UNIVERSIDAD DE DEUSTO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
PROGRAMA DE LITERATURA

LA RECEPCIÓN CRÍTICA DE STENDHAL EN ESPAÑA

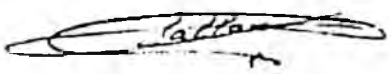
UN SIGLO DE STENDHALISMO ESPAÑOL. 1835-1935

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR DÑA. INMACULADA BALLANO OLANO
DIRIGIDA POR EL DOCTOR D. IGNACIO ELIZALDE ARMENDÁRIZ

EL DIRECTOR



EL DOCTORANDO



Bilbao, Marzo de 1990

Quiero expresar mi agradecimiento al Dr. D.Ignacio Elizalde y a todo el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Deusto por sus muchos consejos y el ánimo con que han sabido estimular este trabajo. También mi gratitud a los profesores de la Universidad de Barcelona, cuyas sugerencias han resultado siempre valiosas, y al Dr. D.Victor del Litto, a quien tanto deben todos los stendhalistas.

Finalmente, cómo no, a mi familia. Y para que el reconocimiento sea completo, al Programa de Formación de Personal Investigador del Ministerio de Educación y Ciencia, cuya ayuda ha hecho posible la realización de este trabajo.

INDICE

-.INTRODUCCION Y PAUTAS METODOLOGICAS.....p.8

-.CAPITULO PRIMERO: Stendhal y la crítica literaria romántica española.....p.29

1. El romanticismo francés entre 1823 y 1830: La alternativa de Henri Beyle.....p.37

2. Ecos de una polémica y voces románticas españolas.....p.74

-.CAPITULO SEGUNDO: Stendhal y la crítica literaria española en el último tercio del siglo XIX.....p.118

1. Preliminares. "Horizonte de expectativas".....p.122

1.1. La crítica literaria española tras la Revolución de 1868.....p.122

1.1.1. Contexto socio-político y generaciones literarias.....p.122

1.1.2. Novelistas y críticos literarios.....p.133

1.2. La presencia de lo francés en el s. XIX español...p.146

1.3. La cuestión religiosa.....p.158

1.4. Los debates literarios: Realismo y Naturalismo. Confusión y polémica.....p.179

2. Emilia Pardo Bazán.....p.194

2.1. Su concepción de la crítica.....p.196

2.2. La aportación de Emilia Pardo Bazán al stendhalismo español.....p.200

2.2.1. La cuestión palpitante.....p.200

2.2.2. La literatura francesa moderna.....p.230

3. A.Cánovas del Castillo - J.O.Picón - R.Altamira.....p.267

4. Leopoldo Alas, "Clarín".....p.281

4.1. Características de su crítica.....p.282

4.2. "Clarín", crítico de la literatura europea.....p.290

4.3. La aportación de "Clarín" al stendhalismo español.p.302

5. Juan Valera.....p.328

5.1. Primera parte.....p.331

5.1.1. Aristocraticismo y liberalismo.....p.331

5.1.2. El amor y las mujeres: una pasión vital....p.337

5.1.3. Estética y novela.....p.343

5.2. Segunda parte.....p.349

5.2.1. Juan Valera, crítico literario.....p.349

5.2.2. La aportación de J.Valera al stendhalismo español: Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.....p.359

6. Marcelino Menéndez Pelayo.....p.368

6.1. Historiador, pensador y crítico.....p.368

6.2. Su doctrina estética y crítica.....p.379

6.3. La aportación de Menéndez Pelayo al stendhalismo español:Historia de las Ideas Estéticas en España.p.389

7. La crítica catalana: N.Oller - J.Sardà - J.Yxart.....p.415

-.CAPITULO TERCERO: Stendhal y la crítica literaria española noventaiochista (1898-1914).....p.433

1. Preliminares. "Horizonte de expectativas".....p.433

1.1. La circunstancia social.....p.436

1.1.1. La cuestión religiosa y el reformismo.....p.439

1.1.2. El clericalismo y anticlericalismo a comienzos del siglo XX.....p.444

1.1.3. La "europeización" de España.....p.449

1.2. La circunstancia literaria.....p.453

1.2.1. Las raíces foráneas de la renovación literaria.....p.457

1.2.2. La situación de la crítica literaria.....p.465

2. José Martínez Ruiz, "Azorín".....p.476

2.1. "Azorín", crítico literario.....p.476

2.1.1. Sensibilidad e impresionismo.....p.476

2.1.2. Su concepto de los clásicos.....p.480

2.1.3. Ideas sobre la crítica.....p.482

2.1.4. Su actividad periodística.....p.485

2.2. "Azorín" y Francia.....p.490

2.3. La aportación de "Azorín" al stendhalismo español.p.501

3. Pío Baroja.....p.526

3.1. Baroja, crítico literario.....p.526

3.1.1. Pensamiento y ética.....p.527

3.1.2. Su concepción estética de la literatura....p.530

3.1.3. Las Memorias.....p.538

3.1.4. Los ensayos.....p.543

3.2. Baroja y Francia.....p.547

3.3. El "stendhalismo" de Pío Baroja.....p.560

4. Otros críticos.....p.593

4.1. Enrique Díez-Canedo.....p.594

4.2. Andrés González-Blanco.....p.599

4.3. Enrique de Mesa y Manuel Bueno.....p.609

4.4. Enrique Gómez Carrillo.....p.615

-.CAPITULO CUARTO: Stendhal y José Ortega y Gasset.....p.621

1. Preliminares. "Horizonte de expectativas".....p.621

1.1. La circunstancia generacional. 1914.....p.621

2. Ortega y Gasset: escritor-filósofo.....p.632

3. Ortega y sus lecturas francesas.....p.639

4. Ortega y Gasset, crítico literario.....p.648

5. La aportación de Ortega al stendhalismo español.....p.659

5.1. Referencias dispersas y valoración general.....p.659

5.2. Una réplica a la teoría de la "cristalización":

Amor en Stendhal (Estudios sobre el amor).....p.698

-.CAPITULO QUINTO: Stendhal y Benjamín Jarnés.....p.725

1. Biografía y circunstancia.....p.725

2. El magisterio de Ortega y Gasset:la Revista de Occidente.p.732

3. La obra de creación: a la defensa del "arte nuevo".....p.747

4. Jarnés, crítico literario.....p.759

4.1. Su concepción de la crítica.....p.759

4.2. El ejercicio de la crítica.....p.763

5. El "stendhalismo" de Benjamín Jarnés.....p.778

5.1. Ensayos y libros de "género intermedio".....p.778

5.2. Stendhal en las novelas de Jarnés. El homenaje

de un admirador.....p.799

-.CAPITULO SEXTO: Stendhal y la crítica catalana en los años

veinte y treinta.....p.812

1. Preliminares. "Horizonte de expectativas".....p.812

2. Maurici Serrahima.....p.840

3. Rafael Tasis.....p.853

4. Ramón Esquerra.....p.860

5. Josep Pla.....p.867

5.1. Josep Pla y sus Obres Completes.....p.867

5.2. La autobiografia de Pla.....p.877

5.3. La ideologia de Pla.....p.884

5.4. Literatura y realidad.....p.889

5.5. La cultura literaria de Josep Pla.....p.897

5.6. La presencia de Stendhal en la obra de Pla.....p.901

5.6.1. Años veinte y treinta.....p.902

APENDICES: 5.6.2. La posguerra. Años cuarenta y cincuenta.....p.913

5.6.3. La última etapa. Años sesenta y setenta.....p.922

-.CONCLUSIONES.....p.932

-.ANEXOS

ANEXO I

1. EL ESPAÑOLISMO DE STENDHAL

1.1. La imagen de lo español en Francia. 1800-1850.....p.955

1.1.1. Génesis e implantación.....p.955

1.1.2. Vias de incorporación.....p.962

1.1.3. Perfiles de aquella imagen.....p.981

1.2. Stendhal y la corriente españolista de la escuela romántica.....p.993

1.2.1. Los salones literarios en el Paris de 1830.p.996

1.2.2. Prosper Mérimée.....p.1004

1.2.3. Otros románticos.....p.1025

1.3. Exiliados españoles en París.....p.1038

1.3.1. Henri Beyle y la familia de Montijo.....p.1047

1.4. Viaje a Barcelona.....p.1083

1.5. Lecturas y creaciones "españolistas".....p.1099

1.5.1. Lecturas españolas.....p.1099

1.5.2. Creaciones "españolistas".....p.1115

1.6. El "españolismo" personal de Henri Beyle.....p.1129

ANEXO II

R. ESQUERRA, "Stendhal en España. 1835-1935" Revue de Littérature Comparée (Juillet-Septembre 1936), pp.552-577.....p.1137

-.BIBLIOGRAFIA.....p.1150

INTRODUCCION Y PAUTAS METODOLOGICAS

Meses atrás, el profesor Victor del Litto, director de la revista Stendhal Club, sugería como encabezamiento a nuestro trabajo sobre la Recepción crítica de Stendhal en España unas palabras reveladoras a propósito de lo que en el mundo de la crítica stendhalista se ha venido considerando, hasta el momento, importante laguna. Al revisar las aportaciones españolas a la conmemoración del bicentenario del nacimiento del escritor y en vista de lo endeble de las mismas, en número y en contenido, exclamaba en tono mitad irritado, mitad apesadumbrado: "Nouvelle preuve, si besoin était, de l'invencible allergie de l'Espagne à un écrivain qui a pourtant considéré l'"espagnolisme" comme l'un des trait essentiels de son caractère"; para apostillar a continuación: "Nous attendons toujours qu'un voix autorisée nous éclaire sur ce curieux phénomène."[1]

Estamos seguros de no ser la voz más autorizada, pero, sin duda, las páginas que siguen ayudarán a comprender mejor ese fenómeno que, en términos tradicionales, alude a la fortuna del novelista entre los lectores y la crítica española. Y es que si Stendhal, hoy considerado unánimemente un clásico de la literatura universal, apenas suscitó aplausos en vida, lo cierto es que fue ganando con el tiempo el mayor de los reconocimientos por parte de los más autorizados críticos y escritores. El creciente interés por su obra le ha convertido en blanco de los más variados tipos de análisis-desde el biografismo decimonónico de Sainte-Beuve a la mitocrítica actual, pasando por el estructuralismo, la semiótica, la psicocrítica...-. Pero esto que se ha traducido en una abundantísima producción crítica no sólo en Francia -a través de ensayos acreditados y de la publicación regular de la revista Le Divan, primero, y de Stendhal Club, después-, sino también en

---

[1] Standhal Club Nº122 (15 Janvier 1989), p.159.

otros muchos países -Alemania, Italia, Hungría, Japón o Canadá-, no se ha manifestado con comparable entusiasmo y prolijidad entre nosotros.

En cualquier caso, pensamos que resulta excesivo hablar de "invencible allergie" para referirse a la acogida que los lectores, en general, y los estudiosos españoles, en particular, han brindado al novelista. El propósito que nos mueve, así pues, es el de revisar, documentando cada una de las afirmaciones que hagamos, la historia de su recepción entre nosotros a lo largo de un siglo, de 1835 a 1935, tiempo durante el cual se establecen las pautas más importantes de dicha acogida.

Para ello se ha impuesto la consulta de una gran cantidad de materiales, cuya localización no siempre ha sido fácil. Hemos utilizado los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, los de la Biblioteca Cataluña, los de la Universidad Central y la Biblioteca Arús, en Barcelona, así como los existentes en la Universidad de Deusto y la Biblioteca Municipal de Bilbao; además de las secciones de Hemeroteca respectivas y la Municipal de Madrid y de Barcelona. A las numerosas visitas a estos centros debemos añadir los préstamos recibidos desde bibliotecas extranjeras y también las varias estancias en París y Grenoble -esta última subvencionada por el Ministerio de Educación y Ciencia-. Indiquemos, igualmente, la ayuda prestada, en esta fase de documentación, por algunos particulares cuyas bibliotecas suplieron las carencias que presentaban los fondos de las ya citadas. Sólo así, tras una labor minuciosa y prolongada, partiendo del verdadero conocimiento de los hechos, pensamos poder interpretar con rigor el fenómeno sobre el que Víctor del Litto nos estaba interrogando.

Siendo ésta, en lo fundamental, nuestra intención, conviene aclarar, antes de entrar en materia, algunas cuestiones referidas a los

planteamientos y postulados metodológicos que hemos empleado en el desarrollo de este trabajo. Digamos para empezar que el tipo de estudio que se nos ofrecía en esbozo hace meses y ahora vemos concluido remitía "a priori" directamente al ámbito de la llamada Estética o Teoría de la Recepción. No fueron necesarias demasiadas indagaciones teóricas al respecto de los presupuestos y las nociones fundamentales mantenidas por dicha corriente crítica para confirmarlo. No obstante, hemos pretendido por encima de todo que la aplicación de los mismos sea productiva y no constringente, de modo que, haciendo uso práctico de conceptos esenciales reivindicados y definidos por el recepcionismo, pudiésemos dejar que fuesen los materiales aflorados a lo largo de la investigación los que impusiesen las pautas del desarrollo de la misma y la configuración de sus apartados.

Semejante libertad de acción, planteada desde el inicio y en estos momentos vista a la luz de los resultados obtenidos, no ha supuesto, creemos, una merma en el rigor metodológico. Y ello quizá porque lo verdaderamente relevante de la Estética de la Recepción no es su programa o cuerpo de doctrina, sino la luz que viene arrojando, desde las primeras manifestaciones de sus teorizadores, sobre un modo de análisis gracias al cual se desplaza radicalmente la atención de la dicotomía autor-texto hacia la relación texto-lector, abarcando históricamente marcos, sistemas y procesos de la comunicación literaria.

Se entiende así cómo, aun habiendo recurrido, ciertamente, a la aplicación concreta de conceptos elaborados por dicha corriente, lo fundamental, desde el punto de vista metodológico, ha de ser la evidente incorporación de nuestro estudio al conjunto de las aportaciones prácticas a una Historia de la recepción de los textos literarios, si bien no podemos obviar muchas de las limitaciones que de hecho presenta una Historia como la

propuesta por Hans Robert Jauss. Trataremos de explicarnos en las páginas siguientes, destinadas principalmente a exponer sin exhaustividad -más bien sintéticamente, pues no figura entre nuestras intenciones el llevar a cabo un análisis detenido de la Estética de la Recepción-, ese soporte teórico subyacente a la específica aportación práctica que presentaremos a continuación.

Aunque actualmente sea posible distinguir numerosas ramas del recepcionismo, el movimiento como tal surgió al impulso de la Estética de la Recepción difundida por la llamada Escuela de Constanza, a partir de la segunda mitad de la década de los sesenta.[2] Esta tuvo su seno en la misma Universidad, constituida en 1966 con misión renovadora. Desde allí se fomentó la labor interdisciplinaria y la renovación teórica en el terreno de la ciencia de la literatura.[3] Catedráticos de diversas disciplinas lingüísticas se reunieron constituyendo el núcleo de la Escuela. El grupo estaba formado por Wolfgang Iser, Wolfgang Preisendanz, Manfred Fuhrmann, Hans Robert Jauss y Jurij Striedter. Todos ellos ponían en entredicho las concepciones tradicionales, desde el positivismo hasta el inmanentismo y la hermenéutica ingenua. En un artículo de 1983, con motivo del decimoquinto aniversario del recepcionismo alemán, un crítico español, Joaquín Rico[4], subrayaba los supuestos básicos de los que partió el grupo.

---

[2]Vid. a propósito de los antecedentes históricos del concepto de recepción el artículo de H.R. Jauss, "La théorie de la réception. Coup d'oeil sur ses antecedents méconnus" Actas del Congreso de Literatura. II Congreso Mundial Vasco, Vitoria-Gasteiz, 5-9 Octubre 1987.

[3]Vid. H.R. Jauss, Entrevista con R.T. Serges, publicada en Lezen en laten lezen, La Haya, Martinus Nijhoff, 1981, pp.207-219.

[4]J. Rico, "La teoría de la recepción literaria" Arbor CXVI, Nº455 (Nov. 1983), pp.14-33 (p.19).

1.-Concepción del texto como constitutivamente indeterminado (rechazo del objetivismo inmanentista).

2.-Concepción del texto como premisa de la recepción.

3.-Visión de la historia literaria como conjunto de procesos y no de "hechos" (negación del objetivismo positivista), en el que se hallan relacionadas la lectura y la producción de nuevos textos.

4.-Atención al proceso de atribución de sentido al texto por parte del lector, por medio de mecanismos de tipo dialéctico.

No es difícil deducir de lo anterior que el grupo centró su atención en la dimensión del efecto producido por una obra y el sentido a ella atribuido por el público. Semejante concepción del fenómeno literario reposaba, principalmante, en las nociones de "efecto", "horizonte de expectativas" y "concretización".

> La structure virtuelle de l'oeuvre -ha escrito H.R. Jauss- a besoin d'être concrétisée, c'est à dire assimilée par ceux qui la reçoivent, pour accéder à la qualité d'oeuvre (...). En accord avec la théorie esthétique du structuralisme de Prague, je désigne par ce mot (concrétisation) le sens à chaque fois nouveau que toute la structure de l'oeuvre en tant qu'objet esthétique peut prendre quand les condition historiques et sociales de sa réception se modifient (...). Si l'on définit l'oeuvre comme résultant de la convergence du texte et de sa réception, et donc comme une structure dynamique qui ne peut être saisie que dans ses "concrétisations" historiques successives, il n'est pas difficile de distinguer l'action de l'oeuvre, l'effet qu'elle produit, de sa réception. Ce sont deux composantes de la concretisation ou élement constitutif de la tradition: l'un-l'effet- est déterminé par la texte et l'autre -la réception- par le destinataire.[5]

---

[5]H.R. Jauss, Rezeptionsästhetik, München, Wilhelm Fink.Verlg, 1975. Vid. en Edición francesa, "De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe. Postface. L'Esthétique de la recéption: une méthode partielle" en Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, N.R.F., 1978, pp.210-262.

Según la Estética de la Recepción la obra adquiere su verdadero sentido gracias a la función creadora de la lectura, concebida en cuanto a su valor "dialógico" y encuadrada en un concreto "horizonte de expectativas", otro concepto acuñado por Jauss. El "horizonte de expectativas" es una reconstrucción del "marco objetivable de expectativas que surge ante cualquier obra literaria en el momento histórico de su publicación"[6] o de una lectura posterior.[7] Con el tiempo Jauss ha ido matizando este concepto, hasta distinguir dos marcos entre los cuales tiene lugar el proceso dialógico de la lectura: el del horizonte implícito en el texto, al que llama "código primario", y el del horizonte extraliterario de expectativas o de "experiencia" del lector histórico, determinado por su circunstancia vital y literario-linguística (al que daremos prioridad en nuestro estudio). El proceso que abre dicha lectura supone un complicado encuentro dialéctico entre ambos horizontes.[8] El lector incitado por el texto formula preguntas cuyas respuestas no tienen por qué preexistir en aquél; de esta manera es el lector quien ocupa un lugar determinante en la comunicación literaria.

Evidentemente, todas estas formulaciones exigirían ser matizadas y entendidas a la luz del debate que han ido suscitando; debate fructífero

---

[6] Vid. H.R. Jauss, Literaturgeschichte als Provokation, Francfort, Suhrkam, 1970. Traducida al castellano, La Literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976.

[7] Dicho de otra manera, el "horizonte de expectativas es la suma de comportamientos, conocimientos e ideas preconcebidas que encuentra una obra en el momento de su aparición [o de una lectura posterior] y a merced de la cual es valorada." A. Rothe, "El papel del lector en la crítica alemana contemporánea" en Varios, Estética de la recepción. Dr. J.A. Mayoral, Madrid, Arcos, 1987, pp.13-27 (p.17). [El texto original: "Le rôle du lecteur dans la critique allemande contemporaine" fue publicado en Littérature Nº32 (1978), pp.96-109.]

[8] H.R. Jauss, "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura" en Varios, Estética de la recepción, cit., pp.59-85 (pp.76-78). [El texto original: "Des Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur" fue publicado en Poetica Nº7 (1975), pp.325-344.]

pero, a menudo, de cariz crítico. Y es que, en efecto, las exposiciones de Jauss se han juzgado, en ocasiones, poco consecuentes con su punto de partida: la renovación de la historia literaria desde la consideración del lector. Para algunos -es el caso de Stückrath[9]-, sorprende su interés por la recepción activa (es decir, la que da lugar a una nueva obra) más que por la pasiva, con lo cual en la práctica parece retornar a las investigaciones del antiguo comparatismo o a la historia de las influencias. Otros -así Elrud Ibsch[10]- critican su falta de atención al lector real, y no falta quien le atribuya un apego excesivo a la hermenéutica.[11] En cuanto a sus definiciones, son tachadas de imprecisas y por lo mismo de difícil manejo práctico (Mandelkow, Kaiser, Pasternack). Muy seria es, en este sentido, la imposibilidad de encontrar material receptivo de períodos anteriores al siglo XVIII, con lo cual el camino en la investigación parece cerrado si retrocedemos históricamente a épocas pasadas. Por último, los críticos marxistas de la Alemania Oriental no han dejado de hacer hincapié en la indeterminación del concepto jausseano de "público", en su opinión, poco sociológico e histórico.

Pese a todo, aquellas nociones lanzadas al ruedo de la ciencia literaria por la Escuela de Constanza han ido abriendo importantísimas vías de análisis. El programa de Jauss era ambicioso, pero con el tiempo otros se han ocupado de concretarlo y llevarlo, en la medida de lo posible, a la práctica a través de estudios específicos. Tal es el caso de nuestro ensayo

---

[9]J. Stückrath, Historische Rezeptionsforschung: Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie, Stuttgart, 1979.

[10]E. Ibsch, Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I, Munich, 1977. El texto se puede encontrar en H.van Gorp, R. Ghesquiere, R.T. Segers (eds), Receptie-onderzoek. Mogelijkheden en grenzen, Lovaina, Leuven, 1981, pp.31-52.

[11]J. Rico, "Algunos problemas de la estética de la recepción" Trayecto, Instituto Español, Portugués e Iberoamericano de la Universidad Estatal de Utrecht, Nº6 (Abril 1982), pp.1-28.

de análisis e interpretación del proceso receptivo seguido por la obra de Stendhal en el marco de la crítica española, a lo largo de todo un siglo, desde que los críticos coetáneos al novelista lanzasen sus primeros juicios hasta que, en los años treinta del s. XX, la reivindicación objetiva de aquél, a tenor de las valoraciones europeas, parece ser un hecho en nuestro país.

Pero para entender mejor el sentido y las pautas empleadas en el trabajo que presentamos a continuación, conviene concretar más el marco teórico. Esto resulta posible dada la existencia, actualmente, de tres corrientes definidas dentro de la Estética de la Recepción. Es en una de ellas -la que abordaremos en tercer y último lugar- donde debemos incribir nuestra aportación.

1.- La actual teoría del "efecto literario"

Partiendo de la indeterminación del texto, esta corriente ha centrado su atención en el estudio de los mecanismos que condicionan el efecto del mismo y la posible reacción del lector. Sobresalen al respecto las contribuciones de Wolfgang Iser[12], quien destaca, en sus primeros escritos de 1972 y 1976, la participación activa de aquél en la concreción del potencial de sentido de la obra. Es él quien ha utilizado el concepto de "lagunas" (Leerstellen) o pasajes vacíos -muestra de la indeterminación inherente, en mayor o menor medida, al texto-, siendo el lector el encargado de rellenarlas para determinar así el sentido global del texto.

---

[12] W. Iser, Der implizite leser. Komunikations formen des Romans von Bunyan bis Beckett, München, 1972; Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung, Munich, Fink, 1976; L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Mardaga, 1985.

No obstante, algún tiempo después, Iser establecía una teoría del proceso de lectura combinando la fenomenología y la semiótica, con resultados discutibles, demasiado especulativos y generalizadores, convirtiéndose en blanco de abundantes críticas.

Más recientemente, un sector de la Escuela de Constanza ha continuado la investigación sobre la "estética de los efectos". Las principales figuras del grupo son Warning[13], Stierle[14] y Gumbrecht[15], además del mismo Jauss. En cuanto al estado actual de sus aportaciones, la opinión de Klaus Dirscherl es la siguiente:

> Os partidários da estética dos efeitos causam (...) una impressao bastante heterogénea (...). Apesar de múltiplos projectos de teorías, ainda se sabe pouco sobre os fenómenos psíquicos inerentes à recepçao dos textos. Leis por que se regule a recepçao sao hoje ainda dificilmente formuláveis e, no que respeita aos objetos da recepçao analisados, al concretamo-nos sem dúvita cum tanto exclusivamente na recepçao de textos literarios.[16]

---

[13] R. Warning, Rezeptionsästhetik als literaturwissenschatfliche Pragmatik, München, R. Warning Ed. 1975; Elemente einer Pragmasemiotik der Komëdie en Das Komische. Poetik und Hermeneutik III. München, W. Preisendanz, R. Warning Ed. 1976, pp.279-333; "Pour une pragmatique du discurs fictionnel" Poétique Nº 39 (Septembre 1979), pp.321-337.

[14] K. Stierle, "Was heisst Rezeption bei firtionalen Texten?" Poética Nº7 (1975), pp.345-387; "Réception et fiction" Poétique Nº39 (Septembre 1979), pp.299-320; Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literatur - Wissenschaft, München, 1975; "Sprechsituation, Kontext und Sprachbndlung. Zur Vorgershcichte einer Texttheorie als Handlungs Theorie" en Handlunsgstheorien interdisziplinar I.- München, H. Lenk Ed. 1980, pp.439-483.

[15] H.U. Grumbrecht, "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikations-soziologie" Poética Nº7 (1975), pp.388-413; Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der Französischen Revolution. Vorstudlen zur Entwicklung einer historichen text pragmatik, München, 1987; "Persuader ceux qui pensent comme vous" Poétique Nº39 (Septembre 1979), pp.363-384.

[16] K. Dirscherl, "A estética da Recepçao e suas consequencias" Cuadernos de Literatura Coimbra, Nº14 (1983), pp.86-89. (Es traducción de Isabel Ramos del artículo escrito por Dirscherl en Noviembre de 1982, en la Universidad alemana de Passau.)

A-C. de Valderrama, en el apartado teórico previo a un estudio aparecido últimamente sobre la recepción del teatro francés en España entre 1948 y 1975, se manifestaba en el mismo sentido.

> De la vertiente de la "estética de los efectos" -dice- no podemos tomar en consideración sino las hipótesis que, coincidiendo con las otras posturas de la estética de la recepción, puedan tener una comprobación objetiva, de carácter científico.[17]

2.- La investigación empírica de la recepción

Los seguidores de esta tendencia han centrado su actividad en la determinación del comportamiento real de los lectores, sirviéndose para ello del instrumental que ofrece la sociología y la psicología: estadísticas, encuestas, test... Evidentemente, son conscientes de la imposibilidad de estudiar épocas pretéritas, por la simple razón de que aquellos lectores ya no existen. Será preciso, pues, iniciar la concreción de la teoría recepcionista con estudios de procesos actuales, aunque quizá sea planteable la aplicación de ciertos instrumentos teóricos al estudio del pasado. Tal posibilidad, por el momento, es una interrogante.

