore, recogió en sus obras las costumbres populares.

Viajó por Europa, se asentó en Cádiz y murió en Sevilla en 1877.

Estilo y temas

Fernán Caballero es considerada precursora de la novela realista española, puente entre el Romanticismo y el Realismo, pues al basarse en la observación directa aporta la objetividad de la que carecía el idealismo romántico. Fue también pionera a la hora de incorporar escenas de costumbres en la trama: el elemento narrativo sirve para enmarcar una imagen del pueblo español en su vida íntima (expresión idiomática, creencias, tradiciones...) y con ello aporta una idea genuina de España.

Su capacidad narradora trasciende la mera descripción costumbrista. No obstante, idealiza el ambiente; lo que enlaza su literatura con la etapa romántica precedente al describir una verdad que elude la crudeza. Por otro lado, introduce un sesgo partidista y católico con intención moralizadora, tono que convierte a su obra en un documento con perspectiva histórica, al ir acorde con las convenciones morales de la época.

El estilo sencillo de sus obras adquiere un tono optimista y afable que condimenta con efectismos dramáticos derivados del sentimentalismo romántico; esto ha servido para que algunos críticos le resten méritos artísticos y la califiquen de candorosa.

Emplea el lenguaje como elemento diferenciador de la clase social de los personajes: el vulgo se expresará coloquialmente con dichos, refranes, cuentos, coplas..., mientras que la aristocracia empleará neologismos y galicismos de moda. La confrontación entre la genuina dignidad del pueblo español y lo foráneo o capitalista que llega para contaminarla, están presentes en su universo literario.

Obra

Cecilia Böhl de Faber recogió canciones populares, artículos religiosos y morales, romances, cuentos y dichos populares, de los que se sirvió para elaborar sus relatos y escenas costumbristas y luego, como era habitual en los autores de la segunda mitad del s. XIX, engarzarlos con un hilo conductor hasta adquirir la entidad de novela, la cual, a su vez, solía integrar historias, disquisiciones, poemas...

Destacan las siguientes novelas: *La Gaviota* (1846), *La familia de Alvareda* (1849), *Clemencia* (1852) y *Lágrimas* (1853).

Finalmente, hay que señalar *Cuentos y poesía populares andaluces* (1859).



Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero, de Valeriano Domínguez Bécquer. Museo del Romanticismo, Madrid

Para saber más...

- El museo del Romanticismo de Madrid exhibe en su colección permanente:
 - Un retrato de la autora realizado por Valeriano D. Bécquer, hermano del poeta.
 - Varios objetos que le pertenecieron, entre los que destacan un abanico de plumas y un escritorio de taracea.
- 2. Fernán Caballero intercambió cartas con...
 - La reina Isabel II: se pueden ver los **manuscritos** en el archivo digital de la Real Academia de la Historia.
 - Rosalía de Castro (1837-1885), a la que llamó «el ruseñor de Galicia».
- 3. En el archivo de la Fundación Juan March se encuentra **«Algo más que una sinopsis y mucho menos que el desarrollo de un futuro guion de La gaviota»**, de Guillermo Fernández-Shaw, basado en la novela homónima de Fernán Caballero
- 4. El padre Luis Coloma fue discípulo de Fernán Caballero.
- 5. Cecilia vendió la biblioteca de su padre a la Real Academia Española.
- 6. Para conocer las posibles razones de su seudónimo y la alteridad, se puede recurrir a la **Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes** y consultar la introducción de Fernán Caballero. **Obras escogidas**, firmada por Mercedes Comellas.

Juan Valera (Cabra, 1824 - Madrid, 1905)

Apuntes biográficos

Fue un señorito andaluz, hedonista y refinado, político y diplomático, aunque no se consideraba buen orador. Pasó un tiempo en el seminario de Málaga, donde, además de doctrina religiosa, aprendió la psicología del clero, que proyectaría en su obra.

Gran lector, la escritura fue para él una necesidad expresiva que evidenció en su narrativa, en los artículos periodísticos y en las más de 3 500 cartas que de él se conservan y que han permitido conocer su trayectoria, la sociedad de su tiempo y sus afinidades literarias, pues manifestaba su opinión crítica de forma «despiadada».

En Madrid conoció a la poeta Gertrudis Gómez de Avellaneda y se licenció en Jurisprudencia en 1846, aunque no ejerció. Viajó a Nápoles para acompañar en misión diplomática al duque de Rivas, embajador y amigo de la familia. Continuó sus viajes, siempre ascendiendo en la representación de España, mientras colaboraba en prensa con artículos centrados en política, arte o literatura. Ya de vuelta, tras el exilio de Isabel II, ocupa cargos políticos y retoma su labor diplomática hasta 1895, como embajador en Viena.

Como crítico literario se mostró gran admirador de Bécquer. Ambos coincidieron en el periódico *El contemporáneo* (1861-1865) hasta que Valera, de pensamiento más liberal, abandonó la publicación por coherencia ideológica. Cuando se le pidió que eligiera cinco nombres para poner en la fachada de la Academia, dos fueron personajes políticos afines y los otros tres, literatos de los que era partidario: Estébanez Calderón, Bécquer y Alarcón. También fue seguidor de Galdós y

dio a conocer a un Rubén Darío del que no se había oído hablar en España, gracias al artículo en que ensalzaba *Azul*.

Fue académico de número (letra D) desde su elección en 1861 y se le encargó el discurso homenaje por el centenario de *El Quijote*, una de sus obras de recurrente lectura. Su muerte imprevista hizo que dejara incompleto este discurso.

Al final de su vida perdió la vista –como también le ocurriera a su contemporáneo Pérez Galdós y, más adelante, a Borges– y eran sus hijos los que le leían, mientras que un secretario escribía, al dictado, sus cartas y demás textos. Su inquietud intelectual lo llevó a moverse por instituciones culturales, impartiendo conferencias y organizando tertulias literarias en su casa de Madrid, donde murió.

Estilo y temas

Su juventud se desarrolla en pleno Romanticismo, aunque su obra evoluciona al Realismo. Su temperamento lo lleva a repudiar los excesos románticos, pero, por formación, rechaza también la literatura de tesis, aquella que pretende aleccionar. Se centra, por tanto, en los valores estéticos y pretende ofrecer belleza, crear una obra de arte y no transmitir creencias. Esta actitud es original en su tiempo, pues retrata la realidad, pero la estiliza a favor de un estilo depurado que lo acerca al clasicismo y lo aleja de la estética naturalista –que considera disonante, un exceso estridente.

En Nápoles, siempre persiguiendo la belleza intelectual y la literaria, cultivó una prosa pulida y correcta mientras iba perfilando un espíritu crítico exigente con las creaciones de otros autores. Escéptico, no compartía dogmas políticos ni religiosos y se mostraba

irónico ante las posturas doctrinales de la sociedad.

En su producción predomina un análisis minucioso y agudo de la psicología de los protagonistas, lo que permite al lector adentrarse en su mundo interior. Los personajes son verosímiles y de carácter lánguido frente al vigor romántico. También destaca la ausencia de calor humano en el sentimiento y una cierta frialdad en los comportamientos.

Los temas de su narrativa normalmente se centran en el individuo, en los conflictos particulares de índole amoroso-religioso y en los problemas sociales de su tiempo. Retrata la Andalucía rural sin caer en el costumbrismo y sitúa la acción en ambientes contemporáneos. Con apenas descripciones, los personajes se expresan acorde a su condición, pero no recrean el habla del sur, aunque se reconozcan los escenarios.

Obra

Como dice en su web la RAE al hablar del autor, «el nombre de Valera resuena en el ámbito literario, periodístico y diplomático con igual fuerza».

Fue traductor y escribió artículos en prensa, ensayos críticos, poesía, cuentos y novelas, género que lo consagró con obras como *Pepita Jiménez*, *Juanita la Larga*, *Doña Luz* o *El comendador Mendoza*.

También queda constancia de numerosa correspondencia.

Para saber más...

1. En su discurso de ingreso en la RAE, *Observaciones sobre la idea vulgar que hoy se tiene acerca del habla castellana y la que debe tener la Academia, y sobre la poesía popular*, dijo: «La lengua, cuya custodia os está confiada, es como una copa esplendente y rica, donde caben, sin agrandarla ni modificarla, todos los raudales del saber y de la fantasía, por briosos y crecidos que vengan, y donde toman, al entrar, su forma y sus colores [...]». (p. 259)
2. En *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* se muestra hostil al Naturalismo: rechaza la fotografía social, el dar más importancia a la acumulación de detalles que a su selección, la indiferencia del narrador y lo sórdido. Para Valera, la obra ha de ser arte libre, sin pretensiones científicas y con el foco puesto en el alma de los personajes.
3. En el apartado Audios de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se pueden escuchar fragmentos de algunas de las [cartas escritas por Valera](#).

Pedro Antonio de Alarcón (Guadix, 1833 - Madrid, 1891)

Apuntes biográficos

Procedente de familia hidalga venida a menos por la guerra de la Independencia, estudió en el seminario para después comenzar Leyes en la universidad de Granada, pero impelido por su padre vuelve a la Teología en Guadix, que pronto abandonará.

Escribe vehementes artículos en periódicos de Cádiz, Granada y Madrid (*El látigo*), ini-

cialmente bajo seudónimo, criticando los excesos del clero y de la monarquía. Sus ataques radicales hacen que a los 21 años se bata en duelo a muerte con un articulista conservador que acaba perdonándole la vida, lo que será punto de inflexión en su trayectoria. Abandonado el ímpetu revolucionario, su pensamiento muta a monárquico y beato, y se dedica a escribir crónicas sociales y artículos literarios sobre viajes y costumbres que dan muestra de su arte literario. Se adentra en el relato corto y gana el reconocimiento de los lectores. Prueba con el teatro en 1857 y es del gusto del público, pero la crítica se ensaña con él -entre otros, Pardo Bazán y Clarín.

Se alista como voluntario en la Guerra de África y escribe *Diario de un testigo de la guerra de África* (probablemente el primer reportaje de guerra en España), que alcanza notable éxito. Herido, regresa y es condecorado. Con fama y dinero viaja y plasma sus experiencias, destacando *De Madrid a Nápoles*, *Las Alpujarras* y *Más viajes por España*.

De vuelta a Madrid, se dedica durante trece años a la política en la Unión Liberal -partido fundado por O'Donnell, contra el que había arremetido en su juventud-, pero la abandona en 1873 para centrarse en la literatura. Consolidado su reconocimiento social, ingresa en la RAE, tomando posesión en 1877 (letra H). Hace su discurso sobre *Belleza, Verdad y Bondad en el Arte* y continúa con su trayectoria política mientras sigue escribiendo novelas.

Abandona la creación en 1881, tras un continuado desprecio de la crítica por el tono aleccionador de su obra. Así, con cincuenta y un años se limita a revisar y a documentar su producción hasta que sufre un primer ataque de hemiplejía, que le deja paralizado

el lado izquierdo. En 1889 publicará *Historia de mis libros*, donde indica pautas de interpretación. Muere con 58 años y los principales periódicos le rinden emocionado homenaje.

Estilo y temas

Alarcón personaliza un doble tránsito: del costumbrismo a la prosa realista y, como los personajes de sus obras, del liberalismo y las ideas revolucionarias a posiciones conservadoras.

Al igual que Valera, repudia el Naturalismo, en tanto que exceso del Realismo: la realidad puede ser didáctica y moralizante, pero poetizada. Es conservador, elimina escenas contrarias a la moral cristiana y defiende sus propias ideas.

Sus relatos están bien contruidos y gozan del rigor y la estética propios del movimiento realista, si bien no ahonda en las descripciones ni en la psicología de los personajes, que están poco definidos. Presenta un estilo apresurado y poco depurado, pero, como gran narrador, logra mantener la atención creando situaciones complejas que sabe resolver. Sin embargo, sus personajes están poco caracterizados.

Al regresar de Italia, la producción realista y moralizante de Alarcón fue recibida con entusiasmo por los lectores, pero maltratada por la crítica, que añoraba sus narraciones breves y lo acusaba de pío y puritano. Uno de sus detractores sentenció que el revolucionario Alarcón se había «cortado la coleta para dedicarse a reaccionario».

Obra

Alarcón publicó cuentos (*Cuentos amatorios, historias alegres*), relatos (*El amigo de la muerte, El clavo, El extranjero, El carbonero alcalde*), teatro (*El hijo pródigo*), libros de viajes (*De Madrid a Nápoles*), poesía, crítica y novelas, género por el que es más conocido y entre las que destacan *El final de Norma* (1855), *El escándalo* (1875), *El sombrero de tres picos* (1880), *El niño de la bola* (1880) y *La pródiga* (1881).

Para saber más...

1. *De Madrid a Nápoles* (1861) tuvo una acogida notoria. Narra, desde el fervor cristiano, su viaje desde Madrid a tierras italianas. El «Libro décimo» está dedicado a Roma.
2. Un fragmento de la obra anterior puede encontrarse en el Palazzo Braschi de Roma, entre las reseñas que distintos escritores hicieron de la Ciudad Eterna: «Es, pues, el caso, mi querido amigo, que hoy a las dos de la tarde, con tempo nevoso, he llegado a las puertas de Roma... ¡de Roma, cuyo solo nombre habrá lecho latir tu corazón al leerlo en la fecha de esta carta!».
3. *El sombrero de tres picos* (1880) es una novela narrada de forma sencilla que cuenta la historia de un triángulo amoroso, una versión del caso del corregidor y la molinera de la tradición popular. Su éxito lo llevó a nuevas ediciones, se tradujo a múltiples idiomas y fue alabado por Pardo Bazán. También dio lugar a varias operetas y Manuel de Falla se inspiró en la obra, con escenarios de Picasso.
4. La obra de teatro *El hijo pródigo* (1957) fue alabada por el público, pero denostada por los críticos, entre ellos Pardo Bazán y Clarín, que le declaró una guerra abierta.

José María de Pereda (Polanco, 1833 - Santander, 1906)

Apuntes biográficos

Nace en 1833, año en el que muere Fernando VII e inicia la regencia de María Cristina con las consiguientes revueltas carlistas, ideología que apoyará por su carácter tradicionalista.

Siendo niño, deja con su familia la zona rural para ir a vivir a Santander, por lo que cambia un mundo campesino y ganadero por otro industrial y marítimo.

Académicamente mediocre, muy joven se traslada a Madrid para ingresar en la escuela de Artillería. Las distracciones de la capital lo alejan de sus estudios, pero descubre la literatura y empieza a escribir sin éxito, por lo que, desencantado, regresa a Santander. De nuevo en su tierra, enferma de cólera y al poco muere su madre. Es diagnosticado de neurastenia en 1857 y se dirige a tierras andaluzas en busca de aires cálidos y secos para su cura.

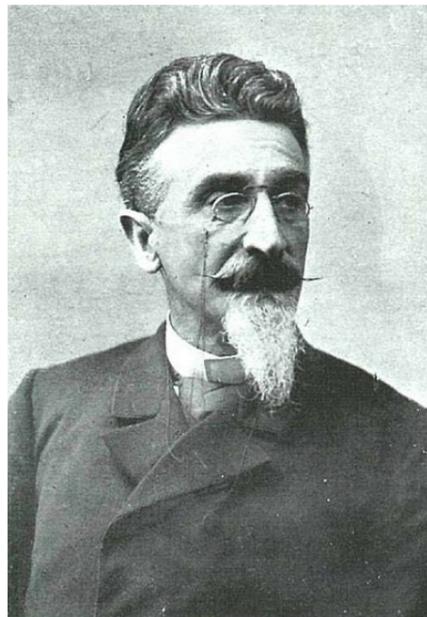
Al volver a Cantabria colabora en un periódico local, inicialmente de forma anónima, después firmando con la letra «P» mayúscula y un punto (P.), luego como Paredes y, finalmente, satisfecho de la aceptación por parte de los lectores, con su nombre. Además de artículos de costumbres, se especializa en crítica teatral (óperas, zarzuelas...), que obtiene reconocimiento. Salta a la creación de teatro cómico-lírico de costumbres, sin especial relevancia, hasta que publica *Escenas montañesas*, un éxito que llega a Madrid, y empieza a participar en la prensa de la capital. Escribe *Escenas de la vida*, compendio de cuadros regionalistas y cuentos, que también recibe buenas críticas.

En 1969 se casa y se adentra en la política, presentándose por la facción carlista. Elegido diputado en Madrid, escribe en 1976 *Hombres de pro*. Desengañado de ese ambiente vuelve a Santander y sigue publicando obras de costumbres y novelas de mar y montaña.

En 1897 toma posesión en la Real Academia Española (letra k), con la lectura de su discurso de ingreso *La novela regional*. Le da réplica Galdós, que habla de la amistad que los unía a pesar de sus diferencias.

Estilo y temas

Pereda opinaba que había que reflejar la realidad, pero sin llegar a la vulgaridad, como hacía el Naturalismo. Contrario al idealismo, rechazó igualmente el clasicismo y el Romanticismo. Su realismo elegante es popular, coloquial, íntimo, pintoresco, retórico y no exento de humor y sarcasmo, a veces rayando lo caricaturesco. Describe lo feo con corrección.



José María de Pereda, de Zenón Quintana.
La Esfera, revista de Madrid

Fue un representante destacado de la novela costumbrista e impulsor de la novela regional –subgéneros narrativos hoy poco apreciados, pero valorados en su época–, como constata la buena crítica y el reconocimiento que obtuvieron, tanto en territorio nacional como extranjero.

Su regionalismo se traduce en la representación de cuadros de costumbres, la recreación de giros dialectales locales, una visión idílica del campo y descripciones vivaces del paisaje cántabro (con la montaña y el mar santanderino de fondo). La historia ha demostrado que el hecho de que un autor se ciña a una comarca no impide que su obra trascienda a lo universal, pues no son tan distintas las experiencias (como el *Quijote* en La Mancha, «una epopeya cómica del mundo, de la humanidad», en palabras de Menéndez Pelayo). Por otro lado, de forma frecuente, utiliza refranes o dichos populares como títulos de sus obras.

Recrea tipos y ambientes con eficacia y su pensamiento conservador se refleja en su producción literaria con un desenlace moralizador.

Obra

En una primera etapa comienza la práctica literaria con cuadros costumbristas y artículos antiliberales centrados en la clase media rural.

Sigue con novelas de tesis, de enfoque tradicionalista, que desarrolla en tierras montañosas como *El buey suelto*, contra el celibato o *Gonzalo González de la Gonzalera*, sátira contra las ideas revolucionarias y los nuevos ricos.

Es en su madurez cuando se centra en el ciclo de las novelas regionales: *El sabor de la tierra* (1882), *Pedro Sánchez* (1883), *Sotileza* (1885) y *Peñas arriba* (1893).

Para saber más...

1. En su discurso de ingreso en la RAE (1897), Pereda define la novela regional como «aquella cuyo asunto se desenvuelve en una comarca o lugar que tiene vida, caracteres y color propios y distintivos, los cuales entran en la obra como parte principalísima de ella» y califica a los lectores y escritores modernistas de «tétricos y melencólicos».

2. En la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes se puede localizar toda su obra, mientras que la documentación digitalizada del autor puede encontrarse en el [archivo de la RAE](#).
3. En *Pedro Sánchez* (1883) describe su vida en Madrid, critica la sociedad burguesa de la capital y retrata a muchos de los autores de la época. Esta novela fue alabada por Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, Galdós y Clarín.
4. Menéndez Pelayo dijo de *Sotileza* (1885) que era una «epopeya marítima».

Comentarios literarios

TEXTO 1: *La Gaviota*, Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero.

Los exvotos son testimonios públicos y auténticos de beneficios recibidos, consignados por el agradecimiento al pie de los altares, unas veces antes de obtener la gracia que se pide; otras se prometen en grandes infortunios y circunstancias apuradas. Allí se ven largas trenzas de cabello, que la hija amante ofreció, como su más precioso tesoro, el día en que su madre fue arrancada a las garras de la muerte; niños de plata colgados de cintas color de rosa, que una madre afligida, al ver a su hijo mortalmente herido, consagró por obtener su alivio al Señor del Socorro; brazos, ojos, piernas de plata o de cera, según las facultades del votante; cuadros de naufragios o de otros grandes peligros, en medio de los cuales los fieles tuvieron la sencillez de creer que sus plegarias podrían ser oídas y otorgadas por la misericordia divina; pues por lo visto las gentes *de alta razón, los ilustrados, los que dicen ser los más y se tienen por los mejores* no creen que la oración es un lazo entre Dios y el hombre. Estos cuadros no eran obras maestras del arte; pero quizá, si lo fueran, perderían su fisonomía y, sobre todo, su candor. ¡Y hay todavía personas que presumiendo hallarse dotadas de un mérito superior, cierran sus almas a las dulces impresiones del candor, que es la inocencia y la serenidad del alma! ¿Acaso ignoran que el candor se va perdiendo, al paso que el entusiasmo se apaga? Conservad, españoles, y respetad los débiles vestigios que quedan de

cosas tan santas como inestimables. ¡No imitéis al Mar Muerto, que mata con sus exhalaciones los pájaros que vuelan sobre sus olas, ni, como él, sequéis las raíces de los árboles, a cuya sombra han vivido felices muchos países y tantas generaciones!
[...]

Desde la muerte de su madre, *señá* Rosa había establecido una escuela de niñas, a que en los pueblos se da el nombre de amiga, y en las ciudades, el más a la moda, de academia. Asisten a ella las niñas en los pueblos, desde por la mañana hasta mediodía, y solo se enseña la doctrina cristiana y la costura. En las ciudades aprenden a leer, escribir, el bordado y el dibujo. Claro es que estas casas no pueden crear pozos de ciencia, ni ser semilleros de artistas, ni modelos de educación cual corresponde a la *mujer emancipada*. Pero en cambio suelen salir de ellas mujeres hacendosas y excelentes madres de familia, lo cual vale algo más.

Una vez restablecida la enferma, Stein exigió de su padre que la confiase por algún tiempo a la buena mujer que debía suplir con aquella indómita criatura a la madre que había perdido y adoctrinarla en las obligaciones propias de su sexo.

Cuando se propuso a *señá* Rosa que admitiese en su casa a la *bravía* hija del pescador, su primera respuesta fue una terminante negativa, como suelen hacer en tales casos las personas de su temple; pero acabó por ceder cuando se le dieron a entender los buenos efectos que podría tener aquella obra de caridad; como hacen en iguales circunstancias todas las personas religiosas, para las cuales la obligación no es cosa convencional, sino una línea recta trazada con mano firme.

Cecilia Böhl de Faber, *La Gaviota*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006 (<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmct15g4>)

1. Tema

Quien se opone a las normas es un inadaptado social y sufrirá las consecuencias. Infidelidad, provocación, sumisión a las pasiones, abandono del lugar de origen y, con ello, de la tradición... son distintas formas de transgresión personificadas en la protagonista, que contraviene los valores esenciales de la época (familia, religión, tierra).

2. Resumen

Marisalada, conocida como la Gaviota e hija de un pescador andaluz, se casa con un médico alemán que se enamora de ella. Van a Madrid y ella triunfa como cantante e inicia una relación pasional con un torero que acabará abandonándola después de que el marido, despechado, parta

y acabe «dejándose morir». María, que con su vida desordenada arrastra a la desgracia a quienes la rodean, pierde la voz con el tiempo y regresa al pueblo.

3. Estructura

Externa

La edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2006) de la que se han extraído los fragmentos está basada en la edición de Enrique Rubio Cremades, Madrid, Espasa-Calpe, 1995. En ella, *La Gaviota* consta de un prólogo, un juicio crítico de D. Eugenio Ochoa –que apareció en el periódico *La España* en agosto de 1849– y treinta y un capítulos.

En el prólogo, la autora esboza lo que serán las bases del movimiento realista, pues no inventa ni crea: «La sencillez de su intriga y la verdad de sus pormenores no han costado grandes esfuerzos a la imaginación. Para escribirla, no ha sido preciso más que recopilar y copiar».

El primer fragmento se compone de un único párrafo que pertenece al capítulo V, donde se menciona por primera vez a la Gaviota. El segundo, integrado por tres párrafos que cuentan cómo la «*bravía* hija del pescador» asiste a las clases de Rosa Mística para aprender las tareas domésticas y la doctrina cristiana, forma parte del capítulo X. Ambos se inscriben en el ámbito rural, antes de que la protagonista se relacione con la alta sociedad sevillana y el mundo madrileño de los toros y los escenarios.

Interna

El primer fragmento se puede dividir en tres partes. Inicialmente, la autora define y expone distintas modalidades de una tradición católica: la de los exvotos que, como fruto de la fe, son ofrecidos como agradecimiento público de un beneficio recibido. A continuación, la voz narradora –trasunto de la autorial–, a pesar de permanecer ajena a los hechos, se involucra para criticar el pensamiento racionalista: «las gentes de *alta razón*, *los ilustrados*, *los que dicen ser los más y se tienen por los mejores*». Finalmente se invita a seguir las prácticas religiosas de forma imperativa.