Quien ha impulsado especialmente esta vía empírica ha sido Norbert Groeben[18], catedrático del Departamento de Psicología de la Universidad de Heidelberg. En sus formulaciones parte del deseo de evitar la subjetividad de la interpretación en los estudios literarios. Groeben acusa a la Escuela de Constanza de continuar interpretando a través de un lector hipotético. Su

---

[17] A-C. de Valderrama, El teatro francés en España entre 1948 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid, Tomo I, Madrid, Universidad Complutense, Tesis doctoral, Dep. de Filología Francesa, 1988, p.122.

[18] N. Groeben, Rezeptionsforschung als empirische Leteraturwissenschaft, Kronberg, 1977.

propuesta es la del empleo estricto de datos proporcionados por lectores reales, gracias a la puesta en práctica de técnicas procedentes de las ciencias psicológicas o sociales: encuestas, diferencial semántica, "cloze procedure", aproximación demoscópica y estadística, etc.

La utilización del término "empirización" se debe al encuadre de la propuesta de Groeben dentro del programa empírico-racional de Schmidt. Pero, en cualquier caso, su posición, basada en una concepción del texto literario como polivalente y en consecuencia poli-interpretable, viene a coincidir con el planteamiento del grupo autodenominado "experimental" (Segers) y también de la Escuela de Constanza. Y es que existen, sin duda, numerosos puntos de confluencia entre estos diversos grupos, circunstancia subrayada por el propio Groeben en los coloquios celebrados en Lovaina, en 1981, bajo el lema "Investigación recepcionista. Posibilidades y límites."[19]

Pese a todo, las prácticas experimentales o empíricas llevadas a cabo desde la sociología o la psicología, siendo útiles como medio de conocimiento, difícilmente pueden considerarse un fin en sí mismas o, al menos, no lo han sido hasta el momento. Su aportación es enormemente positiva, si bien no se han salvado escollos como el del estudio de procesos históricos pasados. Urge, en todo caso, un examen crítico riguroso de todos estos procedimientos para saber si pueden resultar aplicables a la solución de problemas fundamentales como el de la relación entre texto, recepción e interpretación.

---

[19] N. Groeben, "Kontemporäre Rezeptionsforschung: Empirisierung als Konsequenz und Kritik der Rezeptionsästhetik" en Receptie-onderzoek..., Leuven, 1981, pp.103-136.

3.- La teoría de la recepción propiamente dicha o "historia de la recepción"

En términos generales, estamos ante la corriente inspirada por la orientación que tomó en un segundo momento H.R. Jauss. Su principal impulsor teórico ha sido Gunter Grimm.[20] En sí, la "historia de la recepción" se ocupa del estudio de las modalidades y causas del proceso de transmisión de las obras literarias en un enfoque sincrónico y diacrónico.

En esta línea, además de las propuestas de Grimm, destacan las posiciones complementarias sugeridas por Link.[21] Este último lanzó una alternativa, según la cual se intentaban aunar la "estética de los efectos" y la "historia de la recepción". Definió tres niveles distintos en las obras:

1.-Nivel extratextual: incluye al autor real y al lector real.
2.-Nivel interno al texto: establece la relación entre el autor implícito y el lector implícito.
3.-Nivel intratextual: se relaciona el autor ficticio con el lector ficticio.

El interés de Link estaba puesto en el segundo nivel, que responde a una situación comunicativa ideal -autor y lector implícitos o abstractos son supuestos teóricos-. Una vez trajadas las características que constituyen la normativa genuina del autor abstracto de una obra, pretendía analizar la

---

[20]G. Grimm, Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie, München, 1977.

[21]H. Link, Rezeptionsforschung. Eine Ernführung in Methoden und Probleme, Stuttgart, W. Kohlhammer GmbH, 1976.

modalidad y las razones de la recepción -por parte del lector abstracto- de tal creación literaria tanto en sincronía, en relación con la acogida atribuida a la obra en otros contextos socio-culturales, como en diacronía.

Así pues, Link en sus tesis establece una diferencia entre "destinatario" -modelo intencional de un mensaje literario- y público-lectores reales, excluidos del nivel textual-. Se interesa por el primero, así como por las recepciones adecuadas que el destinatario otorga a las obras, y descarta las recepciones inadecuadas por desviarse de la normativa.

Para Grimm, sin embargo, lo esencial de las reconstrucciónes de los procesos históricos de la recepción reside en los juicios emitidos por los lectores o espectadores reales, ya sean actuales, ya sean históricos. Adopta una posición crítica ante los métodos empírico-sociológicos que se basan en modelos elaborados para la comunicación de masas, y también ante los métodos puramente especulativos fundados en apriorismos teóricos. En definitiva, su objeto de estudio son las "concretizaciones" de los lectores reales.

La tendencia de la "historia de la recepción", tal y como él la formula, tiene, pues, establecidas fronteras con la crítica sociológica, la estética del lector y la literatura comparada e historia general de la literatura. Sin detenernos en ello, subrayemos que en el tipo de análisis que le interesa, aunque puedan adoptarse posturas histórico-sociales o histórico-psicológicas, la finalidad de hecho es el estudio del proceso de transmisión.

En este sentido, como punto de partida, es necesario decidir previamente si se atiende a los juicios críticos emitidos por un sujeto

receptor, como representante de un conjunto social más amplio, o bien se opta por una clase, como formación social más extensa. Es fundamental para la ponderación y juicio de la recepción y el efecto diferenciar entre los diversos tipos de lector, es decir, de los "estratos de receptores", y por lo mismo, entre las diversas especies o formas de recepción. La división más sencilla suele ser la que diferencia la recepción pasiva de la reproductiva, y ésta de la productiva.

1.- Recepción pasiva: La de la amplia masa de lectores silenciosos, que leen, oyen, pero no comunican sus "vivencias de recepción" a la opinión pública. Los índices de la recepción pasiva se reflejan en las listas de "bestsellers", en la edición y número de ejemplares o representaciones teatrales, etc.

2.- Recepción productiva: La ejercida a través de la crítica especializada, los comentarios, el ensayo, las cartas o apuntes de diario, así como otros posibles documentos, cuya finalidad es transmitir un juicio de gusto o de valor y quizá estimular, o lo contrario, la lectura de tal o cual obra por parte de un mayor público.

3.- Recepción reproductiva: Llevada a cabo por escritores que estimulados e influidos por determinadas obras crean una nueva.

La subdivisión puede resultar imprecisa y probablemente se descuiden en ella algunos géneros y formas literarias de interés para la investigación de la recepción de los lectores: la alegoría, el comentario humanístico, la imitación, la traducción, la parodia, como ha indicado Manfred Schmeling[22], pero, indiscutiblemente goza de claridad. Cabe, sí,

---

[22] M. Schmeling, "Formas y modos de la recepción productiva" en Teoría y praxis de la literatura comparada, Barcelona, Alfa, 1984, pp.82-90.

establecer otra algo más compleja, indicando en primer lugar el tipo de "concretizaciones" a las cuales habría que acomodar después los diferentes tipos de receptores. Es la tipologización elaborada por Grimm.

1.- Concretizaciones del tipo 1: Pretenden establecer una reconstrucción histórica de la intención intratextual del autor. Corresponden al tipo de público por el que se interesa Link. Se trata del lector silencioso, "puro", sin formación teórica ni pretensión de formular sus concretizaciones. Habitualmente, su interés por una obra surge gracias a los estímulos ejercidos por otros lectores.

2.- Concretizaciones del tipo 2: Aspiran a una interpretación potencial en el marco de una situación o circunstancia histórica y comunicativa determinada. Estamos ante el autor de recensiones, cuya finalidad es mediadora; una especie de lector profesional preocupado por provocar una motivación en el receptor del tipo 1. Hay que excluir de este grupo a quienes forman parte de la cadena de distribución de la industria editorial.

3.- Concretizaciones del tipo 3: Responden a una recepción según normas subjetivas arbitrarias. El tipo de receptor correspondiente es un lector "productivo", es decir, convertido a su vez en autor. El acto valorativo es aquí muy claro, siendo esto lo importante y no la dimensión creadora provocada en el lector.

Esta modalidad de concretizaciones es también objeto de estudio en las teorías de Genette[23] sobre el architexto, e incluso en los análisis de tematología en Literatura comparada, planteados

---

[23] G. Genette, Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1982.

por Elisabeth Frenzel[24], pero ni unos ni otros son los que aquí interesan.

4.- Concretizaciones del tipo 4: Suponen una recepción según paradigmas normativos dominantes. Nos encontramos ante el "historiador de la literatura" como receptor, con una marcada función explicativa-docente. Precisa, en cuanto tal, tomar distancias respecto de la obra y del momento histórico en que ésta se situa. No goza de la libertad y premura con que surgen las expresiones receptoras del tipo 2; el historiador de la literatura necesita asentar sus lecturas para poder teorizar retrospectivamente.

En todo caso, para Grimm este tipo de receptor sólo se diferencia del del tipo 2 o del lector "puro" del tipo 1 en el grado y no en el modo de recepción. Distinto es, por el contrario, el del tipo 3, quien reinvierte su recepción en una nueva producción.

5.- Concretizaciones del tipo 5: Tienden a una interpretación basada en el análisis de la recepción. Estamos ante el investigador de los procesos receptivos, cuya lectura de una obra o grupo de obras le conduce a interrogarse sobre la respuesta provocada por ellas en unos lectores determinados. Nos referimos, claro está, a un tipo de labor como la que nosotros nos planteamos en estos momentos llevar a cabo partiendo de la obra de Stendhal.

A lo dicho debemos anadir que el análisis de la recepción histórica -y entiéndase esto referido también a nuestro caso concreto- centra su atención en el desarrollo de un enfoque metódico de cierto tipo de

---

[24]E. Frenzel, Stoff und Motivgeschichte, Berlin, E. Schmidt, 1966; Stoff; Motif und Symbolforschung, Stuttgart, Metz lersche Verlagsbuch, 1970.

"concretizaciones", y sólo en último término se interesa por el análisis de los "textos de impulso", es decir, las creaciones literarias mismas. Si de la investigación se desprende una valoración de la obra es en función de su recepción, atendiendo al "horizonte de expectativas" de un contexto socio-histórico preciso.

Por nuestra parte, creemos evidente que no sirven, para llevar a cabo un estudio mínimamente riguroso, todas y cada una de las "concretizaciones" o juicios de valor formulados por los receptores. En primer lugar, pretender la evaluación de la experiencia receptiva de la mayoría silenciosa de los lectores pasivos -tipo 1-, cuando además estos pertenecen a una época pasada -para nosotros los dos últimos tercios del siglo XIX y primero del XX-, resultaría inviable y, aun en el caso de ser posible, poco fructífero. Nos parece más acertado proceder a una selección del "corpus" de la investigación, esto es, de los receptores, dando preferencia a las "concretizaciones" de mayor relevancia social en función de su incidencia real, incluso si estos juicios de valor no resultan "adecuados" a la recepción correcta. Contaremos, pues, fundamentalmente con lectores del tipo 2, que pueden serlo también, en ocasiones, del tipo 4, si pasan de una labor periodística, por ejemplo, a acometer empresas de mayor envergadura teórica e histórica (recordemos, entre otros posibles ejemplos, el de Emilia Pardo Bazán, dedicada al ejercicio de la crítica periodística, pero también autora de la Historia de <u>la literatura francesa moderna</u>). Críticos literarios preocupados por orientar el gusto del gran público, aunque a menudo los lectores se reduzcan a una selecta minoría -es, sin duda, el caso de Stendhal en el marco español-. El hecho de encontrarse entre esta modalidad de críticos-receptores algunos que fueron, a su vez, también productores pensamos es algo que pudo incidir en su talante analítico, por esta razón consideraremos de modo especial sus aportaciones.

Hasta qué punto los receptores seleccionados son representativos de un "estado de opinión" más amplio, es cuestión de difícil respuesta. Lo indiscutible es que el investigador no puede recurrir -en tanto se estudia un tiempo pasado- sino a materiales escritos, seleccionando entre ellos los de "máxima autoridad" y "máxima divulgación". Son los criterios que han determinado el presente trabajo; aplicables una vez desempolvada la ingente cantidad de documentación procedente de las publicaciones periódicas más significativas en cada momento, de las recopilaciones de artículos, de los ensayos, de los tratados teóricos, e incluso, cuando se imponía su importancia, de las mismas obras creativas de los receptores-autores implicados.

Ciertamente, la presencia de Stendhal en el contexto socio-literario español -y dejamos aparte, explícita y conscientemente, el mundo latinoamericano, aun a sabiendas de su notable importancia sobre todo por las empresas editoriales en tiempos de la censura- ha sido a lo largo del siglo estudiado, 1835-1935, bastante limitada, por lo cual no es difícil subrayar la excelencia receptora de algunos escritores-críticos. En último término, lo que nos ha interesado primordialmente, en consonancia con el resto de estudios en torno a la "historia de la recepción", ha sido la interdependencia de la estructura literaria y el contexto socio-político y cultural configurador del "horizonte de expectativas". Interpretando éste es posible llegar a explicarse el porqué de una presencia limitada e incluso deformada del novelista francés en los círculos crítico-literarios de nuestro país.

Así, pongamos un ejemplo, en lo que respecta al último tercio del siglo XIX, hemos utilizado varias vías de aproximación para esclarecer dicho "horizonte de expectativas" existente entre los lectores de la época. Son

las siguientes.

- El sentido y la orientación de la crítica literaria española tras la Revolución de 1868.
- El concepto de generación literaria y su contexto socio-político.
- La interrelación existente entre producción novelística y producción crítica.
- La presencia de lo francés en la vida política, cultural y literaria española.
- La cuestión religiosa y su incidencia en los hechos literarios.
- Los debates literarios en torno a las corrientes realista y naturalista.

El estudio del "horizonte" perfilado bajo la incidencia de cuantas realidades acabamos de enumerar, así como la importancia y efecto de las traducciones -en sí mismas resultado parcial de una circunstancia general-, ha contribuido a esclarecer el sentido de ciertas respuestas de los críticos españoles ante la obra de Stendhal. El análisis de las mismas ha constituido, necesariamente, un segundo paso en nuestra investigación: aparte algunos críticos menores, hemos considerado, en detalle, la aportación de E. Pardo Bazán, R. Altamira, A. Cánovas del Castillo, J.O. Picón, J. Valera, L. Alas "Clarín", M. Menéndez Pelayo y, entre los catalanes, J. Sardá, J. Yxart y N. Oller.

Una interpretación posterior de conjunto nos ayudará a formular algunas conclusiones, moderadas, y nunca dogmáticas. Nuestro estudio, aunque quisiese, no puede ser exhaustivo; se basa, sí, en un material verificable, pero éste a menudo se escapa de nuestras manos. Controlar cuanto la crítica

ha dicho sobre uno u otro autor, de entre los grandes de la literatura universal, a lo largo de un extenso periodo de tiempo, es empresa que supera la capacidad del investigador actual a quien siempre se le escapará una referencia, un libro, un comentario interesante que hubiese debido citar y no lo hizo. Pese a todo, nos arriesgamos a acometer la ardua empresa, esperando que sea de utilidad para futuros estudios y contribuya al conocimiento y comprensión del stendhalismo español, intención que ya expresamos inicialmente. Para el resto de las épocas, desde el Romanticismo hasta la década de los años treinta en nuestro siglo, la manera de operar ha sido la misma, si bien los primeros años de recepción romántica presentan un tinte peculiar ante el cual nos hemos inclinado por la elaboración de un capítulo unitario.

El estilo que hemos utilizado en todo momento es expositivo, con descripción cronológica de las "concretizaciones" aportadas por los distintos autores seleccionados, teniendo siempre muy en cuenta las peculiares inclinaciones personales o generacionales de éstos y su concepción y ejercicio de la crítica, en términos generales. En todo caso, cada autor ha impuesto sus propias pautas; en ocasiones, ha sido suficiente con hacer aflorar sus comentarios sobre Stendhal de manera objetiva, pero, a veces, su propia personalidad literaria ha exigido que tuviésemos presentes ciertas inclinaciones de "simpatía" hacia el autor por ellos juzgado. Esto último se observará con claridad al llegar a la aportación de Pío Baroja o a la de Benjamín Jarnés.

Finalmente, hemos de indicar que incluimos a modo de Anexo varios apartados en torno a una cuestión escasamente debatida entre la crítica francesa, la de la presencia de España en Stendhal. A menudo se alude a la presencia de Italia en la obra [illegible] la modulación de la personalidad de Henri

Beyle, y sin duda existen sobrados motivos para hacerlo; pero la revisión de sus escritos novelescos, ensayísticos y autobiográficos, así como la de su Correspondencia, revela con suma evidencia otra huella fundamental en la vida y la creación stendhaliana: la de España. Por ello, y dado que nuestro estudio pone en relación al escritor con el ámbito de lo español, quisiéramos atender complementariamente a esa otra vertiente del binomio. Así, manteniendo incluso algunos de los presupuestos metodológicos de la "historia de la recepción", a los cuales cabría añadir otros propios de la Literatura comparada cuando se ocupa del análisis de imágenes, presencias o influencias, nos acercaremos a varios aspectos significativos en relación al modo cómo Stendhal conoció y comprendió cuanto procedía de nuestro país, sus gentes, su tradición, su política, su literatura... Gran parte de todo ello debe entenderse como consecuencia del momento histórico y los tópicos en vigor, sin embargo, hay también una parte absolutamente original en aquello que él mismo denominó su "españolismo". A esa peculiar manera de sentir lo español y de verterlo en moldes creativos dedicaremos, pues, los apartados finales de nuestro estudio.

CAPITULO PRIMERO: Stendhal y la crítica literaria romántica española

> Aunque la aparición de Stendhal en España como figura de relieve sea consecuencia de la gran polémica del naturalismo que conmovió la opinión literaria española hacia 1885, anteriormente Stendhal y sus obras fueron ya conocidos, imitados -indirectamente- y aun apreciados como exponente del romanticismo cincuenta años antes.[1]

Con estas palabras abría Ramón Esquerra en 1936 su estudio, de un total de 24 páginas, sobre Stendhal en España. Fue el primero, y desgraciadamente el último, en abordar el tema en su conjunto. De aquel inicial artículo aparecido en la Revue de Littérature Comparée -cuando comenzaban malos tiempos para las publicaciones españolas y también para los escritores incluidos en el Indice, como Henri Beyle- quedan importantes apreciaciones y datos irrefutables que los actuales estudios deben tener en cuenta. Nuestro trabajo, desde principios metodológicos básicos tomados del recepcionismo histórico, es buen exponente de la deuda contraída con el crítico catalán.[2]

El repaso retrospectivo de Esquerra apuntaba como primer episodio en la "historia española de Stendhal" - y a nosotros no nos consta ninguno anterior- aquel cuyo protagonismo se debe al epígrafe elegido por Campo Alange para un artículo sobre el teatro incluido en la revista El Artista, publicación que apareció entre 1835 y 1836. El epígrafe es el mismo que

---

[1]Ramón Esquerra, "Stendhal en España. 1835-1935" Revue de Littérature Comparée (Juillet-Septembre 1936), p.552.

[2]De todos modos, el presente capítulo de nuestro estudio difiere, por su planteamiento, de los siguientes, ya que presenta un carácter más unitario e interpretativo, en función de los "textos de impulso" stendhalianos considerados y su posible incidencia en el ámbito español. Sobrepasa la mera exposición de una presencia documentada, favoreciendo el rastreo de indicios significativos en torno a la recepción histórica, no tanto de la figura de Stendhal, como de su aportación crítica sobre la debatida polémica: clasicismo-romanticismo, e incluso, realismo. No obstante, creemos conveniente su inclusión, que nos remonta, además, a la primera huella de stendhalismo en España.

precede a la segunda parte de Racine et Shakespeare, ensayo de crítica literaria en torno al teatro con el que intervino Stendhal en la viva polémica clásicos-románticos, que ocupó los salones y los círculos artísticos franceses de 1823 a 1830. La querella en el país vecino tuvo su eco en el nuestro, y aunque la voz del disidente Stendhal no fue, al menos en apariencia, una de las más oídas, de forma indirecta creemos que su resonancia alcanzó a lo más genuino del romanticismo liberal español. Ese romanticismo cuyo umbral debe situarse en el año 1833 con la muerte de Fernando VII, el regreso de los emigrados españoles y el inicio de un nuevo período político. Los años inmediatamente posteriores son los que impulsan a España decisivamente hacia la modernidad europea, tanto en política como en literatura, pese a los escollos de un tradicionalismo persistente, rutinario y "clasiquista", y de un romanticismo nacional conservador e imitativo.

Las palabras de Stendhal en el contexto español de 1835 traen consigo la síntesis de toda una época necesitada de espíritus renovadores y mentes lúcidas comprometidas con la libertad y con su propia historia, dispuestas a un análisis racional y "realista" del hoy para poder apostar "románticamente" por un mañana mejor. El Henri Beyle de 1823-1825, con su Racine et Shakespeare, era ya el crítico y novelista que daría a la Historia de la Literatura las obras más revolucionarias de su tiempo y era también el precursor, ya, de otros revolucionarios españoles en política y en arte. Espronceda y Larra, como exponentes más significativos, podrían haber firmado, diez años después de ser escrito, aquel famoso epígrafe que rezaba lo siguiente:

> Diálogo. El Viejo. -Prosigamos.
> El Joven. -Examinemos.
> He aquí todo el siglo XIX.

Pero vayamos por partes. Al hacer semejante afirmación somos conscientes de estar trastocando todo orden en el planteamiento científico de la cuestión. Un aserto como el precedente exige la apoyatura de una rigurosa argumentación basada en datos precisos, en una documentación de época y de autores y también, no lo olvidemos, en la intuición que hace posible ir perfilando el razonamiento. A todo ello daremos cabida en el presente capítulo.

La mención stendhalista hecha por el Conde de Campo Alange (1835) gana relieve insospechado al encuadrarse en unos años clave para la evolución socio-literaria española. Un gran movimiento vital y reivindicativo, que comenzó siendo revolucionario -anecdóticamente revolucionario- y fue de hecho y sobre todo reformador, llenó desde fines del siglo XVIII la escena europea. El origen hay que buscarlo en Inglaterra y Alemania, su extensión, sin embargo, abarcó ampliamente a los países mediterráneos, empezando por Francia e Italia, para afectar finalmenta a España. Al caduco mecanismo del antiguo régimen se opuso la mentalidad romántica subvirtiendo los valores tradicionales de orden clásico, monarquia absoluta, razón y regla, por otros nacidos del yo individual que reclamaba su libertad y subjetividad, un nuevo culto al nacionalismo, al cristianismo y a la Edad Media frente a las clásicas imposiciones greco-romanas, con el consiguiente nacimiento de modelos nuevos en literatura, tales como Shakespeare, Dante o Calderón[3].

---

[3]Son numerosos los estudios críticos e históricos de conjunto sobre el Romantlismo en los distintos países. Para España remitimos a varios de los más conocidos e importantes: H. Aberne, El romanticismo en España, Cork, Cork University Press, 1932; J.L. Alborg, Historia de la Literatura española IV, "El Romanticismo", Madrid, Gredos, 1980; G. Carnero, Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber, Valencia, Universidad, 1978; G. Díaz-Plaja, Introducción al estudio del romanticismo español, Madrid, Espasa-Calpe,1936; J. Entrambasaguas, Determinación del romanticismo español y otros ensayos, Barcelona, apolo, 1939;A. Farinelli, El romanticismo nel mondo latino, Turín, Bocca,1927 y "Le romantisme et l'Espagne" Revue de Littérature Comparée XVI (1936), pp.670-690; J. García Mercadal, Historia del romanticismo español, Barcelona, Labor, 1943; V. Llorens Castillo,

Si consideramos los primeros planteamientos críticos del moviminto en España, la fecha inicial es la de 1844, cuando comienza la polémica entre Nicolás Böhl de Faber y Joaquín de Mora; aquél bajo la influencia alemana de Schlegel y un romanticismo esencialmente cristiano, éste defendiendo posiciones menos doctrinarias, y ambos polemizando en torno a la "vindicación de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura"[4], título que dio Böhl de Faber en 1820 al volumen donde recopiló todo lo que había publicado desde el comienzo de la polémica. Al lado de Joaquín de Mora intervino también Alcalá Galiano, quien en 1821 tomaría parte activa en el nuevo régimen constitucional que cambió la faz política de España, consiguiendo que los escasos seguidores de la polémica religioso-literaria, abandonasen todo interés por ésta para poner sus ojos en la "avasalladora actualidad política".

El antiliberalismo de Böhl de Faber hubo de replegarse ante los ímpetus políticos de quienes hasta entonces se habían mantenido en la oposición conspirando contra el régimen absolutista. A ellos tocó entonces hacerse cargo del poder, bandeándose entre marzo de 1820 y septiembre de 1823 en una indescriptible confusión. El sentido de su obra, al menos, iba a ser claro: restablecer la situación anterior a 1814, continuando la

---

Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834), México, El Colegio de México, 1954 y El romanticismo español, Madrid, Castalia, 1979; R. Navas Ruiz, El Romanticismo español.Documentos, Salamanca, Anaya, 1971 (Edición revisada en Cátedra, Madrid, 1982); A. Peers, Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954. Dejamos sin mencionar otras muchas obras más específicas y también los numerosos artículos que sobre el tema han aparecido; llegado el caso iremos citándolos a lo largo del Capítulo. Baste esta lista para subrayar los títulos más significativos al hacer un repaso general.

[4]Vid. sobre la polémica calderoniana el Capítulo de la obra de V.Llorens citada (nota 2 supra) El romanticismo español, pp.11-28. En la cruzada romántica tradicionalista, de signo antiliberal y de reivindicaciones marcadamente religiosas, Böhl de Faber chocó con la realidad española en literatura, todavía dominada por el neoclasicismo a lo Meléndez y Moratín y en el aspecto religioso contenida en un catolicismo institucionalizado y alejado de los moldes culturales que necesitaba la nueva sociedad.

revolución liberal iniciada en las Cortes de Cádiz. Entre las varias tendencias políticas más o menos radicalizadas, el equipo del Gobierno, integrado por hombres generalmente moderados (Pérez de Castro, Canga Argüelles, Bardají, Martínez de la Rosa...), intentó llevar a cabo la difícil tarea constitucionalista sorteando las presiones e intrigas del rey, los absolutistas, los liberales exaltados y las sociedades secretas donde se había gestado la revolución. Se tomaron algunas medidas en orden a la desamortiación eclesiástica y civil. Se suprimió el Tribunal del Santo Oficio y se restableció la libertad de imprenta, volviendo a regirse los Ayuntamientos por las normas de la Constitución de 1812.

Pero a la fuerza liberal se oponía una Junta absolutista establecida en Bayona bajo la presidencia del general Eguía y una Regencia establecida en Seo de Urgel. El apoyo del gobierno francés y su intervención acordada en el Congreso de Verona fueron decisivos a la hora de restablecer a Fernando VII. Durante la primavera y el verano de 1823 entran en España 90.000 franceses al mando del duque de Angulema, a los que se unieron los realistas españoles. El gobierno liberal no pudo hacer frente a la situación y sus partidarios, ante el restablecimiento implacable del absolutismo y endurecida la represión, hubieron de optar por el exilio. Entre 1823 y 1824, siendo nulo el régimen de libertades en España, el desarrollo cultural y artístico entró en una fase de estacamiento, sólo los emigrados consiguieron mantenerse al corriente de los inminentes cambios que se estaban experimentando en toda Europa.

La reincorporación a la vida nacional de esos hombres de Estado liberales, escritores muchos de ellos, tras la muerte del monarca, supuso también la reincorporación de ideas y tendencias de todo orden gracias a las cuales el ámbito español se sumó, aunque con retraso, a la evolución

general. Los cambios sufridos por el movimiento romántico francés desde 1824 vinieron así a reproducirse, en términos muy similares, una década después, en España[5].

Los emigrados no bebieron sólo, ni siquiera en primera instancia, de la crítica y la literatura francesa. La mayor parte de ellos marchó a Inglaterra, vía Gibraltar. En algunos casos el viaje terminaba en la ciudad andaluza desde donde era posible mantener contacto con los grupos liberales de la costa levantina y meridional. En 1824, no obstante, "poco más de mil familias"[6] fueron acogidas por el gobierno inglés; hombres de distintas profesiones, condenados a muerte por el régimen fernandino, entre ellos varios nombres de una significación política y literaria relevante, así Alcalá Galiano o el Duque de Rivas, a quienes seguirían otros más jóvenes como Espronceda o E. de Ochoa.

Elegir Inglaterra como país de acogida era explicable. Durante la Guerra de la Independencia ambas naciones vincularon sus intereses contra Napoleón, pero ya mucho antes escritores ingleses se habían interesado por España, abundaron los hispanistas profesionalizados o simplemente aficionados y los viajeros británicos no dejaron de recorrer la península[7]. En Londres los contitucionalistas españoles fueron magnificamente recibidos; incluso establecieron su propio barrio, Somers Town, sus periódicos y sus tertulias en el British Coffee House, siempre pensando en el regreso. Desde 1824 Vicente Salvá estableció una importante Librería Clásica y Española y hubo editores, como Marcelino Calero, que rigieron su propia imprenta.Se

---

[5]Vid. H. Juretschke, Origen doctrinal y génesis del romanticismo español, Madrid, Editora nacional, 1954, p.30.

[6]Vid. V. Llorens, Liberales y románticos..., cit. p.23. A su vez Llorens aduce otros documentos que acreditan esta cifra.

[7]Vid. R. Navas Ruiz, El romanticismo español, cit., pp.27-28.

llegó a crear un Ateneo Español en 1826. Con todo ello se favoreció el intercambio de ideas que condujo definitivamente a que escritores como Mora, Alcalá Galiano o Rivas se vieran tentados por el romanticismo. Probablemente leyeron a Byron y Walter Scott, y sin duda siguieron de cerca los debates que enfrantaban articulaciones distintas de un mismo fenómeno.

No cabe duda de que los periódicos y revistas ingleses se hicieron eco en esos años de la polémica francesa y todo lo francés, por imperativos geográficos e históricos, había sido y continuaría siendo esencial en el mundo cultural hispano. El éxodo de los emigrados, por lo mismo, vino a terminar no en Inglaterra, sino precisamente, en el país que había sido durante décadas refugio ante los vaivenes políticos españoles. Mientras Luis XVIII se mantuvo en el poder, aquel poder que había enviado su armada para restablecer a Fernando VII, siendo ministro Chateaubriand, los liberales del trienio no pensaron en buscar asilo en territorio enemigo. Pero, una vez desterrado Carlos X y con él la vieja nobleza ultra incitadora de la intervención en España a favor de los absolutistas, la revolución de 1830, con Luis Felipe de Orleans, abrió nuevas expectativas para aquéllos. Trasladándose a Francia, los españoles abrigaron la esperanza de que el gobierno revolucionario apoyase activamente a los constitucionales.

A partir de 1828-1829, la circulación de los liberales españoles de cierto prestigio por París y otras ciudades importantes, Marsella, Bordeaux, Tours etc, dejó de suponer riesgo alguno[8]. En ciertos casos, valiéndose de autorizaciones oficiales, el exilio se desarrolló prácticamente en Francia. Recordemos el de Martínez de la Rosa, liberal

---

[8]La situación de los exiliados de cierto renombre social o político poco tuvo que ver con la que vivieron los combatientes liberales hechos prisioneros, cuyas condiciones fueron a veces lamentables. Vid. J. Rubio, La emigración española a Francia, Barcelona, Ariel, 1974.

moderado que, habiendo recibido los ataques de exaltados durante el trienio, fue en 1824 expulsado por los realistas. Dotado de pasaporte para establecerse en Francia, tras cuatro meses en Bayona prefirió pasar una temporada en Italia, y así lo hizo como turista. Finalmente, en septiembre de 1824, el antiguo ministro español se instaló en París[9], guardándose de hacer manifestaciones políticas y dando muestras de una extrema prudencia. No es extraño que a partir de 1828 la policía le considerase uno de los refugiados más inofensivos. De cualquier modo, sus posiciones políticas no variaron en lo sustancial, y al regreso, en 1834, fue nombrado jefe del Gobierno, bajo la Regencia de María Cristina. Su moderación y término medio conciliador no fueron suficientes en aquella ocasión, como no lo habían sido diez años atrás, ante una realidad que exigía soluciones tajantes. Los liberales pronto se vieron defraudados.

Lo mismo que en política, en literatura la opción de Martínez de la Rosa fue prudente. Adelantándose a cuantos iban a llegar a la capital francesa tras el exilio en Inglaterra, mantuvo un privilegiado contacto con los salones literarios de París, Como en todo, su deseo respecto a románticos y clásicos consistió en unir las teorías de ambos bandos, cosa nada fácil. Lo intentó en un esfuerzo supremo con La conjuración de Venecia, que hasta 1834, cuatro años después de ser publicada en París, no se estrenó en Madrid, donde alcanzó gran éxito,-en buena parte suponemos que debido más a la fama política de su autor, todavía liberal prometedor, que a los aciertos literarios, si bien estos tampoco faltaron-[10]. Pero la nota romántica "para quien consideraba a Racine el más alto genio dramático

---

[9]Vid. J. Sarrailh, Un homme d'Etat espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862), Paris, Champion, 1930.

[10]Hasta el joven Larra, que luego evolucionaría hacia posiciones más críticas y netamente liberales, le brindó una de las más entusiastas reseñas teatrales. Vid. Revista Española (25 de Abril 1834).

moderno -dice Llorens-, tenía que ser tímida y de corto alcance"[11]

Llegado el momento, al hablar de los posibles contactos de algunos exiliados españoles en París con Beyle nos referiremos a Martínez de la Rosa. Sin embargo, su posición reservada y más clásica que romántica en el fondo, interesa ahora menos, siendo nuestro propósito el consignar las etapas del triunfo del Romanticismo en Francia entre 1823 y 1830.

1. El Romanticismo francés entre 1823 y 1830. La alternativa de Henri Beyle

Al llegar desde Inglaterra, en 1829-1830, los liberales exiliados entraron de lleno en la patria de Dumas y Hugo y no en la de Chateaubriand. En muchos casos, desde Londres habían podido participar ya de los episodios de aquella batalla librada progresivamente a tres frentes: primero, entre los retrógrados en política y partidarios de la escuela poética llamada romántica, de signo tradicionalista y cristiano, de un lado, y los partidarios de las reglas clásicas inmutables, de otro; en segunda instancia, los liberales en política lo mismo que en arte, críticos ante el catolicismo institucional y defensores de lo verdadero y natural en el teatro como en otros géneros, frente a los clásicos, a los románticos tradicionalistas y a la reciente escuela de Hugo, renovadora del teatro pero desde el oropel poético y melodramático.

---

[11] V. Llorens, El romanticismo español, cit., p.100. Vid. también sobre el carácter romántico de la obra de Martínez de la Rosa, algunos otros estudios: G. di Stefano, "Per una introduzione all'opera du Martínez de la Rosa" en Miscelane Studi Espanici, Pisa, 1964, pp.38-60 y "El crepúsculo del liberal: Martínez de la Rosa en el 48 y el drama Amor de Padre" Prohemio I (1970), pp.271-278; J.C. Dowling, "The Paris Première of Martínez Rosa's. Aben Humeya" en Homenaje a la memoria de Rodríguez Moñino, Madrid, Castalia, 1966, pp.147-154; G.P. Mansour, "And Aben Humeya Problem" Romance Notes VIII (1967), pp.213-216

La polémica, centrada en el teatro, terminó con el triunfo de los principios que Hugo defendió en 1827 en el prólogo de su obra Cromwell, pero no en vano interrvinieron otras voces, como la de Stendhal, para reclamar un teatro verdadero, preciso e inteligente, vinculado a las circunstancias de cada país y cada época, y cuya preocupación al fin no había de ser otra que la de convertirse en exponente de las grandes realidades del corazón humano, únicas capaces de conmover al espectador.

En 1825, Stendhal, rodeado de románticos conservadores en política y de militantes de un clasicismo intransigente, supo que tenía algo que decir, algo que había aprendido de Inglaterra e Italia. Su Racine et Shakespeare tuvo resonancias en Francia y fuera de ella; no faltaron las revistas británicas que le dedicasen comentarios más o menos favorables, y el ensayo no pudo pasar desapercibido para hombres pendientes de los acontecimientos literarios de su tiempo. H. Juretschke ha hablado de Alcalá Galiano como de "lector atento de la comparación establecida por Stendhal entre Racine et Shakespeare"[12], y de Espronceda dirá R. Marrast que "il paraît fort probable qu'il connaissait Racine et Shakespeare", al menos en 1834[13].

Pero volvamos a los años 1823-1824, cuando tras un primer momento de expansión romántica alemana e inglesa, en Francia se asiste a un enfrentamiento en el cual la literatura y la política se vieron absolutamente involucradas. Había también, sin duda, otro antecedente, el del romanticismo italiano. Vayamos, pues, por partes y centrémonos en el Henri Beyle de aquellos años y en su opúsculo de crítica literaria, durante

---

[12] Origen doctrinal..., cit., p.28.

[13] R. Marrast, José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme, Klincksieck, 1974, p.346.

mucho tiempo su libro más célebre: "Racine et Shakespeare a été longtemps le plus célebre des livres de Stendhal -dirá P. Martino- . C'était au temps que l'on connaissait mal Stendhal, et qu'il y avait peu de gens à le lire et à l'aimer. Avec ce petit livre de critique, tout le monde se sentait à l'aise, dans un domaine de discussions familières sur le romantisme et le théâtre; le temps et le succès avaient d'ailleurs très suffisamment arrondi les audaces de l'auteur; l'oubli des menues circonstances de ces vieilles querelles avait épointé ses brocards"[14]. Viejas quereilas cuyo origen hay que situar a fines del siglo XVIII.

En la atmósfera intelectual francesa se sentia, entonces, como una presencia viva y casi indiscutible, la doctrina y la tradición clásicas unidas al nuevo espiritu filosófico. Entre 1787 y 1799, La Harpe redactó el código definitivo del teatro clásico. Toda la doctrina parecía estar reducida a una teoria del teatro, y la tragedia y la comedia francesas llegaron a convertirse en auténticas glorias nacionales; al orgullo patriótico se unia el placer en el arte. No habia más genio que el de Corneille, Racine y Molière.

Los jóvenes de 1800 se educaron en el Lycée de La Harpe, en los Eléments de Littérature de Marmontel, en los Blair's Lectures, conocido en Francia con el titulo de Leçons de rhétorique et de Belles-lettres, obra indiscutiblemente clásica aunque inglesa, en el Cours de belles-lettres de Dubois-Fontanelle etc. Stendhal pertenecia a esa misma juventud y por aquellos años no sólo leia con asiduidad estas obras, sino que recomendaba la de Le Harpe a su hermana Paulina como "un livre à avoir".

---

[14]Stendhal, Racine et Shakespeare. Texte établi et annoté avec Préface et Avant-Propos por Pierre Martino, Paris, Champion, 1925, Tome Premier, p.I. Para un estudio preciso del ensayo de Stendhal es indispensable recurrir a esta edición critica de P. Martino. Su Introducción de ciento cincuenta y tres páginas sigue siendo hoy día el texto más completo y documentado sobre la obra.

El clasicismo francés estaba asentado sobre un cuerpo de sólidas teorías en torno a lo bello, la ilusión en el teatro y las reglas del decoro o las conveniencias dramáticas. Lo bello -promulgaba Le Harpe en la Introducción al Lycée- "est le même dans tous les temps, parce que la nature et la raison ne sauraient changer. Ce qui est beau dans Homère et dans Virgile n'est pas beau parque qu'ils l'ont fait, mais parce qu'il est conforme aux idées que nous avons de la nature des choses et des principes de l'art"[15]. La belleza ideal era considerada, bajo este presupuesto, como única y nacida de la razón. Las reglas, así, surgían de la acertada combinación de experiencia y razonamiento, de acuerdo con la verdad racional, que no era la de la efímera experiencia cotidiana, sino la justificada y fundada en la razón, esto es, la verosimilitud. Demasiada ilusión de realidad iba contra las condiciones materiales del espectáculo sometido a los límites del espacio y el tiempo de la acción; por el contrario, el arte exigía que se sintiese siempre en la obra la presencia del autor, estilizando la realidad.

El autor para racionalizar las "verdades" de la experiencia y de la historia contaba con las conveniencias y el decoro. Este, mezcla de preocupación moral e intelectual, obligaba a rechazar, en la manera de actuar y hablar de los personajes, todo aquello que la inteligencia y las costumbres del francés moderno rechazaba como demasiado diferente a lo que él podía comprender, todo ello quedaba fuera de lo verosímil. La primera de las conveniencias dramáticas debía ser la preocupación por el estilo, inscrito siempre en el código de la "politesse". El poeta -decía La Harpe- "ne jouit pas d'un tiers de l'idiome national; le reste lui est interdit comme indigne de lui. Il n'y a guère pour lui qu'un certain nombre de mots convenus, et le génie du style consiste à en varier les combinaisons.... De

---

[15] Lycée, 1822, Tome 1, p.33; Tome VIII, p.119. Citado por P. Martino, cit., p.IX.

secret n'est connu que de trois ou quatre hommes dans un siècle"[16]. En 1800 esos tres nombres eran en Francia: Corneille, Molière y Racine, sobre todo este último.

Ya hemos apuntado el carácter clásico de la educación de Beyle, y es significativo que en 1823, cuando redacta la primera parte del panfleto literario bajo el cual se enfrentaban aparentemente clásicos contra románticos, no lo haga con el título de Racine ou Shakespeare, sino con el de Racine et Shakespeare. Una parte de su personalidad venía del siglo XVIII y admiraba los grandes nombres de la literatura francesa. "Racine résume les rêves du jeune écolier féru de littérature classique et immprégne des principes des grands traités poétiques, ceux du jeune homme avide de gloire littéraire, qui rédigeait des Remarques sur le style de l'immortel Racine et écrivait à sa soeur Pauline: "Je lis chaque soir, avant de me coucher quelque fatigué que je sois, un acte de Racine pour apprendre à parler français""[17]. Incluso desde la infancia, Stendhal sueña con hacer comedias como Molière; durante años anota sus obras y redacta por placer disertaciones y comentarios al respecto[18].

> Racine, Molière..., la tragédie française, la comédie française, Stendhal, à vingt ans, est bien persuadé que ce sont là des produits presque perfaits de l'esprit humain. Il éprouve vivement, à cette époque, un sentiment, très commun alors en France, qu'il raillera plus tard et contre lequel il écrira son premier Racine et Shakespeare: un chauvinisme littéraire, jaloux et chatouilleux, qui ne supporte pas qu'on préfère, ou même qu'on compare sérieusement les théâtres

---

[16] Lycée, Tome 1, p.297.

[17] R. Fayolle, Introduction à Racine et Shakespeare, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p.21; Stendhal, Correspondance, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Vol.I (Lettre du 22 janvier 1803).

[18] Vid. H. Cordier, Molière jugé par Stendhal, 1898. Son numerosos los manuscritos conservados en Grenoble relativos a Molière y Stendhal.

étrangers avec le nôtre.[19]

Durante algún tiempo alberga incluso la esperanza de convertirse en autor dramático y no son pocos los esforzados intentos en una lucha por prepararse con rigor para la carrera que en aquel tiempo podía proporcionarle la fama que tanto ansiaba. El teatro era el género obligado para todo escritor[20]. En 1801, confesaba: "Je crois, par exemple, qu'un jour je ferai quelque chose dans la carrière du théâtre. Le plan de Selmours, du Ménage à la mode, du Quiproquo, les idées de l'Aventurier nocturne, les tragédies du Soldat croisé revenant chez ses parents, et d'Ariodant semblent justifier mes espérances"[21]. Todos ellos fueron ensayos frustrados: de Selmours, pieza en tres actos, hizo varios esbozos, abandonándola al fin, de Quiproquos, otro de sus proyectos en cinco actos sólo se han encontrado unas ocho páginas. No tuvo nunca auténticas dotes para el teatro, se excedía en el detalle, le faltaba síntesis en la composición, y aunque deseaba utilizar la forma dramática para manifestar sus conocimientos del corazón humano, le faltaba experiencia real de las pasiones y de la sociedad, experiencia que únicamente en los años de Paris , posteriores a Milán, conseguiría suplir al conocimiento libresco[22]. Además, Beyle no estaba dotado para el alejandrino y eso le mortificó sobremanera mientras estuvo persuadido de la necesidad del verso: "J'ai réfléchi profondément sur l'art dramatique, en relisant les vers de Selmours; ils m'ont paru moins mouvais qu'en les faisant. Je veux apprendre à les faire, car il voudrait bien

---

[19]P. Martino, op.cit., p.XV

[20]Vid. G. Moinet, "Racine Shakespeare" et les problèmes du théâtre chez Stendhal. Thèse 3 Cycle. Université Grenoble III (17 Mars 1978); "Stendhal et le thèâtre" Exposition Maison Stendhal. Juillet-Septembre 1987, Grenoble.

[21]Stendhal, Journal en Oeuvres Intimes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, (12 Juillet 1801), p.415.

[22]Vid. M. Bardèche, Stendhal, romancier, Paris, La Table Ronde, 1947.

mieux que les Quiproquos fussent en vers."[23]

He aquí los dos frentes contra los cuales el joven Beyle, al tiempo que maduraba, tuvo que librar la gran batalla: la imposición del alejandrino en el teatro moderno del siglo XIX y el chauvinismo literario francés. Será necesario esperar a 1814, cuando deja París y se instala en Milán, para que el paso de Racine a Shakespeare se haga realidad. Stendhal dejaba entonces atrás a un público apasionado por su teatro nacional, dispuesto a reforzar la tradición, intransigente, bajo la convicción de estar investido de una especie de función social; "ce n'était certes point la nouveauté ni l'attrait de la curiosité qui le poussaient, por l'ordinaire, au théâtre, mais bien le désir d'entretenir dévotieusement une tradidtion littéraire et dramatique, de vérifier, á chaque coup, l'excellence de la doctrine"[24]. En 1822, como veremos, ese mismo público se revolverá contra Shakespeare y contra los actores ingleses, hostil a esa gran novedad como a todas las demás.

En el caso de Stendhal no es conveniente dar crédito a sus confidencias de la Vie d'Henri Brulard donde vierte ideas sólo defendidas realmente años más tarde y hace gala de sentimientos que no llegarían, sin embargo, sino con el correr de bastante tiempo de experiencia y madurez: "J'avais une admiration vraie, sentie, passionnée pour Shakespeare."[25]. Pero

---

[23]Stendhal, Journal, cit. (1 Mai 1801), p.402.

[24]P. Martino, op.cit., p.XVIII.

[25]Stendhal, Vie d'Henri Brulard en Oeuvres intimes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1955, p.349.

gracias a ellas nos podemos ir explicando cómo hubiese deseado Beyle ser a sus diez años. Ya en Milán, en 1820, proyectó hacer inscribir sobre su tumba, junto a las famosas palabras que hoy todavía se conservan en la lápida del Cementerio de Montmatre, estas otras: "Quest'anima adorava Cimarosa, Mozart e Shakespeare"[26].

En realidad -dice P. Martino- el Journal y la Correspondance del autor muestran bien como la revelación de Shakespeare fue lenta y progresiva, paralela a la desafección por Racine[27]. El descubrimiento inicial data de 1802, 1803 y 1804; en esos años y en los siguientes es cada vez más frecuente encontrar manifestaciones de este tipo: "Prendre exemple de Shakspeare; comme il coule comme un fleuve qui inonde et entraîne tout, quel fleuve que sa verve! comme sa manière de peindre est large! c'est toute la nature (...). C'est pour mon coeur le plus grand poète qui ait exïxté", en 1805; o un año más tarde: "Je sens que j'aime de plus en plus Shak[speare]; pour moi, c'est le plus grand des poètes"; y ya en 1811: "J'ai songé à Shakspeare; je lis Roméo, il me semble que je relis quelque chose que j'aurais écrit le mois passé, tant ces sentiments découlent naturallement de ma manière de voir. Je trouve la poétique de Shakspeare dans Romée, page 110 (acte III, scène III); je suis charmé de voir que je pense exactement comme cette "understanding soul"."[28].

Sus teorías sobre lo "bello ideal" iban evolucionando al compás de las lecturas que le proporcionaba el poeta inglés: "Je dois peut-être le

---

[26]Stendhal, Souvenirs d'égotisme en Oeuvres intimes, cit., p.1434.

[27]P. Martino, op.cit., p.XXXVI.

[28]Stendhal, Journal, cit. (11 Février 1805; 15 Mai 1806; 27 Mars 1811) p.587; p.797; p.1013.

sentiment vif d'une belle nature aux lectures que j'ai faites du naturel Shakspeare"[29]; y todo en él fue experimentando un cambio progresivo: "A force de lire et de méditer, Stendhal parvint à mieux comprendre le génie de Shakespeare. El l'aima, parce qu'il le voyait naturel, préocupé d'écrire "pour le plus grand plaisir des spectaterus". Mais il lui fallut de longues années et de nouvelles informations pour se déshabituer de la persuasion que Shakespeare avait besoin d'être francisé et vêtu de nos oripeaux tragiques"[30]. Es en Milán, en 1817, cuando gracias a las fuertes influencias exteriores formula, al fin, su gran deseo: "Il nous faut Shak. pur"[31]; es el momento en que Stendhal "cessa d'être étroitement "français" pour devenir "européen""[32], renuncia al encorsetado chauvinismo y opta por ese mismo cosmopolitismo que caracterizó a Heine.

Entre 1815 y 1821 asimila con auténtico entusiasmo las ideas más revolucionarias del romanticismo inglés e italiano. Había leído el Curso de Schlegel antes pero fue escaso el gusto que experimentó por su obra. Ciertamente, en alguna ocasión lo aprueba (y con el tiempo llegaría incluso a coincidir en algunas ideas), pero, en general, se advierte que no ejerció una gran influencia sobre él[33]. Posteriormente, siempre que hable de Schlegel lo tratará como a "un pauvre et triste pédant..., pire que les La

---

[29] Ibid. (16 Avril 1804), p.451.

[30] P. Martino, op.cit., p.XXXVIII.

[31] Stendhal, Correspondance, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967-68, Vol.I,(Lettre du 1 décembre 1817).

[32] P. Martino, op.cit., p.XXXIV.

[33] Coincidieron al reconocer la influencia de la corte sobre la literatura clásica y los verdaderos fundamentos de la ilusión teatral. No obstante, en una nota escrita sobre la página final del último volumen del Curso de literatura de Schlegel que manejó, se puede leer lo siguiente: "Cet auteur m'est antipathique au souverain degrê." Citado por P. Martino, op.cit., p.XLI.

Harpe"[34].

Desde Milán entra en contacto con la literatura inglesa que hasta entonces sólo le era relativamente conocida. En septiembre de 1816 algunos amigos le dan a leer varios números de la Edinburgh Review, donde se apercibe de la coincidencia entre los planteamientos allí defendidos y todas las "buenas ideas" a las que él habia ido llegando. Stendhal se abonó a la revista liberal, cuyos redactores tenian la útil costumbre de incluir largos artículos generales en los cuales exponian, de manera diferente cada vez, las piezas de un gran sistema filosófico, político y literario. En la revista se podia encontrar de todo: una estética, una moral, un tratado de retórica, un manual de historia literaria. "Pendant quelques années, l'Edinburgh Review fut, avec l'Idéologie de Tracy, un livre de chevet de Stendhal; il se pénétra de ses idées."[35].

Pero no fue ésta la única publicación inglesa que conoció. De hecho, no tardó en convertirse en asiduo lector de la prensa británica; y no sólo en lector, sino también en colaborador: en el New Monthly Magazine, de 1822 a 1826, en el London Magazine, de 1824 a 1826, en la Paris Monthly Review, de 1822 a 1823, y en The Athenaeum durante 1828.[36] Las mismas fechas en que firman abundantes artículos algunos de los liberales españoles refugiados en Londres. Ya mencionamos páginas atrás a hombres como Alcalá Galiano; su buen conocimiento del inglés le permitió, poco después de su llegada a la capital inglesa, colaborar en diferentes revistas, empezando

---

[34]Stendhal, Correspondance, cit., Vol.I (Lettre du 1 octobre 1816 et du 26 décembre 1816); Racine et Shakespeare,Paris, Garnier-Flamarion, op.cit. p.86.

[35]P. Martino, op.cit., p.XLIII.

[36]Stendhal, Croniques pour l'Angleterre. Contribution à la presse britanique. 5 Tomes parus, 5 prevus. Tome I.1822; Tome II.1823-1824; Tome III.1825-1826. Tome IV.1824-1825; Tome V.Lettres de 1824-1825. Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble. 1988.

por la Westminster Review, recién fundada por un grupo de "radicales"[37]. El extenso artículo publicado en esta revista fue al parecer el único de carácter político entre los escritos por Alcalá Galiano. Los demás abordaron temas literarios.[38]

Sabemos de la preocupación del gaditano por la situación del teatro y la poesía, y de sus amplios conocimientos en este campo, reconocidos al ser nombrado, en 1828, primer catedrático de español en la University of London. En la lección inaugural del Curso de Lengua y Literatura que pronunció el 15 de noviembre de aquel año, trazaba el esquema de la historia literaria de su país, sobre el que insistiría en la serie de artículos publicados en The Athenaeum -revista donde escribió también Stendhal- en los primeros meses de 1834, a punto ya de regresar a España. Fue The Athenaeum una publicación semanal muy prestigiosa en Inglaterra, eco de las polémicas literarias en unos y otros países. Las ideas allí divulgadas debieron ser leídas tanto por el anglófilo Stendhal como por la mayor parte de los exiliados cultos españoles residentes en Londres. Antonio Alcalá abrió la primera serie sobre literaturas extranjeras, atendiendo a un proyecto anunciado por la revista en 1833, de publicar series de artículos referentes a las letras contemporáneas de diferentes países. La serie española apareció con el siguiente título: "Literature of the nineteenth Century: Spain".