El segundo fragmento, a su vez, podría estructurarse también en tres partes, cada una coincidiendo con un párrafo: la descripción de las escuelas «de amiga» y su vinculación con el papel de la mujer, la decisión de enviar a la protagonista a una de ellas a fin de enseñarle el rol que implica su condición y la aceptación de la maestra inspirada por la caridad cristiana.

La opinión de la autora y sus reflexiones morales fomentan, de este modo, un patrón de comportamiento y de feminidad en sintonía con la ideología más conservadora, razón por la que hubo quien tachara su literatura de propaganda católica.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

La Gaviota no constituye la primera obra de Fernán Caballero, pero sí es la primera publicada y forma parte de su fase inicial.

Convergen varias peculiaridades en esta obra: Cecilia Böhl de Faber es alemana por parte de padre, nace en Suiza, escribe la novela en francés, utiliza un seudónimo masculino que oculta su condición de mujer, se dirige a un público extranjero y, no obstante, hace renacer un realismo –con antecedentes en la picaresca– que refleja escenas de la España del momento, lo que la convierte en paradigma del costumbrismo nacional de corte tradicionalista.

Lejos de la evasión practicada por los románticos, para los que no existían normas en pro de la libertad expresiva, la novela tiene un valor histórico como documento de lo cotidiano. Del mismo modo, su tendencia al didactismo, acorde con la moral de la época, la separa del Realismo, caracterizado por la falta de implicación del narrador, que se limita a exponer los hechos para mostrar la realidad, a modo de fotografía social. Por todo ello, se puede considerar *La Gaviota* como prerrealista, perteneciente a una fase de transición entre el mundo romántico y el realista. Está ambientada en un período contemporáneo a la autora y sigue una estructura temporal lineal.

Más que individuos, la mayoría de los personajes son tipos de caracteres extremos que contrastan entre sí (o íntegros o depravados), tal vez para salvar la insipidez que pueda implicar el encomio de la virtud promulgada por el catolicismo y que la autora traspone en la novela.

El estilo literario se caracteriza por la sobriedad, la concisión y la claridad. El tono, en ocasiones afectado, está salpicado de coloquialismos y habla popular, basado en la observación: «Cuando se propuso a *señá Rosa* que admitiese en su casa a la bravía hija del pescador».

Hay que destacar el amplio léxico ligado al campo semántico religioso: «exvotos», «altares», «gracia», «votante», «fieles», «plegarias», «misericordia divina», «oración», «Dios», «almas», «santas». Y es que el fragmento no deja de ser una muestra de cómo el dogma católico impregnaba el pensamiento de la sociedad de la época y actuaba como si fuera el antídoto a la superstición, capaz de evitar «grandes infortunios y circunstancias apuradas». Aleccionando con ejemplos concretos («hija amante» que brinda sus trenzas) se induce a una moral y se alienta una beatería que redundará en el beneficio de los favores recibidos, como la madre «arrancada a las garras de la muerte» gracias al exvoto dado en ofrenda.

Como ya se ha advertido, Fernán Caballero, de espíritu conservador, utiliza su narrativa como cartilla de adoctrinamiento, para lo cual recurre incluso a metáforas que podrían hacer las veces de parábolas, como en la exhortación imperativa que impele a mantener un espíritu abierto a la gracia divina, expuesta al final del primer fragmento y que incluso menciona un mar Muerto con evocaciones bíblicas: «Conservad, españoles, y respetad los débiles vestigios que quedan de cosas tan santas como inestimables. ¡No imitéis al Mar Muerto, que mata con sus exhalaciones los pájaros que vuelan sobre sus olas, ni, como él, sequéis las raíces de los árboles, a cuya sombra han vivido felices muchos países y tantas generaciones!».

La religión marca también el estímulo de la «*señá Rosa*» cuando, tras la negación inicial, acepta acoger en su escuela a la descarriada hija del pescador: «acabó por ceder cuando se le dieron a entender los buenos efectos que podría tener aquella obra de caridad». Supone, pues, un desafío para hacer volver al redil un alma descarriada.

El predominio de verbos estáticos frente a los dinámicos indica descripción, más que acción: «pedir», «prometer», «ofrecer», «consagrar», «tener», «otorgar», «creer»... El hecho descriptivo es reforzado por la gran adjetivación, frecuentemente antepuesta al nombre, lo que denota un significado valorativo, subjetivo, apreciativo: «largas trenzas», «precioso tesoro», «grandes peligros», «alta razón», «dulces impresiones»...

Por otro lado, quiasmos como «grandes infortunios y circunstancias apuradas» revela una intencionada estética formal, el equilibrio expresivo.

El empleo del presente de indicativo actualiza la vigencia de la motivación religiosa, a la par que reprobaba el descreimiento de los intelectuales: «los ilustrados [...] no creen que la oración es un lazo entre Dios y el hombre». En esta misma línea, la afirmación «Los exvotos son testimonios públicos y auténticos de beneficios recibidos» denota una fe que no precisa demostración, como si las donaciones fueran en sí mismas verdades fehacientes, una comprobación implícita del favor otorgado por el Ser Supremo, una invitación a la esperanza.

De forma paralela, ese mismo tiempo verbal en el segundo fragmento, pone de manifiesto la educación diferenciada entre niños y niñas, cómo se iba modelando el patrón de mujer ejemplar: «Asisten a ella las niñas en los pueblos [...] y solo se enseña la doctrina cristiana y la costura». También aquí se aprecian sintagmas nominales que participan de aspectos comunes, referidos a lo que debe ser y lo que no, en cuanto a la formación de las mujeres: «escuela de niñas», «escuela de amiga», «pozos de ciencia», «semilleros de artistas», «modelos de educación», «madres de familia».

Los epítetos «madre afligida», «hijo mortalmente herido», «misericordia divina», «gentes de alta razón» son espejo de cómo la religión se experimentaba desde una perspectiva consoladora. Por su parte, «indómita criatura» y «bravía hija» sirven para (des)calificar la actitud emancipada que recrimina el texto y que describen la personalidad de la protagonista.

En el primer fragmento, la palabra «candor» se repite tres veces en pocas líneas. Tal énfasis indica, como valor, aquello que precisamente la crítica rechazó en la producción de Fernán Caballero, pues las novelas de tesis carecían de la objetividad que, en ese momento, caracterizaba el incipiente movimiento realista.

Para concluir, cabría decir que *La Gaviota* es un documento antropológico que permite entender no solo los rasgos que marcan la cultura del momento, sino también la transformación en la historia literaria por ser eslabón que ensarta el romanticismo conservador de principios del XIX con el Realismo del que *La Regenta* de Clarín hizo gala. La autora se decanta por la función útil de la literatura y confiere una intención moralizante a la poética que envuelve el texto; una trama romántica aderezada de cuadros de costumbres idealizados.

Para saber más...

1. *La Gaviota* fue escrita originalmente en francés para un público europeo. Fernán Caballero opinaba que la lengua española era poco apta para las novelas (Montoto, 1969, p. 366, <https://journals.openedition.org/mcv/4514>).
2. Se publicó inicialmente por entregas en el periódico *El Heraldo* de Madrid (1849), de tendencia liberal, y fue revisada por la autora en dos ocasiones, en 1856 (cuando se edita por primera vez en un volumen, *La Gaviota*, novela original de costumbres españolas, título que apunta a una dependencia directa de la literatura costumbrista) y en 1861. El éxito la consagra dentro y fuera de España y la crítica alaba su originalidad y su genuino carácter hispánico. Las traducciones de las novelas de Fernán Caballero al alemán, al inglés y al francés abundan a partir de 1855.
3. La autora fue precursora del Realismo y Cádiz organiza [rutas literarias](#) que la recuerdan.
4. **Mujeres en la historia**, Cecilia Böhl es un cortometraje (3') que da breves pinceladas de la escritora.
5. La novela puede encontrarse en formato audiolibro:

- Introducción
- Capítulos 1-8
- Capítulos 9-14
- Capítulos 15-18
- Capítulos 19-23
- Capítulos 24-31

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Un sintagma es una «palabra o conjunto de palabras que se articula en torno a un núcleo y que puede ejercer alguna función sintáctica» (DLE). ¿De qué tipo son los siguientes?: «niños de plata», «color de rosa», «gentes de alta razón». A continuación, sustitúyelos por otras expresiones equivalentes.
2. Escribe las figuras retóricas que encuentres y di de cuáles se trata.
3. Explica el significado de las siguientes expresiones:
 - «Estos cuadros no eran obras maestras del arte; pero quizá, si lo fueran, perderían su fisonomía y, sobre todo, su candor»
 - «pozos de ciencia»
 - «semilleros de artistas»
4. ¿Qué otros campos semánticos, además del religioso, aparecen en el primer fragmento, aunque a menor escala? Escribe las palabras a ellos referidos.

5. Elige al menos diez formas verbales presentes en el texto, escribe el infinitivo y, finalmente, el sustantivo correspondiente (ejemplo: prometen – prometer > promesa).
6. Localiza al menos tres sustantivos y escribe el verbo que generan.
7. Expresión escrita:
 - ¿Crees que una novela puede poner de manifiesto una ideología? ¿Cuál es tu opinión al respecto? Razona tu argumento en unas 200 palabras, poniendo ejemplos de obras literarias.
 - ¿En qué épocas históricas se escribía con un fin moralista y aleccionador? Cita casos concretos en los que hubiera prioridad didáctica frente a la lúdica. Redáctalo en unas 200 palabras.

Preguntas teóricas y transversales

1. ¿A qué crees que es debido que Cecilia Böhl de Faber utilizara un seudónimo? Refiere las teorías que se te ocurran.
2. Profundiza los aspectos temáticos y estilísticos de Fernán Caballero y razona en qué movimiento se encuadran mejor sus características. ¿Cuáles son las aportaciones de la autora a la historia literaria?
3. ¿Qué te sugiere la expresión «escuelas de amiga»? ¿Cómo era el modelo de mujer decimonónica? ¿La autora adecua el perfil de la protagonista a ese patrón? ¿Cuál era su concepción de la idea de género? ¿Lo consideras un hecho aislado o hay otras épocas en la historia de España en la que podría corresponderse con ese modelo? Expresa tus ideas situándolas en paralelo a las nuevas ópticas feministas, poniéndote unas «gafas moradas» para hacer una relectura de la historia.
4. ¿Cuál es la actitud que muestra la voz narradora respecto a los hechos novelados? ¿Se implica o se limita a desarrollar la historia?
5. En la teoría de la recepción el lector juega un papel relevante en la comunicación literaria. ¿Cómo consideras que un lector actual apreciaría la novela de Fernán Caballero?



Cuadro del escritor Juan Valera, de Enrique Romero de Torres.
Fundación Aguilar y Eslava, Córdoba
CC BY-SA 4.0

TEXTO 2: *Pepita Jiménez*, Juan Valera.

–Pepita –contestó D. Luis–, no es que su alma de Vd. sea más pequeña que la mía, sino que está libre de compromisos, y la mía no lo está. El amor que Vd. me ha inspirado es inmenso; pero luchan contra él mi obligación, mis votos, los propósitos de toda mi vida, próximos a realizarse. ¿Por qué no he de decirlo, sin temor de ofender a Vd.? Si usted logra en mí su amor, Vd. no se humilla. Si yo cedo a su amor de Vd., me humillo y me rebajo. Dejo al Creador por la criatura, destruyo la obra de mi constante voluntad, rompo la imagen de Cristo que estaba en mi pecho, y el hombre nuevo, que a tanta costa había yo formado en mí, desaparece para que el hombre antiguo renazca. ¿Por qué, en vez de bajar yo hasta el suelo, hasta el siglo, hasta la impureza del mundo, que antes he menospreciado, no se eleva Vd. hasta mí por virtud de ese mismo amor que me tiene, limpiándole de toda escoria? ¿Por qué no nos amamos entonces sin vergüenza y sin pecado y sin mancha? Dios, con el fuego purísimo y refulgente de su amor, penetra las almas santas y las llena por tal arte, que, así como un metal que sale de la fragua, sin dejar de ser metal reluce y deslumbra, y es todo fuego, así las almas se hinchen de Dios, y en todo son Dios, penetradas por donde quiera de Dios, en gracia del amor divino. Estas almas se aman y se gozan entonces, como si amaran y gozaran a Dios: amándole y gozándole, porque Dios son ellas. Subamos, juntos en espíritu, esta mística y difícil escala: asciendan a la par nuestras almas a esta bienaventuranza, que aun en la vida mortal es posible; mas para ello es fuerza que nuestros cuerpos se separen; que yo vaya a donde me llama mi deber, mi promesa y la voz del Altísimo, que dispone de su siervo y le destina al culto de sus altares.

Juan Valera, *Pepita Jiménez*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003
(<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjq0w6>)

1. Tema

Dos sentimientos que parecen incompatibles se enfrentan: el amor consagrado a Dios (eterno y espiritual) y el amor humano (temporal y terrenal). El dilema surge en el ánimo de los protagonistas ante la necesidad de elegir. La controversia de la decisión adquiere en la trama sesgos filosóficos y permite trazar el retrato psicológico de los personajes, que se debaten en una lucha de contrarios: amar y no amar, aceptar y no aceptar. De esta forma, el conflicto interior de los personajes es el pretexto para esgrimir argumentos con resonancias alternas del amor carnal y del místico, de peso similar hasta que la balanza, finalmente se inclina a favor del terrenal.

Se evidencia la influencia de la religión en la sociedad de la época y los convencionalismos que rigen la moral.

2. Resumen

Luis de Vargas es un seminarista que, tras una larga ausencia, regresa al pueblo para visitar a su padre antes de ser ordenado sacerdote. Allí conoce a Pepita, joven viuda de la que se va enamorando de forma inconsciente, como reflejan las cartas que escribe a su tío y mentor, deán de una catedral. El padre, cacique rural, pretende a Pepita, pero ella queda cautivada por el joven hasta llegar a enfermar por creer en la irrevocable vocación religiosa de don Luis. El tiempo que comparten, siempre en presencia de otros, va aproximando dos almas que ven crecer el conflicto espiritual de tener que elegir entre el amor mundano y el divino. Al final, el seminarista decide colgar los hábitos y cuenta con el beneplácito de su padre.

3. Estructura

Externa

La edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes (2003) de la que se ha extraído el fragmento está basada en la edición impresa de J. Noguera y a cargo de M. Martínez (1874).

La novela consta de un breve preámbulo encabezado por un epígrafe latino (*Nescit labi virtus, -la virtud desconoce caídas*), en el que Valera recurre al legajo encontrado como recurso del realismo literario, y tres capítulos que se corresponden con las tres partes indicadas por el narrador: «I. Cartas de mi Sobrino» (escritas por el joven seminarista al deán, su tío y mentor), «II. Paralipómenos» (parte narrativa) y «III. Epílogo. Cartas de mi hermano» (escritas por D. Pedro de Vargas a su hermano el deán, desde el día de la boda de su hijo con Pepita hasta cuatro años después).

El fragmento seleccionado, un solo párrafo, está integrado en el segundo capítulo, «Paralipómenos», hacia la mitad de la narración, cuando ya es evidente el conflicto moral que experimentan los protagonistas y lo hacen manifiesto.

Interna

La estructura interna del texto coincide con la externa, es decir, se observa una sola parte que se corresponde con una alocución de don Luis de Vargas. Esta forma parte del profundo diálogo que establece con Pepita Jiménez para definir sus estados anímicos en relación con la atracción mutua que experimentan. El seminarista justifica su elección implicando a la joven viuda en sus argumentos.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Considerada un clásico de la novela realista española de finales del XIX, fue publicada en 1874, por entregas, en prensa, práctica habitual en la época.

Se trata de un texto en prosa que corresponde al género narrativo. La novela está escrita en forma epistolar al principio y al final de la obra, recurso que confiere autenticidad y verosimilitud al relato. El resto lo expresa en tercera persona un narrador omnisciente que introduce al lector en el estado dubitativo del personaje, por conocer sus pensamientos. Así, a lo largo de la trama la descripción del proceso psicológico del protagonista permite ver cómo evoluciona del amor divino al humano. La experiencia del propio Valera en un seminario hace que recree con credibilidad sus vivencias y observaciones. Del mismo modo, las notas de paisaje y costumbrismo andaluz incorporan sugestión al texto.

El autor, con una prosa ortodoxa y de clara intención estética, profundiza en la psicología de los personajes y la pone de relieve mediante su expresión verbal (diálogos), escrita (epistolar) y mental (pensamientos conocidos por el narrador omnisciente). El peso de los convencionalismos sociales –con sus valores vinculados a la moral católica– son motivo de remordimiento y freno en el deseo amoroso, dando lugar al conflicto espiritual, tema habitual en el Realismo, si bien el enfoque es tratado según la ideología del autor: Valera se muestra moderado y tolerante, alejándose de posturas extremas como la anticlerical que presenta Clarín en *La Regenta* y la conservadora de Fernán Caballero. En la línea de otras novelas de ese período, la protagonista es una mujer que vive una pugna interna y da el título a la obra (Flaubert escribió *Madame Bovary*; Tolstoi, *Ana Karenina*; Clarín, *La Regenta*).

La abundante sustantivación hace que la acción sea secundaria frente a la descripción, en este caso anímica, no del entorno circundante.

Por otro lado, en pocas líneas se repite siete veces el adjetivo posesivo de primera persona «mi» («mi obligación», «mis votos», «mi vida...») y el pronombre personal de 1.ª persona en sus formas tónica «mí» y átona «me», lo que evidencia una reflexión por parte del seminarista que gira en torno a sí mismo, como si fuera un monólogo destinado a reafirmar su opción. Frente a ello, son seis las repeticiones de las palabras «Vd.», «Dios» y «amor», que, equiparadas en número, refuerzan el dilema amor humano/divino.

Además, como para dar mayor peso a su argumentación, recurre a una doble enumeración, la primera nominal para neutralizar el amor «inmenso» que siente por Pepita («luchan contra él mi obligación, mis votos, los propósitos de toda mi vida») y la segunda verbal, contrastando lo terrenal frente a lo divino («Dejo al Creador por la criatura, destruyo la obra de mi constante voluntad, rompo la imagen de Cristo que estaba en mi pecho, y el hombre nuevo, que a tanta costa había yo formado en mí, desaparece para que el hombre antiguo renazca»).

Esta diferenciación se refleja igualmente en el vocabulario: verbos como «humillar», «bajar» o «menospreciar» (lado humano) se oponen a otros como «elear», «subir» o «ascender» (nivel místico). Tales palabras, enfrentadas en su significado, manifiestan el debate interno de don Luis, que, en tono elevado y poético, expone su conflicto para apostar por la religiosidad y solicitar de Pepita apoyo y comprensión. En la línea de los campos semánticos, el autor utiliza «Altísimo», «Creador» y «Cristo» como sinónimos de Dios y repite «alma», «almas» en cinco ocasiones, dotando al fragmento de un cariz devocional.

Por otro lado, adjetivos utilizados como epítetos («amor divino», «vida mortal», «mística y difícil escala») denotan la intención lírica y estética del autor, que buscando la belleza expresiva muestra su gusto por la forma, que incurre en un léismo intencionado («limpiándole», «amándole y gozándole»).

Tres preguntas retóricas –propias de los textos argumentativos– tratan de autorizar lo que dice, sin esperar realmente respuesta de su interlocutora: «¿Por qué no he de decirlo [...]?», «¿Por qué [...] no se eleva Vd. hasta mí [...]?», «¿Por qué no nos amamos entonces sin vergüenza y sin pecado y sin mancha?».

También cabe mencionar el símil «como un metal que sale de la fragua insertado en la metáfora Dios, con el fuego purísimo y refulgente de su amor, penetra las almas santas y las llena por tal arte».

Para saber más...

1. *Pepita Jiménez* está incluida en el elenco de recomendaciones bibliográficas del libro de Peter Boxall *1001 libros que hay que leer antes de morir* (2006), en el n.º 151.
2. *Pepita Jiménez*, película de 1946.
3. *Pepita Jiménez*: serie en cinco episodios emitida en 1978 en TVE, basada en una novela homónima de Juan Valera.
4. *Pepita Jiménez*, ópera del compositor Isaac Albéniz inspirada en la obra de Valera y estrenada en 1896.
5. *Pepita Jiménez*, audiolibro.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. El tema principal de la novela es un conflicto moral y ello supone un enfrentamiento, dos posiciones encontradas. Sitúa en dos columnas las oposiciones conceptuales que localices en el texto (ejemplo: amor humano/ amor divino).
2. ¿Expresa el protagonista ideas contradictorias/antagónicas? ¿Cómo las pone de manifiesto? ¿Crees que el registro con que Valera presenta el discurso del aspirante a sacerdote se adecúa al personaje?
3. ¿Qué pretende expresar el seminarista cuando habla de «hombre nuevo» y «hombre antiguo»? Explica el concepto de «vergüenza» presente en el texto.
4. Encuentra las frases en las que «ser» y «estar» aparezcan, y escríbelas en dos columnas. ¿Cuál es el verbo más frecuente? ¿Qué piensas que aporta al texto?

5. ¿Qué encuentras de particular en las siguientes expresiones? ¿Qué recurso expresivo tienen en común?
 - «Estas almas se aman y se gozan entonces, como si amaran y gozaran a Dios: amándole y gozándole, porque Dios son ellas».
 - «[...] así las almas se hinchen de Dios, y en todo son Dios, penetradas por donde quiera de Dios, en gracia del amor divino. Estas almas se aman y se gozan entonces, como si amaran y gozaran a Dios: amándole y gozándole, porque Dios son ellas».
6. En el fragmento abundan las palabras y expresiones de un determinado campo semántico. ¿De cuál se trata? Escríbelas.
7. Expresión escrita. ¿Cómo definirías la escritura de Valera? ¿Piensas que para él es más importante lo que dice que cómo lo dice? ¿Proyecta su opinión en la voz del personaje? ¿Tiende al didactismo? Razona tu argumento en unas 200 palabras.

Preguntas teóricas y transversales

1. Resume el conflicto interior que experimenta el joven seminarista. ¿A qué clase social pertenece? ¿En qué indicios te basas? ¿Cómo se expresa? ¿Dónde piensas que el autor ha encontrado la inspiración para verbalizar su discurso?
2. Profundiza en los aspectos temáticos y estilísticos de Valera. ¿En qué se diferencian de los de Fernán Caballero? ¿Qué tienen en común?
3. Tras haber leído con atención el fragmento, indica sus particularidades léxicas.
4. Los movimientos literarios no surgen en coordenadas geográfico-temporales definidas que segmentan las épocas de forma abrupta, sino que suponen una evolución con paralelismos y oposiciones. ¿De qué fuentes ha bebido la literatura realista? Localiza, en la literatura española anterior al Realismo, el rastro de lo que en el s. XIX serán los pilares del movimiento sometido a estudio e incluye algunos ejemplos.
5. ¿Crees que hoy en día el lector se podría identificar con los protagonistas? ¿Te parece realista? Escribe tu opinión al respecto.



Benito Pérez Galdós

Marta Lapuente Ortiz

ÍNDICE

GALDÓS

- Vida
- Etapas de su novela
- Las novelas de tesis
- La «segunda manera de novelar» o «novelas españolas» contemporáneas
- La etapa espiritualista
- Etapa fantástica
- *Los episodios nacionales* (cinco series)

EL TEATRO GALDOSIANO

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: *Fortunata y Jacinta*
- Texto 2: *Misericordia*

Benito Pérez Galdós (Las Palmas de Gran Canaria, 1843 – Madrid, 1920)

Vida

Benito Pérez Galdós nació en Las Palmas de Gran Canaria. Estudió en el Colegio de San Agustín, donde recibió una educación liberal que marcará toda su vida. Lee con avidez a los novelistas del Realismo europeo, pero fue la lectura del *Quijote* la que más le influyó y la que le hizo comprender que era necesario un nuevo lenguaje literario, basado en la observación de lo humano.

A los 19 años se traslada a Madrid para cursar la carrera de derecho, estudios que abandona para dedicarse a descubrir la ciudad y sus gentes. En la capital es testigo de acontecimientos históricos (entre otros, la llamada revolución «Gloriosa», de 1868) y frecuenta El Ateneo donde entra en contacto con los mayores intelectuales, políticos y literatos del país, y donde descubre la filosofía krausista, un movimiento fundado por Julián Sanz del Río quien, tras su contacto con el filósofo alemán Krause, propugna la reforma del país a través de la educación. Apasionado defensor del progreso y la modernidad, planteó la necesidad de cambiar los hábitos sociales y políticos del antiguo régimen desde una perspectiva burguesa.

No se casó, pero tuvo una hija ilegítima y relaciones amorosas con Emilia Pardo Bazán, una de las más destacadas escritoras del panorama literario español.

Dirigió el periódico *El Debate* y colaboró en varias publicaciones, en cuyos artículos criticó la situación de la literatura española, llegando a participar de manera activa en la política del país -fue diputado en cortes-. Sentó las bases de la novela realista española: «imagen de la vida es la novela», dirá

en su discurso de ingreso en la Real Academia Española.

Etapas de su novela

Galdós consiguió en sus novelas plasmar la realidad humana de la España decimonónica. Frente a la novela romántica anterior, la novela realista debía inscribir el mundo de su tiempo en el texto y, por tanto, debía definir el tiempo y el espacio de un modo verosímil, de un modo que fuera reconocible para el lector. En sus novelas los personajes relatan sus pensamientos e inquietudes mediante el uso del monólogo interior, los diálogos o a través del discurso indirecto libre; aparecen varias voces y perspectivas variadas, dando lugar a un esquema novelesco nuevo en el que cabe la vida española, la sociedad naciente del orden liberal.

De «clásico moderno» lo calificará el crítico Germán Gullón, quien además añade:

Cervantes plasmó en el universal Don Quijote los modos del comportamiento básico del ser humano, mientras Galdós construiría en su narrativa madura un sólido esquema novelesco para un mundo verosímil. [...] Si Cervantes se había allegado al espíritu humano, Galdós al vivir cotidiano.

Sus más de cien novelas pueden clasificarse en dos líneas paralelas: los *Episodios Nacionales* (de los que se hablará al final) y el resto de novelas, en las que se pueden distinguir varias etapas.

1. Las novelas de tesis

En los años 70, a la vez que los primeros *Episodios*, Galdós publica varias novelas (*La fontana de oro*, *Doña Perfecta* o *La familia*

de León Roig), denominadas «de tesis» debido a su obsesión por los enfrentamientos ideológicos, y con el objetivo de atacar la intransigencia y el fanatismo. Son novelas en las que la trama está supeditada a las ideas. En ellas se repite el mismo esquema: los protagonistas, jóvenes de ideas avanzadas, se enfrentan a personajes reaccionarios, apegados a una religiosidad atrasada. Los personajes, desprovistos de autonomía, son meros instrumentos al servicio del autor, con los que pretende representar los conflictos ideológicos que caracterizan la sociedad de su tiempo. En ellas, de una manera maniquea, plantea Galdós el tema de las dos Españas: la tradicional y reaccionaria, y la liberal y tolerante. Nombres de lugares (Villahorrenda, Delicias) y de personajes (doña Perfecta, don Inocencio), no hacen sino abundar en las tesis de dichas novelas: el conflicto entre lo viejo y lo nuevo, el conservadurismo y el progreso.

Este ciclo se cierra, sin embargo, con una novela, *Marianela* (1978), que presenta unas características diferentes, razón por la que la crítica la ha considerado como una novela de transición hacia una «segunda manera de novelar». La mirada de Galdós sigue siendo crítica, pero la «tesis» va dejando paso a un análisis más profundo y más abierto, así como a un perspectivismo cervantino que, junto con el determinismo fisiológico y social que anticipa su forma de entender el naturalismo, proclama la necesidad de una realidad intangible (idealismo), que puede ser más real que la realidad que aparentemente tenemos a nuestro alcance. La protagonista, Nela, es una muchacha huérfana y pobre que se convierte en el «lazarillo» de Pablo, un muchacho ciego, hijo de una familia rica. El conflicto entre lo real y lo imaginario surge cuando este recobra la vista y descubre que Nela no es como la había imaginado. La fealdad de Marianela, sin embargo, contrasta

con su belleza espiritual, convirtiéndose así en la heroína de un nuevo tipo de novela galdosiana.

2. La «segunda manera de novelar» o «novelas españolas contemporáneas»

Ya en la década de los 80, Galdós comienza a publicar una serie de novelas (veinticuatro) que él mismo denomina como «novelas españolas contemporáneas», entre las que destacan: *La desheredada*, *El amigo Manso*, *El doctor Centeno*, *Tormento*, *La de Bringas*, *Lo Prohibido*, *Fortunata y Jacinta* y *Miau*.

Se trata de un impresionante fresco de la España del momento y de Madrid como microcosmos de una sociedad que, sin dejar de lado el espíritu crítico, es analizada de un modo profundo y con una mayor amplitud de miras. Los personajes ya no serán meros tipos supeditados a las intenciones de su autor, sino que serán individuos de enorme complejidad que actúan en función de unas causas biológicas, ambientales e históricas. Así se observa en *La desheredada* (1881), una de las novelas galdosianas en las que la crítica, con Clarín a la cabeza, ha creído entrever una cierta influencia naturalista. En ella, el autor narra el proceso que llevó a la prostitución a Isidora Rufete, una joven de origen humilde que se cree hija de unos marqueses. El tema había sido ya tratado por Zola, máximo exponente del Naturalismo, en *Nana*, novela que tuvo una enorme difusión en España.

Galdós, siguiendo el modelo de Balzac, a quien conoció en París, fue creando personajes que se repetían en sus novelas; así, por ejemplo, José Ido del Sagrario, maestro de escuela en *El Doctor Centeno*, reaparecerá en *Tormento* y en *Lo prohibido*, una de las

novelas más representativas del Naturalismo español.

Del resto de obras de este periodo destaca, sin duda, *Fortunata y Jacinta*, publicada en 1887 y que, junto a *La Regenta* de Clarín, son las obras maestras del Realismo español. La novela es un cuadro detallado y extenso de la vida española, entre 1869 y 1875, fechas significativas de la historia de España, entre la nueva constitución salida de la Revolución de 1868 y la Restauración borbónica. Un paralelismo claro puede establecerse entre este proceso histórico y la trama de la novela. Juanito Santa Cruz, señorito ocioso, hijo de familia burguesa, conoce a Fortunata, hija del pueblo, durante los primeros meses de la revolución del 68. Tras obtener de ella lo que quiere, la abandona (del mismo modo que la burguesía abandona al pueblo tras la revolución, a su suerte). Meses después se casa con su prima Jacinta, quien, como la burguesía, es estéril. Galdós, con esta novela, se olvida definitivamente de las esperanzas de cambio puestas en la burguesía y se da cuenta de que el pueblo (con Fortunata como ejemplo) representa «la única realidad verdadera». Al mismo tiempo, la novela es una reflexión sobre la naturaleza del ser humano, en la que Galdós procuró fundir las tesis del Naturalismo de Zola y el espiritualismo ruso. Los personajes de la novela actúan por factores determinantes externos, según las premisas del Naturalismo, pero también lo hacen siguiendo los dictados de sus conciencias individuales, algo propio del Espiritualismo. Estamos ante una de las novelas más sobresalientes de la literatura europea, rica no solo en la creación de personajes, sino también en el uso de los procedimientos narrativos y en la representación del ambiente madrileño.

3. La etapa espiritualista

En los años 90 ese espiritualismo anunciado en *Fortunata y Jacinta*, comienza a plasmarse en obras como *Nazarín*, (1895) -presenta a un sacerdote cuya pureza evangélica es incomprendida-, y *Misericordia* (1897), -donde Galdós se ocupa del tema de la caridad-. Benina, protagonista de esta novela, pide limosna para alimentar a su ama, doña Paca, personaje que muestra su miseria moral en toda la obra.

Al perder la burguesía el protagonismo, cambia, junto con las técnicas narrativas, el espacio novelesco; así novelas como *Nazarín*, *Halma* y *Misericordia* se desarrollan ahora en los suburbios de Madrid.

En *Tristana* (1892) la protagonista, joven huérfana, se ve abocada a casarse con don Lope quien, a su vez, y a pesar de no creer en el matrimonio, tiene que casarse con la joven, antigua amante suya, para heredar las fincas de sus tías. En esta novela aparece el tema de la imposibilidad de liberación de la mujer en la sociedad de la Restauración.

4. Etapa fantástica

En los últimos años de su vida, Galdós, cansado de analizar y denunciar el mundo político de la Restauración, inventa lo que él denomina «lo real inverosímil», la abstracción como un modo de cambiar la sociedad española de su tiempo. En esta que podríamos denominar su «etapa fantástica», se sitúan obras como *El caballero encantado* y *La razón de la sinrazón*.

5. Episodios Nacionales (cinco series):

El conjunto de los *Episodios Nacionales* pretende ofrecer una visión novelada de la

historia de España del siglo XIX. Son cinco series de diez novelas, salvo la última, interrumpida, que tiene seis. A las dos primeras pertenecen los episodios más famosos: *Trafalgar*, *El dos de mayo* o *Zaragoza*.

Las series restantes llegan hasta la Restauración pasando por la Guerra Carlista y el reinado de Isabel II, desde *Zumalacárregui* (1898) hasta *Cánovas* (1912). En estos, la postura del autor es cada vez más crítica ante la inoperancia de la política española.

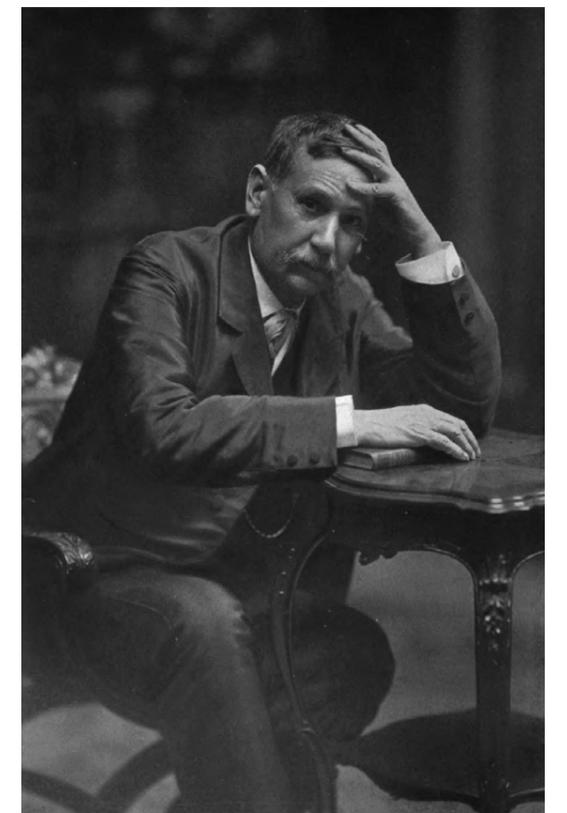
Con los *Episodios* creó Galdós un nuevo tipo de novela histórica, muy distinta de la romántica, por la documentación y el deseo de objetividad. Un admirable equilibrio entre lo épico histórico (lo colectivo) y lo novelesco (peripecias individuales).

- a) Primera serie: Galdós, a través de la técnica propia del folletín, nos presenta a Gabriel Araceli, joven gaditano, quien, en primera persona, habla de la España napoleónica y de la Guerra de la Independencia.
- b) Segunda serie: el liberal Salvador Monsalud recorre los acontecimientos del reinado de Fernando VII, el Trienio Liberal y la Década Ominosa.
- c) Tercera serie: Fernando Calpena guía al lector a través de la Primera Guerra Carlista y la regencia de María Cristina.
- d) Cuarta serie: José García Fajardo vive el reinado de Isabel II.
- e) Quinta y última serie (inconclusa): un narrador no identificado nos muestra la Revolución Gloriosa, el reinado de Amadeo de Saboya, la Primera República y los años posteriores a la misma.

El teatro galdosiano

Debido a que este aspecto de la obra galdosiana está tratado en otro apartado de este libro, apenas será desarrollado en este.

Galdós aspiró a convertirse en dramaturgo y, aunque escribió más de veinte obras dramáticas, apenas tuvo éxito. Algunas, como *Doña Perfecta* o *El abuelo* son adaptaciones de novelas suyas. Cabe destacar, sin embargo, la importancia del estreno de *Electra* (1901), que provocó una auténtica batalla entre liberales y tradicionalistas y supuso uno de los actos determinantes para la configuración de la posteriormente denominada Generación del 98, dando lugar a la creación de la revista *Electra* que servirá como elemento aglutinador del grupo.



Benito Pérez Galdós, fotografiado por Pau Audouard Deglaire

Para saber más...

- Programa monográfico sobre Benito Pérez Galdós.
- Portal sobre el autor.

- Galdós y la literatura posterior:

Muchos han sido los autores que han mostrado en sus obras su admiración por Galdós. Aquí se ofrecen varios ejemplos:

- o Luis Cernuda, «Díptico español», *La realidad y el deseo* [...] Hoy, cuando a tu tierra ya no necesitas, Aún en estos libros te es querida y necesaria, Más real y entresañada que la otra: No ésa, mas aquélla es hoy tu tierra. La que Galdós a conocer te diese, Como él tolerante de lealtad contraria, Según la tradición generosa de Cervantes, Heroica viviendo, heroica luchando Por el futuro que era el suyo, No el siniestro pasado donde a la otra han vuelto. La real para ti no es esa España obscena y deprimente En la que regentea hoy la canalla, Sino esta España viva y siempre noble Que Galdós en sus libros ha creado. De aquélla nos consuela y cura ésta.
- o *Juegos de la edad tardía* de Luis Landero y *La Desheredada* de Galdós. Joan Oleza ha hablado de la relación entre *La desheredada* y *Juegos de la edad tardía* (1989) de Luis Landero; sobre todo en cuanto a la inadaptación de los personajes de ambas novelas, que son contemplados desde arriba, irónicamente, como antihéroes.
- o *Episodios de una guerra interminable* de Almodena Grandes y los *Episodios nacionales* de Galdós.
- o En *El laberinto mágico*, Max Aub cuenta la Guerra Civil siguiendo el modelo de los *Episodios nacionales* galdosianos. Del mismo modo, Almodena Grandes reconoce su deuda con Galdós en la serie de seis libros titulada: *Episodios de una guerra interminable*.

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Fortunata y Jacinta*. Parte II, VII «La boda y la luna de miel», capítulo V.

Iba [Fortunata] despacio por la calle de Santa Engracia y se detuvo un instante en una tienda a comprar dátiles, que le gustaban mucho. Siguiendo luego su vagabundo camino, saboreaba el placer íntimo de la libertad, de estar sola y suelta siquiera poco tiempo. La idea de poder ir a donde gustase la excitaba, haciendo circular su sangre con más viveza. Tradújose esta disposición de ánimo en un sentimiento filantrópico, pues toda la calderilla que tenía la iba dando a los pobres que encontraba, que no eran pocos... Y anda que andarás, vino a hacerse la consideración de que no sentía malditas ganas de meterse en casa. ¿Qué iba a hacer en su casa? Nada. Conveníale sacudirse, tomar el aire. Bastante esclavitud había tenido dentro de las Micaelas. ¡Qué gusto poder coger de punta a punta una calle tan larga como la de Santa Engracia! El principal goce del paseo era ir solita, libre. Ni Maxi, ni doña Lupe, ni Patricia, ni nadie podían contarle los pasos, ni vigilarla, ni detenerla. Se hubiera ido así... sabe Dios hasta dónde. Miraba todo con la curiosidad alborozada que las cosas más insignificantes inspiran a la persona salida de un largo cautiverio. Su pensamiento se gallardeaba en aquella dulce libertad, recreándose con sus propias ideas. ¡Qué bonita, verbigracia, era la vida sin cuidados, al lado de personas que la quieran a una y a quien una quiere!... Fijose en las casas del barrio de las Virtudes, pues las habitaciones de los pobres le inspiraban siempre cariñoso interés. Las mujeres mal vestidas que salían a las puertas y los chicos derrotados y sucios que jugaban en la calle atraían sus miradas, porque la existencia tranquila, aunque fuese oscura y con estrecheces, le causaba envidia. Semejante vida no podía ser para ella, porque estaba fuera de su centro natural. Había nacido para menestrala no le importaba trabajar «como el obispo» con tal de poseer lo que por suyo tenía. Pero alguien la sacó de aquel su primer molde para lanzarla a vida distinta después la trajeron y la llevaron diferentes manos. Y por fin, otras manos empeñáronse en convertirla en señora. La ponían en un convento para moldearla de nuevo después la casaban..., y tira y dale. Figurábase ser una muñeca viva, con la cual jugaba una entidad invisible, desconocida, y a la cual no sabía dar nombre.

Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*.

1. Tema

El tema del fragmento son las reflexiones de Fortunata en torno a la libertad que le ofrece su nueva vida de casada. De fondo, se aprecia la crítica social de la realidad española del momento.

2. Resumen

Este fragmento pertenece al último capítulo (capítulo VII) de la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*, titulado: «La boda y la luna de miel». La obra se compone de cuatro partes, con lo que podríamos decir que estamos en la mitad de la historia.

En el texto aparece Fortunata sola y despreocupada, paseando por las calles de Madrid, reflexionando sobre su nueva vida de casada y saboreando los escasos momentos de libertad que posee.

La novela tiene el subtítulo de «Dos historias de casadas» y un argumento folletinesco. En esta segunda parte de la novela, Fortunata, abandonada por el inconstante Juanito Santa Cruz, «Delfín» de una familia burguesa, de quien había tenido un hijo, conoce a un joven estudiante, mancebo de una farmacia, llamado Maximiliano Rubín. Maximiliano es «desfavorecido física y moralmente» y se casa con Fortunata perdidamente enamorado, aún a sabiendas de que esta no le ama, tras pasar Fortunata una temporada en el Convento de Las Micaelas destinado a la «corrección» de las mujeres.

3. Estructura

Externa

La obra, como se ha dicho, consta de cuatro partes; a su vez, cada una de estas partes se subdivide en varios capítulos y el fragmento objeto de comentario pertenece a la segunda parte.

La parte primera, que abarca once capítulos, es la «historia de casada» de Jacinta. La acción principal va de diciembre de 1869 hasta febrero de 1874. Quizá cabría decir la historia de la «malcasada» Jacinta, pues tras contar los orígenes familiares de los Santa Cruz, Galdós relata cómo el amor de Jacinta hacia su esposo lo aleja de sus amoríos con Fortunata.

La parte segunda, a la que pertenece el fragmento que se va a comentar, consta de siete capítulos, es la «historia de casada» de Fortunata o, como en el caso anterior, de la «malcasada» Fortunata. Transcurre de principios de 1874 hasta el otoño. Se ofrece en esta parte un retrato de Maximiliano Rubín. Termina con un nuevo encuentro entre Juanito y Fortunata que supone el abandono de su esposo.

La parte tercera tiene siete capítulos y la acción transcurre de fines de 1874 a junio de 1875. En esta se narra la vuelta de Juanito con Jacinta, tras abandonar a Fortunata y la de esta con Maxi,

siguiendo los consejos de Evaristo Feijoo. Esta parte acaba con el nuevo encuentro de Fortunata y Juan, que reanudan sus relaciones.

La parte cuarta, de seis capítulos, va desde el verano de 1875 a la primavera de 1876. Se establece la identificación de las dos «malcasadas»: Fortunata y Jacinta, cuando ambas descubren que Juanito les es infiel con otra mujer, Aurora.

El fragmento que se va a comentar se trata de un texto narrativo formado por un único párrafo, en el que se mezcla la voz del narrador y la del personaje principal, Fortunata, por medio del uso del estilo indirecto libre y del monólogo interior.

Interna

El fragmento se puede dividir internamente en tres partes:

La primera (de la línea 1 a la 7; desde el principio hasta «... no eran pocos»): la sensación de libertad de Fortunata que camina sola por la calle.

La segunda (de la línea 7 a la 18; desde «Y anda que andarás» hasta «a quien una quiere»): el disfrute de esa sensación, en contraste con los acontecimientos del pasado (encierro en las Micaelas, etc.)

La tercera (de la línea 18 a la línea 30; desde «Fijose...» hasta el final): reflexiones de Fortunata en torno a lo que ha sido su vida.



Expositor (montaje) con portadas de ediciones originales de «Fortunata y Jacinta» en 1887

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El fragmento pertenece, como se ha dicho, a la segunda parte de *Fortunata y Jacinta*, una de las novelas más sobresalientes del realismo español y perteneciente a las denominadas por el propio autor: «novelas españolas contemporáneas».

Refleja el texto la realidad cotidiana de una mujer, Fortunata, perteneciente a la burguesía por matrimonio, puesto que, tras tener una aventura con el señorito burgués Juanito Santa Cruz, se acaba casando por conveniencia con Maximiliano Rubín, un mancebo de botica, enfermizo, perdidamente enamorado de ella. Fortunata, sin embargo, como se verá en el texto, es (y se siente) parte del pueblo, un pueblo, como dice Galdós, que «posee las verdades grandes... lo esencial de la Humanidad, la materia prima».

Estamos ante una narración en la que se describen los sentimientos de una de las protagonistas de la novela, Fortunata, una muchacha hermosa, ignorante y desgraciada que ha visto cómo su vida era manipulada por cuantos han pasado por ella. En el fragmento, y como un pequeño acto de rebelión y libertad, Fortunata va paseando por las calles de Madrid, sin nada que hacer desde hace mucho tiempo, y reflexionando en torno a lo que ha sido su vida. Estamos ante un narrador omnisciente, que conoce todo del personaje, sus gustos («...dátiles, que le gustaban mucho»), sus sensaciones, etc. Expresiones como «placer íntimo», «sola y suelta» y «donde le gustase», denotan esa sensación de libertad de la que disfruta Fortunata en su paseo «vagabundo» por las calles de Madrid. Un Madrid que es el escenario de toda la novela y que aparece en esta escena como lleno de pobres («... que no eran pocos»), a quienes Fortunata, presa de un «sentimiento filantrópico», da limosna.

En la segunda parte el narrador se sitúa, y con él el lector, en el interior de Fortunata para darnos a conocer sus sentimientos durante ese paseo, haciendo uso del estilo indirecto libre y del monólogo interior, presente tanto al principio («¿qué iba a hacer en su casa?... sabe Dios hasta dónde»), como al final de esa parte, en la exclamación anhelante: «¡Qué bonita...y a quien una quiere!», con la que Fortunata, usando un registro coloquial, expresa el deseo de una vida sencilla, sin preocupaciones («sin cuidados») y rodeada de gente querida («que la quieran a una y a quien una quiera»). La nueva casa del matrimonio desigual aparece como una nueva cárcel, un nuevo encierro cuyos carceleros cita Fortunata de un modo insistente mediante una anáfora: «Ni Maxi, ni doña Lupe, ni Patricia...». En medio, aparece el registro culto del narrador que, haciendo uso de la adjetivación en las expresiones antitéticas: «largo cautiverio» y «dulce libertad», nos muestra la razón de esas sensaciones, especialmente a flor de piel tras haber pasado Fortunata meses encerrada en Las Micaelas, un convento para mujeres *extraviadas*.

En la tercera y última parte, Fortunata continúa su paseo por los barrios populares de Madrid y la observación de la vida tranquila, aunque humilde, de sus habitantes, le produce interés por una parte («...los pobres le inspiraban cariñoso interés») y envidia por otra pues piensa que ella nunca podrá llegar a tener una vida así, una «vida tranquila», dado que tiene la impresión de que algo o alguien («una entidad desconocida y a la cual no sabía dar nombre») se lo impide. El mismo algo o alguien que la manipula como si de una muñeca sin voluntad se tratara, impidiéndole ser

lo que, de forma natural, creía estar llamada a ser: una mujer del pueblo y no la señora, en que algunos se empeñaban en convertirla («otras manos empeñáronse en convertirla en señora.»)

Fortunata cree en el amor y en la libertad naturales, frente a las normas impuestas por la burguesía. Esa calle por la que ahora pasea será el símbolo de la libertad popular, así el campo semántico de la libertad (o la falta de ella) está presente en todo el fragmento: «libertad» (línea 3), «libre» (línea 12), «cautiverio» (línea 15), etc. Fortunata piensa, en el fondo, que el amor no puede ser malo y, sin embargo, ese amor en el que cree, esa pasión amorosa tan real como destructiva, no solo no la conducirá a la libertad, sino que, abandonada y destruida tras la cosificación a que ha sido sometida, Fortunata caminará sin remedio hacia la tragedia final.

Para saber más...

Adaptaciones cinematográficas y televisivas de la obra de Galdós:

- [Relación Galdós y Buñuel](#)
- José Luis Garci, *El abuelo*
- *Fortunata y Jacinta* (RTVE)

https://www.cervantesvirtual.com/portales/benito_perez_galdos/cine/

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Localiza en el texto cinco formas verbales con el pronombre personal enclítico (pronombre que se une al verbo precedente para formar una sola palabra).
2. Cambia ahora las formas verbales anteriores al uso actual, separando y anteponiendo el pronombre y explica los cambios que se producen en la acentuación.
3. Inventa una frase con cada una de estas formas verbales.
4. Escribe cinco palabras que pertenezcan a la familia léxica (palabras derivadas) de «libertad».
5. Elabora un texto en el que desarrolles el tema del papel de la mujer en el siglo XIX y cómo ha evolucionado hasta nuestros días.