---

[37]El artículo se titulaba "Spain" y apareció en 1824, guardando su autor el anonimato como era costumbre en la mayoría de las publicaciones inglesas.

[38]V. LLorens se refiere a algunos de ellos. Así, por ejemplo, en uno de 1826 comentó la novela en inglés de Valentín Llanos, Don Esteban; en otro, de 1829, hizo la crítica de dos novelas históricas, también en inglés, de Telesforo de Trueba y Cosío, Gómes Arias y The Castilian; en 1830, apareció su ensayo sobre Jovellanos en la Foreign Quarterly Review. El romanticismo español, cit., p.69.

Había en estos artículos de crítica literaria un planteamiento y sentido histórico muy marcado. Alcalá Galiano por primera vez coloca la obra literaria dentro de su contexto histórico, orientación que ya apuntaba en la lección inaugural de la Universidad de Londres y que "no dependía sólo de las particulares características del período estudiado por él, sino más bien de las ideas de la crítica romántica que fue adoptando durante su emigración en Inglaterra"[39]. Y permítasenos continuar con las palabras de V. Llorens, tan buen conocedor de la obra de los liberales exiliados en aquel país: "Alcalá Galiano no sólo rompía con las valoraciones de los clasicistas españoles, sino con las admitidas por él mismo cuando intervino en favor de Mora y contra Böhl de Faber en la polémica calderoniana. Al referirse ahora a dicha polémica confiesa que está muy lejos de sus opiniones de entonces, sin que eso quiera decir que adopte totalmente las "wild speculations" de un Schlegel. Frente al rígido clasicismo francés y al exaltado romanticismo alemán, lo que Alcalá Galiano propugna es la actitud más espontánea e independiente, menos sometida a reglas o principios, de los poetas ingleses."[40].

El contacto con la literatura inglesa romántica, modelo de equilibrio integrador, capaz de llevar a la práctica esa difícil síntesis de conocimiento y expresión del alma humana y de la Naturaleza externa, fue decisivo para hombres como Antonio Alcalá y Henri Beyle. En 1834, al escribir para The Athenaeum, el español estaba vertiendo cuanto de la polémica literaria europea había aprendido y filtrado dispuesto a ofrecérselo a los cultivadores de las letras hispánicas, una vez en su país. El carácter liberal se le había atemperado, pero conservaba fuertemente arraigada la moderna concepción de una poética no universal, sino acomodada

---

[39] Ibid., p.73.

[40] Ibid., p.74.

a las costumbres e ideas de cada pueblo. De regreso a París, en 1822, en la cabeza de Beyle bullía ésta y otras ideas; la influencia del pensamiento inglés había sido muy fuerte en aquella última etapa de su vida en Italia.

Al ampliar las fronteras del estrecho e ignorante mundo provinciano de su infancia, otras puertas diferentes a las que él imaginaba fueron abriéndose ante su inteligencia. Desde Grenoble, cuando soñaba con ser alguien en la capital, con compartir la gloria del Emperador, le hubiese resultado difícil concebir que un día no sólo su ciudad natal se le volvería insoportable, sino que incluso Francia, por cuya causa combatió al lado de Napoleón, terminaría convirtiéndose a sus ojos en una nación servil y decadente, a la que no dudaría en repudiar para hacer de Italia su patria de adopción.

Las causas de ese rechazo fueron múltiples y en ningún caso puramente caprichosas, como alguien podría pensar de un "dilettante" enamorado de Italia desde aquellos permisos durante la campaña de Rusia, entre 1811 y 1813, entusiasmado por el carácter jovial y acogedor de gentes totalmente liberadas de ese sentido del ridículo tan propio del francés medio, causa de su latente y perniciosa hipocresía.

A los ojos de Beyle la vuelta de la monarquía borbónica había apagado toda esperanza de grandeza y progreso para Francia. Esta opinión, compartida por muchos, era aireada a través de las revistas inglesas en una gran campaña contra las inmensas ambiciones de una nación en decadencia, no sólo política sino moral e intelectual[41]. Los liberales rechazaban por igual

---

[41]Algunos ejemplos, de los abundantes al respectos, los encontramos en revistas como Quartery Review, junio 1822, o Monthly Magazine, julio 1823. En ocasiones se llegaron a crear polémicas franco-inglesas, así, el Constitutionnel se creyó en el deber de responder al número de marzo de 1821 de la Edinburgh Review -donde se afirmaba la superioridad intelectual de Inglaterra-, y así lo hizo en una serie de

a Napoleón y a los Borbones, no creían en la sinceridad del régimen parlamentario y juzgaban la prensa insuficientemente libre, observando cómo se apagaba la vida cultural porque Francia, humillada y herida, se había empeñado en reforzar su patriotismo literario y artístico.

Mientras el espíritu intelectual renovador se desvanecía en el país vecino, el resto de Europa convenía en aceptar la liberación de las servidumbres impuestas en otro tiempo por el clasicismo. La revolución había tomado cuerpo hacía tiempo en el norte. Nombres como Goethe, Schiller, Th. Moore o Byron sonaban fuerte en la prensa europea e incesantemente se repetían los elogios a Shakespeare, sin que los franceses supiesen responder con otra cosa que: ¡Molière!, ¡Racine!. La partida estaba echada y la elección de Beyle no dejó lugar a dudas; un nuevo ideal literario se le había revelado: "La force, l'énergie, la spontanéité, un certain "primitivisme", toutes les grandes caractéristiques du romantisme européen, voilà ce qui doit constituer la "beau idéal" moderne; la correction de la pensée, la perfection du style, l'élégance du vers, la peinture abstraite du coeur humain sont l'idéal d'un âge bien décidément enfoncé dans le passé."[42].

En 1816 tiene lugar un episodio decisivo en la conversión romántica de Stendhal, de resultas del cual escribiría dos años después, haciendo gala de esa contundencia tan peculiar en sus afirmaciones: "Je suis pour Byron contre Boileau, je suis un romantique furieux"[43].Entre el 13 de

---

artículos los días 12, 23 de agosto y 24 de octubre de 1821.

[42]P. Martino, op.cit., p.XLIX.

[43]Citado por J. Marsan, "Les idées dramatiques, Racine et Shakespeare" Stendhal, Cahiers Libres, Paris, 1932, p.121.

octubre y el 5 de noviembre, Lord Byron hace escala en Milán, antes de alcanzar Venecia, donde residiría varios años. Byron era ya un símbolo de rebeldía social y literaria para los jóvenes escritores liberales italianos, y por entonces, "Henri Beyle -dice C. Berges en su conocida biografía y estudio- que no era todavía Stendhal "raffolait de Lara" (le arrebataba Lara) y se pasaba las noches en blanco leyendo El Pirata"[44]. Aparte la admiración y la comunidad de gustos literarios, había entre el inglés y el galo -continúa diciendo la escritora Consuelo Berges- ciertas coincidencias de situación personal: "Por ejemplo, la circunstancia de haber cambiado ambos sus respectivas patrias naturales por otras de adopción voluntaria. "Grecia es para él -escribe Beyle a Crozet a raíz de haber conocido a Byron- como Italia para Dominique" (Recuérdese que Dominique fue otro de los seudónimos elegidos por Beyle)"[45].

El encuentro tuvo lugar en uno de los palcos de la Scala, el del noble italiano Ludovico de Brême, aunque Stendhal, en su libro Rome, Naples et Florence, "tan lleno de deliberadas tergiversaciones de fechas, nombres y lugares" (como la mayor parte de sus libros), diga haberlo conocido en Venecia. La impresión debió de ser fuerte y de ella han quedado varios testimonios redactados posteriormente por el francés; en muchos casos son cartas, como la dirigida a Luisa Sw. Belloc, correspondiendo a otra en que esta escritora inglesa le pedía algunos datos para un libro que preparaba en

---

[44]C. Berges, Stendhal y su mundo, Madrid, Alianza, 1983, p.181. Este estudio es una síntesis de otro más amplio, único y más importante durante mucho tiempo en España sobre la figura del novelista francés, que apareció con el título, Stendhal. Su vida, su mundo, su obra; a él nos referiremos en repetidas ocasiones a lo largo de este trabajo.

[45]Ibid., p.181.

1824 sobre el recientemente fallecido Lord Byron[46]. Pero, en 1816, le tenemos ya redactando un largo extracto de un articulo de la Edinburgh Review de abril de 1814 sobre el poeta inglés, donde encuentra una definición perfecta del sistema romántico; la incluye en 1817 en su Histoire de la peinture en Italie y en 1818 en un "alegato romántico" origen de su Racine et Shakespeare. Pierre Martino reproduce las palabras con las que concluía, acordando con el redactor de la revista lo siguiente: "Il est difficile que les antiromantiques nous fassent longtemps illusion sur ce que cherche le XIX siècle: un soif d'émotions fortes est son vrai caractère; or ne peut m'émouvoir fortement qu'avec des choses que s'adressent à moi et non...á un Français de Louis XIV"[47].

Stendhal colma también entonces sus impetus románticos viajando a Inglaterra. Visita Londres del 3 al 14 de agosto de 1817[48]. Ocupado con la Histoire de la peinture -fuente inagotable para sus reflexiones teóricas sobre la importancia de las implicaciones geográficas y temporales en el arte-, vuelve de nuevo a la cuestión del teatro, campo de batalla por excelencia para las manifestaciones atacantes hechas desde las revistas inglesas contra el orgullo francés: "Toute la grande contestation intelectuelle de la France et de l'Anglaterre semble se rèduire, vers 1820, à l'antagonisme de ces deux noms: RACINE ET SHAKESPEARE"[49].

---

[46]La carta está reproducida integramente, en traducción, por C. Berges en la obra citada, p.183. Además de sus conversaciones en la Scala, al menos una vez recibió y contestó Stendhal correspondencia de Byron, a propósito de unas observaciones desfavorables sobre la actitud política de Walter Scott, poco digna a juicio de Beyle.

[47]P. Martino, op.cit., pp.XLIX-L.

[48]Los datos cronológicos de la vida de Henri Beyle los tomaremos directamente de la cronología establecida por H. Martineau, encabezando la edición de las Oeuvres intimes del autor, cit., pp.XX-XXXV.

[49]P. Martino, op.cit., p.LI.

"A toutes ces aformations -ajoute Martino- Stendhal, en 1816 et dans les années qui suivent, adhère d'enthousiasme. Il sait maintenant pourquoi il se lassait de Racine, il a de nouvelles raisons de détester les Bourbons, et de se justifier d'avoir fui la France. Il ne se propose d'abord que de "mettre ces idées en circulation"; il extrait, il compile, il copie, il traduit l'Edinburgh Review; il rêve d'apprendre à ses amis d'Italie "le genre romantique..., qui est enseigné par l'Edinburgh Review""[50].

Ocurre, y de eso se da pronto cuenta, que los milaneses conocen tan bien como él la revista inglesa y en Italia los gustos románticos se han ido imponiendo, no sin cierto revuelo, gracias a un cenáculo de jóvenes escritores, muchos de ellos contertulios de Stendhal en el palco de Brême en la Scala: Silvio Pellico, Ermès Visconti, G. Bercheet, P. Borsieri, Confalonieri, etc. Todos ellos ideólogos, penetrados del espíritu enciclopédista, contrarios al despotismo austríaco y partidarios de las novedades en arte y en literatura. Y a ninguno se le ocultaba que la querella a la que se lanzaban habia de servir no sólo para reivindicar la libertad en el teatro, sino para hacer posible la manifestación de su fe política. "Leur "modernisme" veut créer un tragédie "italienne", mais c'est là, pour eux, une façon de parler de leur rêve d'une Italie...italienne"[51]. Para estos hombres ser romántico y ser liberal era una misma y sola cosa. En una Italia sometida al poder de Austria su suerte fue nefasta, en Milán casi todos fueron condenados a muerte o a prisión.

Stendhal tomó pronto partido por los liberales; sabia que "le romanticisme -como él llamaria al movimiento renovador en el arte, diferenciándolo del "romantisme" francés- était la racine ou la queu du

---

[50] Ibid., p.LII.

[51] Ibid., p.LVII.

libéralisme"[52]. En la primavera de 1818 estima llegado el momento de lanzarse al ardor de la batalla; lo hace con un alegato literario titulado Qu'est-ce que le romantisme, dit M. Londonio?[53], al que seguiría un proyecto de escribir Del romanticismo nelle arti, cuyo objeto sería exponer la estética romántica tal y como se concebía entonces en Milán[54]. Si atendemos a las notas que se conservan, buena parte de las ideas que hubiese contenido se las debía Beyle a Ermès Visconti, el auténtico teorizador oficial de la nueva doctrina, a quien admiraba vivamente.

También en Milán pudo tener las primeras noticias sobre Manzoni[55], quien en teatro repudiaba las "reglas" por amor a la verdad y era amigo de M. de Tracy, cuya ideología acompañaba a Stendhal desde la juventud. Pero el verdadero combate del grenoblés por la causa del romanticismo italiano no llegaría a ser librado en aquel suelo. Varios acontecimientos le obligan a regresar a su país: la ruptura sentimental con Métilde Dembowski, la muerte de su padre sin dejar herencia alguna y, sobre todo, una doble acusación, par parte de la policía austriaca -que sospecha de su colaboración con los carbonarios del "Conciliatore"- y, mucho más lamentablemente para él, por

---

[52]Según la cita tomada de P. Martino: Stendhal, Correspondance, Paupe et Cheramy, Tome II, p.187.

[53]No nos detendremos en el comentario del opúsculo, teniendo en cuenta que su contenido es claro antecedente de Racine et Shakespeare, obra que estudiaremos detenidamente más adelante. En cualquier caso, Stendhal venía a insistir sobre todo en la idea de un romanticismo como doctrina literaria y como fe política. Al respecto, véanse las páginas que le dedica P. Martino, op.cit., pp. LIX-LXVIII.

[54]Vid. P. Martino, op.cit. pp.LXX-LXXII.

[55]Algunas similitudes del Capítulo III del Racine et Shakespeare de 1823 con la Lettre à M.C*** sur l'unité de temps et lieu dans la tragédie de Manzoni, pueden deberse a la mediación de Fauriel, quien por aquel tiempo estaba en relaciones con los románticos italianos y se carteaba con Manzoni y Visconti. La Lettre de Manzoni había sido escrita en 1820, pero no apareció hasta 1823 en un volumen de traducción preparado por Fauriel. Durante ese tiempo, el manuscrito estuvo en manos de éste y resulta bastante verosímil pensar, según supone M.P.P. Trompeo en Nell'Italia romántica. Sulle orme di Stendhal, p.109, que Stendhal conversase con Fauriel sobre esta futura publicación, e incluso tuviese en sus manos el manuscrito de Manzoni.

parte de sus propios amigos liberales que no terminan de explicarse bien que hace en Milán ese extranjero "curioso, sin profesión y sin fortuna". El golpe bajo debió dolerle, pero no le impidió continuar en Francia la labor iniciada en su voluntario exilio milanés. Para entonces, además, había entrado ya con pleno derecho en el mundo de las letras, era autor de la Histoire de la peinture en Italie, de la Vie de Haydn, Métastase et Mozart, de Rome, Naples et Florence y De l'Amour.

En junio de 1821 deja Italia y el reencuentro con París le exigirá readaptarse a la vida de una ciudad y de un país que casi había olvidado. Cae en plena querella romántica, pero el "romantisme" francés era bien distinto de aquél al al que estaba habituado y que a partir de ahora preferirá llamar "romanticisme" para marcar claramente las diferencias.

> Il tomba en pleine querelle romantique -explique Martino--; mais c'était un tout autre romantisme que celui auquel il était habitué. D'abord il ne le comprit point. Etre romantique, pour lui, c'était être résolument "moderne" en politique comme en art et en littérature; c'était croire à l'excellence du gouvernement parlamentaire, habiter des maisons commodes et adaptées au climat, écrire avec la langue de tout le monde, composer des tragédies sur des sujets d'histoire nationale et railler librement dans les comédies les moeurs du jour. On n'en était par là à Paris, en 1821.[56]

Unos años antes Beyle había dejado tras de sí una Francia orgullosamente clásica, y en 1823, aunque no les era desconocido el romanticismo europeo, sobre todo a través de L'Alemagne de Mme de Staël y la traducción del Cours de littérature dramatique de Schlegel, la mayoría de los literatos y críticos confesaban, probablemente de buena fe, no saber a ciencia cierta de qué se trataba. Sin embargo, los cambios se empezaban a sentir y el nuevo régimen político de monarquía borbónica, después de un

---

[56] P. Martino, op.cit., p.LXXVIII.

cuarto de siglo de Revolución, vino a interferir profundamente en la vida intelectual y literaria, siempre presentada en el exterior con su oropel de gloria nacional. De modo que allí, como había ocurrido en Italia, el "romantisme" se convirtió más que en una doctrina literaria en una opinión política, pero justamente inversa a la italiana:

> Au nouvel ordre social et politique il fallait une nouvelle littérature; bien entendu, elle serait catholique et monarchiste; el repudierait l'idéologie classique, le philosophisme encyclopédiste; elle demanderait ses thèmes à l'histoire de la France: au moyen-âge surtout (...). On chanterait la famille royale, ses tristesses et ses gloires; on dirait les troubles de l'âme moderne, fatiguée du matérialisme de la génération précédente et désireuse de retrouver la quiétude d'une foi solide; on serait spiritualiste, mystique même, de toutes les façons, qu'on chantât l'amour, la religion ou le roi.[57]

Así pues, en Francia los primeros románticos fueron conservadores intransigentes, incluso ultras. Apoyaron la intervención del Duque de Angulema en España y aplaudieron a su ministro y escritor Chateaubriand, quien convirtió en modelos de arte y pensamiento su Génie du Chistianisme, los Martyrs, los Buonaparte et des Bourbons ets. Su órgano de difusión recibió el significativo nombre de Conservateur littéraire. Hombres importantes, como Hugo, Lamartine, Vigni, Nodier, dan empuje a la joven escuela. Su romanticismo, de características muy superficiales, no se oponía al respeto de las grandes reglas, atendiendo después a las suyas propias, que, sin embargo, nadie terminaba de definir con claridad. Lo peculiar, al parecer, era la temática elegida; los llamados románticos se inclinaban por las emociones tiernas y la ensoñación religiosa, la meditación filosófica y las historias fantásticas.

---

[57] Ibid., p.LXXXI.

En vista, pues, de que los románticos en Francia se reagrupaban en el mismo frente de los conservadores, Stendhal hubo de buscar sus afinidades en otra parte. Curiosamente, un tipo de literatura que siempre había amado experimentó un crecimiento extraordinario en el número de publicaciones y el grado de interés del público; se trataba de los libros de memorias y sobre todo de aquellos que prolongaban la historia hasta los inicios de la Revolución Francesa y Napoleón. El gusto de los lectores en realidad respondía a una inclinación política: en la historia pasada y en la más reciente, el público liberal encontraba argumentos contra el gobierno del momento. He ahí, pensaba Stendhal, toda una trama digna de ser llevada a la escena. En su opinión era necesario sustituir el decadente teatro clásico por un teatro nacional y moderno, tal y como hubiese aprobado Manzoni. El teatro francés necesitaba del espíritu de Shakespeare.

Por otra parte, los periódicos y revistas del país daban muestra de publicar artículos mejor informados sobre el teatro inglés y sobre Shakespeare. Por fin parecía tener algo que decir en Francia el genio inglés; y Stendhal no tardó en comunicar las buenas noticias a sus lectores de Inglaterra: "Une grande révolution théâtrale se prépare en France. D'ici à quelques années on fera la tragédie en prose et l'on suivra les errements de Shakespeare. On remarque dans les bibliothèques publiques que sept ou huit exemplaires de la nouvelle et assez plate traduction de Shakespeare por le célèbre M. Gizot ne suffisent pas à l'avidité des jeunes gens"[58].

Además, una nueva visita a Londres, del 19 de octubre al 21 de noviembre le permite hacer realidad un sueño de juventud. El 19 de noviembre asiste por fin a la representación de Othello, y poco después a la de Ricardo III. Sorprendentemente, seis meses después es informado de que una

---

[58]Citado por P. Martino de la Correspondance de Stendhal, cit., p.273.

compañía inglesa, animada por las buenas noticias llegadas de Francia, va a interpretar en París Shakespeare en inglés. Ya veía Stendhal anunciado el nuevo rumbo del teatro, y sin embargo, una vez más, volvió a equivocarse; jugaban en su contra las animadversiones políticas de los liberales hacia la Santa Alianza e Inglaterra. Por su parte, El Constitutionnel saludaba así, en nombre de los "clásicos" a la Compañía Penley: "Corneille, Racine et Voltaire sortiraient vainqueurs de toutes les luttes, et notre Molière n'a jamais trouvé, ni dans la littérature ancienne ni dans la littérature moderne, un adversaire digne de lui"[59].

Beyle, colaborador de la Paris Monthly Review of British and Continental, publicación inglesa en París, se sintió indignado ante el desagradable espectáculo dado por el público francés durante la representación de las obras de Shakespeare. La revista le pidió que escribiese un artículo sobre el escándalo de los actores ingleses y tal hizo, apareciendo en el numero de octubre las páginas redactadas[60]. Este artículo se convirtió, básicamente, en el primer Capítulo de Racine et Shekespeare. Tres meses después la misma revista publicó un nuevo artículo de Stendhal que pasaría a ser el Capítulo segundo, finalmente completado con un tercero concebido de forma especial para hacer imprimir un trabajo de conjunto. Fue así como la obrita apareció a principios del mes de marzo de 1823, en una tirada reducida.

Los planteamientos de Beyle eran claros: no era posible escribir en 1823 las mismas tragedias que en 1670, porque el arte dramático está inscrito en la historia y debe atender a las exigencias del público.

---

[59]El Constitutionnel (Le 29 Juillet 1822).

[60]Anteriormente la revista se había hecho eco del escándalo en artículos de Agosto y Septiembre de 1822 (Vol.II, p.449 y p.615; Vol.III, p.98).

Acostumbrado a considerar, desde su participación en las polémicas literarias de Milán, como absolutamente natural estar al mismo tiempo por la libertad en política y por la libertad en el arte, por una sociedad moderna y por un arte moderno, desea que los liberales franceses acomoden su gusto y el del público a las condiciones del día y se den cuenta de las contradicciones de un estrecho nacionalismo.

Tres son las cuestiones que implícitamente plantea en este Racine et Shakespeare de 1823: ¿Cómo debe ser la tragedia moderna?, ¿comó debe ser la comedia moderna? y ¿qué es el romanticismo o más concretamente qué significa el "género romántico"?. En los respectivos capítulos busca respuesta para cada una. En el primero, el planteamiento inicial es el siguiente: "Pour faire des tragédies qui puissent intéresser le public en 1823, faut-il suivre les errements de Racine ou ceux de Shakespeare?". Se trataba, pues, de hablar de las "reglas" y de la importancia de agradar al público. Frente a las críticas hacia Shakespeare por su rechazo de las unidades, Stendhal sale en su defensa, para lo cual no encuentra nada mejor que utilizar un artículo del italiano Ermès Visconti, cuya obra como ya dijimos, conocía y admiraba. No es un plagio, Beyle cita honestamente a pie de página[61] y concluye afirmando, en relación al problema de las condiciones bajo las cuales pueden producirse en el teatro momentos de ilusión perfecta de asistir a un acto verdadero, el hecho de que esos momentos se encuentran más a menudo en las tragedias de Shakespeare que en las de Racine. Frente a los prejuicios clásicos presenta, además, un argumento frecuentemente utilizado por él: los bellos versos alejandrinos no pueden sino contrariar la ilusión dramática e impedir la emoción en el espectador. La conclusión es: "seamos naturales".

---

[61]Stendhal indica en nota: "Dialogue d'Ermès Visconti dans le Conciliatore, Milán, 1818. Citado de Racine et Shakespeare, Garnier-Flamarion, cit., p.55.

El Capítulo II trata de la comedia o más concretamente de las condiciones de la risa, tema recurrente en el Beyle de años anteriores. ¿Cuál es el tipo de placer que debe procurar la comedia moderna?. Si es el placer que provoca la risa, la cuestión principal -dirá Stendhal- es saber si, en 1823, un autor cómico puede todavía hacer reir imitando los procedimientos de Molière. Al análisis ideológico sobre la risa suma las lecciones procedentes de la experiencia y él mismo constata, como espectador, que en su tiempo el público no se rie ante las obras de Molière, hay demasiada sátira en sus comedias. Por el contrario, para hacer reir al hombre actual "il faut que des gens passionnés se trompent (...) d'une manière plaisante, sur le chemin qui les mène au bonheur"[62]. Ciertamente, estas ideas sobre la comedia romántica no son totalmente originales. Hay que pensar en la influencia, una vez más de la Edinburh Review, de los románticos milaneses e incluso de los teorizadores alemanes[63].

Termina el breve ensayo, tal y como indicábamos, con una especie de conclusión general titulada "Ce que c'est que le romanticisme". La definición incide en los aspectos ya tratados: "Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arriére-grands-pères"[64]. El argumento se fundamenta en un criterio histórica y estético, pero la suya no es una estética basada en normas preestablecidas sino en la experiencia del hombre moderno. Es sencillo: reclamar tragedias que

---

[62] Ibid., p.70.

[63] Stendhal explota aquí afirmaciones que le habían sido reveladas años antes, entre otros, por un Traité de l'art de faire des comédies, leído en 1813, o por alguno de los capítulos del Curso de literatura dramática de Schlegel.

[64] Stendhal, Racine et Shakespeare, cit., p.71.

emocionen y comedias que diviertan, en eso consiste ser romántico,-viene a decir Stendhal a los defensores del "clasicismo" y del "romantisme"-.

En nombre del "romanticisme" mantiene -sin utilizar la jerga imcomprensible y el galimatías alemán, incluso sin hacer apología del "aburrido" Byron, como está dispuesto a conceder pese a elogiarle en otros sentidos-, que no se trata de sustituir la imitación de Racine por la imitación de Shakespeare: "Les romantiques ne conseillent à personne d'imiter directemente les drames de Shakespeare. Ce qu'il faut imiter de ce grand homme, c'est la manière d'étudier le monde au milieu duquel nous vivons, et l'art de donner à nos contemporains précisément le genre de tragédie dont ils ont besoin, mais qu'ils n'ont pas l'audace de réclamer, terrifiés qu'ils sont par la reputation du grand Racine."[65]. Además, siendo que las circunstancias de la Francia del momento le parece a Beyle que tienen mucho que ver con las de la Inglaterra de 1590, "par hasard, la nouvelle tragédie française ressemblerait beaucoup à celle de Shakespeare", únicamente deberá evitar la retórica y tender a la simplicidad.