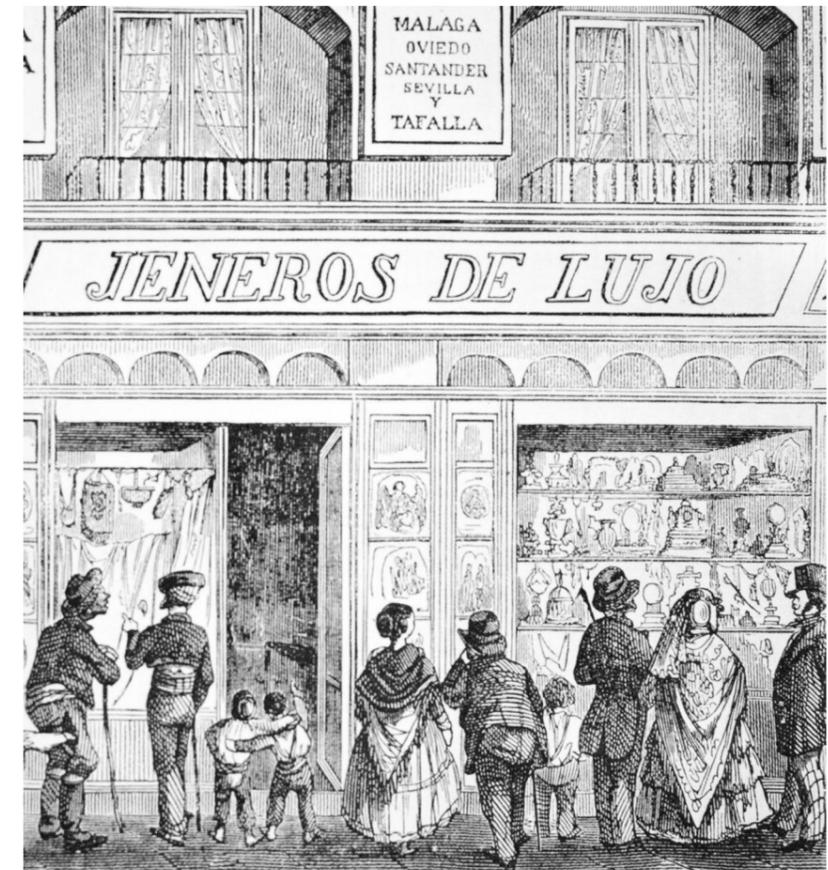
Preguntas teóricas y transversales

1. Infórmate y explica brevemente las diferencias entre el Realismo y el Naturalismo.
2. Según el fragmento de la novela comentado, ¿crees que se puede hablar de *determinismo* naturalista en el caso de Fortunata? Explícalo.
3. Señala las partes del texto en las que aparece el estilo indirecto libre. Explica cuáles son y en qué consisten las nuevas técnicas narrativas del Realismo.

TEXTO 2: *Misericordia*. Capítulo III.

- La mujer de negro vestida, más que vieja, envejecida prematuramente, era, además de *nueva*, temporera, porque acudía a la mendicidad por lapsos de tiempo más o menos largos, y a lo mejor desaparecía, sin duda por encontrar un buen acomodo o almas caritativas que la socorrieran. Respondía al nombre de la *señá Benina* (de lo cual se infiere que Benigna se llamaba), y era la más callada y humilde de la comunidad, si así puede decirse; bien criada, modosa y con todas las trazas de perfecta sumisión a la divina voluntad. Jamás importunaba a los *parroquianos* que entraban o salían; en los *repartos*, aun siendo leoninos, nunca formuló protesta, ni se la vio siguiendo de cerca ni de lejos la bandera turbulenta y demagógica de la *Burlada*. Con todas y con todos hablaba el mismo lenguaje afable y comedido; trataba con miramiento a la Casiana, con respeto al cojo, y únicamente se permitía trato confianzudo, aunque sin salirse de los términos de la decencia, con el ciego llamado Almudena, del cual, por el pronto, no diré más sino que es árabe, del Sus, tres días de jornada más allá de Marrakesh. Fijarse bien.
- 5 Tenía la Benina voz dulce, modos hasta cierto punto finos y de buena educación, y su rostro moreno no carecía de cierta gracia interesante que, manoseada ya por la vejez, era una gracia borrosa y apenas perceptible. Más de la mitad de la dentadura conservaba. Sus ojos, grandes y oscuros, apenas tenían el ribete rojo que imponen la edad y los fríos matinales. Su nariz destilaba menos que las de sus compañeras de oficio, y sus dedos, rugosos y de abultadas —coyunturas, no terminaban en uñas de cernícalo. Eran sus manos como de lavandera, y aún conservaban hábitos de aseo. Usaba una venda negra bien ceñida en la frente; sobre ella pañuelo negro, y negros el manto y vestido, algo mejor apañaditos que los de las otras ancianas. Con este pergenio y la expresión sentimental y dulce de su rostro,
- 10 todavía bien compuesto de líneas, parecía una Santa Rita de Casia que andaba por el mundo en penitencia. Faltábanle sólo el crucifijo y la llaga en la frente, si bien podría creerse que hacía las veces de esta el lobanillo del tamaño de un garbanzo, redondo, cárdeno, situado como a media pulgada más arriba del entrecejo.
- 15
- 20
- 25

Benito Pérez Galdós, *Misericordia*, Biblioteca Virtual Cervantes



Grabado del comercio de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX

1. Tema

El tema del fragmento es la pobreza y la bondad de Benina, protagonista de *Misericordia*, novela cuyo asunto central, la caridad, se basa en el retrato de su protagonista.

Misericordia es la novela de la abnegación de Benina frente a la ingratitud de su señora, doña Paca (Francisca Juárez), viuda arruinada a la cual no solo sirve Benina, sino que también se ve obligada a mendigar para mantenerla.

2. Resumen

En esta obra, Galdós desciende, a través del personaje de Benina, a las capas más bajas de la sociedad madrileña, microcosmos de España, con una clara intención crítica.

En el fragmento se encuentra la descripción detallada de la protagonista de la novela, Benina, según la observación propia del método realista: el aspecto físico, la expresión lingüística y la condición moral. Una mujer vieja, mendiga por tiempos, de modos finos y siempre dispuesta a hacer el bien.

3. Estructura

Externa e interna

Se trata de un texto descriptivo compuesto por dos párrafos en los que se halla el retrato de la protagonista de *Misericordia*: «la señá Benina». Dicho texto pertenece al tercero de los quince capítulos que tiene la novela.

En este caso coinciden estructura externa e interna, puesto que los dos párrafos se corresponden con las dos partes en las que se pueden dividir el texto.

Así, en el primer párrafo, que se correspondería con la primera parte, encontramos la presentación del personaje protagonista, destacándola de la comunidad a la que pertenece: una «cuadrilla de miseria» (cap. 1), es decir, un grupo de pobres.

En la segunda parte (segundo párrafo) continúa la descripción detallada del personaje, pero, en esta ocasión, el narrador se centra en los aspectos positivos, sin evitar los negativos, que la destacan del resto de mendigos.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

El fragmento, como se ha dicho, pertenece a la novela de Benito Pérez Galdós, *Misericordia* (1897) y forma parte de la denominada «etapa espiritualista».

En esta novela, cuyo tema es la caridad, se combinan la capacidad observadora de Galdós, el proyecto ideológico fundado en el protagonismo del pueblo y una tendencia renovadora y experimental en la forma novelesca. La alta burguesía está ausente; es un relato sobre los pobres –de ahí surge la figura de Benina– y la novela se convierte en su historia.

Figura evangélica en medio de una miseria urbana característica de las sociedades modernas, con Benina se invierte el orden tradicional de la caridad. A través del personaje de una pobre mujer de pueblo se cuestiona el orden establecido, las clases populares reclaman un nuevo orden social. En este sentido, se puede hablar en la novela de «orden trastornado»; Benina pide limosna para mantener a la familia de su señora, Francisca Juárez (de clase media venida a menos). Como criada y mendiga, Benina es la señora de su señora; por tanto, al igual que ocurre en el tratado tercero del *Lazarillo de Tormes*, en *Misericordia* la caridad la ponen los criados.

En esta descripción minuciosa y detallada de la protagonista de la novela: «la señá Benina», Galdós, a pesar de experimentar ya con nuevas técnicas, continúa con la receta descriptiva propia del Realismo.

El fragmento comienza con un sintagma a modo de presentación «la mujer de negro vestida», hipébaton con el que se pretende destacar el luto asociado al personaje. Es un hecho que se dedica a la mendicidad y se menciona su nombre, «la señá Benina»; este denota su carácter popular, destacado por la reflexión del narrador entre paréntesis: «(de lo cual se infiere que Benigna se llamaba)». Un nombre que no puede ser casual, pues en todo el fragmento se reflejan, no solo sus bondades, sino la voluntad de hacer el bien: «perfecta sumisión a la divina voluntad».

Continúa el narrador con el retrato detallado, cuyo fin es la individualización del personaje mediante los elementos característicos que la destacan de los otros y lo hace, en un principio, limitándose exclusivamente a lo observable («no se la vio»). Pero tras esta pretendida objetividad no se esconde la visión positiva del personaje. A ello contribuye la adjetivación («callada y humilde», «bien criada», «modosa», voz «dulce», modos «finos», ...), así como la insistente calificación positiva de sus virtudes, dejando en un segundo plano los defectos: «más que vieja, envejecida...», sus manos «como de lavandera...aún conservaban hábitos de aseo», y así con el resto de aspectos de su persona, donde se aprecia que, aun teniendo defectos, predominan los atributos. La superioridad moral de Benina se refleja también en su modo de vestir: «...manto y vestido, algo mejor apañaditos que los de las otras ancianas» y en la comparación con Santa Rita de Casia (línea 25). Hay que destacar el final de los dos párrafos; el primero termina refiriéndose a su «decente» compañerismo con el moro hebreo Almudena; mientras que, en el final del segundo, la descripción de Benina se centra en su cara y, en concreto, en un detalle llamativo de la misma: un lobanillo (tumor, quiste o verruga) que la mujer tiene en medio de la frente. ¿Defecto corporal o estigma de santa? Las dos cosas a la vez, cabría responder, pues es coherente con la intención del narrador de describir las virtudes del personaje sin esconder sus defectos, y presentarla así como una santa del pueblo a la que solo le falta «...el crucifijo y la llaga en la frente», llaga que, metafóricamente, se puede identificar con el lobanillo. Dicho lobanillo es, además, una metonimia porque se refiere a la persona de la cual forma parte.

Se trata, por tanto, de la primera descripción de Benina, descripción que podríamos considerar como una presentación del personaje que no queda retratado del todo, sino que se irá conformando a lo largo de toda la novela, pero cuya imagen imborrable permanece en el lector ya desde este momento.

Para saber más...

Programa de radio sobre *Misericordia* de Galdós: *Un Libro una hora 47: Misericordia de Benito Pérez Galdós*.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Escribe el sustantivo y el verbo correspondiente a los siguientes adjetivos del texto:

Adjetivo	Sustantivo	Verbo
Vieja		
Dulce		
Sentimental		
Redondo		

2. Escribe, al menos, cuatro palabras pertenecientes al campo semántico de la pobreza (ausencia de dinero) y de la riqueza (abundancia de dinero). Dichas palabras pueden estar o no en el texto. Recuerda que estas palabras tienen que pertenecer a la misma categoría gramatical.

- Pobreza:
- Riqueza:

3. Realiza un retrato (físico y de carácter) de un personaje de una serie de televisión, utilizando las técnicas descriptivas del Realismo: el aspecto físico, la expresión lingüística y la condición moral.

Preguntas teóricas y transversales

1. El compromiso social y político de Galdós se aprecia en obras como *Misericordia*, pero también en su vida personal. Investiga sobre la biografía del autor y justifica esa afirmación.

2. Define brevemente los siguientes conceptos relacionados con el Realismo:

- Krausismo:
- Revolución Gloriosa:
- Institución Libre de Enseñanza:
- Folletín:
- Monólogo interior:

3. Elabora un esquema con las obras más representativas de la literatura realista europea.

País	Autor	Título	Fecha	Tema
Inglaterra				
Francia				
Rusia				
Italia				
España				



Leopoldo Alas, *Clarín*

Cristina Alegre Palazón

ÍNDICE

CLARÍN. DATOS BIOGRÁFICOS

PENSAMIENTO DEL AUTOR

OBRA Y ESTILO

LA REGENTA

- Obra culmen de la literatura española
- Ana Ozores, Ana Karenina y Madame Bovary

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: *¡Adiós, Cordera!*
- Texto 2: *La Regenta*

Clarín. Datos biográficos

El gran escritor del Realismo español del siglo XIX era asturiano, tenía los ojos azules, era miope y al parecer muy sensible. Nació en Zamora por azar del destino porque su padre era gobernador de esa ciudad cuando le llegó la hora de nacer, el 25 de abril de 1852. Vivió en otras ciudades debido al cargo del padre, pero a partir de 1865, la familia se traslada a Oviedo de donde eran originarios.

Su nombre completo era Leopoldo García Alas. Durante su etapa madrileña, que duró casi siete años (desde 1871 hasta 1878) para estudiar la carrera de Derecho, entró a formar parte de un nuevo periódico llamado *El Solfeo*. El director pide a sus jóvenes colaboradores que elijan el nombre de un instrumento musical para firmar sus artículos, y Leopoldo eligió el de Clarín. Con ese alias apareció firmado su primer artículo del 2 de octubre de 1875 y, aunque había usado otros pseudónimos en su juventud (Juan Ruíz, Zoilito...), Clarín, el instrumento que anuncia con libertad, será su alias para siempre.

Clarín obtuvo una cátedra de Derecho en la Universidad de Salamanca, pero nunca llegó a ocuparla porque se lo impidió la intervención de un ministro al que el escritor había satirizado en sus artículos. Así era Clarín: la verdad, su verdad, ante todo. En 1882 fue nombrado catedrático de la Universidad de Zaragoza y allí conoció a Onofre García Argüelles, con la que se casó y por la que sentiría siempre gran admiración, como también por las otras dos mujeres de su vida: su madre y su hermana Concha. En 1883 regresó a Asturias para ocupar la cátedra de Derecho Romano en la Universidad y cinco años después la de Derecho Natural. En 1887 fue elegido concejal republicano del Ayuntamiento de Oviedo, ciudad en la que

llevó siempre una intensa vida familiar. Fue socio del casino donde tenía sus tertulias, y muchos ovetenses le detestaban por su carácter crítico y, naturalmente, por sus ideas republicanas y liberales. La enfermedad le llevó a la muerte el 13 de junio de 1901 con solo 49 años.

Leopoldo García Alas tuvo mucho éxito en su época, pero poco después de su muerte fue olvidado por motivos ajenos a su obra. Así que este autor tan importante, cuya obra se encuentra traducida a veinte idiomas, se convirtió, injustamente, en el autor por el que se interesan pocos.

Pensamiento del autor

Es importante tener en cuenta que Clarín vivió tres acontecimientos históricos dramáticos para España: la revolución liberal de 1868, de la que ya se trató en la introducción al Realismo, la Restauración y la pérdida de las últimas colonias en 1898. O sea, que mientras en el resto de Europa se vivía el fervor de la revolución industrial, España estaba anímicamente «anémica». En medio de todo, el joven Clarín estudia en la Universidad Central de Madrid donde la mayoría de sus profesores, como Francisco Giner de los Ríos, están influenciados por el Krausismo, filosofía que marcará la faceta del Clarín crítico literario; mientras que el interés por las corrientes positivistas, realistas y naturalistas le permitirán examinar microscópicamente la sociedad del tiempo que se reflejará en su creación literaria. El Krausismo enciende en el crítico literario la inclinación idealista que le lleva a buscar un sentido espiritual y metafísico de la existencia, y de ahí el Clarín espiritual, en absoluto ligado a la cuestión religiosa. Fue siempre crítico frente al tradicionalismo católico y defensor del libre

examen. Fue reformador y republicano liberal durante toda su vida.

Clarín era, por encima de todo, un lector infatigable y estudioso de todo, o casi de todo lo que se escribía en la época. Y como estudioso, el escritor opinaba que la novela, a finales del XIX, se había convertido en el instrumento que se centraba en reflejar las clases medias con sus ambiciones y con su comportamiento social a menudo «cursi». Clarín piensa que la burguesía es el terreno propio de la novela, y el autor observa con distancia realista y naturalista -y con cierta ironía también-, el lujo y el consumo de una sociedad en tránsito hacia la sociedad capitalista. Se escribe sobre la burguesía, pero contra esa misma burguesía. Clarín, como Galdós, se aparta de la tendencia tradicionalista y conservadora de la novela del siglo XIX para volver a la novela moderna creada por Cervantes, donde esta es una forma de conocimiento y de análisis crítico del mundo.



Patio de la Universidad de Oviedo, Asturias

Para saber más...

El Krausismo es una filosofía que aporta un sentido práctico a la vida y propone una ética basada en la tolerancia y la fraternidad; también defiende una religiosidad compatible con estos ideales. El Krausismo cree en la posibilidad de perfección tanto del hombre, como de la sociedad.

Francisco Giner de los Ríos (Ronda, 1830 – Madrid, 1915). Catedrático de filosofía del Derecho y educador, fue una de las figuras más destacadas de su tiempo. Sus ideas y planteamientos pedagógicos se dejaron sentir en las diferentes esferas de la España de su época: política, deportista, excursionista, científica, literaria, artística y pedagógica. Su intento fue el de reformar la filosofía y la enseñanza en la época. En 1876 fundó la Institución Libre de Enseñanza, en la que se practicaba una enseñanza laica y liberal.

La palabra «cursi» está relacionada con la palabra «señorito», diminutivo de señor. Esta última, señorito, se refiere a los hijos jóvenes de las familias burguesas que, en la época, se sienten siempre juzgados por la aristocracia e intentan siempre imitarles para estar a su nivel. De ahí nace la «cursilería» (palabra sin traducción en ninguna otra lengua). El «cursi» es el que pretende ser elegante y distinguido como un aristócrata, pero resulta ridículo a los ojos de los demás.

Obra y estilo

La vocación inicial de Clarín como escritor fue el teatro. Desde muy joven cultivó esta pasión y escribió algunas obras para sus amigos de universidad, pero cuando intentó estrenar *Teresa* en 1895, resultó un fracaso. La obra recibió duras críticas que disuadieron a Clarín de seguir con el género. En esa época el periodismo empieza a tener la fun-

ción de entretenimiento además de la informativa, y el mismo Clarín publica parte de su obra literaria entre sus páginas, a la vez que artículos de crítica.

Clarín fue conocido como crítico literario durísimo con los autores jóvenes del momento: de Rubén Darío llegó a decir que desconocía la gramática, pero otros como Galdós se vieron halagados por la calidad artística que les reconocía. Sus críticas sobre su coetáneo don Benito, constituyen un auténtico estudio crítico moderno de la obra del autor. Por otra parte, sus artículos periodísticos sirvieron también para llamar la atención sobre los problemas del país a nivel social y político. Desde su columna, Clarín, lanzó duras críticas contra la clase política de la Restauración; críticas que le valieron numerosos enemigos. Usaba la prensa como tribuna para reformar el país y contribuir así al progreso de España. Llegó a ser el colaborador mejor pagado en cuanto a la crítica literaria y política, y los periódicos europeos se lo disputaban. La mejor obra crítica de Clarín se encuentra en obras como *Solos* de Clarín de 1881 o *Palique* de 1893.

Toda su actividad de crítico mordaz se contrapone con su tranquila labor como autor literario. Muchas de sus novelas se publican en revistas, como también sus numerosos cuentos, que reflejan historias de la gente humilde, víctimas de la sociedad. Destacan «¡Adiós, cordera!», cumbre del cuento español, o *Cuentos morales* de 1896 que refleja la figura del hombre frente a la sociedad, la patria y la religión

En relación a su producción narrativa más extensa, su primera novela corta fue *Pipá* de 1879 donde aparecen ya esbozados algunos de los personajes de su novela larga más importante, *La Regenta* (1884–85). Su segunda novela larga, *Su único hijo* (1890),

representa la burla del hombre romántico y tiene un argumento sencillo: su protagonista es Bonifacio, hombre simple y aficionado a la música, casado con Emma, quien lo tiraniza. Un día conoce a Serafina, cantante de una compañía musical y se hacen amantes, siendo Serafina a la vez amante del director de la compañía y este, a su vez, amante de Emma. Esta queda embarazada, no se sabe de quién, pero Bonifacio, movido por el instinto de paternidad, declara que el hijo de Emma es suyo, «su único hijo».

Pero, quizás, el mejor Clarín no sea ni el novelista ni el crítico sino el cuentista. El cuento es esencialmente argumento y está libre de todos los adornos circunstanciales de la novela. Sus cuentos son pasionales y dulces al mismo tiempo; trozos humanos de vida, narraciones breves cargadas de realismo, de crítica socio-política como en «¡Adiós, cordera!», o de sátira y humor como en *La imperfecta casada*.

La Regenta

Obra culmen de la literatura española

En 1881, Leopoldo García Alas realizó una recopilación de sus primeros escritos periodísticos en *Solos* de Clarín, y en ellos estaba incluido *El diablo en Semana Santa*. Este es el punto de partida de la gran novela *La Regenta*. La obra aparece publicada en Barcelona en dos tomos: uno en 1884, y otro en 1885; obtuvo gran éxito en cuanto se publicó. No le faltaron, claramente, detractores por parte de los intelectuales más formalistas y tradicionalistas. Se trata del retrato de una ciudad de provincias española durante el periodo de la Restauración; y más concretamente, la historia de Ana Ozores, la joven esposa de Víctor Ozores, el Regente de Vetusta, la capital de dicha provincia inventada. La pro-

tagonista es una mujer idealista, reprimida por la aristocracia hipócrita de una ciudad, donde el clero decadente no es capaz de aliviar su angustia y el amor ilícito, que podría parecer una salida, acaba siendo un auténtico fracaso. El autor aprovecha la novela para satirizar, además, la política en tiempos de la Restauración.

Se trata de una novela de corte naturalista donde Clarín trabaja con algo novedoso y fundamental: la introspección psicológica o más concretamente: la introspección del alma de sus personajes. En esta novela, el autor va más allá del simple uso del narrador omnisciente, y hace uso de técnicas narrativas como el monólogo interior, el *flash-back* a través de los recuerdos y la presencia del mundo de los sueños, creando así algo extraordinariamente moderno. Al igual que Flaubert, Zola y Galdós, Clarín sustituye las reflexiones que tradicionalmente hace el autor por las de los personajes mismos, como si el autor estuviera dentro del personaje; se trata del estilo indirecto libre. Aparece también lo que Clarín llamó «estilo latente» o «impersonalidad», donde el pensamiento de los protagonistas fluye libremente mezclado con los acontecimientos narrados, tal y como usará luego, en el siglo XX, Joyce en su *Ulises*, y del que ya hace uso Galdós.

Ana Ozores, Ana Karenina y Madame Bovary

En las tres obras aparecen dos grandes temas, uno más novedoso que el otro: el adulterio y el erotismo. Las tres protagonistas son mujeres soñadoras y románticas frente a un mundo que las reprime. Las tres han leído mucho y, casi como le sucede a don Quijote, confunden la ficción con la realidad, autoengañándose como el protagonista cervantino. Las tres viven el conflicto entre lo que desean y la realidad que les rodea, con

unos maridos y unos amantes que las desilusionan. Las tres encarnan la angustia de vivir una vida monótona y sin sentido.

En la obra de Flaubert *Madame Bovary* (1856) falta el gran protagonista de *La Regenta*: el personaje colectivo de Vetusta. Este tiene cierto parecido con el ambiente social represor que aparece en la *Ana Karenina* de Tolstoi de 1877, aunque no sea en absoluto comparable a la sociedad española de la Restauración. En la obra del francés, el ambiente social de la protagonista no incide en su tragedia personal, que le lleva al suicidio, como sí sucede, en cambio, en la novela del ruso. En la obra de Clarín, por el contrario, el personaje colectivo de Vetusta es fundamental para configurar el retrato sociopolítico de la Restauración -retrato que contiene una sátira-, pero también es importante para evitar el suicidio personal frente al suicidio social; es decir, la exclusión social que Ana sufre después de la muerte del esposo (Víctor Quintanar) a manos de Álvaro Mesía, con quien se bate en duelo (muy propio del drama español del Siglo de Oro) para rescatar el honor de su esposa-hija, Ana Ozores, *La Regenta*, tiene un estatus social que le obliga a las apariencias para poder integrarse, a pesar de sentirse diferente y superior a los demás como mujer. Y quizás esa apariencia es necesaria para acabar siendo víctima de un «suicidio social» y no de un suicidio real al que se ve abocada la aristocrática Ana Karenina. Por otra parte la religiosidad de Ana Ozores es superior o, por lo menos, diferente a la de Emma Bovary. Con Ana Karenina comparte el sentimiento de pecado frente al adulterio, posiblemente debido a la alta clase social a la que ambas pertenecen. Aun así, la religiosidad de Ana, roza el misticismo, que quizás suponga otro obstáculo para el pecaminoso final que une a Emma y a Ana Karenina; suicidio, por otra parte, tan poco español.

Existen muchos puntos en común entre las tres protagonistas, pero a diferencia de la obra de Tolstói y la de Flaubert, *La Regenta* introduce una novedad absoluta: en la infidelidad hay más que un simple triángulo amoroso; está Fermín de Pas. Este coprotagonista está enamorado de Ana y quiere poseerla espiritualmente, solo porque no puede poseerla físicamente. El sacerdote, torturado por los celos que le provoca ver a Mesía con Ana, enjaulado en su celibato, crea una tensión nueva respecto a las otras dos novelas que hacen que *La Regenta* se convierta en una anticipadora de la novela del siglo XX.



Escultura de *La Regenta*, de Mauro Álvarez, en la plaza de la catedral de Oviedo, Asturias

Para saber más...

La Regenta en la pantalla y en la ópera

Existen varias versiones cinematográficas de la novela de Clarín. Una de las primeras fue la de Gonzalo Suárez de 1974 con actores importantes como Emma Penella en el papel de Regenta y Charo López en el papel de Petra, la criada de esta, (papel que le valió el premio como mejor actriz otorgado por el Sindicato Nacional del espectáculo de España —no existía entonces la Academia del cine español, ni sus premios Goya—).

Pero la serie que ha popularizado la obra entre los españoles es, sin duda, la miniserie para televisión española escrita y dirigida por Fernando Méndez-Leite y emitida por Televisión Española en 1995. Tanta fue su popularidad que en 2009 la serie fue reestrenada a través de la página web de RTVE, donde se pueden ver íntegros todos los capítulos de forma permanente.

Y en octubre de 2023 se estrenó la *Ópera* dirigida por Jordi Francesc y Bárbara Lluch en el Teatro Real de Madrid.

Comentarios literarios

TEXTO 1: «¡Adiós, Cordera!», Leopoldo Alas, *Clarín*, de *El señor y lo demás son cuentos*, 1893.

Eran tres: ¡siempre los tres! Rosa, Pinín y la Cordera.

El prao Somonte era un recorte triangular de terciopelo verde tendido, como una colgadura, cuesta abajo por la loma. Uno de sus ángulos, el inferior, lo des-puntaba el camino de hierro de Oviedo a Gijón. Un palo del telégrafo, plantado allí como pendón de conquista, con sus jícara blancas y sus alambres paralelos, a derecha e izquierda, representaba para Rosa y Pinín el ancho mundo desconocido, misterioso, temible, eternamente ignorado. Pinín, después de pensarlo mucho, cuando a fuerza de ver días y días el poste tranquilo, inofensivo, campechano, con ganas, sin duda, de aclimatarse en la aldea y parecerse todo lo posible a un árbol seco, fue atreviéndose con él, llevó la confianza al extremo de abrazarse al leño y trepar hasta cerca de los alambres. Pero nunca llegaba a tocar la porcelana de arriba, que le recordaba las jícara que había visto en la rectoral de Puao. Al verse tan cerca del misterio sagrado, le acometía un pánico de respeto, y se dejaba resbalar de prisa hasta tropezar con los pies en el césped.

Leopoldo Alas, *Clarín*, «¡Adiós, Cordera!»
<https://ciudadseva.com/texto/adios-cordera/>

1. Tema

El tema principal es, sin duda, la crítica social y política de la realidad española en el periodo de la Restauración. El autor denuncia que, en España, la Revolución industrial, representada en el cuento por el ferrocarril y el telégrafo, pasan de largo sin introducir mejoras y provocando miseria, dolor y soledad en el mundo rural. Y así se observa cómo el tren se lleva a Cordera y Pinín: «Miraban con rencor los trenes que pasaban, los alambres del telégrafo. Era aquel mundo desconocido, tan lejos de ellos por un lado, y por otro el que les llevaba su Cordera». Posteriormente Rosa, que se ha quedado sola, reflexiona «bien hacía la Cordera en no acercarse. Aquello era el mundo, lo desconocido, que se lo llevaba todo».

El autor, pretende que se produzca un cambio radical de ese mundo donde la burguesía vive sin trabajar y explota con excesivas rentas a los hombres del campo. Así se observa cuando se va Cordera en la cuarta parte del cuento: «Carne de vaca, para comer los señores, los curas... los indianos» y paralelamente cuando se va Pinín en la quinta parte: «Allá iba, como la otra, como la

vaca abuela. Se lo llevaba el mundo. Carne de vaca para los glotones, para los indianos; carne de su alma, carne de cañón para las locuras del mundo, para las ambiciones ajenas»

Relacionado con este tema, *Clarín* trata el tema del progreso, poniéndolo en entredicho, como harán posteriormente los noventayochistas como Unamuno: la modernización y el progreso se puede volver contra nosotros, como pasa con el tren y el telégrafo que rompen el equilibrio existente y que causan dolor. Idea que transmite Rosa, en relación con el telégrafo, hacia el final del texto: «era canción de lágrimas, de abandono, de soledad, de muerte». Y de la misma Cordera, se dice al principio que miraba el telégrafo «como lo que era para ella, efectivamente, como cosa muerta, inútil, que no le servía siquiera para rascarse», y que el tren era claramente «una catástrofe que amenazaba sin dar» destacando así la inutilidad del progreso.

2. Resumen

El autor relata la historia de una familia asturiana formada por el padre, Antón de Chinta (Chinta, la esposa, se ha muerto), los dos hijos mellizos Pinín y Rosa, y su vaca Cordera, base de la economía familiar. Los tres viven su existencia de manera pobre pero apacible, a pesar de que el mundo más allá de la vida rural en la que viven, sufre cambios, como el ferrocarril o el telégrafo; cambios que a ellos no les afectan. El padre se encuentra en estrecheces económicas y se ve obligado a vender a Cordera, que es más que un simple animal para la familia, que está profundamente encariñada con esta. Por este motivo, Antón, en principio, pide mucho dinero por la vaca, esperando así que nadie la compre, hasta que ya no puede aplazar más la triste venta de la Cordera, y esta termina en manos de un carnicero. Los dos niños se despiden del animal sabiendo que no lo volverán a ver más; al ver pasar el tren cargado de reses desde lo alto de la colina, donde pasan los ratos, le gritan «¡Adiós, Cordera!», las palabras que dan título a la obra. Años después, la historia se repite, y esta vez es Pinín quien parte con el tren para luchar en una de las guerras carlistas. Rosa se despide de él como ambos habían hecho con Cordera. También esta vez, Rosa, sabe que no va a volver a ver a Pinín nunca más y se queda sola odiando el telégrafo y el ferrocarril, que son, de alguna manera, los culpables de que su mellizo no vaya a volver más.

3. Estructura

Externa

Desde el punto de vista de la estructura externa, el texto presenta cinco partes separadas por el autor con un espacio en blanco. Cada una de ellas es de diferente longitud, siendo las más extensas la primera y la tercera. Los párrafos que componen las diferentes partes son relativamente cortos. Se observa la presencia del diálogo y del estilo directo señalado con comillas, como cuando se transcriben los pensamientos de Antón al inicio de la segunda parte.

Interna

Internamente se estructura en cuatro partes:

1ª parte	presentación de los personajes y descripción de la situación idílica, a pesar de la muerte de la madre, que tiene lugar fuera del cuento.
2ª y 3ª parte	nudo o conflicto, en el que se rompe la situación de equilibrio inicial con los problemas económicos de la familia.
4ª parte	«pasión» de Cordera y su muerte; o sea la ruptura total y definitiva de la situación inicial.
5ª parte	segundo final, paralelo al primero, con la «pasión y muerte» de Pinín, que supone el culmen de la desgracia.

Las dos partes finales, cuarta y quinta, están construidas de la misma manera, casi con idénticas palabras.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

«¡Adiós, Cordera!» aparece publicado en el periódico *El Liberal* el 27 de julio de 1892, y al año siguiente en la recopilación de cuentos *El señor y lo demás son cuentos*. Se trata de un cuento, género que alcanza sus mejores logros en el s. XIX y del que *Clarín* es un auténtico maestro.

Tiempo

El tiempo histórico se presume que, en las primeras cuatro partes, sea hacia 1855, fecha en la que se inaugura el ferrocarril de la línea Oviedo–Gijón. La quinta parte se puede datar alrededor de 1872-1876, periodo de la tercera guerra carlista de la que no se libra *Pinín* porque «no hubo influencia para declarar inútil a *Pinín*, que, por ser, era como un roble». Es decir que no había dinero para poder pagar que lo librasen del deber militar.

En el relato aparecen numerosas referencias temporales a partir del nudo: «un sábado de julio», «a media semana», «el sábado inmediato», que van marcando el camino hacia el triste final de la Cordera que se va de casa para el matadero «el viernes, al oscurecer». El viernes tenía que ser, para que de este modo quede clara la referencia al Viernes de Pasión cristiana.

Espacio

La historia tiene lugar en algún lugar de Asturias, puesto que se utilizan palabras del dialecto asturiano, bable, como. *prao* para identificar al «prado» y los nombres propios de *Pinín*, disminu-

tivo de *Pin* (Xose, Xosepín, José en bable) o *Chinta* (Jacinta en bable), y sustantivos como *neños* por «niños», o *xarros* por «jarros». Concretamente en el relato aparece el espacio del prado de Somonte, descrito en la primera parte, y que puede equivaler a un *locus amoenus* donde todo transcurre en paz y en medio de la naturaleza. Aparecen los «pastorcillos» que así se les llama a Pinín y Rosa, y la vaca-madre-abuela llena de experiencia.

Personajes

En cuanto a los personajes de Rosa y *Pinín* no se dan muchos detalles, pero sí se evidencia la relación de amor entre los niños y Cordera. En la primera parte, estos personajes viven inmersos en la tranquilidad y la paz del lugar ameno del prado y que, como niños, juegan y se sorprenden de las novedades que trae el progreso, como son el ferrocarril o el telégrafo. Cordera en cambio está ampliamente descrita y personificada a lo largo de todo el cuento: ya en las primeras líneas se describe como «formal, madura» y que era «como una abuela», y también que tenía antipatía y desconfiaba del ferrocarril. Se muestran sus sentimientos hacia los niños como los propios de una madre-abuela y son varias las veces que el autor se refiere a ella como vaca-madre o vaca-abuela a lo largo del texto. El cuarto personaje es Antón de *Chinta*, el padre de Rosa y *Pinín*, quien ya al principio de la segunda parte manifiesta que él había nacido para pobre. Antón se deja arrastrar por los sentimientos hacia la vaca, pues no la quiere vender y por eso pide más dinero del que vale, concluyendo: «No se dirá, pensaba, que yo no quiero vender: son ellos que no me pagan la *Cordera* en lo que vale».

Estilo

Desde el punto de vista del estilo, el texto presenta una prosa cargada de lirismo, como cuando se habla de la despedida de la Cordera que va desapareciendo por el camino oscuro de la noche, y se dice que «parecía negra» y que el sonido de su esquila «se desvanece en la distancia entre los chirridos melancólicos de cigarras infinitas». Son muchas las metáforas que aparecen en el cuento como, por ejemplo, en la que el autor se refiere al «corte triangular de terciopelo verde tendido» al hablar del *prado*, y que crea la idea de parcela en la colina. También abundan las metáforas referidas al tren; por ejemplo, además de las comunes «camino de hierro» o «culebra», algunas que dejan ver la negatividad del progreso del ferrocarril, como cuando Cordera lo ve como «formidable monstruo». Por lo que se refiere al telégrafo, este está plantado allí «como pendón de conquista» que denota claramente el imperialismo (capitalismo) del progreso, y de ambos se comenta siempre en tono negativo: «telégrafo, ferrocarril, todo eso, era lo de menos: un accidente pasajero que se ahogaba en el mar de soledad que rodeaba el *prao*».

Es de destacar el aspecto místico religioso del texto que se centra en el sacrificio animal y humano, como símbolo de decadencia de la sociedad española (la «pasión» de Cordera y *Pinín*). Además hay que tener en cuenta la «Sagrada Trinidad» que suponen los dos hermanos y la vaca que custodian el paraíso de la paz rural en la que viven. De manera clara y explícita, el autor cita a Jesucristo cuando relata el episodio de Cordera como madre amamantando a su becerro y dice que la vaca parecía decir «dejar a los *neños* y recentales que vengan a mí», puesto que ella

era «madre» también de los dos niños. Destaca también la comparación de los hermanos mellizos «como dos mitades de un fruto verde» donde el verde simboliza esperanza y frescura propia de la infancia y juventud. Aparecen, además, algunas enumeraciones como la serie de preguntas retóricas sobre la impertinencia de Antón al enumerar la escasa importancia de las virtudes de la vaca: «¿Que daba la res tantos y tantos *xarros* de leche? ¿Que era noble en el yugo, fuerte con la carga? ¿Y qué, si dentro de pocos días había de estar reducida a chuletas y otros bocados succulentos?».

A lo largo del texto, Cordera es personificada y esta última personificación se cierra con la nota, de tono tristemente gracioso de la pobre vaca, que «iba de mala gana con un desconocido y a tales horas».

Cabe destacar los dos momentos de la despedida de Cordera y de *Pinín*, donde el autor usa un paralelismo perfecto entre los vagones cargados de cabezas de reses y los vagones cargados de quintos hacia la guerra: «En un furgón cerrado, en unas estrechas ventanas altas o respiraderos, vislumbraron los hermanos cabezas de vacas que, pasmadas, miraban por aquellos tragaluces». Y más adelante «en un coche de tercera multitud de cabezas de pobres quintos que gritaban, gesticulaban, saludando a los árboles, al suelo, a los campos». En la primera cita, la pobre Cordera va camino al sacrificio; en la segunda cita *Pinín* se dispone a lo mismo, a «luchas fratricidas de la patria grande, al servicio de un rey y de unas ideas que no conocían».

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

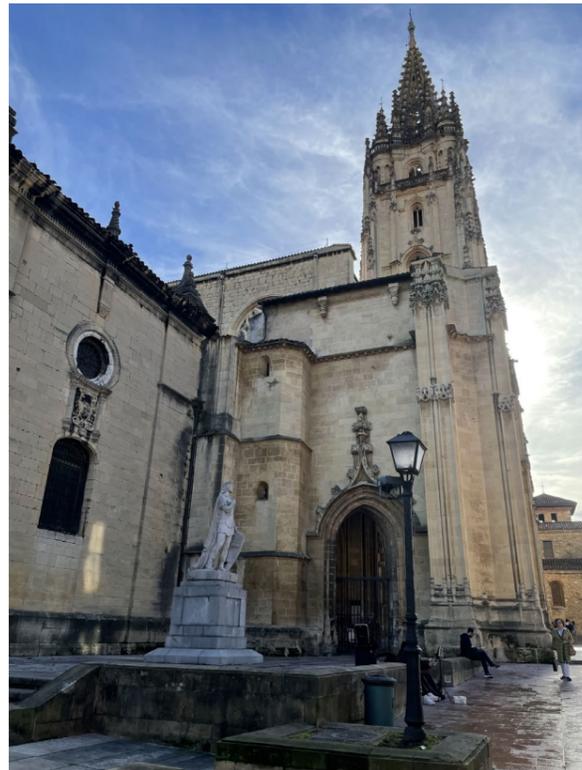
- 1- Relaciona las características de los personajes que aparecen en el cuento, uniendo los elementos de las dos columnas

1. La Cordera	a. menos audaz, pero más enamorada de lo desconocido.
2. Pinín	b. mucho más madura, se abstenía de toda comunicación con el mundo civilizado.
3. Rosa	c. comprendió que había nacido para pobre cuando palpó la imposibilidad de cumplir aquel sueño dorado suyo de tener un corral propio con dos yuntas por lo menos.
4. Antón de Chinta	d. Ella no tenía curiosidad por entender lo que los de allá, tan lejos, decían a los del otro extremo del mundo.
5. El mayordono	e. Era otro aldeano de la misma parroquia, de malas pulgas, cruel con los caseros atrasados.
6. Rematante de Castilla	f. indiferente comisionado.
	g. por ser, era como un roble.
	h. gozar el deleite del no padecer, del dejarse existir: esto era lo que ella tenía que hacer, y todo lo demás aventuras peligrosa.

3. En el texto aparecen una serie de modismos. Trata de identificarlos en el texto a partir del significado que encuentras a continuación.

Modismo	Significado
	se dice de una persona que tiene mal genio y se enfada fácilmente
	para indicar que se ha vendido algo por poco dinero
	cuando se quiere decir que alguien va a sufrir o a pasarlo mal
	cuando algo cuesta mucho se dice que...
	cuando alguien es muy fuerte se dice que es...

4. Construye una oración con cada uno de esos modismos.



Estatua del rey Alfonso II de Asturias, de Víctor Hevia, en la plaza de la catedral de Oviedo, Asturias

TEXTO 2: Leopoldo Alas, *Clarín*, *La Regenta*, 1ª parte, capítulo I.

Uno de los recreos solitarios de don Fermín de Pas consistía en subir a las alturas. Era montañés y, por instinto, buscaba las cumbres de los montes y los campanarios de las iglesias. En todos los países que había visitado había subido a la montaña más alta y, si no las había, a la más soberbia torre. No se daba por enterado de cosa que no viese a vista de pájaro, abarcándola por completo y desde arriba. Cuando iba a las aldeas acompañando al Obispo en su visita, siempre había de emprender, a pie o a caballo, como se pudiera, una excursión a lo más empingorotado. En la provincia, cuya capital era Vetusta, abundaban por todas partes montes de los que se pierden entre nubes; pues a los más arduos y elevados ascendía el Magistral, dejando atrás al más robusto andarín, al más experto montañés. Cuanto más subía más ansiaba subir; en vez de fatiga, sentía fiebre que le daba vigor de acero a las piernas y aliento de fragua a los pulmones. Llegar a lo más alto era un triunfo voluptuoso para De Pas. Ver muchas leguas de tierra, columbrar el mar lejano, contemplar a sus pies los pueblos como si fueran juguetes, imaginarse a los hombres como infusorios, ver pasar un águila o un milano, según los parajes, debajo de sus ojos, enseñándole el dorso dorado por el sol, mirar las nubes desde arriba, eran intensos placeres de su espíritu altanero, que De Pas se procuraba siempre que podía. Entonces sí que en sus mejillas había fuego y en sus ojos dardos. En Vetusta no podía saciar esta pasión; tenía que contentarse con subir algunas veces a la torre de la catedral. Solía hacerlo a la hora del coro, por la mañana o por la tarde, según le convenía. Desde los segundos corredores, mucho más altos que el campanario, había él visto perfectamente a la Regenta, una guapísima señora, pasearse, leyendo un libro por su huerta, que se llamaba el Parque de los Ozores; sí, señor, la había visto como si pudiera tocarla con la mano y eso que su palacio estaba en la rinconada de la Plaza Nueva, bastante lejos de la torre, pues tenía en medio de la plazuela de la catedral, la calle de la Rúa y la de San Pelayo [...] Vetusta era su pasión y su presa. Mientras los demás le tenían por sabio teólogo, filósofo y jurisconsulto, él estimaba sobre todas su ciencia de Vetusta. La conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo, había escudriñado los rincones de las conciencias y los rincones de las casas. Lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula; hacía su anatomía, no como el fisiólogo que sólo quiere estudiar, sino como el gastrónomo que busca los bocados apetitosos; no aplicaba el escalpelo sino el trinchante [...].

Leopoldo Alas, *Clarín*, *La Regenta*, Editorial Castalia, Madrid 1987
<https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-regenta--1/html/>

1. Tema

En el presente fragmento aparece el tema anticlerical a través del ansia de poder material de don Fermín, mostrado a lo largo del texto, cuando se subraya la necesidad de subir a las alturas para ver a los demás por debajo y la voluptuosidad impropia de un eclesiástico que espía a la joven y guapa Regenta.

2. Resumen

En la ciudad ficticia de Vetusta, reside Ana Ozores casada con Víctor Quintanar, regente de la ciudad. Se trata de un matrimonio desigual en cuanto a la clase social, pues Ana pertenece a la nobleza baja; y a la edad, puesto que el Regente es mucho mayor. Todo hace parecer que se trate de un matrimonio de conveniencia y, en efecto, la relación entre el matrimonio no va más allá de la buena amistad. El ambiente que presenta la novela es el de una ciudad en el que reina la incultura y la vulgaridad del chismorreo. La gente de Vetusta envidia a la joven Regenta por su belleza y riqueza; esta, aburrida de su monótona vida, se refugia en las prácticas religiosas.

La novela empieza cuando el confesor de Ana se retira y le sustituye Fermín De Pas, un joven sacerdote apuesto, hacia el que Ana se sentirá atraída. Una confesión general, hace que Ana recuerde su niñez y los momentos más importantes de su vida hasta ese momento: el fallecimiento de sus padres y el hecho de que la criaran sus tías, junto con una criada de estas, de una manera fría y sin amor. El pueblo empieza a rumorear sobre la relación estrecha entre Ana y su confesor. Paralelamente don Álvaro Mesía, un mujeriego de la alta sociedad de Vetusta, empieza a interesarse por conquistar a Ana. Pasados unos días, Ana, que percibe el cortejo de Álvaro, empieza a interesarse por este y se encuentra debatida entre los sentimientos hacia los dos pretendientes. Finalmente, Ana terminará por corresponder a don Álvaro, con el que empieza una relación como amantes hasta que don Víctor se entera del romance entre su esposa y don Álvaro. Llegados a este punto, don Víctor reta en duelo a don Álvaro, quien mata a don Víctor durante el reto y huye de la ciudad por temor a las consecuencias. Después de esto, Ana acaba encerrada en su casa, sola y enferma. Pasado el tiempo, decide recuperar la amistad de don Fermín, que le demuestra su desprecio por lo sucedido. La novela termina con Ana desmayada en el suelo de la catedral mientras un monaguillo, aprovechando que la mujer está inconsciente la besa en la boca.

Este fragmento pertenece a la primera parte de la novela y concretamente al capítulo uno de la misma. Se trata de la presentación de don Fermín de Pas desde el punto de vista físico y emocional. El autor destaca de este sus ansias de poder a través de la necesidad que señala del personaje, de subir a las alturas para ver el mundo y sus criaturas por debajo de él. De esta manera, termina el texto explicando cómo el sacerdote, desde lo alto de la torre del campanario de la catedral de Vetusta, espía a la Regenta en su huerta mientras lee. En general, espiar todo y a todos en Vetusta, es «la ciencia» que mejor conoce y a la que más tiempo le dedica.

Los temas que aparecen en la obra son diferentes, pero el principal es, quizás, la necesidad de amor y la búsqueda de este. Aparecen también el tema anticlerical, la crítica a la sensualidad reprimida, la crítica a la burguesía y el tema del adulterio.

3. Estructura

La novela está dividida en dos partes; cada una de estas consta de quince capítulos, que desde el punto de vista interno se presentan como unidades autónomas.

Por lo que concierne al presente fragmento, está compuesto por un único párrafo extenso, que internamente se puede dividir en dos partes:

- hasta la línea 19, donde se presenta la necesidad de Fermín de Pas de subir a las alturas, a la cima más alta, para satisfacer su deseo de poder cuando está fuera de Vetusta.
- desde la línea 20 hasta el final, donde se presenta la misma necesidad trasladada a la ciudad de Vetusta; para ello sube a la torre de la catedral.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Tiempo

El tiempo histórico de la novela es el de la Restauración. El tiempo interno de la novela se presenta extremadamente desigual en las dos partes de la obra, puesto que la primera parte narra tres días de la vida y hay una escasa acción de los personajes, y, la segunda parte, narra tres años sin que, de todas maneras, sea mucha más la acción. Por lo que concierne al fragmento, aparecen referencias temporales en la línea 20, cuando se habla del placer de don Fermín por salir a la torre del campanario y se dice: «Solía hacerlo a la hora del coro, por la mañana o por la tarde, según le convenía»

Espacio

Por lo que concierne al espacio, se ha relacionado siempre la ficticia ciudad de Vetusta con la ciudad de Oviedo, en la época en la que vivía el autor. En el fragmento aparecen descritos de manera detallada, a la manera realista, rincones de la ciudad, como por ejemplo cuando se menciona en la línea 24 el «Parque de los Ozores», donde el Magistral ve pasear a la Regenta y más adelante en la 25: «eso que su palacio estaba en la rinconada de la Plaza Nueva, bastante lejos de la torre, pues tenía en medio de la plazuela de la catedral, la calle de la Rúa y la de San Pelayo».