El problema, en último término, no radicaba en la oscuridad de las formulaciones de Beyle, ni en la falta de lógica de su razonamiento, pues él vino a reivindicar un deseo de modernidad que sólo años más tarde colmarían los novelistas del realismo europeo. El problema residía en los interlocutores a quienes se estaba dirigiendo. La política partidista impedía ver a unos y a otros, entre la maraña de intereses, los verdaderos anhelos de la sociedad que se estaba gestando. La reivindicación de Stendhal chocaba contra oídos sordos. Para la juventud liberal se trataba menos de estar a la altura de las circunstancias históricas que de agarrarse rabiosamente a todo cuanto podría aún representar una grandeza nacional en

---

[65] Ibid., p.75.

absoluta decacencia: Racine, Napoleón, Corneille, Paul-Louis Courier.... El interés de la juventud conservadora y ultra estaba puesto en las odas monárquicas y devotas y en la resurrección de un pasado feudal y mistificado. A Stendhal no le faltaba razón, le faltaba un público, unos autores, unos criticos dispuestos a dar el paso que requería la revolución del teatro francés.

Pero es que incluso las condiciones de su alegato, en aquella ocasión, habían sido desfavorables. El primer Racine et Shakespeare fue imprimido en tirada tan reducida que pasó prácticamente desapercibido en París durante los meses que siguieron a su publicación. En el fondo no debe olvidarse -como bien recuerda Martino- que Stendhal se había dirigido fundamentalmente a los ingleses y no había dicho sino aquello de lo que ellos estaban ya persuadidos y sus revistas les repetían desde hacía más de veinte años[66]. Tampoco para el público italiano representaban novedad algunas de sus palabras, él mismo sugería en nota al Capítulo III: "La tragédie la plus passable de notre époque est en Italie"[67]. Al que aún nadie había convencido era al público francés.

La primera reacción significativa fue la de Lamartine, aunque no la hizo pública. La posición del poeta era bien conocida, pensaba todo lo contrario a Stendhal, creía en el bello ideal, en la necesidad del verso, en la superioridad de los clásicos. Dirigió una carta a Mareste, contestando el opúsculo de Beyle y pronto estuvo el interpelado al corriente de la epístola del 19 de marzo de 1823, cuyo tono era respetuoso pero de un melifluo espiritualismo francamente desagradable para el autor de Racine et Shakespeare. No obstante, se trataba de un adversario honorable y éste no

---

[66] P. Martino, cit., p.CIII.

[67] Racine et Shakespeare, cit., p.73.

tardó en redactar una respuesta; el 21 del mismo mes inicia la titulada "Réponse à quelques objections", seguida de un esbozo del prefacio destinado a una especie de "Défense de Racine et Shakespeare". La traducción de Manzoni por Fauriel y una traducción reciente de Goethe le proporcionan material valioso a la hora de probar el cambio de los gustos estéticos y de las ideas morales. Después se decide a escribir un nuevo capítulo sobre Molière en vista de que los lectores se habían mostrado extrañados por la insuficiente admiración de Stendhal.

El manuscrito de estos nuevos capítulos no llegó a publicarse; constituye, eso sí, el puente de unión entre el primer Racine et Shakespeare y el Nº II[68]. Stendhal no había renunciado a hacerse oir. La situación literaria de 1825 le daría la oportunidad esperada. La querella clásicos-románticos se había recrudecido y la aparición de una nueva revista, La Muse française, trajo consigo importantes novedades. Aparentemente, no era sino un nuevo órgano de la Société de Bonnes Lettres. Sus colaboradores publicaban odas piadosas y todo llevaba a suponer el deseo de los jóvenes poetas por colaborar en la restauración monárquica, luchando contra el espíritu ateo y revolucionario. Sin embargo, entre ellos, al menos dos, Nodier y Guiraud revelaban una actitud crítica con afirmaciones cada vez más audaces y disconformes con las tesis oficiales.

Nodier se atrevía a anunciar la ruina de la "imagería" clásica y proclamaba la necesidad de cambios en el estilo; un artículo de Guiraud entusiasmó el ánimo de los románticos en su apuesta por la nueva literatura. Por el contrario, la inquietud de los partidarios de una literatura ultra-realista iba en peligroso aumento y no esperaron mucho en hacer público el

---

[68]Estos capítulos fueron añadidos al primer Racine et Shakespeare en 1854 por decisión de Crozet y de Colomb, sus editores, preocupados por dar más consistencia al Vol. IX de las Oeuvres Complètes publicadas por la editorial Michel Levy.

rechazo. Entre enero y febrero de 1824 los periódicos "ultra" más importantes emprenden una campaña contra lo que Laurentie calificaba de "le protestantisme en littérature".

Hubo de resultar paradójico ver a los realistas utilizar en esta batalla literaria los mismos argumentos chauvinistas empleados hasta entonces por los liberales, clásicos en arte. Era la ocasión que esperaba Stendhal para llevar un poco de lógica e ingenio a aquel sin sentido literario y político con que se había encontrado al regreso de Italia. El académico Auger se lo puso en bandeja. Toda la Academia estaba escandalizada y con ella la crítica oficial, la Universidad y la Iglesia. Si hasta entonces habían tolerado el romanticismo era porque lo consideraban un género secundario, cultivado por jóvenes poetas en ningún caso sospechosos de ideas políticas o religiosas desviadas. Y he ahí como ahora ese romanticismo se atrevía a empezar a hablar de revolución. La indignación de los "ultras" clamó por boca del académico más recalcitrante, M.Auger, quien en nombre de la tradición literaria nacional se pronunció contra el romanticismo en la sesión del 24 de abril[69].

El discurso de Auger arremetió severamente contra el "romantisme gaulois" que calificaba de bastardo frente al católico "romantisme germanique", y al que negaba hasta existencia real. La prensa oficial lo aprobó y aunque La Muse française anunció una respuesta, ésta no llegó a aparecer[70]. Se encargó del relevo en el campo romántico una nueva revista cuyo primer número apareció el 15 de septiembre de 1824. Llevaría el nombre del Globe y en torno a su redacción consiguió reunir a una nueva generación

---

[69]El discurso de Auger está reproducido parcialmente en L. Séché, Le cénacle de la "Muse française", 1908, pp.79 y ss.

[70]Vid. La Muse française, Marsan, Vol.II, p. 278. La revista dejó de publicarse en julio de 1824.

de jóvenes liberales y románticos. Por supuesto, no se trataba de los liberales de la generación anterior, estrictamente clásicos, ni de los románticos cuya doctrina política y social era obsolutamente conservadora; se trataba de los futuros creadores del drama histórico en prosa según la fórmula de Manzoni y el espíritu de Shakespeare, proclamada meses antes por Stendhal. Al fin comprendían la necesidad de defender la libertad en política y la libertad en el arte.

Henri Beyle no tardó en ocupar en ese círculo de artistas ebrio de novedades un lugar destacado. Tenían en común la inclinación política, aunque el liberalismo de cada cual presentaba sus propios matices; más caracterizadora aún era la creencia compartida en el derecho al debate, a la discusión, al análisis. Guardaban, en general, un talante bastante próximo al logicismo del siglo XVIII y en ese sentido su rechazo de lo clásico no era furibundo sino resultado de una apuesta por la modernidad. Todos podían haber firmado con Stendhal: "Je n'hésite pas que à avancer que Racine a été romantique"[71], precisamente porque supo responder al gusto de su época, pero el siglo XIX no era el siglo de Racine.

Todos entendían que la doctrina del "romanticisme" estaba dirigida fundamentalmente al teatro y a la reforma de la escena francesa dedicaron buena parte de sus conversaciones de los viernes en el apartamento de Viollet le Duc, rue Chabanais, y de los domingos en cas de Etienne Delécluze en el sexto piso de la rue Gaillon[72]. Era el suyo un cenáculo formado por hombres inteligentes y cultivados, la mayor parte jóvenes aún: A. Stapfer, V. Jacquemont, Ampère, Ch. de Rémusat, L. Vitet, los dos colaboradores

---

[71] Stendhal, Racine et Shakespeare, cit., p.71.

[72] Vid. Casimir Stryienski, "Soirées du Stendhal Club", Société du Mercure de France, Paris. Jersey, MCMC (Septembre 1892) pp.226 y ss.

Dittmer y Cavé, algunos profesores como H. Patin, Ch. Magnin, V. Leclerc, y antiguos redactores del Lycée français ahora fundadores del Globe, órgano cuasi-oficial de la escuela[73].

Entre todos estos hombres, hay uno, Prosper Mérimée que se lanza a la representación de las costumbres modernas, poniendo en juego todos los principios mantenidos por Stendhal[74]. Un nuevo género se convierte así en la novedad del dia; el éxito empieza con las Scénes historiques[75] y Mérimée interviene con varias piezas leidas en casa de Delécluze y que reunidas vendrían a constituir el famoso Théâtre de Clara Gazul[76]. El gusto por la lectura de "Memorias" había dado su fruto. Desgraciadamente, ese teatro, que mereció el favor de buena parte de los lectores franceses entre 1825 y 1830, no podia ser representado -circunstancia que lo condenaba de antemano como alternativa-, si bien gracias a él se pusieron las bases del aplaudido teatro a lo Hugo; de hecho, Cromwell en 1827 no fue sino una serie de escenas históricas en verso, según el gusto del dia.

Pero antes de que el drama histórico pudiese "transitoriamente" triunfar, el circulo del Globe tuvo que vérselas con una censura que arreciaba a su paso por el surco cada vez más profundo abierto por el movimiento romántico. Las pasiones liberales se exaltaban ante el programa de restauración política, moral y religiosa que los conservadores intentaban

---

[73] Vid. en el Anexo de nuestro estudio el Capítulo titulado "Stendhal y la corriente españolista de la escuela romántica".

[74] Ibid.

[75] Vid. J. Marsan, Le théâtre historique et le romantisme dans la bataille romantique, 1912; M. Trotain, Les Scènes historiques. Etude du théâtre livresque à la veille du drame romantique, 1924.

[76] Vid. P. Trahard, La jeunesse de Prosper Mérimée(1803-1834), Paris, Champion, 1924.

poner a toda prisa en marcha. Para Stendhal el momento de una nueva intervención parecía llegado. Su respuesta a las imposiciones académicas y "ultras" había sido esbozado con anterioridad. Desde el 26 de abril de 1824 -dos días después del discurso de Auger-, al escribir a su amigo Mareste sugiriéndole recurrir al editor Ladvocat para publicar una respuesta al "Manifeste contre le romantisme", que aseguraba poder tener preparada en tres días, la idea de un panfleto "anticlasicista" le rondaba.

Para él ya no se trataba sólo de un combate literario, la contienda se estaba librando en condiciones sociales que exigían un grito de protesta aunque fuese desde la plataforma que ofrecía la querella sobre el teatro.

> Le nouveau théâtre que rêve Stendhal est devenu un théâtre de combat; sa comédie est dirigée contre la censure et la loi sur la presse; les drames qu'il demande ont pour sujets l'histoire de révoltes contre la monarchie ou bien la gloire de l'époque napoleonienne. Souvent l'intention littéraire disparaît tout a fait sous la préoccupation politique.[77]

Sin embargo, el tono de su Racine et Shakespeare no adolece de vana grandilocuencia. Admirador y amigo de P.-L. Courier, por aquel entonces una de las glorias del partido liberal, Stendhal va a aprender de éste la manera de componer un panfleto mordaz, hiriente, ingenioso, pero de estilo animado ("C'est que M. Courier est peut-être l'homme de France qui, depuis Voltaire, a écrit le pamphlet avec le plus piquant, de malignité et surtout avec une verve de plaisanterie qui ne permet jamais à son lecteur de ne pas pouffer de rire aux dépens du pauvre diable qu'il a entrepris de

---

[77] P. Martino, op.cit., p.CXVIII.

ridiculiser"[78]. Con esta guía y propósito apareció su opúsculo en marzo de 1825, precedido de un corto "Avertissement", en el cual el autor aseguraba haber terminado su réplica el 2 de mayo precedente. Durante esos diez meses se ocupó de poner a punto su librito presentado bajo forma de una correspondencia entre un clásico y un romántico. Utilizando múltiples argumentos, mantenía como idea central la necesidad de que la tragedia romántica fuese "la tragédie en prose qui dure plusieurs mois et se passe en des lieux divers"[79]. La primera lectura se hizo en el salón de Delécluze y fue aplaudida por quienes veían en el grenoblés un hábil y útil aliado.

La prensa se lanzó al comentario del panfleto con más ímpetu del manifestado dos años antes por el primer Racine et Shakespeare. El Courier des théâtres de la littérature, des arts et de la mode le dedicaba el 2 de abril un largo artículo donde calificaba a Stendhal sobre todo de "homme d'esprit qui n'a ni rang ni titre, et qui dit ce qu'il pense, sans s'inquiéter de ce que les autres en penseront". El Globe se mostró muy elogioso en el artículo del 7 de abril, felicitándole como a un verdadero combatiente en aquella guerra, "toujours prêt au combat, il poursuit

---

[78]Stendhal, Mélanges II, Vol.46 en Oeuvres Complètes, 49 Vols. Lausanne, Centre du Bibliophile, 1972. (Paris, le 21 avril 1825) p.130; Vid. otras alusiones a Courier en Promenade dans Rome I, O.C. Vol.6, p.97 y p.117; Ibid. II, O.C. Vol.7, p.2; Rome, Naples et Florence I, O.C. Vol.13 (En una nota a la p.279, D. Muller, quien anota este volumen, señala el comentario: "(...)le délicieux pamphlet de M. Courier..." Lettre à M.Renouard, Libraire, sue une tache faite à un manuscrit de Florence (Tivoli, 20 sep. 1810) Un peu plus bas, Stendhal -dice Miller- fait allusion à la Lettre à Messieurs de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Paris, 20 mars 1819). L'admiration- continua Muller- de Stendhal pour Paul-Louis Courier n'était pas de fraîche date. Dès son retour de Milan, Stendhal, en octobre 1821, avait envoyé à Courier, alors en prison à Sainte-Pélagie, ses deux volumes de l'Histoire de la Peinture en Italie, avec cette dédicace: Hommage au peintre de Jean de Broë (Cf. lettre de Courier à sa femme du 14 oct. 1821); Mélanges V, O.C. Vol.49: "Beyle soumit son manuscrit Racine et Shakespeare à P-L. Courier, dont les écrits occupaient alors le premier rang parmi les publications contemporaines" (Notice sur la vie et les oeuvrages de Henry Beyle par R.Bolomb, son exécuteur testamentaire). Vid sobre Stendhal y Courier, V. del Litto, "Stendhal, Courier et Vieusseux ou les énigmes d'un exemplaire des Oeuvres de Courier annoté par Stendhal" Stendhal Club Nº49 (15 Octobre 1970), pp.1-7.

[79]Stendhal, Racine et Shakespeare, cit., p.98

l'ennemi, le harcelle, le presse sous quelque forme qu'il se présente, et chacune de ses escarmouches est un triomphe pour la cause qu'il défend"[80]. Por supuesto, otras revistas se mostraron más críticas, así Le Corsaire (18 de abril 1825), la Revue encyclopédique (agosto 1825), el Masque de fer y el Mercure.

No obstante y pese a las críticas, las condiciones en que surgía el nuevo ensayo eran bastante favorables; como hemos indicado, durante los tres o cuatro años siguientes no se habló sino de "tragedia histórica y libre". El Globe mantuvo una campaña feroz contra la regla de las unidades, la separación de géneros, el uso de un estilo retórico y pomposo, hasta que, en efecto, salvando toda censura, el drama moderno pareció ser definitiva y generalizadamente aclamado, de forma simbólica, con el recibimiento, en 1827, de los actores ingleses en otro tiempo abucheados en París; esta vez la acogida del público francés fue entusiasta.

Stendhal podía felicitarse a sí mismo; no había sido el primero en reclamar el teatro histórico, ni había defendido un tipo de romanticismo de concepción plenamente original -sabemos cuanto debía al movimiento inglés e italiano-, pero "il avait parlé clair et fort, au bon moment"[81]. Atento a la sociedad de su tiempo supo abogar sutilmente por un teatro político, capaz de pintar la realidad francesa, de representar la verdad histórica más cercana, independiente de poderes monárquicos o religiosos, libre de censuras y de radicalismos fanáticos, fuesen conservadores o liberales. "Théâtre libre, théâtre idéal, dont Stendhal n'ose entrevoir la possibilité

---

[80] El artículo ha sido reproducido por P. Trahard en Le romantisme défini par le "Globe", 1925, pp.31 y ss.

[81] P. Martino, op.cit., p.CXXVIII.

que vers l'an 1864"[82].

Por aquel entonces Beyle no había jugado sus cartas como creador y tampoco, al correr de los años, lo haría en el campo del teatro, pero su ya considerable obra crítica y sobre todo este último folleto eran suficientes para ver en él al "precursor audaz y solitario" -como lo define R. Fayolle[83]-, dispuesto a mantener posiciones comprometidas y consecuentes, y ello no tanto por un afán altruista y patriótico, como por ese deseo permanente de autoafirmarse con el orgullo de quien sabe que tiene razón, aunque la mayoría de la crítica francesa se empeñase en negársela. En 1825, Stendhal contemplaba la realidad literaria de su país con mirada cosmopolita; al contacto con Inglaterra e Italia dejó de preocuparse por la vanidad de una nación que ya no era ni podría volver a ser el ombligo del mundo.

Bien es cierto que otros vinieron después que intentaron y en buena medida consiguieron resituar la cultura y concretamente la literatura francesa en los puntales de la moda europea. Antes de los realistas y naturalistas, un mito poético y dramático se encargó de elevar la reputación del país, fue Victor Hugo.

Si el drama histórico en prosa ganó durante algún tiempo numerosos adeptos, no tardó en sobrevenir una fuerte reacción imponiéndose victoriosamente. Los "poetas" románticos estaban decididos a hacer ,ellos también, teatro, sin renunciar, evidentemente, al verso. Su propuesta consistía en sustituir el viejo alejandrino por un verso moldeable y armonioso, capaz de tanta precisión como la prosa y al mismo tiempo, de

---

[82]Stendhal, Racine et Shakespeare, Introduction, cit., p.40.

[83]Ibid., p.41.

proporcionar los momentos necesarios de exaltación lírica. En el Prefacio a Cromwell (1827), Hugo presentó el manifiesto de esa nueva escuela.

En parte su proclama coincidía con los principios mantenidos por Stendhal; el ideal de libertad se había impuesto: "Disons-le donc hardiment. Le temps en est venu, et il serait étrange qu'à cette époque, la liberté, comme la lumière, pénétrât partout, excepté dans ce qu'il y a de plus nativement libre au monde, les choses de la pensée. Mettons le marteau dans les théories, les poétiques et les systèmes"[84]; el valor de Shakespeare era reconocido, y los dominios del arte se contemplaban bajo perspectivas novedosas y anticlásicistas. Pero el empleo de la prosa y no el verso era a sus ojos tremendo error; el estilo falso, la poesía falsa "a causé l'erreur de plusieurs de nos réformateurs distingués -dit Hugo-. Choqués de la roideur, de l'apparat, du pomposo de cette prétendue poésie dramatique, ils ont cru que les éléments de notre langage poétique étaient incompatibles avec le naturel et le vrai. L'alexandrin les avait tant de fois ennuyés, qu'ils l'ont comdanmé, en quelque sorte, sans vouloir l'entendre et ont conclu, un peu précipitamment peut-être, que le drame devait être écrit en prose"[85]. Por el contrario, "le vers est la forme optique de la pensée. Voilà pourquoi il convient surtout à la perspective scènique. Fait d'une certaine façon, il communique son relief à des choses qui, sans lui, passeraient insignifiantes et vulgaires. Il rend plus solide et plus fin le tissu du style (...). Que si nous avions le droit de dire quel pourrait être, à notre gré, le style du drame, nous voudrions un vers libre, franc, loyal, osant tout dire sans pruderie, tout exprimer sans recherche; passant d'une naturelle allure de la comédie à la tragédie, du sublime au grotesque;

---

[84]Hugo, Prétace de Cromwell en Oeuvres Complètes Vol.III, Paris, Club Français du Livre, 1967, p.68.

[85]Ibid., p.74.

tour à tour positif et poétique, tout ensemble artistique et inspiré, profond et soudain, large et vrai"[86].

El empeño de Hugo y sus seguidores nacía, quizá, como alternatica más ajustada al estado de conciencia cultural y artística por el que atravesó Francia entre los años 1825 y 1830. Sin embargo se aferraba a un ideal que sólo podía pertenecer al pasado; el lenguaje poético en verso perdía entidad en toda Europa y el tiempo, en esto como en otras cosas, acabaría dando la razón a Stendhal.

En octubre de 1829 Vigny dio a la escena su Othello en verso, en febrero de 1830 Hugo hizo triunfar Hernani. La cuestión de la forma se imponía otra vez a los problemas de fondo. A partir de ese momento, el romanticismo deja de interesar a Beyle; "il avait rêvé d'un théâtre qui serait un "miroir" de la vie d'autrefois et de la vie d'aujourd'hui, d'un théâtre conçu comme il devait concevoir le Rouge et le Noir et la Chartreuse, émouvant, mais vrai, précis, intelligent, où l'on eût vu agir, dans des circonstances particulièrement bien choisies, les grands ressorts du coeur humain. Pour écrire ce théâtre-là, il fallait des analystes, des observateurs, des érudits, non des poètes"[87]. Podía entrever ya los peligros que no tardarían en precisarse, haciendo del romanticismo dramático un monstruo de artificio, de retórica e ingenuidad; los románticos acabarían convertidos en esclavos del esplendor verbal, sacrificando la verdad a la imaginación y la sensibilidad.

Frente a este romanticismo que triunfa primero en Francia para

---

[86] Ibid., p.75.

[87] P. Martino, op.cit., p.CXXIX.

imponerse luego, por mimesis, en España[88], el programa de Stendhal y su círculo presentaba todas las características de un contra-romanticismo, o para ser más precisos, de un "contre-romantisme". Como apunta Harry Levin en un magnífico ensayo sobre el Realismo francés[89], si el término "réalisme" hubiese sido más corriente en la época, a nuestro escritor, sin duda, le hubiera resultado más adecuado para sus argumentos. Si Stendhal era romántico, repetimos una vez más, lo era en la vena italiana liberal[90], y la tendencia poco tenía que ver con el sentimentalismo impuesto por Hugo. Según Levin, los referentes de su "romanticisme" habría que buscarlos en hombres como Byron, Pushkin o Heine, "los cuatro, en contradicción con los románticos, preferían el cosmopolitismo al nacionalismo, el racionalismo al misticismo y la ironía al sentimiento"[91].

La vía abierta por Beyle en la polémica clásicos-románticos fue en vano por lo que al teatro se refiere, pero apuntaba certeramente a las posibilidades de un género que brillaría en el futuro: la novela. Acertó el autor de Racine et Shakespeare al pensar que la novela sería la comedia del

---

[88] Vid. A. Parker y E.A. Pers, "The influence of Victor Hugo en Spanisch Drama" Moder Languages Review XXVII (1933), pp.205-216.

[89] H. Levin, El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust), Barcelona, Laia, 1974 (1ª edición en inglés, 1963) pp.140-141.

[90] Vid. V. del Litto, La vie intelectuelle de Stendhal, 1801-1821, Paris, Presses Universitaires de la France, 1962, p.684.

[91] H. Levin, op.cit., p.141. Vid. E. Talbot, "Considérations sur la définition stendhalienne du romantisme" Stendhal Club Nº44 (15 Juillet 1969); P. Sabatier, "Le romantisme de Stendhal et son influence romantique" en Esquisse de la morale de Stendhal. D'après sa vie et ses oeuvres. Collection stendhalienne. Nº15. Aran. El.du Gran-Chêne, 1973, pp.109-118; R. Vigneron, "Beylisme, romanticisme, realisme" en Etudes sur Stendhal et sur Proust, Paris, Nizet, 1978, pp.247-307; Stendhal et le romantisme, Actes du XV Congrès International Stendhalien, Mayence, 1982. Collection stendhalienne.Nº25. Aran. Ed. du Grand-Chêne, 1984; M.Crouzet, La poétique de Stendhal. Forme et société. Le sublime. Essai sur la genèse du romantisme, Paris, Flammarion, 1983.

siglo XIX[92]; la comedia y la tragedia, el instrumento capaz, en definitiva, de crear un arte moderno y verdadero. El 25 de agosto de 1832, Mme Jules Gaulthier le escribia: "C'est vous qui avez créé le romantisme, mais vous l'aviez crée pur, naturel, charmant, amusant, naïf, intéressant, et l'on nous en a fait un monstre qui hurle toujours. Créez autre chose."[93]

2. Ecos de una polémica y voces románticas españolas

La auténtica revolución realista de la que Stendhal fue, sin lugar a dudas, fundamental precursor, pertenecía aún a ese "avenir" a menudo más próximo en Francia que en España. Como eco de cuanto acontecía al otro lado de los Pirineos, nuestros poetas y dramaturgos vivieron, a partir de 1833, básicamente un romanticismo de prestado y, por supuesto, no el romanticismo a lo Stendhal sino a lo Hugo. Aunque no debemos olvidar tampoco las resonancias byronianas[94], ni caer en la idea, probablemente simplista, de considerar los fenómenos culturales españoles, en términos generales, siempre a la zaga de los foráneos. Estamos de acuerdo en que son importantes los matices, pero pensamos que las avanzadas e importantes teses de Russell P. Sebold[95] sobre la génesis y el temprano nacimiento del romanticismo en España difícilmente pueden negar el hecho de la anticipación de la concepción stendhaliana, pues ésta, en definitiva, obra como tal, no ya en nuestro país, sino inicialmente en Francia.

---

[92] La afirmación se halla en nota de 1834 al margen de un ejemplar de Le Rouge et le Noir.

[93] Stendhal, Correspondance, Vol.II, cit., p.890.

[94] Vid. P.H. Churchman, "The beffininfs of Byronism in Spain" R.H. XXIII (1910), pp.333-440.

[95] Russell P. Sebold, Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Becquer. Barcelona, Grijalbo. Crítica, 1983.

Indicábamos al principio de estas páginas la importancia de ciertas fechas en nuestra historia literaria. El año 1833 con la muerte del rey absolutista iba a traer nuevos aires a una nación aislada. Desde 1830 muchos de los emigrados liberales habían establecido su residencia en Francia, en busca de la proximidad y ante la posible circunstancia de cambio en los resortes políticos del poder, un cambio favorable a la rápida intervención del supuesto gobierno en el exilio. Además, el advenimiento de Luis Felipe de Orleans suscitaba esperanzas de una mayor presión francesa.