Personajes

Los personajes que aparecen son más de cien. El personaje principal es Ana Ozores, que padece de soledad y tristeza (quizás hoy en día sería diagnosticado con depresión o incluso bipolaridad). A diferencia de don Fermín, a Ana no se la describe nunca físicamente, aunque sabemos de su belleza por los demás personajes. Es una mujer soñadora que esconde su romanticismo al personaje colectivo, que es la ciudad de Vetusta, y que representa lo prosaico frente al idealismo de la protagonista. Por otro lado, Álvaro Mesía representa el don Juan provinciano que está al

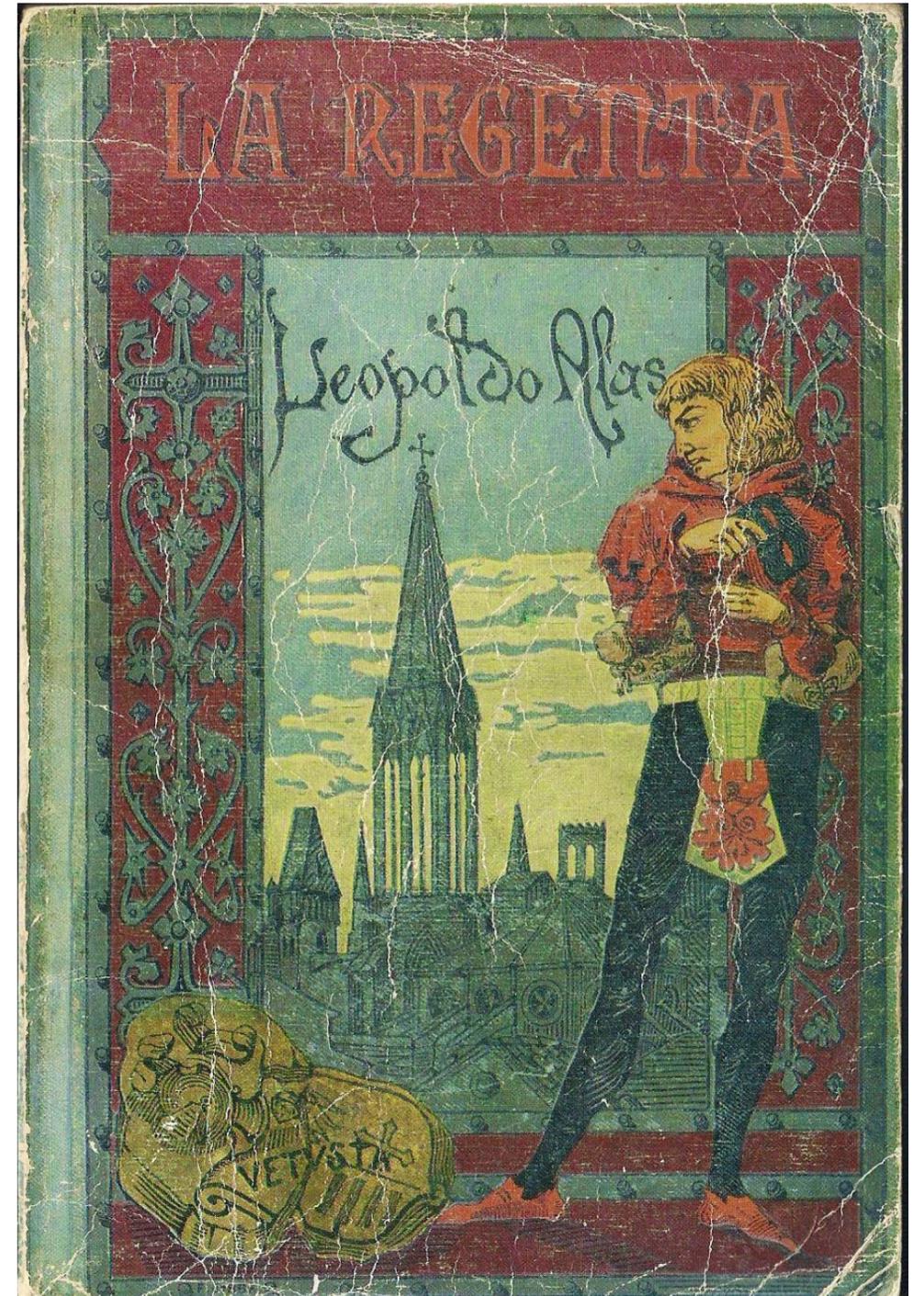
frente del personaje colectivo de Vetusta, y que, de alguna manera, está al servicio de ellos para que influya sobre Ana, y consiga que Ana deje de ser romántica y también se vuelva vulgar. El magistral, Fermín de Pas, como se aprecia en el fragmento, es de decisión implacable, tal como figura en la línea 11: «Cuanto más subía más ansiaba subir; en vez de fatiga, sentía fiebre que le daba vigor de acero a las piernas y aliento de fragua a los pulmones. Llegar a lo más alto era un triunfo voluptuoso para De Pas», pero también sufre de soledad como Ana, y sufre el carácter opresivo de la madre. De don Fermín se habla también de manera hiperbólica de lo que «sentía en presencia de la heroica ciudad era gula» en la línea 34. Para terminar, cabe mencionar el personaje de Frígilis (Tomás Crespo), el amigo cazador de don Víctor, al que la crítica le atribuye ser el alter ego del autor. Este personaje mueve los hilos de la acción: es él quien presenta Ana a Víctor y se da cuenta de que Ana no es feliz. Es el personaje que representa lo contrario al ideario de la mayor parte del resto de personajes de Vetusta, a quienes, como Clarín, Frígilis también detesta; y es este personaje el que expone la tesis del autor: solo se puede encontrar tranquilidad en el mundo natural.

Por lo que concierne al estilo, se observa la comparación entre las cimas montañosas y la altura de los campanarios. La introspección psicológica de los personajes es evidente en los paralelismos y la metáfora de la fragua, de las líneas 13 en adelante: «Cuanto más subía más ansiaba subir; en vez de fatiga, sentía fiebre que le daba vigor de acero a las piernas y aliento de fragua a los pulmones». También en las líneas sucesivas, cuando se dice que «tenía fuego en sus mejillas». Siempre desde el punto de vista estilístico, se puede comentar la comparación de los pueblos como juguetes, en las líneas 15 y 16, donde son evidentes las ansias de poder por parte del Magistral. A esta comparación sigue la larga enumeración de otros elementos de la vida rural que causan el placer de su «espíritu altanero». La descripción desde el punto de vista de la corriente Realista (Naturalista) la vemos a partir de las líneas 27, cuando se describe con todo detalle la ciudad que se divisa desde la torre. En la línea 31 aparece una enumeración que atribuye el saber científico y el conocimiento de la ciudad, por parte del Magistral, a una ciencia: «él estimaba sobre todas su ciencia de Vetusta». La personificación de Vetusta es evidente en la línea 32, cuando se dice que «conocía palmo a palmo, por dentro y por fuera, por el alma y por el cuerpo», y más adelante se dice que «lo que sentía en presencia de la heroica ciudad era gula hacia su anatomía».

El léxico que aparece en el texto refleja cierto carácter popular, visto que usa palabras como «empingorotado» para decir recóndito, alejado o elevado y en la línea 9 o en la 11 el diminutivo «andarín».

En el fragmento aparece un cierto tono anticlerical, puesto que se subrayan aspectos de un eclesiástico que no deberían caber en el perfil de un hombre de iglesia. En general, la obra presenta una fuerte crítica a la sociedad burguesa del momento, identificada con la hipocresía y la falsa moral cristiana.

El fragmento comentado es representativo de la obra, puesto que se presenta a uno de los protagonistas de esta.



Portada de *La Regenta* (1883), de Joan Llimona

Para saber más...

Si Vetusta es Oviedo, te interesará saber que, como el magistral Fermín de Pas en el texto, tú también puedes subir los 184 peldaños por la estrecha escalera de caracol, hasta alcanzar los casi 44 metros de altitud de la torre gótica de la catedral de la ciudad. La visita dura aproximadamente una hora y desde arriba se disfruta de las vistas panorámicas de la ciudad de Oviedo...o Vetusta.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Encuentra en el texto todas las palabras relacionadas con el carácter prepotente del protagonista y realiza cinco oraciones con cada una de ellas.
2. En el texto aparece la palabra «infusorios». Busca su significado y justifica su presencia en el texto en relación a la corriente a la que pertenece la obra. ¿Qué otras palabras señalarías en este sentido?
3. ¿Qué sustantivos y adjetivos del texto están relacionados con las alturas?
4. Tradicionalmente la crítica ha señalado la identificación entre la ciudad de Vetusta, en la que se desarrolla la acción en *La Regenta*, con la ciudad de Oviedo en la que vivía el autor. Mira y escucha el siguiente vídeo de menos de dos minutos y escribe las opiniones del ensayista José M. Martínez Cachero sobre este tema:

https://www.google.com/search?q=vetusta+no+es+Oviedo&rlz=1C1AVFC_enIT736I-T736&oq=vetusta+no+es+Oviedo&aqs=chrome..69i57j0i22i30.4501j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:519bc515,vid:i8gTQhDQd2g

5. Lee los siguientes fragmentos de la obra de Clarín, en los que se habla de la catedral de Vetusta, y escribe un breve texto en el que relaciones estos dos pasajes con el final del fragmento propuesto para el comentario, y comenta la importancia de la catedral como monumento que subraya el dominio de Dios o de la Iglesia sobre los hombres.

«Era el lugar que don Fermín tenía debajo de sus ojos, era su imperio natural». (1)
Aquí don Fermín vigilaba a los ciudadanos. «La torre de la catedral espiaba a los interlocutores desde lejos» (2)

Preguntas teóricas y transversales

1. Realiza una pequeña investigación sobre el matrimonio concertado en el mundo actual ¿se sigue practicando? Luego escribe una redacción con las conclusiones y tu opinión sobre este tema.
2. Ana Karenina, Madame Bovary y la Regenta constituyen lo que algunos críticos literarios han denominado, dentro de la narrativa realista del siglo XIX, «La trilogía de las infieles». Sin duda, las tres obras son mucho más que esto, puesto que muestran un retrato exhaustivo de la sociedad de su tiempo y sus preceptos, contra los que luchan estas mujeres que reivindican la libertad de sentir, de decidir, de vivir. Escribe una breve reflexión sobre el tema de las libertades femeninas hasta bien entrado el siglo XX.
3. Explica las razones por las que Leopoldo Alas es conocido como Clarín, y luego escribe un pequeño texto sobre las razones que crees que han llevado a lo largo de la historia de la literatura al encubrimiento de la propia identidad usando un seudónimo. El caso de Cecila Böhl de Faber (Fernán Caballero) puede servirte como punto de partida.



La novela naturalista

Rafael Cid Martínez

ÍNDICE

EL NATURALISMO

- El Naturalismo de Zola
- El Naturalismo en España

EMILIA PARDO BAZÁN

- Características generales de su obra
- *Los pazos de Ulloa*

VICENTE BLASCO IBÁÑEZ

- Características generales de su obra
- *La barraca*

COMENTARIOS LITERARIOS

- Texto 1: *Los pazos de Ulloa*, Pardo Bazán

*Emilia Pardo Bazán, de Gustav Wertheimer.
Casa Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña*

El Naturalismo

El Naturalismo de Zola

La definición teórica del Naturalismo se encuentra recogida en la obra *La novela experimental* (1880), del escritor francés Émile Zola. Este movimiento consiste en aplicar, a la literatura, los métodos de la ciencia. El novelista debe ser, en primer lugar, un observador minucioso capaz de asimilar los innumerables aspectos del mundo natural; tras esta primera fase, en la que se quedaría el Realismo, se ha de pasar a la experimentación para adquirir un conocimiento científico de los fenómenos. La actitud del escritor ha de ser neutra para no mediatizar la visión de la realidad.

Zola concede gran importancia a dos fuerzas que operan sobre el individuo. Por un lado, existe el influjo de la sociedad, una suerte de determinismo ambiental al que la persona no puede sustraerse. Por otro lado, el ser humano está sujeto a los condicionantes de su herencia biológica. El narrador naturalista se adentra en aspectos morbosos, obscenos, sombríos y repugnantes de la vida para mostrar las lacras humanas. Sus personajes serán con frecuencia tarados, psicópatas, viciosos y prostitutas. La lengua literaria intentará reproducir el habla real del ámbito en el que se desarrolla la novela.

El Naturalismo en España

La introducción del Naturalismo en España se produce en torno a 1880, cuando se traducen al castellano las novelas *Una página de amor*, *La taberna* y *Nana*, todas ellas del autor francés, a las que seguirán *Teresa Raquin* (1881), *La ralea* (1882) y *Germinal* (1885). Si bien es cierto que no existe demasiado retraso en la incorporación de las directrices de este movimiento en España, no

lo es menos que su asimilación ideológica resultó incompleta y buscando siempre.

No obstante, se produjo una cierta polémica entre los tradicionalistas, que clamaban contra la inmoralidad, desvergüenza y materialismo de la novela naturalista, y los sectores más avanzados, que manifestaron una opinión favorable en líneas generales. Obra clave en esta polémica es *La cuestión palpitante* (1882-1883) de Emilia Pardo Bazán, en la que hace una revisión crítica del Naturalismo a la vez que defiende a Zola de las acusaciones de inmoralidad, afirmando que él no propugna el mal, sino que se limita a mostrar que está ahí. Se podría resumir la postura de la autora gallega diciendo que le agrada el espíritu moderno y científico de la época, defiende muchos de los recursos formales del Naturalismo y una cierta vehemencia en las descripciones y en el lenguaje, pero rechaza algunos de sus temas más obscenos y desvergonzados y la reducción del hombre a una máquina determinada por causas exteriores.

Por otro lado, Juan Valera, en sus *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* (1886-1887) se sitúa en una posición contraria a la nueva escuela. No admite que la novela pueda convertirse en estudio científico y proclama la superioridad del libre albedrío sobre los condicionamientos ambientales y hereditarios.

Por tanto, se puede identificar un Naturalismo español en el que se muestran, con los tintes más sombríos, miserias materiales y morales, y en el que lo erótico recibe un tratamiento más libre que en el periodo anterior. Hay sentido trágico, pero también compasión y ternura. Los autores conceden un papel importante a la observación directa del natural, analizando el influjo de la herencia biológica y del medio ambiente, pero

salvando un libre albedrío que puede modificar la trayectoria vital. El pueblo bajo adquiere protagonismo y se produce un descubrimiento del paisaje natal y de la región.

No resulta sencilla, en numerosas ocasiones, la delimitación entre Realismo y Naturalismo en España, pero se podrían citar, como novelas que presentan algunas de las características expuestas en el párrafo anterior, entre otras, *La desheredada* (1881) de Pérez Galdós -según Clarín la verdadera entrada del Naturalismo en España-, *La Tribuna* (1882) de Pardo Bazán, *El idilio de un enfermo* (1884) de Palacio Valdés, *Lo prohibido* (1884-1885) de Galdós o *Los pazos de Ulloa* (1886), también de Pardo Bazán, en un periodo de plenitud del movimiento que se sitúa entre 1884-1887, y que conoce significativas aportaciones posteriores.

Emilia Pardo Bazán (La Coruña, 1851 – Madrid, 1921)

Características generales de su obra

Las novelas de Pardo Bazán ofrecen un profundo análisis de la vida social española, concentrado muy especialmente en el ámbito gallego, del que evocará tanto los ambientes urbanos como los rurales. En el ámbito urbano (fundamentalmente La Coruña) se advierten con claridad cuatro sectores sociales: la aristocracia, la burguesía, el proletariado y el inframundo de los seres marginados. Los ambientes degradados de este último sector adquieren una viva plasmación en muchas de sus obras, como en *La Tribuna* (1882). No menos interesante resulta la visión del mundo rural gallego: la naturaleza, el paisaje, las costumbres aldeanas, la vida señorial, etc., que configuran una comunidad anclada en el inmovilismo y sujeta a formas de vida tradicionales. Destaca su estudio de la vida

de los pazos (*Los pazos de Ulloa*, de 1886), en los que se respira un ambiente de ruina moral y material: vetustez, abandono, dejadez de los señores, relajación moral, falta de instrucción, promiscuidad.

En sus obras se estudia el influjo de las circunstancias y de la herencia sobre los personajes, pasando a primer plano la fuerza del ambiente, de lo innato y de lo natural. Aparece una naturaleza exuberante. Abundan también los datos fisiológicos, el detallismo anatómico, la observación de la enfermedad y un gran interés por las criaturas enfermas. Hay también descripciones macabras (cadáveres, cementerios) mientras que en otros momentos se describen minuciosamente escenas eróticas, aunque sin llegar a lo obsceno. Sus descripciones son muy detalladas y prolijas.

La autora trata de reproducir con fidelidad el lenguaje cotidiano, alcanzando una notable expresión espontánea, de gran riqueza léxica. Aparecerán en sus novelas los giros coloquiales, el vocabulario y las expresiones gallegas, los diminutivos, las deformaciones lingüísticas de los personajes de clase baja y algunas muestras de lenguaje desgarrado y violento.

En la producción narrativa de Pardo Bazán se pueden distinguir tres etapas: una primera etapa realista previa a su interés por la nueva estética naturalista y en la que persisten muchos rasgos típicamente románticos; una posterior etapa naturalista, que constituye el núcleo central de su producción; y una última etapa idealista que se adentra en los dominios del Modernismo.

Los pazos de Ulloa (1886)

Los pazos de Ulloa es la obra más destacada de la autora y del Naturalismo español. En

ella se relata la llegada del joven e ingenuo sacerdote Julián Álvarez a los pazos de Pedro Moscoso, marqués de Ulloa, para ejercer de capellán y ayudarlo en la administración. A su llegada comienza a percibir la violencia y la inmoralidad que reinan en el ambiente, ya que don Pedro tiene un hijo pequeño, de la criada Sabel, al que emborrachan los habitantes de la casa nada más llegar el sacerdote. El padre de Sabel, Primitivo, es quien manda realmente en la casa.

Julián intenta apartar a don Pedro del pecado y lo anima a pasar unos días en Santiago en casa de su tío, don Manuel Pardo de la Lage. Influidos por el capellán, que desea que don Pedro se aleje del amancebamiento, este contrae matrimonio con una de las hijas de don Manuel: Marcelina (Nucha), la más bondadosa y angelical. De vuelta a los pazos, la pareja de recién casados tendrá una niña, hecho que desagrade a don Pedro, quien se desentenderá de ambas y reanudará sus relaciones con la criada Sabel. Julián se convierte en el protector de las dos, madre e hija, sobre todo de la joven esposa que, tras el parto, vive en un estado de constante tensión y desasosiego.

Nucha decide marcharse a la casa de su padre, con la ayuda de Julián, pero son sorprendidos juntos en la iglesia, lo cual hace creer a don Pedro que mantienen relaciones amorosas. El capellán es expulsado de la casa y el obispo lo destierra a un pueblo en las montañas. Marcelina muere seis meses después. Tras diez años de retiro, Julián es enviado a la parroquia de Ulloa; mientras está visitando la tumba de Marcelina, se encuentra con Perucho (el hijo de Sabel y de don Pedro) y con la hija de Marcelina (Manolita). La novela tiene una segunda parte, *La madre naturaleza* (1887), centrada en la figura del hermano de Nucha, Gabriel, quien va a los pazos a pedir la mano de su sobrina.

En *Los pazos de Ulloa* se contraponen dos formas de vida: las costumbres bárbaras que imperan en el mundo rural de los pazos y la civilización urbana. Don Pedro aparece como un hombre embrutecido por el ambiente e incapaz de dominar sus instintos; tanto él como los que le rodean se han dejado llevar por las fuerzas de la naturaleza. Es un hombre que no duda en abofetear a su hijo y a su manceba cuando está furioso, y que desahoga su vitalidad en el ejercicio de la caza. A este mundo se contraponen dos personajes educados en la ciudad -en Santiago- Julián y Nucha. El joven capellán se horroriza con las costumbres de este mundo rural e intentará mejorar la situación, mientras que Marcelina es una muchacha débil, espiritual y enfermiza desbordada por tanta brutalidad primitiva.

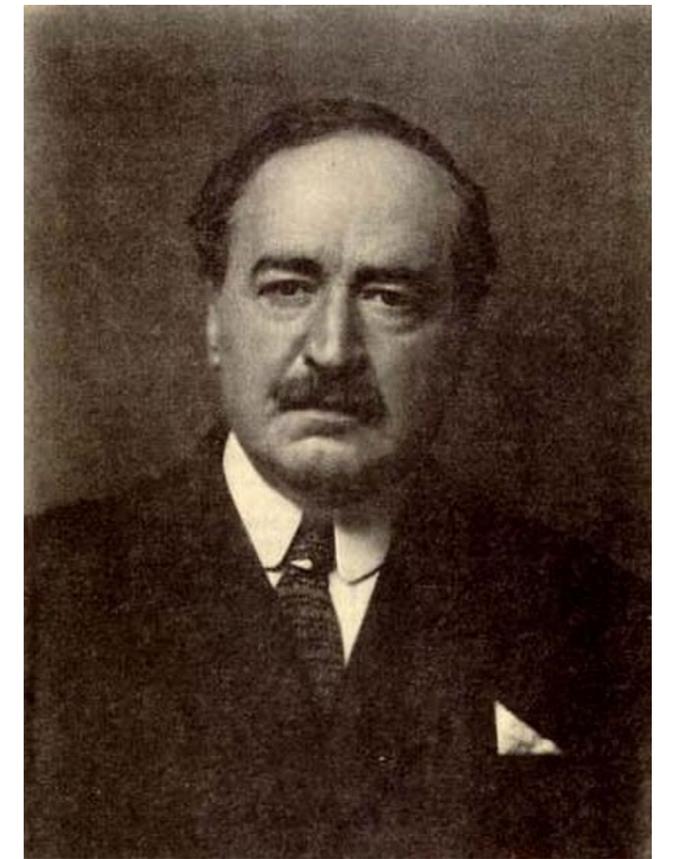
El tema clave de la obra es el influjo del medio ambiente sobre la conducta humana. Aparece una naturaleza cruda y exuberante que imprime en los habitantes de los pazos una vitalidad y sensualidad regidas por los instintos. El modo de vida de don Pedro y los suyos tiene mucho de animal.

La novela naturalista aspiraba a ser una suerte de estudio científico: social, psicológico, histórico. En *Los pazos de Ulloa* es como si la autora hubiera planteado el siguiente experimento: «¿Qué sucedería si en un ambiente embrutecido, primitivo y amoral se introducen dos personajes civilizados, delicados y sensibles?». En esta oposición que se plantea entre la naturaleza y la civilización, son las fuerzas naturales las que triunfan.

Vicente Blasco Ibáñez (Valencia, 1867 – Menton, 1928)

Características generales de su obra

En el periodo de fin de siglo aún estarán presentes, en no pocos escritores, muchos de los rasgos del Naturalismo, tales como el gusto por el detalle, el regionalismo o la minuciosa descripción de ambientes y personajes. Cabe destacar la figura de Vicente Blasco Ibáñez, en cuya narrativa resulta fundamental su denuncia de las condiciones en que viven el pueblo y el obrero, en contraste con las clases altas. Blasco Ibáñez muestra interés por la psicología colectiva y por el influjo que ejerce el ambiente sobre los personajes, así como por el análisis de las pasiones primarias desbordadas.



Vicente Blasco Ibáñez

Si Pardo Bazán centraba su obra narrativa en el mundo gallego, Blasco Ibáñez lo hará en el valenciano, desarrollando una amplia panorámica que abarca ámbitos diversos como la burguesía mercantil (*Arroz y tartana*, 1894), los huertanos y los terratenientes (*La barraca*, 1898), los pescadores de la Albufera (*Cañas y barro*, 1902), etc. La lengua valenciana aparecerá en diversas expresiones, así como en el léxico y en los nombres de algunos personajes. En su técnica narrativa destacan las descripciones de ambientes, costumbres, objetos y personas. Sus mejores obras se incluyen dentro de la llamada etapa valenciana, aunque escribió también novelas sociales, psicológicas o de aventuras.