Los "revolucionarios", como los llamaba la policía española, iniciaron una verdadera afluencia a París desde principios de 1830. Los viajes de Inglaterra a Francia a lo largo del segundo semestre se incrementaron considerablemente y muchos fueron los nombres de políticos anunciados en las embajadas. Junto a los políticos, los artistas, sobre todo los literatos. Hablamos en su momento de la estancia de Martínez de la Rosa en la capital francesa e incluso remitimos a otro capítulo de nuestro trabajo; algo dijimos también de la presencia en territorio galo de Antonio Alcalá Galiano. Este llegó a París el 13 de agosto de 1830, diez días después de caer Carlos X. El nuevo rumbo político que parecía avecinarse le animó, junto a varios compañeros de destierro en Inglaterra, a llevar adelante el proyecto de restablecer en España la Constitución creando previamente una Junta de cinco miembros que hiciese las veces de Gobierno de los desterrados. Su nombre ,sin embargo, no resultó elegido para la Junta, frustrandos sus ilusiones de un servicio realmente activo por la causa[96].

---

[96] Vid. sobre éste y otros datos de la biografía de Alcalá Galiano durante su estancia en Francia la obra de C. García Barrón, La obra crítica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano, Madrid, Gredos, 1970, pp.31-32.

De hecho, el año y medio pasado en París debió resultarle bastante desesperanzador. Las expectativas de la Junta se vieron malogradas y hasta las condiciones materiales de vida, en el caso de Alcalá, sufrieron detrimento. Tuvo que subsistir con recursos económicos muy reducidos, no encontrando además "en los franceses el buen afecto que los ingleses (le) habían mostrado"[97]. Similar estrechez económica -a juzgar por sus quejas- caracterizó el exilio del Duque de Rivas en París. La estancia de uno y otro tuvo, sin embargo, el aliciente de coincidir con el apogeo del movimiento romántico. Siendo figuras conocidas, no debieron hallar problema en ser acogidos por los mejores salones y tertulias literarias. No obstante, dice García Barrón -estudioso de la vida y la obra de Antonio Alcalá-, "las relaciones que mantiene Alcalá Galiano con personajes del romanticismo francés son pocas y no muy íntimas. Salvo Charles de Rémusat, conocido crítico del Globe, y Prosper Mérimée, sus contactos con la inlectualidad francesa son escasos"[98].

No obstente, ni Rémusat ni Mérimée son nombrados por el español en sus Memorias[99] o en los Recuerdos[100]. Por su parte Mérimée, en su Correspondencia, relata haber encontrado a Alcalá en 1836, durante el nuevo exilio de éste, y por sus palabras cabe deducir un conocimiento anterior a esa fecha; no olvidemos además los varios viajes de Mérimée a España, donde convivió con el tipo de sociedad en que se movía el político y escritor. Según Parturier, el editor de la Correspondance, "Mérimée le connaissait déjá en 1832". En 1836 se retería a él del siguiente modo:

---

[97]Apuntes para la biografía del Exmo. Sr.D. Antonio Alcalá Galiano, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo-Mudos y Ciegos, 1865, p.295.

[98]C. García Barrón, op.cit., p.110.

[99]Memorias de Don Antonio Alcalá Galiano, publicadas por su hijo, Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, 2 Vols. s.a.

[100]A. Alcalá Galiano, Recuerdos de un anciano, Madrid, Victor Saiz, 1878.

> Hier j'ai trouvé Galiano dinant chez Very avec quatre espagnols, dont l'héroïque Cordova. Je n'ai eu que le temps de le reconnaître et de lui dire bonjour. Je ne sais pas encore le pourquoi et le comment il n'a pas été perdu. Mais il m'a donné son adresse et j'irai le voir incessamment.[101]

También el Duque de Rivas tuvo cierta relación con Mérimée. Los motivos fueron dilucidados por Núñez de Arenas gracias a unos documentos inéditos[102]. Así, según consta en un escrito del autor del Théâtre de Clara Gazul dirigido al Ministro del Interior, prestó ayuda al Duque de Rivas intentando acelerar los trámites burocráticos de éste al solicitar un aumento de la pensión que recibía del gobierno. En varias ocasiones, Angel de Saavedra se propuso conseguir una mejora o restitución del socorro económico prestado por el Ministerio francés y no siempre le fue fácil, aunque, según Boussagol, las autoridades tuvieron con él sobradas atenciones pese a algunas ideas difundidas por los biógrafos del escritor para realzar su talante romántico[103].

En una de aquellas ocasiones intervino Mérimée, y creyendo más eficaz que la suya la recomendación de Mr. Rosan, jefe adjunto del negociado de Policía general en el Ministerio del Interior, envió a éste su escrito de recomendación donde aparte de la referencia a la solicitud concreta del español añade estos comentarios:

---

[101] P. Mérimée, Correspondance Générale. Etablie et annotée par M. Parturier avex la collaboration de P. Josserand et J. Mallion. Tome prémier, 1822-1835, Paris, Le Divan, 1941, p.163.

[102] N. Núñez de Arenas, "El duque de Rivas, protegido por Mérimée", Revista de Filología Española Nº15 (1928), pp.388-397.

[103] A menudo se ha dicho que el gobierno francés, considerándole indeseable, le dificultó su instalación y su estancia en el país. Boussagol prueba lo equivocado de esta afirmación en su ensayo Angel de Saavedra, Duc de Rivas. La vie, son oeuvre poétique, Toulouse, Privat, 1926.

> Je prends la liberté de recommender à l'intérêt de Monsieur Rosan, Mr. de Saavedra [Al margen: C'est le frère du duc de Rivas, nom historique et fameux à Cordove]. C'est l'un des hommes les plus intéressants que je connaisse. Mr. Saavedra était militaire (colonel) avant la révolution de 1820, à la bataille d'Ocaña il a reçu onze blessures et a longtemps passé pour mort. Il a été célèbre par son èloquence aux Cortes. Il est poète et peintre. Il travaille maintenant à un poème sur les Infants de Lara dont je connais plusieurs morceaux très remarquables. Tout cela n'est pas une très grande recommandation pour des gens seulements d'affaires, mais Monsieur Rosan, qui aime la poésie et les caractères originaux s'intéressera, j'espère, à Mr. de Saavedra. J'ajouterais qu'il a des opinions très modérées; et que sa conduite a toujours été excellente. Il est recommandé par M. le Préfet de Police.[104]

El texto lleva por fecha la del 9 de junio de 1833, y dejando aparte los elogios, necesarios dadas las circunstancias, interesa por la referencia al poema del Duque de Rivas, El moro expósito, escrito ese mismo año y del que Mérimée dice conocer "plusieurs morceaux très remarquables". La obra sería publicada al año siguiente en París con un prólogo de Alcalá Galiano. El dato demuestra que la relación literaria entre estos escritores debe ser considerada. Además a este respecto ha incidido la crítica al plantearse un hipotético problema de plagio en que hubiese incurrido Rivas al escribir su Don Alvaro o la fuerza del sino, cuyo estreno tuvo lugar en el Teatro del Príncipe el 22 de marzo de 1835. Toda una historia urdida de anécdotas envuelve la cuestión. El drama, escrito primero en Tours en 1832 según consta en la Dedicatoria de fines de 1835[105] y tenemos noticias por Alcalá Galiano, a quien se lo dedicó en esta nueva versión, fue vertida, según la interpretación más fideligna, al francés por este último y entregado a Prosper Mérimée para su representación en el teatro parisino de

---

[104] M. Núñez de Arenas, art.cit., p.395.

[105] Don Alvaro o la fuerza del sino en Obras Completas Vol.III. Edición y prólogo de J. Campos, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1957, p.401.

la Porte Saint-Martin, cosa que nunca se llevó a término[106]. Un par de años más tarde, Mérimée comenzó a publicar en la Revue des Deux Mondes una novela titulada Les Ames du Purgatoire, de cierto parecido con el Don Alvaro. Al darse el caso de que esta última no se estrenó, en su forma definitiva, sino un año después, se ha elocubrado acerca de la novela francesa como fuente directa del drama español, teoría fácilmente refutable si contásemos con la primera redacción de Rivas, no hallada, pero de cuya existencia apenas si tiene dudas la crítica actual[107]. En definitiva, lo más lógico es pensar que Mérimée, habiendo tenido en sus manos la primera versión del duque, tomase algunos elementos de aquélla para su propia creación, al igual que Rivas pudo dejarse influir en algún detalla por la versión novelesca de aquél[108]. Fuera como fuese, lo indudable es el vínculo real que les unía y como testimonio sirve también para apoyar la teoría que mantenemos acerca del conocimiento que algunos españoles refugiados en París tuvieron de los diferentes círculos literarios, entre ellos él de Mérimée y Stendhal, si bien en 1833 prácticamente se había disuelto -lo que no obsta para afirmar que uno y otro seguían defendiendo las mismas posiciones mantenidas en 1825

---

[106]Thebussem afirmó en el Diario de Cádiz lo contrario, declarando además traductor a Mérimée y no a Galiano. Según J.L. Alborg, resultan, sin embargo, "absolutamente inaceptables" estas aseveraciones de Thebussem; Vid. Historia de la Literatura española Vol.IV, Madrid, Gredos, 1980, p.483.

[107]Además de los propios testimonios de Rivas y Alcalá Galiano, Mesonero Romanos aseguraba en sus Memorias de un sesentón que el Duque de Rivas le leyó en París varias escenas de Don Alvaro en 1833. Por su parte Valera, quien mantuvo también una personal relación con el escritor, decía lo siguiente en respuesta a la acusación de plagio formulada por el propio cuñado del acusado, Leopoldo Augusto de Cueto: "La novela de Mérimée titulada Les âmes du Purgatoire, publicada en París un año o poco más antes de la representación de Don Alvaro, no fue como supone el señor Cueto, la obra que dio al duque el primer impulso y como el embrión de su obra dramática, sino que por el contrario, es de suponer y aun de tener por seguro que Mérimée dijo: "Je prends mon bien où je le trouve", y se apoderó en efecto de aquello con que congenió o de aquello que le pareció más conveniente en el drama desdeñado del entonces pobre proscrito, a fin de trazar y componer su novela." "Angel de Saavedra, duque de Rivas" en Obras Completas Vol.II, Madrid, Aguilar, 1961. Cfr. Fr. Caravaca, "Mérimée y el duque de Rivas" Revista de Literatura XXIII (1963), pp.5-48; R. Navas Ruiz, Introducción a su edición de Don Alvaro o la fuerza del sino, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.

[108]J.L. Alborg, op.cit., p.483.

respecto al romanticismo-.

Angel de Saavedra y Antonio Alcalá leyeron la misma prensa inglesa que Stendhal y moldearon sus ideas sobre el romanticismo bebiendo de la misma fuente. Después, una vez en París, si no fue antes, tendrían oportunidad de ponerse al corriente de los distintos escritos que habían circulado durante los años de violento combate artístico; entre ellos, claro está, el de Racine et Shakespeare, que además, y es algo que aún no hemos convenientemente subrayado -ni suele subrayarse en los estudios sobre el Romanticismo francés- era parte esencial, causa directa, del manifiesto de Hugo. El Prefacio a Cromwell fue escrito como réplica a otro opúsculo no nombrado pero por todos conocido, el de Stendhal.

A lo dicho hasta el momento debemos añadir el testimonio de otro documento aportado hace unos años por Margaret A. Williams, entre varios concernientes a Alcalá Galiano y su exilio en Francia[109]. García Barrón, utilizando esta misma fuente, señalaba -como sabemos- junto al de Mérimée el nombre de Charles de Rémusat, al referirse a la relación del ministro gaditano con los románticos franceses, en su opinión más bien escasa.

M.A. Williams desempolvaba una carta de carácter financiero, redactada por el propio Alcalá Galiano, quien se dirigía al ministro solicitando, al igual que el Duque de Rivas, "la continuation de la pension mensuelle de 200 francs qu'il avait obtenu exceptionnellement sous le ministère de Mr. Casimir Perier"[110]. El cuerpo principal de la carta no aporta novedad alguna respecto a lo que ya sabemos sobre la precaria

---

[109] M.A. Williams, "Some state documents concerning Alcalá Galiano's exile in France", Hispanic Review (Philadelphia) XXIX (1961).

[110] Perier murió de cólera en mayo de 1832.

situación económica del historiador y político, pero hay una nota añadida en la esquina superior izquierda, en nuestra opinión, de especial interés. Dice lo siguiente: "Mr. Alcalá Galiano est dans une situation tout exceptionnelle qui me paraît mériter un intérêt tout spécial. J'ose le recommander avec instance à la bienveillance de Monsieur le Ministre" y firma Ch. Rémusat.

Evidentemente, sólo se explica esta nota si entre ambos hombres llegó a haber algo más que un conocimiento superficial. La insistencia de Rémusat descubre una indudable relación amistosa y admiración mutua. Ambos eran hombres de Estado y críticos de literatura. "If Charles de Rémusat was chiefly a statesman, yet he was also a dramatist and literary critic, and had been a familiar figure at the Sunday gatherings at which, until 1830, susch supporters of Liberal Romanticism as Beyle met together at Etienne Delécluze's house for discussion and the reading of new works, among them Mérimée's Cromwell"[111].

Rémusat fue figura familiar en las reuniones dominicales en casa de Etienne Delécluze para discusión y lectura de nuevos trabajos. Allí fue leído el Cromwell de Mérimée y su Théâtre de Clara Gazul, allí discutido el segundo Racine et Shakespeare, tras su lectura el 13 de febrero de 1825. La relación de este personaje con Beyle debió ser lo suficientemente estrecha como para que por su mediación llegaran a los oídos de Alcalá Galiano ecos bastante modulados y favorables acerca de aquél y de su importancia en el círculo del Globe. El mismo Rémusat pudo muy bien, como sugiere M.A. Williams, propiciar algún contacto de Alcalá con los círculos literarios franceses del momento, -suponemos que sobre todo con aquellos más afines a

---

[111] M.A. Williams, art.cit., p.116. ("Si Charles Rémusat fue sobre todo un hombre de Estado, también fue dramaturgo y crítico literario, y había sido una figura familiar en las reuniones dominicales en las que, hasta 1830, partidarios del Romanticismo liberal como Beyle, se juntaban en la casa de Etienne Delécluze para la discusión y lectura de nuevos trabajos, entre ellos Cromwell de Mérimée.")

sus propias inclinaciones-. De todos modos, en 1833 Beyle se ocupaba de los manuscritos para las futuras Croniques italiennes, en Roma, cada vez que su "exilio" en Civita-Vecchia como cónsul se lo permitía; había abandonado ya su preocupación por el teatro. Mientras, en Francia, tras un tiempo de entusiasmo por el drama hugoniano, se comenzaban a oir las primeras voces de descontento. Una mayoría, no obstante, continuaba aplaudiendo a Hugo y Dumas, como lo haría, a partir de 1834, el público español, una vez liberalizado el teatro de la censura gubernamental.

Hasta ahora hemos considerado sólo a algunos de los románticos españoles del "grupo de los viejos" o, según solía referirse a ellos Larra, "de las cortes de Cadiz"[112]. Hombres educados en el neoclasicismo y convertidos a la nueva escuela durante su experiencia de emigrados en Europa. Si lo hemos hacho así es porque en los casos mencionados es posible vislumbrar puntos de contacto con la tendencia romántica francesa defendida por Stendhal; contacto directo o indirecto, ya que en cualquier caso unos y otro conocieron y participaron de los postulados del movimiento inglés e italiano. Existe una segunda generación -y no se nos tome al pie de la letra en esto de los límites generacionales-, representada por quienes estuvieron en la cresta de la ola en 1834 y durante los años subsiguientes. Eran apasionados románticos melodramáticos, liberales y católicos, al mismo tiempo, cuyo líder no podía ser otro sino el autor de Hernani. Entre ellos, el jovencísimo Eugenio de Ochoa.

Tenía Ochoa escasamente veinte años cuando se inicia el período romántico español. Había estudiado con Lista y completó su formación en París entre 1828 y 1834, ciudad donde volvió a residir desde 1837 a 1844, participando decisivamente en la Colección de los mejores autores españoles

---

[112] Vid. R. Navas Ruiz, El romanticismo español, cit., p.40.

de Baudry. Fue consejero de Estado, Director de la Instrucción Pública y miembro de la Real Academia (1847), pero quizá por encima de todo un "trabajador" de la divulgación literaria y crítica.

Aunque escribió poemas filosóficos, amorosos, políticos, etc. y cuentos de misterio e incluso novelas, debe ser recordado principalmente por su labor crítica y filológica. Como crítico expuso sus opiniones en numerosos artículos y en sus obras de madurez: París, Londres y Madrid (1861) y Miscelánea de literatura, viajes y novelas (1867); siendo el primero en dar a conocer a Cecilia Böhl de Faber a través de la revista que fundó con el nombre de El Artista. En el campo de la crítica novelística interesa sobre todo su artículo "Estudios literarios. De la novela en España" (1848). Como filólogo llevó a cabo numerosas ediciones de textos; bajo el título general de Tesoro del teatro español publicó en 1838, en la Colección de Baudry: Orígenes del teatro español, Teatro escogido de Calderón de la Barca, Teatro escogido de Lope de Vaga, Teatro escogido desde el siglo XVIII a nuestros días. Fueron muchas además las antologías de autores contemporáneos por él publicadas y otros volúmenes de divulgación que ahora dejamos en el tintero[113].

Estaba Ochoa empeñado en ser el gran difusor de la literatura española y extranjera del día, y en ese sentido se le debe especial reconocimiento. Alguien ha dicho que nuestro crítico se arroga en el segundo tercio del siglo XIX algo así como la función de Cónsul General de las Letras españolas en Francia. Inversamente, pero atendiendo a una misma necesidad de intercambio y modernidad, traduce a Hugo, a Dumas, a George Sand, a Viardot y a muchos otros, con el propósito de dar a conocer lo

---

[113] Ibid., pp.390-391. Para una información más detallada consúltese el interesante estudio de D.A. Randolph, Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español, Los Angeles, University of California, Press, 1966.

"mejor" de la literatura francesa del momento y regenerar e impulsar, así, la propia. En este sentido, como E.A. señaló en un artículo sobre el tema[114], Ochoa parecía llamado a ser el primer mentor español de Henri Beyle. No fue así, y a simple vista podría sorprender siendo como era un rastreador de novedades literarias, en un tiempo en que el panorama era relativamente abarcable. Un profesional de las Letras de su talla, afincado además en París en los años 30, necesariamente tuvo que oir hablar de Le Rouge et le Noir y unos años más tarde de La Chartreuse, aunque sólo fuese por los favorables comentarios que suscitó en la pluma de Balzac. ¿Por qué no lo cita en ningún momento de su carrera como crítico?. E.A alega, arriesgándose en una pequeña elucubración, razones de índole personal:

> Podría haber visto en ellas -en las dos novelas mayores stendhalianas- ese subsuelo napoleónico del que él mismo, el propio Ochoa, había nacido. El ambiente de guerra y de intriga que su padre Miñano tuvo que vivir, obligado siempre a jugar entre el capelo del cardenal Lorenzana, el morado del arzobispo Luis de Borbón y el dormán del mariscal Soult. Aparecería también en su memoria el seminario de Palencia, donde su padre el abate había sido estudiante (Abate de Sevilla, como los de los personajes de El Audaz, la novela primeriza de Galdós). Ochoa había vivido en su casa paterna, el hogar de un venido a menos, de un hombre que había estado haciendo quites a la suerte a fuerza de imaginación, casa de ambicioso que elabora sin parar y tropieza con una sociedad que le admite con reservas y le señala un oscuro lugar de trabajo. Ambiente en el que flota una crisis de conciencia no explicada por el padre, pero viva allí, y visible, en el drama civil de los hijos naturales. El rojo y el negro, tan ligados a la vida de Ochoa, se acercaban demasiado a su intimidad al leer a Stendhal. Quizá es eso lo que determinara su silencio.[115]

Quizá; tal vez en alguna medida fue así, pero si hay que buscar razones para la omisión nos inclinamos por otras de orden más práctico. La

---

[114]E.A. "El escritor que no citó" La Estafeta Literaria Nº363 (Febrero 1967), pp.14-15.

[115]Hay buenas razones para cree a Eugenio de Ochoa hijo de Don Sebastián Miñano, un personaje peculiar de nuestro siglo XVIII; abate libertino e ilustrado cuya vida entre Francia y España debió marcar la de su descendiente.

figura de Stendhal formaba parte, como hemos intentado explicar, y parte importante, del ámbito polémico en que vivió y maduró el romanticismo francés. Aunque la discusión, a este respecto, se centrase en el género dramático, su aportación presumía un cambio revolucionario en la relación que, a partir de entonces, otros -teniéndole a él como precursor- conseguirían establecer entre literatura y realidad social. Su intromisión en la querella romántica fue eso, al menos en Francia, la intromisión de un adelantado del realismo. El romanticismo impulsado por gentes como Ochoa, en los años que siguieron a la apertura isabelina en España y al regreso de los emigrados, no tenía apenas que ver con la propuesta de Beyle. En esta disparidad de opciones pensamos que se hallan latentes las razones de la indiferencia demostrada no sólo por Eugenio de Ochoa, sino por el resto de los críticos y comentaristas literarios españoles de la época, respecto a Stendhal.

Ahora bien, la indiferencia puede provocar omisión pero no implica necesariamente desconocimiento, y he ahí sino para probarlo la reproducción del epígrafe de Racine et Shakespeare como encabezamiento de un importante artículo escrito por el Conde de Campo Alange sobre el teatro en España en 1835. Con esa mención iniciábamos el presente capítulo y a ella retornamos ahora porque la consideramos signo de una presencia latente cuya dimensión y verdadero cariz no llegaron a vislumbrar ni Campo Alange, ni el resto de los redactores de El Artista, publicación donde fue citado Stendhal.

Hay una diferencia radical entre El Artista (a partir de ahora hablaremos de la revista como exponente representativo del apogeo del romanticismo español en la década que va de 1834 a 1844) y la alternativa stendhaliana, precedente -se quiera o no- de la de Victor Hugo. Para empezar, el "romanticisme" de Stendhal lo fue en tanto que expresión de

libertad y renovación, el de E. de Ochoa y sus seguidores o colaboradores tuvo, contrariamente, bastante de espíritu acomodaticio.

Ciertamente, la trayectoria literaria y política del escritor español revela una inclinación inicial por la novedad romántica excesivamente condicionada por lo circunstancial[116]. El romanticismo era la moda de su tiempo y a ella se acogió declarando su rechazo al clasicismo declinante. La fundación de El Artista respondió al ímpetu juvenil de un grupo de literatos y artistas seducidos por Ochoa y su amigo Madrazo para embarcarse en una empresa regeneradora de las letras hispánicas.

La revista vio la luz el día 4 de enero de 1835, aprovechando, aunque no sin algún contratiempo[117], los cambios políticos acurridos desde los primeros meses del 34 y la tolerancia en materia de prensa introducida con la cesión de poderes de Cea Bermúdez a Martínez de la Rosa[118]. Desde los años finales de Fernando VII la prensa periódica, fundamentalmente la especializada, había experimentado un rápido crecimiento. En 1829 Madrid tenía cinco publicaciones, en 1830 y 31 eran seis. En 1832 el número salta a once y en 1833 a quince. El año 1834 podemos contar treinta y seis publicaciones periódicas madrileñas[119]. El Artista nacía con la peculiaridad de ser el primer semanario ilustrado español. Su talante romántico se abría a todas las artes, no únicamente a la literatura, y Federico Madrazo, a cuyo

---

[116] D.A. Randolph, op.cit., pp.24 y ss.

[117] Los editores habían anunciado la aparición de la revista para el 6 de julio de 1834, según consta en un aviso de la Gaceta de Madrid, pero esa esperanza quedó frustarada a causa de las "medidas sanitarias" que ocasionaron malas comunicaciones en el país durante una epidemia de "cólera". Ibid., p.15.

[118] Vid. J. Acosta Montoro, Periodismo y literatura, Vol.I, Madrid, Guadarrama, 1973, pp.256-263.

[119] Vid. L. Romero Tobar, "El Siglo, revista de los años románticos" Revista de Literatura Nº65-66 (1968), pp.15-29.

cargo estuvo la dirección artística, se encargó de llevar la empresa adelante con notable éxito[120].

Pese a lo ambicioso del proyecto y a la juventud e inexperiencia de sus promotores, el hecho es que la publicación es hoy considerada por la mayor parte de los investigadores interesados en la época como una referencia inexcusable y verdadero manantial de información sobre el movimiento romántico en nuestro país[121]. A El Artista precedieron otros periódicos románticos, recordemos sobre todo, diez años antes, El Europeo, publicación barcelonesa cuya efímera vida no le impidió ser la primera y más eficaz defensora de la nueva literatura aplaudida por entonces en Europa[122]. También tuvo sus seguidores, inmediatamente después el No me olvides[123], el Semanario Pintoresco Español y otros; algunos años más tarde, su ilustre y fiel continuador El Renacimiento[124], con los mismos escritores y dibujantes. Pero ninguno alcanzó a ser reflejo tan certero del pensamiento literario español en aquellos años considerados clave por los historiadores de nuestro romanticismo.

A su preocupación y apuesta por la nueva escuela, la revista unía su especial vículo al ámbito francés; incluso -y éste es dato de interés-

---

[120]Vid. J. Simón Díaz, El Artista (Madrid 1835-1836). Colección de Indices de publicaciones periódicas dirigida por Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" del C.S.I.C., 1946, pp.7-13; V. Llorens, El romanticismo español, cit., pp.260 y ss.

[121]D.A. Randolph, op.cit., p.16.

[122]Vid. L. Guarner, El Europeo (Barcelona 1823-1824). Colección de Indices de publicaciones periódicas, Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes" del C.S.I.C., 1953, IX-XXV.

[123]Vid. P. Cabañas, No me olvides (Madrid 1837-1838). Colección de Indices de publicaciones periódicas, Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" del C.S.I.C., 1953, pp.7-21.

[124]Vid. J. Simón Díaz, "El Artista y su continuador El Renacimiento" Revista de Literatura (1970), pp.135-138.

tuvo como modelo inconfesado a la revista homónima L'Artiste. La relación entre ambas fue abordada por Simón Díaz en un estudio de 1947, titulado "L'Artiste de Paris y El Artista de Madrid"[125]. Le preocupaba al bibliógrafo español la cuestón de la originalidad de la publicación madrileña, cuyo primer número salió cuatro años mas tarde que el de su modelo. Si en opinión de Le Gentil la relación debe entenderse como de influencia "total y absoluta"[126], el análisis formal y de contenido de Simón Díaz deja aparentemente constancia de notables diferencias, suficientes como para salvaguardar la originalidad de El Artista. Sin embargo, no faltan en ésta artículos traducidos integramente del francés sin mención del autor original[127].

El tema ha sido estudiado también por Robert Marrast en José de Espronceda et son temps, cuyos Capítulos doce y trece se ocupan del análisis de la revista por cuanto en ella aparecieron varias contribuciones del joven Espronceda. Marrast refuta las opiniones de Simón Díaz y, por su parte, se propone aportar algunos elementos novedosos para el estudio comparativo[128].

Naturalmente uno y otro están de acuerdo en apreciar algunas diferencias, como la larga y brillante historia de la revista francesa

---

[125]Revista Bibliográfica y Documental Nº1 (1947), pp.261-267.

[126]G. Le Gentil, Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX siècle, Bordeaux, Aperçu bibliographique, 1909, p.IX.

[127]Encontramos, por ejemplo, firmada con las iniciales E. de O. (Eugenio de Ochca), una "Noticia sobre la vida y obras de Henrick Wergeland" poeta noruego, textualmente traducida de un artículo publicado en L'Artiste Tome II (1831), pp.197-199, por V. de Castelpers. Las copias de los grabados que servían de ilustración fueron aún más habituales.

[128]R. Marrast, José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme, Klincksieck, 1974, pp.412 y ss. Vid. también sobre El Artista, N. Alonso Cortés, Zorrilla, su vida y sus obras, Valladolid, Librería Santaren, 1943, pp.130 y ss.; J.A. Cook, Neo-classic Drama in Spain. Theory and practique, Westport, Connecticut, Greenwood Press. Publishers, 1974, p.481.

frente al ensayo juvenil que supuso la española, o la muy distinta reputación y edad de sus colaboradores -aunque Simón Díaz prefiera insistir en el talento de los que, aunque todavía jóvenes, llegarían a ser hombres de primera fila[129], mientras Marrast destaca la sólida reputación en el mundo de las letras y el arte de nombres como Delécluze, Fiévée, del músico Fetis, Adrien Jal etc-. A este respecto recordemos, además, que entre las firmas de L'Artiste se encontraban también las de Prosper Mérimée, Balzac, Soulié, Jules Janin, así como las de comentaristas de obras recién aparecidas y cuya divulgación halló buena acogida en estas páginas; fue el caso, entre ellas, de Le Rouge et le Noir de Stendhal[130]. Otro dato que corrobora la idea de que el novelista francés tuvo que ser conocido por los redactores de la revista ilustrada madrileña.

La opinión de R. Marrast, al fin, no es demasiado positiva en lo tocante a la importancia de El Artista, aunque su juicio se refiere más al "nacional-romanticismo" que ella representa, que al valor que pueda corresponderle. Y vista así, no es en absoluto descabellada su opinión. Debemos comulgar con el autor cuando afirma que "le national-romantisme espagnol [fut] un archaïsme parqu'il [voulut] arréter le mouvement de l'histoire"[131], pero sin sustraernos a la complejidad de caracterización del fenómeno español. Los límites entre ese romanticismo histórico y tradicional

---

[129] E.A. Pers en su Historia del movimiento romántico español Tomo I, cit., insiste en que "hemos de reconocer que El Artista prestó a su época un verdadero servicio alentando al talento aculto a mostrarse a la luz. Son muy pocos los jóvenes de su época luego conocidos como escritores y cuyos nombres se recuerden todavía que no figuran en sus páginas" p.528. Menciona a Zorrilla, Espronceda, Ventura de la Vega, Gabriel García Tassara, Leopoldo Augusto de Cueto, Salvador Bermúdez de Castro, Jacinto Salas Quiroga, José Augusto de Ochoa, José Bermudez de Castro, Escosura, Castro y Orozco, Pacheco, Trueba y Cossío, Roca de Togores, Rementería, González Bravo, Nicomedes Pastor Díaz y Romea.

[130] L'Artiste Tome I, p.13. La mención de este dato se la debemos a Simón Díaz, art.cit., p.265.

[131] R. Marrast, op.cit., p.684.

al que alude Marrast y el romanticismo liberal o, como él prefiere llamarlo, "social", no son en absoluto evidentes; hay autores, matices en los comentarios críticos favorecedores de una u otra etiqueta, pero en el fondo, aunque sea paradójico, debemos admitir que los tradicionalistas y conservadores hispanos -que a sí mismos se llamaban románticos- se sentían tan reformistas y hasta revolucionarios como los liberales -románticos igualmente-. Una superposición de reformismo liberal y reformismo tradicionalista -pero reformismo en suma-[132], bastante similar a la protagonizada en la sociedad francesa por políticos y literatos, o lo que es lo mismo, por una literatura politizada, en el más profundo sentido de la palabra. Sólo que en nuestro país, el liberalismo, tanto en el ámbito social como cultural, se vivió con manifiesta moderación, en tono menor, el mismo tono inofensivo caracterizador de El Artista.

Campo Alange definía en estos términos la posición de la revista:

> Donde hallemos lo bueno allí estará nuestra bandera. Con igual empeño rechazaremos las ridículas exigencias de algunos que se llaman a sí mismos retóricos, que el desenfreno de los que burlándose de todas las trabas creen que no conviene aprender las reglas sino para hacer lo contrario de lo que ellas prescriben.[133]

---

[132]El fenómeno ha sido explicado con gran lucidez por el historiador Vicens Vives. Dos fueron las facetas que adoptó -dice- el Romanticismo en el Occidente de Europa, en particular en las penínsulas mediterráneas: "El movimiento romántico, superpuesto al reformismo liberal, prestó alas al individualismo político y estimuló la idea de libertad, que aquél hacía consustancial con su doctrina. En cambio, inyectado al reformismo tradicionalista, dióle argumento en la polémica que sostenía con sus contrincantes. Puesto que, habiendo de legitimar una causa que no podía ni debía apoyar en el Antiguo Régimen, halló en la resurrección de una supuesta admirable vida medieval los justos títulos que amparaban su acción y sus propósitos. Este fenómeno de legitimación, característico de movimientos similares, dio al romanticismo conservador ese gusto arcaico, gótico, caballeresco y feudalizante, con que aun hoy se distingue a la legua" p.754 en "El romanticismo en la historia" Hispania Revista española de Historia. Vol.X (1950), pp.745-765.

[133]C[ampo] A[lange], "El último día de un reo de muerte por Victor Hugo" El Artista Vol.I, Nº4 (25 de Enero 1835), p.40.

Y el programa redactado por sus fundadores lejos de contener un manifiesto romántico, aireaba más bien ideas sobre la importancia de la función docente.

> El objeto de este periódico no es otro que el de hacer populares entre los españoles, los nombres de muchos grandes ingenios, gloria de nuestra patria, que sólo son conocidos por un corto número de personas y por los artistas extranjeros que con harta frecuencia se engalanan con sus despojos. Contendrá El Artista, biografías de hombres célebres, discursos sobre las bellas artes, descripciones de monumentos antiguos y modernos, noticias de descubrimientos curiosos, tanto en nuestra nación como en las extranjeras, todo en fin que pueda deleitar e instruir a nuestros lectores.[134]

El posicionamiento de Ochoa y Madrazo, explicado así por Simón Díaz: "en él se armonizan una fervorosa admiración por las nuevas ideas y por los escritores principales del país vecino (...), con la sistemática repulsa para todo intento de reemplazar las obras literarias, los bailes, las modas o las costumbres españolas en general por las de aquella procedencia"[135], reflejaba -dice Randolph- "el ideal herderiano del romanticismo nacional con ciertos arrastres de la Ilustración"[136].

No hay sino pensar en el talante político de E. de Ochoa, quien pese a declararse liberal conservó, en el fondo, una vena monárquica muy marcada, contraria a la Constitución de 1812, y mantuvo principios de moralidad bastante inflexibles, que anos más tarde le llevarían a denunciar las ideas disolventes del romanticismo francés de George Sand y otros por haber permitido el desarrollo del socialismo[137]. En vista de semejante

---

[134]Citado por Simón Díaz, El Artista, cit., p.133 b- 134 a.

[135]Ibid., Introducción, p.8.

[136]Op.cit., p. 15.

[137]Ibid., p.25.

andadura sólo podemos entender que ondease la bandera de la nueva escuela en la medida en que ello sirvió para hacer campaña contra los adversarios en arte, a quienes llamaron "clasiquistas", y para dar un aire novedoso y progresista a su labor patriotica y nacionalista, que es lo verdaderamente caracterizador en su caso. El esfuezo por dar nuevo brillo a las artes españolas y mejorar la vida cultural pasaba por una puesta al día inspirada en el ejemplo del pais vecino, pero sin olvidar que el objetivo prioritario era el de conservar la herencia nacional.

Para los hombres de El Artista la herencia nacional se cifraba en las grandes figuras del Siglo de Oro. Nombres como Cervantes, Lope de Vega o Calderón son los más repetidos en sus páginas, respondiéndo a una tradición revitalizada desde la querella calderoniana en 1814 y antes al reavivarse el patriotismo español ante los ataques extanjeros en el último tercio del siglo XVIII. El sentimiento patriótico se enervó con la invasión napoleónica y la importancia de los siglos aureos españoles creció en manos de los románticos alemanes e ingleses[138].

Y junto al Siglo de Oro, la Edad Media, singularizándose incluso la revista por el gusto de sus colaboradores hacia la creación imaginativa, fantástica y lúgubre. "La evasión hacia el Medievo -explica Vicens Vives- no fue repugnancia hacia la realidad circundante, sino fin deliberado para justificar un anhelo de reforma social, cultural, política y literaria. Sus consecuencias fueron extraordinarias: ya que rememorando a lo largo de la Historia idílicos cuadros nacionales del pasado, comunicó al Romanticismo liberal y conservador, que en esto no hubo diferencias, un tinte de

---

[138]Vid. R. Navas Ruiz, op.cit., pp.42 y ss. Obras como la de Allison Pers, muy bien documentada, por otra parte, pecan de conceder excesiva importancia al engarce del romanticismo español con los Siglos de Oro.

extremado y fatal nacionalismo"[139].

El "romanticismo histórico", denominación corrientemente utilizada para referirse a la literatura española anterior al cambio de la escena política en 1833, y el calificado como "romanticismo liberal", posterior a esta fecha, guardan numerosos puntos de confluencia, entre otros, el sentido "nacionalista" aquilatado con gran tino por Vicens Vives. El espíritu conservador de unos no era diferente del espíritu renovador y revolucionario de otros cuando lo que estaba en juego era considerar y amar el pasado como tal y no violentarlo por simple afán de conservación, aunque esto último no siempre fuese así. Si atendemos al análisis de la situación del teatro en Madrid en la víspera del romanticismo (1831-1834), llevado a cabo por A. Remeau[140], no ha de juzgarse contradictorio el programa de la nueva dirección de Teatros en Madrid, creada en 1834, donde se salía en defensa de la comedia clásica nacional cuyas representaciones se intentaban renovar con fervor, y el hecho de que el aplauso del público disminuyese ante las mismas.

La moderna alternativa que vendría a satisfacer al público sin abandonar los elogios nacionalistas fue buscada y hallada por los románticos liberales españoles en el país vecino. Sólo había que volver los ojos al teatro que había estado de moda hacía unos años en Francia. Aunque con retraso, la moda se imponía : "Nada puede convenir tanto al severo carácter de las ideas modernas como el drama grave, profundo, filosófico, de la novísima escuela francesa, a cuya cabeza brillan Victor Hugo y Alejandro

---

[139] Art.cit., p.754.

[140] A. Remeau, "Le théâtre à Madrid à la veille du romantisme. 1831-1834" Hommage à Ernest Martinenche. Etudes hispaniques et americaines, Paris, s.a.[1939], pp.330-346.

Dumas"[141]. Ahora bien, no habia que confundir entre tomar los dramas franceses como ejemplo estimulante para nuestro drama nacional y hacer de ellos modelos a imitar servilmente. Eso sí lo supusieron los emigrados a su regreso. En 1838 Alcalá Galiano se lamentaba ante la situación del drama romántico español y venia a decir:

> Los novísimos dramáticos españoles podrían ante todo considerar cuáles son o deben ser las condiciones del drama propio de nuestra tierra y de la era presente. Porque darse a copiar a bulto a los franceses modernos no es medio a propósito para regenerar nuestra literatura, adulterada y descastada por la imitación rigurosa de los franceses antiguos.[142]

Entre los colaboradores de El Artista, tal vez fuese el Conde de Campo Alange uno de los más aperturistas, a juzgar por sus escritos, relacionados básicamente con la crítica del teatro. Para Campo Alange la mutua colaboración entre naciones era imprescindible. En el artículo titulado "El drama moderno en Francia"[143] alababa la contribución francesa adoptando un tono moderado:

> Muy distantes estamos, por cierto, de creer que el drama haya adquirido ya en Francia la perfección de que es susceptible; pero lo que siempre hemos dicho y repetimos ahora, es que, con todos sus defectos, nos parece muy superior a las tragedias de la época del imperio, que hace veinte años arrancaban aplausos en los teatros de París, gracias a Talma, que sabía comunicar el fuego divino que le inflamaba a los cadáveres que a su sombra se acogían. Por lo tanto, lejos de combatir una reacción necesaria e irresistible, creemos que todos los hombres de talento deberían ponerse al frente de ella para dirigirla y moderarla.

---

[141] El Artista Vol.II, Nº30 (26 de Julio 1835), pp.47-48.

[142] Alcalá Galiano, "Literatura" Revista de Madrid I (1838), p.50. Vid. V. Llorens, "El desengaño romántico-liberal" en Liberales y románticos, cit., pp.423-427.

[143] El Artista Vol.I, cit., pp.95-96.

Pero es en los dos artículos sobre el "Teatro" aparecidos en la Entrega V de la revista, año 1835, donde además de incluir la cita de Stendhal, afirma la necesidad de un cierto cosmopolitismo distanciado del nacionalismo imperante:

> Hoy (...) vemos a los pueblos interesarse vivamente en la suerte de sus vecinos; y haciendo diariamente notables progresos de tolerancia de opiniones y creencias (tolerancia que un día pudo parecer virtud, pero que ahora va cambiándose en necesidad), estrecharse por momentos los lazos que al fin, no lo dudemos, formarán de la Europa, del mundo entero, con el trascurso de los siglos, una gran familia en que habrá sin duda discordias, porque tal es la naturaleza humana, pero que no verá alzarse en su seno millones de hombres para hacerse pedazos por el capricho de un ambicioso, o por un falso y mal entendido punto de honor. Así, pues, lo que antes se llamaba nacionalidad va cediendo el terreno por momentos a un interés más inmediato, más positivo. Las cruzadas no serán posibles en el siglo en que vivimos. Hasta ahora se ha dicho la "nación"; en adelante se dirá la "humanidad".[144]

José Negrete, Conde de Campo Alange[145] había sido requerido por Ochoa para colaborar en El Artista. Tan joven como aquél, su afición a las letras, el talante liberal y su mesura ideológica, hicieron pronto de él un baluarte imprescindible para la revista. Después de E. de Ochoa y de Pedro de Madrazo, corresponde a su pluma el mayor número de artículos[146]. Firmaba, como era costumbre entre ellos, sólo con las iniciales C.A., pero incluso sin éstas, su estilo no es difícil de reconocer.

Volviendo a los artículos sobre el Teatro, de su lectura se desprende el interés y sentido que las palabras de Stendhal pudieron despertar en el ánimo de Campo Alange, hasta el punto de elegirlas para

---

[144] Ibid. Vol.I. Entrega V, p.52.

[145] Vid. Marqués del Saltillo, "El Conde del Campo de Alange. Un prócer romántico" Homenaje a D. Miguel Artigas Sociedad de Menéndez Pelayo, Volumen I, Santander, Edición del Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 1931.

[146] D.A. Randolph, op.cit., p.18.

encabezamiento de su escrito. Dos palabras habían bastado a Beyle para definir el gran conflicto de un siglo, de su siglo: frente al continuismo clásico, el espíritu de discusión, de crítica, de progreso que durante algunos años adoptó el nombre de romanticismo y luego, como sabemos, adoptaría otros. El sintético diálogo sostén de semejante dicotomía había formado parte, en 1825, del título general del panfleto titulado Racine et Shakespeare. Nº II ou réponse au Manifeste contre le Romantisme prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut par M. de Stendhal. Venía a resumir el contenido del diálogo que sirvió al autor de apoyatura formal para exponer sus principios; un diálogo epistolar entre un clásico y un romántico.

Si Campo Alange prefirió, entre otras, las palabras del Racine et Shakespeare , no creemos que sea descabellado suponer que las hallase sobre el texto al que correspondían, y de ahí a adentrarse en la lectura del mismo no había sino un paso prácticamente obligado en un hombre de letras, atento a la literatura de su momento, como lo fue él. Sin embargo, ni una sola mención, después, lo revela explícitamente. Refiriéndose a los debates en Francia opta por hablar de forma imprecisa:

> Curiosa es la historia de los debates a que dio lugar en la vecina Francia la aparición de los primeros libros en defensa del romanticismo; curiosos los ensayos de sus primeros paladines en una palestra de que eran enteramente dueños sus adversarios, y en la cual eran ellos recibidos con la grita y silbidos más descompasados de todas las pelucas sagrados y profanas, académicas y no académicas del reino. Folletos, caricaturas, libros en folio, artículos de periódicos, nada se omitió para aniquilar a los innovadores. Más lejos, todavía, ha ido después el encarnizamiento de los clasiquistas.[147]

---

[147] Art.cit., p.67.

Estas palabras corresponden al segundo artículo; el primero, una vez sentado el principio de tolerancia y acogida hacia lo foráneo, siempre que ofrezca mayores ventajas, le sirve para trazar la evolución de la literatura española desde el siglo XVII hasta fines del XVIII. "Incalculables males" originó, a su juicio, el pedantismo dieciochesco, queriendo imponer modelos fijos; las reglas no vinieron sino a ahogar la invención y la originalidad, "y lo peor es que los tipos que los críticos han impuesto por modelos invariables son de tal antiguedad que es en estremo difícil entenderlos bien, y por de contado casi imposible imitarlos". Su admiración sin límites por los escritores griegos y latinos ha traído como nefasta contrapartida el despertar en los jóvenes "un desprecio no pequeño de nuestros escritores españoles."[148].

Para mostrar que aquellos escritores españoles antiguos no eran tan malos como suponían tales preceptistas, Campo Alange vuelve los ojos a Alemania, donde abundaban las ediciones y traducciones de Calderón, Moreto y otros. Fue en Alemania donde emprendió la reforma de la literatura el célebre Lessing, a quien siguieron Schiller, Goethe y otros hombres eminentes. "Estos no pensaron en imitar a nadie, sino en estudiar la naturaleza y pintarla tal como ellos la veían, es decir, de un modo más libre al par que más grandioso y difícil. Otros habían descrito al hombre exterior: ellos se propusieron retratar el alma y sus debilidades".

Así, pues, según dice en el segundo artículo, de la revolución literaria en Alemania y luego en Inglaterra procedían "los hombres más eminentes del siglo":

---

[148] Art.cit., p.54.

> La revolución literaria se ejecutó rápidamente en Alemania; y su literatura, antes insignificante y desconocida en Europa, ha ido creciendo por momentos en belleza y dimensiones, hasta que al fin ha llegado a ponerse en primer lugar. Al mismo tiempo Byron y Walter Scott, aunque por distintos caminos, cooperaban a la reacción, que al fin ha sido completa.[149]

En Francia, el público forzó cambios importantes. El público sí, y por encima de éste -nos vemos obligados a precisar, dado que no lo hace Campo Alange- algunas voces disidentes, gracias a las cuales consiguió reaccionar, pues el espectador francés fue durante mucho tiempo eminentemente clásico. El tiempo reservado a los alejandrinos -continuaba el crítico- necesariamente cedió en sus exigencias, no pudiendo evitar ser profanado con "la introducción de dramas fabricados a la moderna". No sólo el empleo del verso perdió vigencia, sino también el imperativo de las famosas unidades de lugar y tiempo, hasta que el "teatro llamado francés ha vuelto a verse lleno de espectadores".

Tras el somero repaso a la "revolución literaria que en estos últimos años se ha efectuado en la mayor parte de Europa", el autor se esfuerza en dejar bien esclarecido el hecho de que "tanto en literatura como en las artes, y en todas las cosas de este mundo, no hay sino bueno y malo". Es ésta la verdadera y única división antes la cual resultan "vagas, absurdas e insignificantes las denominaciones de "clásicos" y "románticos"". Pero, ciertamente, en alguna parte radica el conflicto. Si nos empapamos en el espíritu de los escritores -dice-, veremos a los clasicistas defender como infalibles las reglas de sus códigos, mientras los románticos no pueden entender tales reglas como una prescripción del camino a seguir, pues "en este mundo no hay cosa alguna exenta de la ley del movimiento; todo en él está sujeto a variación". "Del mismo modo, los románticos están convencidos

---

[149] Ibid., p.67.

de que cada siglo tiene su fisonomía particular, y su literatura, independiente en un todo de la de las otras épocas,, la cual se impregna de sus vicios, pasiones, virtudes y creencias (...). Admitido esto, les parece un absurdo pretender que las literaturas de siglos que en nada se parecen, tengan las mismas formas y se adapten a los mismo moldes, como si fuesen hijas de una misma época y país". Dante, Homero, Calderón, Sófocles son hombres eminentes, pero entre ellos sólo puede encontrarse un punto de contacto, una sola relación, a saber: el genio. "En esto son hermanos. Por lo demás, cada cual representa una sociedad, y por consiguiente una literatura diversa"[150].

Llegados a este punto nos parece estar oyendo a Stendhal. Y de Stendhal también procede la idea de que cada genio clásico fue romántico en su tiempo: "Homero y Calderón fueron románticos porque a nadie copiaron, y sólo buscaron sus inspiraciones en la naturaleza"[151], dice Campo Alange. La sociedad presente debe crear su propio drama, donde la acción de la vida real sea presentada con la mayor verdad posible, mezclando lo dulce con lo amargo, no sometiéndose a unidades ajenas a la realidad, tal y como en su momento hicieron los dramaturgos del Siglo de Oro. Además, "¿hay cosa más ridícula que oir a un lacayo expresarse en términos cultos y retumbantes, y valerse de perífrasis ingeniosas para decir lo que en pocas palabras o acaso en una sola, pudiera decirse, y todo esto sólo porque el estilo elevado de la tragedia proscribe estas palabras como tabernarias?".

Para Stendhal la tragedia romántica debía conmover al espectador; para el Conde de Campo Alange, el drama moderno, "la pintura del corazón humano, la descripción profunda y minuciosa de sus sensaciones", debía ser

---

[150] Ibid., p.68.

[151] Ibid., p.69.

la principal preocupación del autor. Este drama no sería, ciertamente, al estilo de los clásicos, "ni se sostendría principalmente el interés por el halago de la versificación, sino al contrario, por la pintura minuciosa, profunda y filosófica de cada uno de sus personajes, y de la borrascosa lucha de sus pasiones"[152]. La misma "foule de peintures fines des mouvements du coeur, et des nuances de passions les plus délicates"[153] por la que apostó en su tiempo Shakespeare, y después de él, entre otros, Stendhal.

Por último, el colaborador de El Artista da cuenta de uno de los cargos, por entonces habituales, contra el drama y la literatura de los autores modernos: su complacencia en los horrores y en hacer gala de inmoralidad: precisando, además, "que en todas las cuestiones conviene no confundir el uso con el abuso". "La moralidad de un drama no se cuenta por el número de muertos o adúlteros, ni porque el traidor pierda la cabeza en el patíbulo antes de que caiga el telón"[154]. No deben considerarse únicamente los medios -añade-; "la moral del arte es distinta y de una naturaleza infinitamente más elevada que la de los salones y no debe ni puede deducirse de la apariencia o forma exterior de la obra, sino del fondo de ella y de la intención que presidió a su nacimiento". No podía Campo Alange terminar su alegato a favor de la nueva literatura, basada en la libertad, sin poner en claro los escrupulosos vínculos que la unían a los principios de moralidad, tan necesarios para cuantos colaboraron en El Artista en busca de la construcción de la sociedad y del arte moderno.

Entre los llamados románticos liberales hubo, claro está, quienes alardearon de cierto anticlericalismo, que en la época suponía, tanto en

---

[152] Ibid., p.70.

[153] Stendhal, Racine et Shakespeare, cit., p.72.

[154] Ibid., p.70-71.

Francia como en España, una toma de posición contraria a los poderes de la Iglesia, poderes en estrecha relación con los del Estado. Entre nosotros, no obstante, privó la tendencia más acomodaticia y transigente, replegándose no sólo a la moral establecida sino a la normativa clerical. Fueron partidarios de la misma la mayor parte de los exiliados políticos que regresaron en 1834. Volvieron convertidos al romanticismo europeo, pero cargados de escepticismo respecto a las posibilidades de un liberalismo radical, similar al de 1812 o 1820, para aquella España en crisis.

Pese a todo, algunos de ellos habían aprendido una importante lección gracias a la cual el país conseguiría abrirse al progreso. El Conde de Campo Alange la sintetizaba así, al final de su artículo:

> El teatro, en particular, y la literatura en general son, como ya hemos dicho, la expresión, el retrato de la sociedad a que pertenecen. Nuestra sociedad moderna oprimida hasta ahora por el despotismo, agitada actualmente por mil opuestos intereses, despedazada por la guerra civil, carece aun realmente de formas y de colorido. ¿Es, pues, de extrañar que no los tenga tampoco nuestra moderna literatura?.
>
> Pero tras la tormenta viene la bonanza. Una carrera ancha y libre de los obstáculos de que hasta ahora la sembraba la rutina, se halla abierta delante de nuestros jóvenes artistas y escritores.[155]

Una literatura "ni clásica ni romántica", sólo exponente de la realidad social que la envuelve y sin la cual no tendría sentido. De inspiración nacional y expresión natural, principios ambos que recuerdan testimonios como el de Blanco White, Rivas o Alcalá Galiano, principios, como sabemos, aprendidos en Inglaterra y depurados en Francia. El Prólogo a El Moro expósito fue una tentativa por parte de este último de lanzar a los nuevos aires peninsulares un ideal antidogmático y progresista en

---

[155] Ibid. p.71. (El subrayado es nuestro).

literatura. Lo iniciaba con los versos de Maury que rezan así: "Abre tu libro eterno, alta maestra,/ Naturaleza, sírveme de guía,/ Déjame tus páginas hermosas/ Libre leer de intérpretes y glorias."

Sabemos que Alcalá Galiano, el joven exaltado de 1812 y 1820, iba siendo, cada vez más, un liberal doctrinario; en cualquier caso el calificativo de "romántico" le conviene, pues "lo fue en su vida entera, hasta los años de la vejez"[156]. Romántico sobre todo por haber sido uno de los primeros españoles de su época en atacar como "gravísimo error el creer que el gusto literario no tiene nada que ver con el estado de la sociedad en que reina"[157]. España, pensaba Don Antonio, necesitaba discernir la clase de drama que era preciso cultivar para dar de sí "una producción nacional, robusta y lozana, en vez de la planta raquítica, que manifestaba a las claras su origen extranjero y aclimatación imperfecta"[158]. Toda Europa discutía las características de una literatura actual y la poesía volvía a ser lo que fue en Grecia en sus primeros tiempos, "una expresión de recuerdos de lo pasado y de emociones presentes, expresión vehemente y sincera, y no remedo de lo encontrado en los autores que han precedido, ni tarea hecha en obediencia a lo dictado por críticos dogmatizadores."