La barraca (1898)

Perteneciente a la etapa valenciana, se trata, junto con *Cañas y barro* (1902), de la obra más destacada de Blasco Ibáñez. En ella se plantean los problemas de la huerta mediante el conflicto entre los labradores y el amo. El pobre y viejo tío Barret, con cinco hijas y ningún hijo, trabaja en arriendo las tierras de don Salvador, tarea que cada vez se le hace más cuesta arriba. El propietario le aprieta con el pago de las mensualidades y los intereses de un crédito concedido en condiciones usurarias, hasta que finalmente el tío Barret estalla y acaba con la vida de don Salvador. Estas tierras quedan abandonadas, ya que Barret acabará muriendo en la cárcel y su familia caerá en desgracia, hasta que un día las arrienda un forastero, Batiste, que se instala allí con toda su familia. Hombre de

bien y trabajador, solo aspira a sacar adelante a los suyos, pero los huertanos no ven con buenos ojos la nueva ocupación de las tierras.

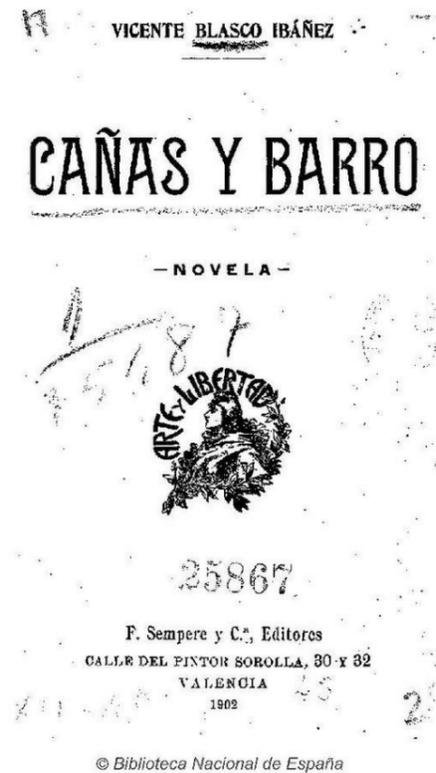
La hostilidad de los habitantes de la huerta, encabezados por Pimentó, le hace la vida imposible a la familia. Esta conducta irracional viene impuesta por el enfrentamiento con los amos, ya que los huertanos no admiten que otra persona pueda trabajar las tierras que fueron trabajadas por el tío Barret. El conflicto se vuelve cada vez más violento hasta que culmina con el incendio de la barraca y la marcha de la familia de Batiste.

El Naturalismo de esta obra se puede ver, sobre todo, en el protagonismo que adquiere el pueblo y en el interés que demuestra Blasco por el estudio de la psicología colectiva, así como en el influjo que ejerce el ambiente sobre los personajes. La conducta irracional de los huertanos lleva a estos a mantener una postura de odio y resentimiento, que los fuerza a sacrificar a una persona inocente. La huerta, como protagonista colectivo, tiene como representante a Pimentó, en quien se representan los bajos instintos y las miserias morales.

Para saber más...

... puedes ver los nueve capítulos de la serie que hizo TVE (1979) sobre *La barraca*.

Blasco Ibáñez tuvo una vida muy interesante y aventurera. ¿Sabías que realizó un viaje de varios meses por Italia y que, a su vuelta, recogió sus impresiones en el libro *En el país del arte*?



Portada de *Cañas y barro* (1902). Catálogo de la Biblioteca digital Hispánica CC-BY-SA-4.0

Comentarios literarios

TEXTO 1: *Los pazos de Ulloa*, Emilia Pardo Bazán.

Una penosa idea le acudía de vez en cuando. Acordábase de que había soñado con instituir en aquella casa el matrimonio cristiano cortado por el patrón de la Sacra Familia. Pues bien, el santo grupo estaba disuelto: allí faltaba San José o lo sustituía un clérigo, que era peor. No se veía al marqués casi nunca; desde el nacimiento de la niña, en vez de mostrarse más casero y sociable, volvía a las andadas, a su vida de cacerías, de excursiones a casa de los abades e hidalgos que poseían buenos perros y gustaban del monte, a los cazaderos lejanos. Pasábase a veces una semana fuera de los Pazos de Ulloa. Su hablar era más áspero, su genio, más egoísta e impaciente, sus deseos y órdenes se expresaban en forma más dura. Y aún notaba Julián más alarmantes indicios. Le inquietaba ver que Sabel recibía otra vez su antigua corte de sultana favorita, y que la Sabia y su progenie, con todas las parleras comadres y astrosos mendigos de la parroquia, pululaban allí, huyendo a escape cuando él se acercaba, llevando en el seno o bajo el mandil bultos sospechosos. Perucho ya no se ocultaba, antes se le encontraba por todas partes enredado en los pies, y, en suma, las cosas iban tornando al ser y estado que tuvieron antes.

Trataba el bueno del capellán de comulgarse a sí propio con ruedas de molino, diciéndose que aquello no significaba nada; pero la maldita casualidad se empeñó en abrirle los ojos cuando no quisiera. Una mañana que madrugó más de lo acostumbrado para decir su misa, resolvió advertir a Sabel que le tuviese dispuesto el chocolate dentro de media hora. Inútilmente llamó a su cuarto, situado cerca de la torre en que Julián dormía. Bajó con esperanzas de encontrarla en la cocina, y al pasar ante la puerta del gran despacho próximo al archivo, donde se había instalado don Pedro desde el nacimiento de su hija, vio salir de allí a la moza, en descuidado traje y soñolienta. Las reglas psicológicas aplicables a las conciencias culpadas exigían que Sabel se turbase: quien se turbó fue Julián. No sólo se turbó, pero subió de nuevo a su dormitorio, notando una sensación extraña, como si le hubiesen descargado un fuerte golpe en las piernas quebrándoselas. Al entrar en su habitación, pensaba esto o algo análogo: «Vamos a ver, ¿quién es el guapo que dice misa hoy?».

Emilia Pardo Bazán, *Los pazos de Ulloa*, Capítulo XVIII.

1. Tema

El capellán Julián Álvarez descubre que don Pedro vuelve a su relación amorosa con Sabel, la criada.

2. Resumen

Ante el propósito que se había hecho Julián de instaurar en la casa el matrimonio católico y la sagrada familia, el cura constata que don Pedro desatiende a su esposa y a su hija, ya que pasa mucho tiempo fuera de casa, a la vez que su talante se vuelve cada vez más egoísta y duro. Otros personajes como la Sabia, Sabel o Perucho, vuelven a ocupar los lugares que habían perdido tras la intervención del joven capellán. Una mañana Julián descubre que don Pedro y la criada han dormido juntos, lo cual le causa una gran conmoción.

3. Estructura

Externa

La novela está compuesta por treinta capítulos, con esta posible división:

Capítulos I-VII	Llegada de Julián a los pazos, quien va descubriendo el ambiente de la vida embrutecida que se respira allí.
Capítulos VIII-XIII	Transcurren en un ambiente urbano: Santiago de Compostela. Se satirizan muchos de los rasgos de la vida provinciana. Don Pedro contrae matrimonio con Marcelina. En el capítulo XIII los recién casados emprenden el viaje de vuelta a los pazos.
Capítulos XIV-XXVIII	Se desarrolla el núcleo central de la historia. Estallan los conflictos que se venían prefigurando. Esta parte contiene un momento de distensión centrado en unas elecciones, con el enfrentamiento entre el cacique conservador, Barbacana, y el cacique liberal, Trampe-ta (capítulos XXIV-XXVI).
Capítulos XXIX-XXX	A modo de epílogo, se cuenta el destierro de Julián y su vuelta a los pazos diez años después.

Este fragmento pertenece al capítulo XVIII, en el cual Julián constata que, tras el regreso a los pazos ya casado, don Pedro vuelve a las andadas reanudando su relación amorosa con la criada Sabel.

Interna

En el texto se pueden apreciar tres partes, que se corresponden con sendos párrafos:

- Primer párrafo: ante sus propósitos de regenerar la vida en los pazos, el joven cura constata que Don Pedro falta a sus deberes de padre y esposo. Don Pedro, que prefería un niño en vez de una niña, pasa casi todo el tiempo fuera, de excursiones y de cacería, al mismo tiempo que su carácter se va tornando más desagradable. A su vez, Sabel, la Sabia y Perucho vuelven a ocupar los espacios que les eran habituales. Los intentos regeneradores de don Julián no han servido de nada y, tras la vuelta a los pazos del cura y del matrimonio, el ambiente vuelve a ejercer su presión sobre los personajes, volviendo las cosas a su estado anterior.
- Segundo párrafo: don Julián no quiere creer que todo lo anterior tenga demasiada importancia, pero una mañana en la que se levanta antes de lo habitual descubre que la criada sale de la habitación de don Pedro y que, por lo tanto, ha dormido con él. Este hecho causa en el ánimo del joven cura una honda impresión.
- Tercer párrafo: pensamiento y reflexión de Julián ante la turbación que le causa este descubrimiento.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

La novela *Los pazos de Ulloa* (1886) se inscribe dentro de la etapa naturalista de la autora, etapa central de su producción. En ella ya ha asimilado, a su modo, las enseñanzas de la nueva escuela y produce sus novelas más destacadas: *La Tribuna* (1882), *La madre naturaleza* (1887), que es una continuación de *Los pazos de Ulloa*, *Insolación* (1889) o *Morriña* (1889), entre algunas otras. La escuela naturalista aspira a la objetividad narrativa para mostrar los hechos tal y como son, sin que el narrador intercale opiniones o comentarios ni deje traslucir su ideología. Se trata de un narrador imparcial que, si bien no en todo momento fue respetado por doña Emilia, ha de estar en tercera persona. En el primer párrafo: «Pues bien, el santo grupo estaba disuelto: allí faltaba San José o lo sustituía un clérigo, que era peor», se puede ver que el narrador está en la citada tercera persona («estaba disuelto», «faltaba», «sustituía», «era») pero también cómo deja ver su opinión sobre los acontecimientos narrados: «que era peor».

El personaje principal del fragmento es don Julián Álvarez, joven sacerdote enviado a los pazos de don Pedro, marqués de Ulloa, para ayudarle en la administración y oficiar de capellán. A su llegada, poco a poco va constatando que las condiciones de vida allí son primitivas, amorales y bárbaras. Don Pedro vive en amancebamiento con la joven criada de la casa, Sabel, con la que tiene un hijo, Perucho, y ha dejado negligentemente la administración de sus bienes en manos de su criado, Primitivo, padre de Sabel.

El capellán intentará poner remedio a esta situación y para ello anima a don Pedro a que visiten en Santiago a su tío, el señor Manuel Pardo de la Lage. Don Manuel tiene cuatro hijas: Carmen, Nucha (Marcelina), Manolita y Rita, y un hijo, Gabriel. Durante este periodo en la ciudad, don

Pedro decide casarse con Marcelina, la más bondadosa y angelical de sus primas. Algún tiempo después de la boda, el marqués empieza a echar de menos su ambiente natural y decide volver a los pazos con su esposa y don Julián. Poco después nace una niña. El texto que se comenta se sitúa en este momento.

Don Pedro, que quería un niño en vez de una niña, se desentiende de sus obligaciones familiares y vuelve al monte y a la caza. El fragmento es representativo de la pugna entre las fuerzas de la naturaleza y las de la civilización, ya que los intentos del capellán de reconducir al marqués por medio de la estancia en la ciudad y del matrimonio, se han desbaratado con facilidad una vez que han vuelto a los pazos. Esto se puede ver también con claridad en el segundo párrafo, cuando don Julián descubre que don Pedro ha vuelto a sus relaciones amorosas con la criada.

La acción tiene lugar, por tanto, en la casa de don Pedro, en la que, tras los intentos fallidos de regeneración del capellán, vuelven a pulular por todas partes y en desorden las amigas de la criada Sabel, su hijo Perucho, a quien la señorita Marcelina no quiere ver porque sospecha la verdad, la Sabia -una especie de hechicera-, y toda una serie de comadres y de mendigos de la parroquia.

La novela se publicó en 1886, pero doña Emilia sitúa la acción unos veinte años antes. Comienza en invierno con la llegada de Julián a los pazos, donde permanece hasta la primavera. Durante este tiempo el capellán va tomando conciencia de las condiciones de vida que imperan en la casa, por lo que en torno a la primavera convence a don Pedro para que vayan a Santiago a visitar a su tío y a las sobrinas. El capellán alberga la esperanza de que introduciendo al marqués en un ambiente urbano y refinado pueda regenerar sus costumbres. Don Pedro se casa con su prima Marcelina (Nucha) hacia finales de agosto y vuelven a los pazos en septiembre. Después de algunas visitas del matrimonio a la aristocracia circunvecina y de que nazca la hija, tiene lugar la escena que se narra en el texto.

En cuanto al estilo de Emilia Pardo Bazán, se puede señalar su carácter nominal, una abundancia de elementos sustantivos que provoca un efecto de solidez y de firme construcción. Prevalece la frase de mediana extensión -de tres o cuatro líneas- y son frecuentes los párrafos largos que ocupan una media página, como el primero y el segundo de este fragmento. El tercer párrafo en cambio es muy breve, formado por una sola oración que expresa el pensamiento de Julián. Predomina, por tanto, la modalidad narrativa.

En el primer párrafo se narran acontecimientos externos a los personajes, observables desde fuera; mientras que en el segundo y en el tercero el narrador se introduce dentro de la conciencia de Julián para mostrar lo que siente y piensa: el descubrimiento que hace el sacerdote le causa una honda impresión, lo cual es expresado con una comparación: «No sólo se turbó, pero subió de nuevo a su dormitorio, notando una sensación extraña, como si le hubiesen descargado un fuerte golpe en las piernas quebrándoselas» (segundo párrafo). La reflexión final es una interrogación retórica que reproduce la lengua coloquial tal y como viene a la mente del personaje: «Vamos a ver, ¿quién es el guapo que dice misa hoy?» (tercer párrafo).

Una de las características más destacadas de la escuela naturalista es el empleo abundante de la descripción. Si bien en este texto no aparece de manera central, no deja de estar presente para caracterizar, por medio de una enumeración, el cambio que se ha producido en don Pedro una vez que se ha desentendido de su mujer y de su hija: «Su hablar era más áspero, su genio, más egoísta e impaciente, sus deseos y órdenes se expresaban en forma más dura» (primer párrafo), y también, utilizando un paralelismo, a las «parleras comadres» y a los «astrosos mendigos» que vuelven a merodear por la casa. La criada Sabel, por otra parte, es aludida metafóricamente: es la «sultana favorita» (también en el primer párrafo) que aparecerá después, ya en el segundo, «en descuidado traje y soñolienta».

Aparte de por las características anteriores, el texto constituye un ejemplo bastante representativo del Naturalismo, puesto que en él se puede constatar el influjo que ejerce el ambiente sobre los seres humanos. Los personajes que pululaban por la casa, antes de la llegada de Julián, vuelven a ocuparla; la criada retoma su posición de preferencia; don Pedro, hastiado, a disgusto e incómodo con la vida en la ciudad, una vez que vuelve a su entorno natural, se deja llevar nuevamente por sus instintos y por las fuerzas de la naturaleza.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. En el texto aparece la siguiente locución verbal, «comulgar con ruedas de molino», ¿sabes lo que significa? Buscad cada uno, de manera individual, otra locución o un refrán para explicarlo en clase a los compañeros.
2. Escribe un sinónimo de las siguientes palabras: «penosa», «áspero», «indicios».
3. Define los siguientes términos: «análogo», «turbarse», «instituir».
4. Uno de los recursos más destacados de la novela naturalista es la descripción. Analiza el siguiente texto descriptivo. ¿Qué se está describiendo?

No era esbozo de arcada borrosa y próxima a desvanecerse, sino un semicírculo delineado con energía, semejante al pórtico de un palacio celestial, cuyo esmalte formaban los más bellos, intensos y puros colores que es dado sentir a la retina humana. El violado tenía la aterciopelada riqueza de una vestidura episcopal; el añil cegaba con su profunda vibración de zafiro; el azul ostentaba claridades de agua que refleja el hielo, frías limpideces de noche de luna; el verde se tornasolaba con el halagüeño matiz de la esmeralda, en que tan voluptuosamente se recrea la pupila; y el amarillo, anaranjado y rojo parecían luz de bengala encendida en el firmamento, círculos concéntricos trazados por un compás celestial con fuego del que abrasa a los serafines, fuego sin llamas, ascuas, ni humo.

Emilia Pardo Bazán, *La madre naturaleza*, capítulo 1.

Para saber más...

La Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes contiene un [portal monográfico](#) sobre la autora, ciertamente completo.

Sobre *Los pazos de Ulloa* existe una serie de cuatro capítulos realizada en 1985 por TVE en coproducción con la RAI.

Pardo Bazán escribió también gran cantidad de [cuentos](#).



Monumento a Emilia Pardo Bazán, de Lorenzo Coullaut Valera, en el Jardín de Méndez Núñez, A Coruña

TEXTO 2: *La barraca*, Blasco Ibáñez.

– ¡Barret, Hijo mío! –dijo con voz entrecortada–. Todo ha sido una broma: no hagas caso. Lo de ayer fue para hacerte un poquito de miedo..., nada más. Vas a seguir en las tierras... Pásate mañana por casa..., hablaremos. Me pagarás como mejor te parezca.

Y doblaba su cuerpo, evitando que se le acercase el tío Barret. Pretendía escurrirse, huir de la terrible hoz, en cuya hoja se quebraba un rayo de sol y se reproducía el azul del cielo. Como tenía la acequia detrás de él, no encontraba sitio para moverse, y echaba el cuerpo atrás, pretendiendo cubrirse con las crispadas manos.

El labrador sonreía como una hiena, enseñando sus dientes agudos y blancos de pobre.

– ¡Embustero! ¡Embustero! –contestaba con una voz semejante a un ronquido. Y, moviendo su herramienta de un lado a otro, buscaba sitio para herir, evitando las manos flacas y desesperadas que se le ponían delante.

Pero ¡Barret! ¡Hijo mío! ¿Qué es esto?... ¡Baja esa arma..., no juegues!... Tú eres un hombre honrado...; piensa en tus hijas. Te repito que ha sido una broma. Ven mañana y te daré las lla... ¡Aaay!...

Fue un rugido horripilante, un grito de bestia herida. Cansada la hoz de encontrar obstáculos, había derribado de un solo golpe una de las manos crispadas. Quedó colgando de los tendones y la piel, y el rojo muñón arrojó la sangre con fuerza, salpicando a Barret, que rugió al recibir en el rostro la caliente rociada.

Vaciló el viejo sobre sus piernas; pero antes de caer al suelo, la hoz partió horizontalmente contra su cuello, y... ¡zas!, cortando la complicada envoltura de pañuelos, abrió una profunda hendidura, separando casi la cabeza del tronco. Cayó don Salvador en la acequia; sus piernas quedaron en el ribazo, agitadas por un pataleo fúnebre de res degollada. Y mientras tanto, la cabeza, hundida en el barro, soltaba toda su sangre por la profunda brecha, y las aguas se teñían de rojo, siguiendo su manso curso con un murmullo plácido que alegraba el solemne silencio de la tarde.

Barret permaneció plantado en el ribazo como un imbécil. ¡Cuánta sangre tenía el tío ladrón! La acequia, al enrojecerse, parecía más caudalosa. De repente, el labriego, dominado por el terror, echó a correr, como si temiera que el riachuelo de sangre lo ahogase al desbordarse.

Vicente Blasco Ibáñez, *La barraca*, capítulo II.

1. Tema

El asesinato de don Salvador a manos del tío Barret.

2. Resumen

Don Salvador, que se encuentra bloqueado entre su agresor y una acequia, intenta defenderse, con excusas, del tío Barret. Este se le acerca, fuera de sí, con una hoz en la mano. El tío Barret no atiende a las razones del propietario y continúa su hostigamiento, hasta que la hoz alcanza el cuerpo de don Salvador, que cae al suelo y muere. Después del asesinato, tras unos instantes en que permanece sentado, Barret echa a correr.

3. Estructura

Externa

La novela consta de diez capítulos, que se pueden dividir de la manera siguiente:

Capítulos I-II	La novela comienza con una descripción del lugar en el que se van a desarrollar los acontecimientos. Tras de lo cual, Pepeta, la mujer de Pimentó, va a Valencia a vender leche y descubre allí que una hija de Barret, Rosario, ejerce la prostitución. De vuelta a la huerta ve cómo una familia (la de Batiste) se instala en la barraca que fue del tío Barret. El capítulo II se centra en acontecimientos pasados: se narra la explotación de la familia Barret por parte del propietario, don Salvador, y cómo Barret lo asesina.
Capítulos III-IX	Los vecinos de la huerta, que no ven con buenos ojos la instalación de la familia de Batiste en las tierras que fueron de los Barret, les hacen la vida imposible a los recién llegados: denuncia ante el Tribunal de las Aguas de Valencia, enfrentamiento de las compañeras de trabajo con Roseta (hija de Batiste), hostigamiento a los hijos al salir de la escuela, etc. El hijo pequeño de los Batiste muere después de que lo tiraran a una acequia y bebiera de las aguas estancadas. Tras este último acontecimiento surge un sentimiento de compasión entre los huertanos, pero es solo un breve paréntesis.
Capítulo X	Una noche, de vuelta a casa, Batiste recibe un disparo y responde de la misma manera. Al día siguiente sabrá que Pimentó ha muerto (a causa del disparo). Esa noche Batiste despierta sofocado por las llamas que envuelven su barraca, de la que logra salir indemne junto con toda su familia; si bien lo han perdido todo.

Este fragmento pertenece al capítulo II, es el momento en el que el tío Barret mata a don Salvador.

Interna

En el texto se pueden distinguir tres partes:

- Primera parte: desde el principio hasta «...y te daré las Ila... ¡Aaay!». Armado con una hoz, el tío Barret acosa a don Salvador, que intenta aplacarlo con diversas explicaciones, mientras procura esquivar el arma, que finalmente lo alcanza.
- Segunda parte: desde «Fue un rugido horripilante» hasta «...el solemne silencio de la tarde». Tras un primer golpe en una mano, don Salvador recibe otro en el cuello, después del cual cae sobre una acequia, se desangra y muere.
- Tercera parte: último párrafo. Después del asesinato, Barret se queda sentado en un ribazo. De pronto, aterrorizado, sale corriendo.

4. Comentario crítico y análisis estilístico

Basada en un relato previo del autor, titulado «Venganza moruna», *La barraca* (1898) es una de las obras más destacadas de Blasco Ibáñez. Pertenece a la llamada etapa valenciana, que junto con *Arroz y tartana* (1894), *Entre naranjos* (1900) y *Cañas y barro* (1902) constituye lo más destacado de su prolífica carrera literaria. Uno de los aspectos que tomó Blasco del Naturalismo es el protagonismo del pueblo, en contraposición con las condiciones de vida de las clases altas. El motivo del usurero, por ejemplo, aparece también en las tres obras citadas anteriormente, pero *La barraca* es una obra psicológicamente más compleja, ya que el verdadero conflicto se produce entre pobres y pobres.

Narrador

El narrador cuenta la historia desde una posición omnisciente y externa a la acción: «Y doblaba su cuerpo, evitando que se le acercase el tío Barret». Para ello utiliza la tercera persona; si bien en el texto seleccionado, adquiere protagonismo en la primera parte un intenso diálogo entre Barret y don Salvador. Este es el avaro dueño de las tierras que trabaja Barret, y que ya habían trabajado con anterioridad su padre y su abuelo. La situación del huertano es difícil, no tiene hijos varones que le ayuden en el trabajo y está ya mayor. Para colmo, un día muere su caballo y se ve obligado a pedir un préstamo al amo, que se lo concede, pero con unos intereses injustos que finalmente no podrá pagar. Don Salvador desahucia a la familia de la barraca y Barret, ofuscado, borracho y ciego de ira, como se puede ver en el texto seleccionado para el comentario, lo mata. Barret es condenado, su familia caerá en desgracia y las tierras quedan abandonadas. A partir de este momento, los huertanos, con Pimentó a la cabeza, juran que nadie volvería a trabajar esas tierras.

Personajes

Los personajes protagonistas del fragmento son:

- Don Salvador, estereotipo del propietario avaro, explotador inmisericorde y sin compasión.
- El tío Barret, campesino sometido, analfabeto y obediente que se rebela de un modo extremo sin sopesar las consecuencias.

Acción

La acción adquiere un giro cuando las tierras de Barret son arrendadas por Batiste y su familia, honrados y trabajadores, pobres como los demás huertanos, quienes, no obstante, no ven con buenos ojos esta ocupación. A partir de aquí comienza la hostilidad de los habitantes de la huerta hacia los recién llegados, lo cual constituye la trama central de la obra.

Espacio

El lugar en el que se desarrolla la historia es la huerta valenciana, próxima a Alboraya. Se trata de un laberinto de senderos y de barracas en medio de una tierra rica pero que requiere de un trabajo duro. La escena que se desarrolla en el texto ocurre entre Benimaclet (hoy ya barrio de la ciudad) y el mar, emplazamiento donde don Salvador tiene un huerto y donde es asaltado por el tío Barret. Los terratenientes y explotadores viven en Valencia. De ella se alude a algunos lugares como el Mercado, el Puente del Mar o la puerta de los Apóstoles de la Catedral, donde funcionaba y sigue funcionando el Tribunal de las Aguas.

Tiempo

El asesinato de don Salvador tiene lugar diez años antes de la historia central de la novela, la cual viene marcada por el ciclo natural de la cosecha: la acción inicial se sitúa en otoño, cuando Batiste llega a las tierras abandonadas. Desde el otoño hasta la primavera se genera y despliega el odio de los huertanos hacia los nuevos colonos, en una escalada que culminará en el verano con el incendio de la barraca.

Análisis estilístico

Estilísticamente, destaca en la primera parte del texto el diálogo entre Barret y don Salvador, cuyo discurso entrecortado refleja la tensión del momento: «Vas a seguir en las tierras... Pásate mañana por casa..., hablaremos». De ahí también el uso de los signos de exclamación («Pero ¡Barret! ¡Hijo mío! ¿Qué es esto?... ¡Baja esa arma..., no juegues!»). El tío Barret, por su parte, habla poco; ciego de ira, no atiende a razones y se limita a calificar al amo de «¡Embustero!» mientras intenta alcanzarlo con la hoz. Al campesino se le atribuyen características feroces, animales, a

través de la comparación con una hiena («sonreía como una hiena»), cuya voz es, por tanto, «semejante a un ronquido» (otra comparación). Esta ferocidad es la que le lleva a rugir cuando le salpica en la cara la sangre del amo.

Se ha señalado ya la predilección de los naturalistas por el empleo de la descripción que, con frecuencia, no ahorra los detalles más escabrosos, como se puede ver en la segunda parte del texto, una vez que Barret ha alcanzado con la hoz la mano de don Salvador, que «Quedó colgando de los tendones y la piel, y el rojo muñón arrojó la sangre con fuerza».

Estas descripciones se sustentan en el uso abundante del sustantivo y del adjetivo, en algunos casos formando estructuras paralelas: «pataleo fúnebre de res degollada», en otros por medio del epíteto «rojo muñón», «caliente rociada» o del quiasmo, cuando las aguas teñidas de rojo siguen «su manso curso con un murmullo plácido».

La escena que se desarrolla en el texto es de gran violencia y tensión, lo cual se contrapone a la indiferencia de la naturaleza, que sigue su curso. Así, tras el asesinato, el agua de la acequia, aunque teñida de rojo, sigue «su manso curso con un murmullo plácido que alegraba el solemne silencio de la tarde», en un pasaje de tintes bucólicos, a pesar de lo que acaba de ocurrir. No obstante, el lector se ve sacudido de nuevo al final, cuando hiperbólicamente ve cómo el tío Barret echa a correr ya que teme ahogarse en un río de sangre.

5. Cuestiones

Preguntas lingüísticas y de creatividad

1. Escribe un sinónimo de las siguientes palabras: «herir», «flacas», «brecha».
2. Explica por qué llevan tilde estas palabras: «daré», «muñón», «detrás», «cayó», «imbécil», «plácido».
3. Define los siguientes términos: «hoz», «acequia», «hiena», «ribazo».

Preguntas teóricas y transversales

1. Investigación y posterior exposición oral en clase de los siguientes temas relacionados con el autor y la novela La barraca:
 - Vicente Blasco Ibáñez.
 - Tribunal de las Aguas.
 - Mercado de Valencia.
 - Industria de la seda.
 - Las barracas.

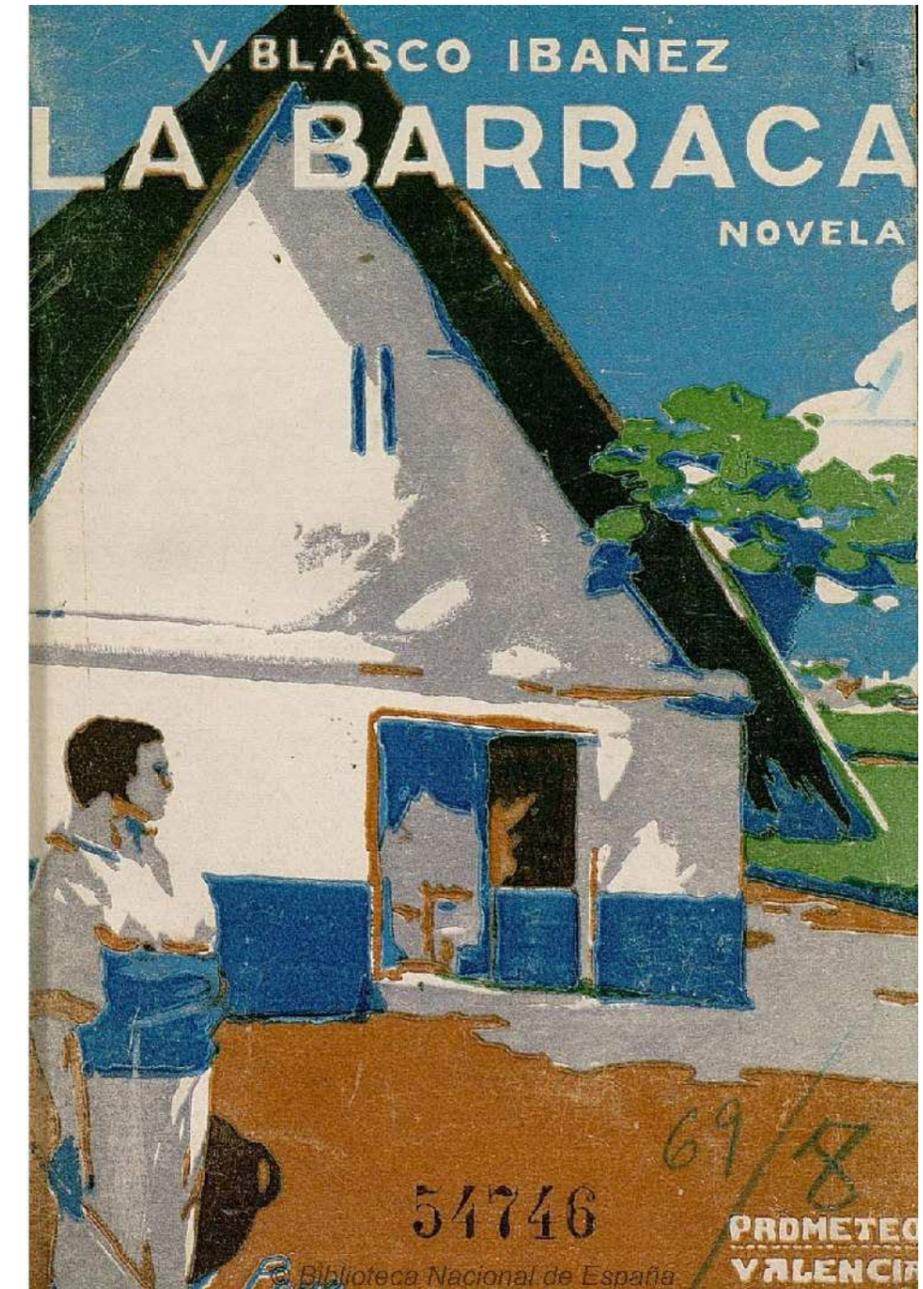
2. Con la introducción del Naturalismo en España cobra importancia el paisaje natal del escritor y el regionalismo. Investiga y realiza una presentación, en clase, sobre las diversas comunidades autónomas que fueron tratadas en sus respectivas obras, por los autores de este periodo. A modo de ejemplo:

- Galicia: Emilia Pardo Bazán.
- Valencia: Vicente Blasco Ibáñez.
- Cantabria: José María de Pereda.
- Asturias: Leopoldo Alas, *Clarín* y Armando Palacio Valdés.
- Madrid: Benito Pérez Galdós.

3. A raíz de la introducción del Naturalismo en España se produjo un enfrentamiento entre los partidarios de esta nueva escuela y sus detractores. De manera escrita en un ensayo, u oralmente a modo de debate, confróntense estas dos posturas. Para ello resulta imprescindible consultar las dos obras que recogen cada una de estas posiciones:

- Emilia Pardo Bazán: *La cuestión palpitante*. (A favor).
- Juan Valera: *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. (En contra).

4. Investigación y posterior presentación en clase sobre algunas escritoras del siglo XIX español: Emilia Pardo Bazán, Carolina Coronado, Rosalía de Castro, Fernán Caballero y Gertrudis Gómez de Avellaneda. Un buen punto de partida lo constituye el portal de [escritoras españolas](#) de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.



Portada de *La Barraca* (1925).
Catálogo de la Biblioteca digital Hispánica
CC-BY-SA-4.0

Bibliografía

Primera mitad del siglo XIX

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *El Monte de las Ánimas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Rimas y Leyendas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1941.

BYRON, George Gordon Byron, baron, *Poemas dramáticos de Lord Byron*, traducidos en verso castellano por José Alcalá Galiano. Madrid: Imprenta A. Pérez Dubrull, 1886; 1886.

CABALLERO et al., *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid, Gaspar y Roig, 1851.

CADALSO, José, *Noches lúgubres*. Valencia, por Mompié, año 1817.

CASTRO, Rosalía de, *Cantares gallegos*. Vigo, Imp. de J. Compañel, 1863.

CASTRO, Rosalía de, *En las orillas del Sar*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Ricardo Fe, 1884.

CASTRO, Rosalía de, *Follas novas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014.

CASTRO, Rosalía de, *La hija del mar*. Vigo, Imp. de J. Compañel, 1859.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Miguel Seguí, 1897.

ESPRONCEDA, José de, *Canción del pirata*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023.

ESPRONCEDA, José de, *El Diablo Mundo*. París, Baudry, Librería Europea, 1848.

- ESPRONCEDA, José de, *Sancho Saldaña o el castellano de Cuéllar*. Segovia, Ayuntamiento de Cuéllar, 2008.
- GIL Y CARRASCO, Enrique, *El señor de Bembibre*. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Francisco de Paula y Mellado, 1844.
- GOMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Antología poética*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- HUGO, Víctor, *Hernani*, traducido por Jacinto Labaila. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000; 1974.
- IRVING, Washington, *Cuentos de la Alhambra*, traducidos por D. L. L. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008; 1833.
- LARRA, Mariano José de, *El día de los difuntos de 1836*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000.
- LARRA, Mariano José de, *El doncel de Don Enrique el Doliente*. Barcelona, Montaner y Simón, 1886.
- LARRA, Mariano José de, *El Duende Satírico del Día*. Madrid, Imprenta de José del Collado, 1828.
- LARRA, Mariano José de, *El pobrecito hablador, revista satírica de costumbres*. Madrid, Imp. de Repullés, 1832-1833.
- LARRA, Mariano José de, *Macías*. Barcelona, Montaner y Simón, 1886.
- LARRA, Mariano José de, *Panorama matritense: cuadros de costumbres de la capital observados y descritos por un curioso parlante*. Madrid, Imprenta de Repullés, 1835-1838.
- MANZONI, Alejandro, *Adelchi*. Torino: GIULIO EINAUDI EDITORE, 1998.
- MANZONI, Alejandro, *El conde de Carmagnola*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1950.
- MERIMÉE, Próspero, *Carmen*, traducida por D. Cristóbal Litrán. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2014; 1891.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Los amantes de Teruel*. Santander: Ayuntamiento; Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012.
- RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de, *Don Álvaro o la fuerza del sino*. Madrid, Tomás Jordán, 1835; Madrid, Biblioteca Nueva, 1855.

- RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de, *Romances históricos*. Madrid: Imp. de Vicente de Lalama, 1841.
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*. Madrid, Ediciones de La Lectura, 1913.
- VALLEJO, Buero, *La detonación*. En Estreno, IV, n.º 1, primavera 1978.
- VON GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto I*, traducción y presentación de Manuel Antonio Matta, litografías de Eugène Delacroix. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012; (1808– 1832).
- VON GOETHE, Johann Wolfgang, *Fausto II*, traducción y presentación de Manuel Antonio Matta. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012; (1808– 1832).
- VON GOETHE, Johann Wolfgang, *Las penas del joven Werther*; traducida por José Mor de Fuentes. Imprenta de A. Bergnes, Barcelona, 1835; 1774.
- ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*. Madrid, Real Academia Española, 1974.
- ZORRILLA, José, *Traidor, inconfeso y mártir*. Madrid, Manuel P. Delgado, 1895 (Tip. de los Sucesores de Cuesta).

Segunda mitad del siglo XIX

- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *De Madrid a Nápoles*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *El sombrero de tres picos*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Historia de mis libros*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008.
- ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Poesías serias y humorísticas; El hijo pródigo*. Madrid, Est. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1917.
- ALAS, Leopoldo, *¡Adiós, Cordera!* Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- ALAS, Leopoldo, *La Regenta / por Leopoldo Alas (Clarín); prólogo de Benito Pérez Galdós*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1900.

- ALAS, Leopoldo, *Pipá*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
- ALAS, Leopoldo, *Su único hijo*. Madrid, Librería de Fernando Fé, 1890.
- ALAS, Leopoldo, *Teresa*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
- ALBÉNIZ, Isaac, *Pepita Jiménez*. Gran Teatre del Liceu de Barcelona, 1896.
- ANDREU MIRALLES, Xavier, *La mujer católica y la regeneración de España: género, nación y modernidad en Fernán Caballero*. Mélanges de la Casa de Velázquez, 42-2 | 2012, publicado en 2014, consultado en diciembre de 2023.
- AUB, Max, *El laberinto mágico*. Alfaguara, España, 1978-1979.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Arroz y tartana*. Madrid, Prensa Popular, 1918.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *Cañas y Barro*. Valencia, Prometeo, 1902.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vicente, *La barraca*. Barcelona, Editorial Planeta, 1958.
- BOXALL, Peter; MAINER, José Carlos, *1001 libros que hay que leer antes de morir*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2006.
- CABALLERO, Fernán, *La gaviota*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2006.
- CAMPOAMOR, Ramón de, *Doloras*. Madrid, Imprenta plaza del dos de Mayo, 1896.
- CERNUDA, Luis, *La realidad y el deseo*. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2021.
- DARÍO, Rubén, *Azul...* Valparaíso, Imprenta y Litografía Excelsior, 1888.
- DICKENS, Charles, *The adventures of Oliver Twist*. New York, The MacMillan Company, 1918.
- DOSTOYEVSKI, Fedor, *Crimen y Castigo*, traducida por Pedro Pedraza y Páez. Barcelona, Ramón Sopena, 1914; 1866.
- ECHEGARAY, José de, *Mariana*. Madrid: Teatro de la Comedia, 1892.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*. París: La Revue de Paris, 1856.
- GRANDES, Almudena, *Estuche Episodios de una guerra interminable*. Barcelona: Tusquets editores, 2023.
- GULLÓN, Germán, *Benito Pérez Galdós, un clásico moderno*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.

- LANDERO, Luis, *Juegos de la edad tardía (premio nacional narrativa 1990)*. Barcelona: Tusquets editores, 2007.
- MOLINER, María, *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos, 2007.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, *Gritos del combate: poesías*. Madrid, Librería de Fernando Fé.; Sevilla, Librería de Juan Antonio Fé, 1891.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, *La visión de Fray Martín: poema*. Madrid, Imprenta Artística de José Blass, 1909.
- NÚÑEZ DE ARCE, Gaspar, *Poemas*. Madrid, Librería de Mariano Murillo; Librería de Fernando Fé, 1887-1901.
- PARDO, BAZÁN, Emilia, *La cuestión palpitante*. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1891.
- PARDO, BAZÁN, Emilia, *La madre naturaleza*. Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1887.
- PARDO, BAZÁN, Emilia, *La tribuna*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.
- PARDO, BAZÁN, Emilia, *Los pazos de Ulloa*. Barcelona, Daniel Cortezo y Cía., 1886.
- PEREDA, José María de, *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1879.
- PEREDA, José María de, *El buey suelto*. Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1884.
- PEREDA, José María de, *Escenas montañesas*. Madrid, Imprenta de A. de San Martín y Agustín Jubera, 1864.
- PEREDA, José María de, *La novela regional*. Madrid, Est. Tip. De la Viuda é Hijos de Tello, 1897.
- PEREDA, José María de, *Pedro Sánchez*. Madrid, Imprenta y Fundición de M. Tello, 1883.
- PÉREZ GALDOS, Benito, *Electra: drama en cinco actos*. Madrid, [Tip. de la Viuda e Hijos de M. Tello], 1901.
- PÉREZ GALDOS, Benito, *Episodios Nacionales*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Fortunata y Jacinta*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
- PÉREZ GALDOS, Benito, *La desberedada*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.
- PÉREZ GALDÓS, Benito, *Marianela*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2007.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Misericordia*. Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Nazarín*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tristana*. Madrid, Madrid, Imprenta de La Guirnalda, 1892.

Romancero viejo. Madrid, Atlas, 1945.

TÓLSTOI, León, *Anna Karenina*, traducida por Víctor Gallego Ballester. Barcelona: Alba Editorial, 2010; 1877.

VALERA, Juan, *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas*. Madrid: [s.n.], 1887 (Imprenta y Fundición de M. Tello).

VALERA, Juan, *Discurso de recepción en la Real Academia Española*. Madrid, Librerías de A. Durán, 1864.

VALERA, Juan, *Pepita Jiménez*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2022.

VEGA, Lope de, *El castigo sin venganza*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes; Madrid: Biblioteca Nacional, 2009.

VERGA, Giovanni, *I Malavoglia*. Milán: Treves, 1881.

VERJAT, Alain, *Balzac y «La comedia humana»*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020 (edición digital a partir de Cuadernos hispanoamericanos, núm. 415 (enero 1985), pp. 165-168).

ZOLA, Émile, *La novela experimental*. Barcelona: Península, 2002.

Obras de arte

ÁLVAREZ FERNÁNDEZ, Mauro. *Escultura de La Regenta*. [Bronce]. Plaza de la catedral de Oviedo, Asturias, 1997.

ANÓNIMO, Grabado-ilustración del comercio de Madrid en la segunda mitad del siglo XIX, ca 1870. Exposición Museo Municipal, Teatro Albéniz, Teatro Español y Teatro María Guerrero, coord. por Fernanda Andura Varela: “Cuatro Siglos de Teatro en Madrid” (editorial Apsel, editor Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura 1992. Madrid, 1992.

ANÓNIMO. *Portada de Cañas y barro*, de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de la Biblioteca digital Hispánica, 1902. CC-BY-SA-4.0

ANÓNIMO. *Portada de El doncel de don Enrique el doliente* (tomo I). [Litografía]. Urrabieta y Martínez, Madrid, 1852.

ANÓNIMO. *Sepulcro del Doncel*. [Estatua del doncel en alabastro]. Catedral de Sigüenza, 1486-1504.

AUDOUARD DEGLAIRE, Pau, *Benito Pérez Galdós*. [Fotografía]. La ilustración catalana, nº8. Hemeroteca digital, Biblioteca Nacional de España, 1903. [h](#)

ÁVALOS, Juan de. *Mausoleo de los Amantes*. [Alabastro]. Fundación Amantes de Teruel, 1956.

BALZAC, Honoré de. *Portada de la edición ilustrada de La comedia humana*, de Balzac. Biblioteca Nacional de Francia, 1851.

COULLANT VALERA, Lorenzo, *Monumento a Emilia Pardo Bazán*. [Bronce]. Jardín de Méndez Núñez, A Coruña, 2015.

DE BENITO, Isidro; CRIVILLÉS, Francisco. *Monumento a Rosalía de Castro*. [Granito]. Alameda de Santiago, Galicia, 1917.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, Valeriano, *Cecilia Böhl de Faber, Fernán Caballero*. [Óleo sobre lienzo]. Museo del Romanticismo, Madrid, 1858.

DOMÍNGUEZ BÉCQUER, Valeriano. *Retrato de Gustavo Adolfo Bécquer*. [Óleo sobre lienzo]. Colección Ybarra. Sevilla, 1862.

ESQUIVEL, Antonio María. *El escritor José de Espronceda*. [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid, 1842- 1846.

ESQUIVEL, Antonio María. *Los poetas contemporáneos. Una lectura de Zorrilla en el estudio del pintor*. [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid, 1846.

- GILLOT, Firmin. *Portada de Hernani*, un drama en cinco actos en verso de Victor Hugo y apoyado. [Ilustración]. Journal amusant, nº602, 1867.
- GUTIÉRREZ DE LA VEGA, José. *Mariano José de Larra*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Nacional del Romanticismo, Madrid, ca 1835.
- HEVIA, Víctor. *Estatua del rey Alfonso II de Asturias*. [Piedra]. Plaza de la catedral de Oviedo, Asturias, 1942.
- LÓPEZ GARABAL, Manuel. *Rosalía de Castro*. [Óleo sobre lienzo]. Universidad de Santiago de Compostela, Galicia, 1970.
- LLIMONA, Joan. *Portada de La Regenta*, de Leopoldo Alas. Barcelona: Estab. Tip. Editorial de Daniel Cortezo y C^a, 1883.
- MADRAZO, Raimundo de. *Gertrudis Gómez de Avellaneda*. [Óleo sobre lienzo]. Museo Lázaro Galdiano, Madrid, 1857.
- MADRAZO, Raimundo de. *La actriz María Guerrero, como «Doña Inés»*. [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid, 1891.
- MAURETA Y ARACIL, Gabriel. *Ángel de Saavedra, duque de Rivas* (copia). [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid, 1881.
- PÉREZ GALDOS, Benito. *Pérez Galdós y su perro en la finca familiar de «Los Lirios»*. [Fotografía]. Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 1894.
- PÉREZ VILLAAMIL, Genaro. *Manada de toros junto a un río, al pie de un castillo*. [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid, 1837.
- Prometeo, Valencia. *Cubierta de La Barraca*, de Vicente Blasco Ibáñez. Catálogo de la Biblioteca digital Hispánica, 1925. CC-BY-SA-4.0
- QUINTANA, Zenón. *José María de Pereda*. [Fotografía]. La Esfera, revista de Madrid, 1916.
- RODRÍGUEZ VICENTE, Aurelio. *Monumento a José Zorrilla*. [Bronce y piedra granítica]. Plaza de Zorrilla, Valladolid, 1900.
- ROMERO DE TORRES, Enrique. *Cuadro del escritor Juan Valera*. [Óleo sobre lienzo]. Fundación Aguilar y Eslava, Córdoba, 1891. CC BY-SA 4.0
- SOROLLA, Joaquín. *¡Aún dicen que el pescado es caro!* [Óleo sobre lienzo]. Museo del Prado, Madrid, 1894.

- SOROLLA, Joaquín. *Retrato de Benito Pérez Galdós*. [Óleo sobre lienzo]. Casa-Museo Pérez Galdós, Las Palmas de Gran Canaria, 1894.
- SUÁREZ LLANOS, Ignacio. *Retrato de Gaspar Núñez de Arce*. [Material gráfico]. Colección del Ateneo de Madrid, 1830- 1881.
- TEJEDA, Isabel. *Monumento a Echegaray*. [Mármol y bronce]. Colección Banco de España, Madrid, 1925.
- VALERA, Coullaut. *Glorieta de Bécquer*. [Mármol blanco y bronce]. Parque María Luisa, Sevilla, 1911.
- WERTHEIMER, Gustav. *Emilia Pardo Bazán*. [Óleo sobre lienzo]. Casa Museo Emilia Pardo Bazán, A Coruña, 1887.

Películas y series

- AGUADO, Manuel [director]. *Pepita Jiménez* [serie]. TVE; 1978.
- CAMUS, Mario [director]. *Fortunata y Jacinta* [serie]. RTVE; 1980.
- CHAVARRI, Jaime; UNGRÍA, Alfonso [directores]. *Los libros* [serie]. TVE; 1974.
- FERNÁNDEZ, Emilio [director]. *Pepita Jiménez* [película]. Producciones Cafisa, Águila Films; 1997.
- GARCI, José Luis [director]. *El abuelo* [película]. Nickel Odeon; 1998.
- KLIMOVSKY, León [director]. *La barraca* [serie]. TVE; 1979.
- MÉNDEZ- LEITE, Fernando [director]. *La Regenta* [serie]. TVE; 1995.
- SUÁREZ, Gonzalo [director]. *La Regenta* [película]. Emiliano Piedra P.C; 1974.
- SUÁREZ, Gonzalo [director]. *Los pazos de Ulloa* [serie]. TVE, RAI; 1985.