Grande era, a su entender, la deuda contraída en varias naciones con la "recien promulgada doctrina": "Por de contado -decía- ha roto la cadena de tradiciones respetadas, y dando un golpe mortal a cietas autoridades tenidas hasta el presente por infalibles. Lo que antes se creía

---

[156]Julián Marías, "Antonio Alcalá Galiano.1789-1865" Boletín de la Real Academia Española, Vol.XLV (1965), pp.407-420.

[157]A. Alcalá Galiano, Prólogo a El Moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo X. Leyendo en once romances en Obras Completas del Duque de Rivas, Madrid, 2ª Ed. Biblioteca Nueva, 1854, p.XIII.

[158]Ibid., p.XIX.

a ciegas, ahora se examina; ya se admita, ya se deseche, al cabo pasa por el crisol del raciocinio."[159].

En efecto, nuestra literatura estaba exigiendo un reexamen de su esencia y de sus circunstancias presentes. Sólo que, puestos a hacerlo, nuestros románticos volvieron a caer en la trampa de la "esencia", y tan ocupados anduvieron en buscarla entre las glorias nacionales de los siglos XVI y XVII[160] o entre los romances antiguos[161], que perdieron de vista, una vez más, su propio presente, cuando no se aplicaron tanto en la construcción formal que se olvidaron del fondo. El romanticismo, como todo movimiento en literatura, fue vivido por muchos autores de segunda fila al compás de los aires del día; incluso la obra que marca, según se ha repetido a menudo, el triunfo de la escuela en Madrid, Don Alvaro, da pie a interpretaciones del tipo de la de Boussagol, cuando dice del Duque de Rivas: "Il s'applique à construire un drame aussi strictement romantique que ses tragédies avaient été strictement classiques. Il y arrive par les mêmes procédés: il ne s'attaque pas au fond, mais à la forme."[162].

En la España de 1835, donde priva o el clasicismo trasnochado y conservador o el romanticismo nacional con la etiqueta, mejor o peor colocada, de liberal, algo hace columbrar la presencia de dos figuras de

---

[159] Ibid., p.XX. (El subrayado es nuestro).

[160] El Conde de Campo Alange terminaba el segundo artículo dedicado al Teatro en El Artista con estas sintomáticas palabras: "A estos últimos (a nuestros jóvenes artistas y escritores) toca demostrar prácticamente que el teatro, que Lope, Moreto y Calderón crearon en nuestra patria, es susceptible de mayores bellezas que el que se han empeñado en copiar los clasiquistas." Art.cit., p.71.

[161] Es bien conocido el entusiasmo de Alcalá Galiano por los romances. "Por fortuna -dice en el Prólogo a El Moro expósito- hubo en España una poesía nacional, y natural de consiguiente, pues son inseparables ambas cosas. Aludimos a los romances." Op.cit., p.XII. Vid. también García Barrón, op.cit., pp.160-167.

[162] G. Boussagol, Angel de Saavedra. Sa vie, son oeuvre poétique, cit., p.447.

excepción, nos referimos a Espronceda y a Larra. Ambos representan el eslabón de engarce con la siguiente generación, no la de los costumbristas, sino la de los realistas[163]. R. Marrast explicaba el sentido definitorio de su obra al oponerla al "national-romantisme":

> Espronceda et Larra se penchent sur la réalité qui les entoure pour en expliquer et au besoin dénoncer certains aspects dans une perspective progressiste et ouverte, hors de tout apriorisme moral.[164]

De Espronceda dijo Larra que era el primer poeta romántico de España[165], pero no por la calidad formal de sus versos, sino porque en él se descubría al testigo más lúcido de su tiempo. Desde muy joven su tendencia liberal le llevó a participar en varios episodios que concluyeron con su exilio primero en Portugal, luego en la capital británica y finalmente en Francia. En marzo de 1829 escribía a su familia desde Bruselas; poco después lo tenemos en París, donde aumentó su actividad política. Los diferentes biógrafos del autor no se han puesto de acuerdo sobre su intervención en las Jornadas de Julio, mientras algunos no mencionan el hecho, otros, los más, lo dan por seguro, así Ferrer del Río, Rodríguez Solís, Cascales, Ortiz Armengol. Marrast, por su parte, aduce una prueba inequívoca[166]. Lo indudable es su contacto durante estos años con la realidad francesa.

---

[163] Vid. J. Marías, "Un escorzo del romanticismo" en Obras, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp.281-300.

[164] Op.cit., p.505.

[165] "Blanca, cuento romántico en verso..." El Español (3 de Julio 1836).

[166] Marrast reproduce la carta del propio Espronceda enviada a El Liberal de Madrid y publicada también en El Español (19 Junio 1836), donde afirma concretamente su participación en las "jornadas de julio parisienses." Op.cit., pp.142-156; J. Cascales, Don José Espronceda. Su época, su vida y sus obras, Madrid, Hispania, 1914, pp.89 y ss. Cfr. J.L. Alborg, op.cit., Vol.IV. pp.285-286.

Nuevamente en España, durante los primeros meses de 1835 colabora en la redacción de El Artista, dando a sus páginas crónicas de teatro, dos textos en prosa, algunos fragmentos del Pelayo, la sátira titulada "El Pastor Clasiquino" y, en el primer número, la tan célebre "Canción del pirata". A finales de junio cesa su colaboración e inicia la andadura en El Español, diario que le asegura una difusión más rápida y amplia que la de un costoso semanario;

> D'ailleurs le contenu social au politique de ces oeuvres le situait bien au-delà du "romanticisme" selon El Artista. Espronceda se détourna de ce formalisme nouveau, qui ne tarde pas à devenir aussi artificiel que le formalisme bucolique ou mythologique des "clasicistas". Renonçant à des facilités qui cantonnent la littérature dans un conformisme étroit, il parle maintenant, en prose au en vese, du monde réel et de la société dans laquelle il vit.[167]

En la "Canción del pirata" aparecian ya algunos signos de ese cambio. El grito de libertad, el desafío a la sociedad y a la muerte, caracterizaban a un personaje rebelde, como los de Walter Scott, Schiller, Byron o Hugo, cuyo destino excepcional formaba parte del horizonte del hombre romántico que se debate entre el ser superior y el vulgar, mediocre, común. Son los héroes de 1830, cuando el Imperio ha caído, las guerras se han perdido y no queda más remedio que administrar y organizar lo creado a fines del siglo XVIII. Los héroes de Espronceda y también los de Stendhal viven debatiéndose entre lo sublime y la decepcionante realidad.

Por otra parte, ésta es la primera vez que Espronceda crea una poesía totalmente personal, sin retóricas ni juegos de artificio literario[168], depurada, fruto de un estado emocional auténtico y no

---

[167] R. Marrast, op.cit., p.462.

[168] Vid. J. Casalduero, Espronceda, Madrid, Gredos, 1961, pp.150-154; P. de Mazzei, La Poesia di Espronceda, Firenze, s.a. [1935].

figurado. Es la creación de un indivuduo que asume, cada vez con más convicción, la defensa de unos principios sociales a través, no sólo de su conducta como ciudadano, sino también de su pensamiento poético.

> "La Canción del pirata" exprimait l'amour de la liberté, et l'idée que celle-ci ne se trouve qu'en marge d'une société aux cadres étroits et aux ambitions mesquines; "El Mendigo exprime le mépris de cette société et de ses usages, dénonce sa morale routinière d'une façon plus directement lisible, dans une parabole réaliste. Espronceda montre qu'il a rompu avec le romantisme historique, chevaleresque et exotique qu'il avait un temps pratiqué: il s'engage résolument sur la voie du romantisme social avec "El Reo de Muerte" et "Le Verdugo".[169]

A partir de entonces su obra será una continua acusación de las injusticias sociales, desde una nueva concepción de la dignidad humana. El sentimiento religioso tiene escasa cabida, probablemente ninguna; la moral que se presenta está fundada sobre el respeto del hombre. Espronceda ataca la hipocresía, la cobardía o la inconsciencia y todo cuanto sobre ellas se mantiene para conservar un orden individual y social sin sentido. Ciertas modulaciones a lo Byron, de sus canciones pueden hacernos dudar de la sinceridad del escritor, pero, según Marrast, declararle un explotador de temas chocantes con el sólo placer de brillar y singularizarse "est une affirmation qui ne résiste pas à l'examen"[170].

En cualquier caso, al lado de Espronceda, como testigo de su tiempo, estuvo pronto Mariano José de Larra, escritor, periodista, crítico, de cuya sinceridad es difícil dudar. Desde 1833, el primero había manifestado un fuerte liberalismo; Larra por el momento mantenía cierta actitud expectante, más prudente. Las distancias entre uno y otro se irían

---

[169] R.Marrast, op.cit., p.473.

[170] Ibid., p.481.

borrando al compás de los acontecimientos históricos y de la progresiva amistad que fue naciendo entre ambos.

Las ideas políticas de Espronceda hallaron temprano eco en la Revista Española. Poco después, sus colaboraciones en El Siglo se distinguen por una actitud antidogmática en literatura y una madura comprensión de la relatividad histórica, combinación que le hace ser exponente de criterios literarios netamente realistas[171]. En el artículo "Poesía" se preguntaba:

> ¿Quién será el sandio preceptista que se atreva a fijar límites al genio venidero? ¿Quién el que se aventure a asegurar que no nacerá un poeta que logre interesar y conmover por otros medios no conocidos, y de cuyas obras desentrañen a su vez nuevas reglas futuros preceptistas? ¿Quién osará grabar el non plus ultra en el mundo moral...?.[172]

En el mismo diario acabará desafiando a la autoridad cuando las presiones de la censura del "justo medio" (Martínez de la Rosa), cuya inicial alternativa había apoyado El Siglo al principio, ponen fin a la fugaz existencia del periódico. En el Nº12 del 28 de febrero, Espronceda afirma la libertad literaria frente a cualquier gobierno:

> Sin duda, las formas políticas influyeron sobre la poesía; pero esto es por una reunión misteriosa que no se puede formar ni prever. En esto deben reconocer los Gobiernos su impotencia: ni les es dado suscitar el genio poético ni ahogarlo (...). En nuestras nuevas costumbres todavía pueden menos por ellas los Gobiernos; no pueden favorecerlas sino por la independencia; la independencia es mejor musa que la protección.

---

[171] Sobre el posible realismo de la lírica de Espronceda véase la obra de J. Marco, Ejercicios literarios. Espronceda, poeta y testimonio, Barcelona, Táber, 1969, pp.55-71.

[172] El Siglo II (24 de Enero 1834).

El último número apareció en blanco y parece que al poeta cupo parte importante de responsabilidad en la decisión de poner un final espectacular al periódico. En julio de 1834 su actitud política le llevaría a prisión.

El hecho -dice C. Alonso- "no pasó inadvertido para Larra, ya por aquellas fechas avezado burlador de censores. Su primera alusión a El Siglo data del 18 de febrero de 1834. Larra, atónito ante la mascarada política que contempla, descubre sarcásticamente la debilidad del acto conciliador de ambos partidos liberales propuesto por Martínez de la Rosa"[173]. Y a partir de entonces irá perfilando, todavía desde la Revista Española -diario pro-gubernamental- su destino literario entre la denuncia y la ambigüedad.

No es este momento de hacer repaso exhaustivo de la historia española, conocida es la crisis del liberalismo entre el "Estatuto Real" de 1834 y la "Constitución" de 1837. Con el Estatuto los liberales viejos, que habían visto funcionar durante su emigración el régimen británico y estaban convencidos de las dificultades que presentaba la Constitución gaditana de 1812 a la hora de su aplicación, trataron de dar una salida a la situación española, estableciendo un régimen basado en la soberanía de dos instituciones históricas: el Rey y las Cortes. Pero el mito de la Constitución de Cadiz pervivía en muchas mentes que, por supuesto, manifestaron su descontento ante la moderación del nuevo gobierno, aun a sabiendas de la necesidad de una reforma para que aquella Constitución resultase aplicable. La conciencia de una y otra realidad operó a favor de todo un movimiento de izquierdas: eran los liberales "exaltados".

---

[173] C. Alonso, Literatura y poder. España 1834-1868. Larra y Espronceda: dos liberales impacientes, Madrid, Comunicación, Serie B, Nº14, 1971.

Varios motines y levantamientos culminaron con el pronunciamiento de la Granja (agosto de 1836), obligando a la regente María Cristina a proclamar la Constitución de 1812. "En ese punto incide el advenimiento de una nueva generación liberal -cuyo más significativo y más egregio representante será Larra-, que aporta la convicción de que los nuevos tiempos exigen nueva Constitución, así como la creencia generalmente compartida de que la vieja Constitución doceañista era impracticable sin reformas."[174]. Es así como llega la Constitución de 1837.

Sí, efectivamente Larra colaboró incluso con el grupo progresista disidente dirigido por Javier Istúriz, pero también es cierto que antes se había opuesto a Mendizabal. No es nada fácil encasillar los esquemas ideológico-políticos de "Fígaro", cualquier intento al respecto desenfoca lo que fue su permanente actitud de abrir nuevas vías prácticas al pensamiento político, al compás de las circunstancias. Además, la suya no fue nunca, en esencia, creación política, sino literaria. Larra prefirió siempre la tribuna de observador sarcástico a la del orador o la del activista. En último término, la literatura o la crítica literaria de Larra, sin dejar de ser tales, bien podían resultar acción política, porque al fondo, una época revolucionaria exigía una literatura comprometida.

> Estudiosa, analizadora, filósófica, profunda, pensándolo todo, diciéndolo todo en prosa, en verso, al alcance de la multitud ignorante aún; apostólica y de propaganda; enseñando "verdades" a aquellos a quienes interesa saberlas, mostrando al hombre no "como debe ser", sino "como es", para conocerlo; literatura, en fin, expresión toda de la ciencia de la época, del progreso intelectual del siglo.[175]

---

[174]Ubieto, Regla, Jover y Seco, Introducción a la Historia de España, Barcelona, Teide, 1979, p.553.

[175]Larra, Obras de..., Biblioteca de Autores Españoles, Edición de C. Seco Serrano, CXXVII-CXXX (I-IV), Vol.II, Madrid, Atlas, 1960.

Su visión satírica de la realidad albergaba una importante dosis de rebeldía, al menos hasta donde las circunstancias se lo permitieron:

> Cuando empecé la difícil carrera de escritor público-recordaba-, empecé con artículos de costumbres. Era a la sazón ministro Colomarde y todo el mundo sabe en qué términos y hasta donde le era entonces lícito, posible al escritor rebelarse contra el poder, aludir a la injusticia. A poder de reticencias, haciendo concesiones, podía uno alguna vez ser atrevido; siempre que pude fui más que atrevido, fui temerario.[176]

Primero en El Pobrecito Hablador, después como Fígaro, la intención crítica fue una constante en su producción. Escriba artículos costumbristas, de crítica literaria y teatral o de política -dice José Escobar[177]-, el aspecto moral y social es lo que importa a Larra, el hombre y la sociedad de su tiempo y de su país. No entraremos en el estudio detenido de su obra, para ello remitimos a los abundantes ensayos críticos ya existentes[178], pero merece la pena que nos detengamos en una aspecto de su producción periodística. En los años 1833 y 1834, Larra escribe con la firma de "Fígaro" artículos de teatro y sátiras políticas para la Revista Española. Un año después sale de Madrid, por Mérida y Badajoz, donde es hospedado precisamente por el conde de Campo Alange, y se embarca para Inglaterra. De allí a Bélgica y luego a París. Era entonces principios de abril, su estancia en París sólo iba a durar unos meses, tiempo durante el cual no perdió tampoco el contacto con la vida cultural y artística

---

[176]Larra, Obras, cit., Vol.IV, p.336.

[177]J. Escobar, "El Pobrecito Hablador, de Larra, y su intención satírica", Papeles de Son Armadans LXIV (1972), pp.5-44.

[178]Vid. los repertorios bibliográficos incluidos en la Historia y crítica de la Literatura Española Vol.V, Barcelona, Grijalbo. Crítica, pp.106-109, y en Varios, Mariano José de Larra, Edición de Rubén Benítez. El escritor y la crítica, Madrid, Taurus, 1979, pp.317-320.

madrileña[179]. Según explica J.L. Alborg en sus documentadas biografías:

> Parece ser que Larra concibió la idea de proseguir allí su carrera literaria, pero en diciembre estaba de regreso en Madrid. Algunos biógrafos han supuesto que con este viaje trato de evitar un conflicto con el marido de Dolores o quizá también con alguno de sus rivales en el periodismo político. Se sabe, no obstante que la razón declarada, y que existió, en efecto, fue cobrar en Bélgica una cantidad que se le adeudaba allí a su padre, para lo cual otorgó éste poderes ante un notario de Madrid.[180]

Fueran cuales fuesen los motivos de dicho viaje, estos meses de renovada relación con la realidad social y literaria del país vecino que, por otra parte, conocía bastante bien, pues allí habían trancurrido los años de su educación, nos hacen pensar directamente en los vínculos que le unían a la literatura francesa y, en primer lugar, en una posible influencia en su obra señalada repetidamente por la crítica, pero sin estudiar hasta el momento[181]. Nos referimos a la presencia de Paul-Louis Courier y sus Lettres au rédacteur du Censeur (1819-1820) en los escritos políticos que empezó a publicar en el año 1834. Edgar Quinet en su libro Mes vacances en Espagne[182] comparaba a Larra con el escritor francés, equiparándo el tipo de sátira política, si bien en el caso de "Fígaro" ésta se ejerció incluso cuando ya había caído el régimen absolutista. El pesimismo de Larra debió de ser mayor que el de Courier, quien antes de morir asesinado en 1825, anhelaba esperanzadamente la subida al trono del duque de Orleans.

---

[179]Larra recibía regularmente en París la Revista mensajero, según se deduce de una carta enviada por él al periódico el 18 de noviembre de 1835. Vid. I. Sánchez Estevan, Mariano José de Larra "Fígaro". Ensayo biográfico, redactado en presencia de numerosos antecedentes desconocidos y acompañado de un catálogo completo de sus obras. Madrid, 1934, pp.157-158.

[180]J.L. Alborg, op.cit., Vol.IV, p.191. Cfr. I. Sánchez Estevan, cit., pp.147 y ss.

[181]Vid. J. Escobar, art.cit., pp.27-28.

[182]E. Quinet, Oeuvres Complètes Vol.IX, París, 1857, pp.94 y ss.

Hace unos años, el gran estudioso de Larra, Pierre L. Ullman, comparaba el comienzo de la "Segunda y última carta de Fígaro al bachiller, su corresponsal desconocido"[183] con la Deuxième Lettre particulière, de Courier, y "La gran verdad descubierta"[184] con Simple Discours[185], inclinándose por interpretar las semejanzas como una posible influencia, más o menos consciente en el español[186].

Paul-Louis Courier fue un escritor muy conocido en su época. Recorrió Italia como oficial de Artillería en el ejército napoleónico y ,al igual que en el caso de Stendhal, ello fue motivo de algunos de sus escritos, tales como las admirables Cartas de Francia y de Italia. Pero su carácter recto y una viva conciencia de los desequilibrios de la vida social, le llevaron a inclinarse sobre todo por el libelo. Sus famosos Panfletos le condujeron a la cárcel en más de una ocasión. En 1821 fue arrestado por primera vez tras la publicación del Simple Discours. No era un hombre fácil; irritable y algo pendenciero, se ganó la admiración de muchos, pero no siempre la simpatía. Como libelista, desde luego, fue considerado guía y maestro. Murió en 1825 asesinado, probablemente por problemas de orden familiar y no, como se especuló, a manos de sus enemigos políticos.

En cualquier caso, su obra sigue interesando por lo mismo que interesó a sus coetáneos, por la agudeza de su ingenio y un estilo sutil, rápido y animado. Indicamos en su momento la admiración declarada por Beyle hacia quien era además en 1825 una de las glorias del partido liberal. Sin

---

[183] La Revista Española (13 Agosto 1834).

[184] Ibid. (5 Septiembre 1834).

[185] P.-L. Courier, Oeuvres Complètes, Paris, Gallimard, 1951.

[186] P.L. Ullman, Mariano José de Larra and Spanish Political Rhetoric, Madison, 1971, p.112 y p.162.

duda fue mucho lo que pudo aprender de él. En su correspondencia de aquellos años le califica de "homme vivant qui a le plus de rapports avec Voltaire"[187], de "homme éloquent" y "célèbre"[188]; e incluso parece ser que llegaron a mantener una relación personal, según se deduce de una carta de Beyle a Domenico Fiore, fechada el 15 de abril de 1835, donde se rememoran hechos de una década atrás[189]. Semejante relación personal muy bien pudo ser el marco propicio para materializar las incitaciones emanadas del Pamphlet des pamphlets hacia el Stendhal redactor de su segundo Racine et Shakespeare. El mismo Pierre Martino alude a una carta del 26 de febrero de 1823, donde el futuro novelista reconocía lo siguiente: "L'idée des monologues et des dialogues suivants ne m'appartient pas; elle est de P.-L. Courier, qui me l'a remise dimanche dernier, entourée des aperçus les plus piquants."[190]. Desde luego, Courier estuvo al tanto de la gestación del pamfleto stendhaliano e, incluso, poco antes de su muerte debió asistir a la lectura del mismo en casa de Delécluze[191]. Entre uno y otro existían afinidades personales, ideológicas y literarias. El tono incisivo y el estilo mordaz une a ambos y, lo que es más, les pone también en relación con el Larra de los artículos políticos y de crítica literaria. Tal vez haya en el joven "libelista" español aún más amargura y pesimismo, pero la intención satírica y el "talante regenerador y progresista" es el mismo.

A lo largo de su colaboración en El Español junto a Espronceda, dejó buena constancia de la que él consideraba "función" del escritor y

---

[187]Stendhal, Correspondance Vol.II, cit. (Lettre à Sutton Sharpe, 4 Décembre 1822), p.11.

[188]Ibid. (Lettre à Dubois. Directeur du Globe. Paris, 3 Novembre 1824), p.53.

[189]Ibid. Vol.III, p.58.

[190]P. Martino, op.cit., p.CXIX.

[191]Vid. Stendhal, Correspondance Vol.II, cit. (Lettre de Victor Jacquemont, 22 Juin 1824), p.787 (note.1091).

"objeto" de la literatura. En el artículo "Literatura", de enero de 1836, afirmaba: "La literatura es la expresión, el termómetro verdadero del estado de la civilización de un pueblo"[192]; y junto a esta frase, otra citada a menudo: "Rehusamos (...) lo que se llama en el día literatura entre nosotros; no queremos esa literatura reducida a las galas del decir, al son de la rima, a entonar sonetos y odas de circunstancias, que concede todo a la expresión y nada a la idea.". Es consciente de que una vez más nuestra literatura vive en un auténtico estado de mimetismo, pero aún es más lamentable, como le indica su mirada de agudo observador, que se le ofrezcan al público de Madrid las traducciones de Hugo y de Dumas, en un orden incoherente[193]. Y es que, en efecto, en la cartelera de teatros de Madrid encontramos en 1835: Lucrèce Borgia (17 de julio, 13 representaciones), Angelo (1 de diciembre, 13 representaciones), Richard Darlington (14 de septiembre, 4 representaciones); en 1836: Térésa (5 de febrero, 6 representaciones), Catherine Howard (29 de marzo, 7 representaciones), La Tour de Nesle, rebautizada Margarita de Borgoña (5 de octubre, 13 representaciones). Por otra parte, entre septiembre y diciembre de 1835, tres piezas de Casimir Delavigne: Les Vêpes siciliennes, Les Enfants d'Edouard y Marino Faliero, son representadas 20 veces y alcanza un gran éxito El Arte de conspirar de Scribe[194]. La muestra es significativa, ¿qué se podría esperar de una importación tan disparatada, acogiendo sin orden ni concierto obras de distintos momentos del romanticismo francés?. El hecho inquietaba a Larra porque contribuía a acentuar la confusión en España y también el retraso cultural. Semejante desconcierto entre las condiciones de

---

[192]Larra, "Literatura. Rápida ojeada sobre la historia e índole de la nuestra. Su estado actual. Su porvenir. Profesión de fe" El Español (18 de Enero 1836); Biblioteca de Autores Españoles, Vol.cit., pp.130-134.

[193]Vid. Larra, Artículo a propósito de Hernani, El Español, (26 de Agosto 1836); B.A.E. Vol.cit., pp.268-269.

[194]Las cifras están tomadas de A. Pers, op.cit., Vol.I, pp.414-416 y 427-429.

vida sociales, políticas y literarias de un país y las obras procuradas a su público debía ser denunciado y combatido[195].

Según trascurrían los meses de 1836 la esperanza de ver a España ocupar un rango "suyo, conquistado, nacional" en el contexto de la literatura europea, iba cediendo el paso al desencanto. No era posible imponer un estado de literatura en un estado de sociedad y de política que le era completamente ajeno.

> ¡Desorden sacrílego! ¡Inversión de las leyes de la naturaleza!. En política, don Carlos, fuerte en el tercio de España, el estatuto en lo demás; y en literatura, Alejandro Dumas, Victor Hugo, Eugenio Sue y Balzac.[196]

Además, si el error de los escritores españoles de finales del siglo XVIII fue "agregarse al movimiento del pueblo vecino, adoptando sus ideas tales cuales las encontraban", pero expresándolas en la lengua de Herrera, de Rojas o de Cervantes[197]; un error similar, en su opinión, era el intentar revivir las tradiciones estéticas o morales de la Edad Media y los Siglos de Oro, queriendo conciliarlas con la mentalidad contemporánes. Cualquiera de estos desajustes conduciría, finalmente, a la decadencia de nuestra cultura. Así lo entendía Larra al comparar la realidad española con la de otros países; así lo entendió también al leer De l'Alemagne, la obra de Heine publicada parcialmente en varias revistas de París, entre 1833 y 1834, y luego en dos tomos que vieron la luz el 15 de abril de 1835. El libro del aleman, con el mismo titulo que el de Mme. de Staël, pero muy

---

[195]Vid. Larra, Artículo a propósito de Catherine Howard, El español (23 de Marzo 1836), B.A.E. Vol.cit., pp.186-187.

[196]Larra, Artículo a propósito de Antony de Dumas, El Español (23 de Junio 1836); B.A.E. Vol.cit., p.247b.

[197]"Literatura...", art.cit.

distinto en sus planteamientos, debió despertar la curiosidad en Larra cuando viajaba por Europa. Los escritos de Heine le proporcionaron, a no dudarlo, abundante materia de reflexión, desde una óptica marcadamente liberal y cosmopolita[198].

El crítico español, lo mismo que el escritor romántico alemán, se esfuerza entonces por proclamar la necesidad de una literatura de progreso, fundada sobre la libertad y la verdad, cuyo espíritu no debía estar vuelto ni hacia la tradición clásica, ni hacia nuestras antiguas glorias nacionales, ni hacia los logros del país vecino. Dicha actitud significaba rechazar tanto a los "clasiquistas" como a los "románticos" según la concepción de Eugenio de Ochoa o de Lista, porque ninguno de estos bandos pertenecía a su tiempo. Incluso ondeando banderas diferentes, esgrimiendo postulados estéticos aparentemente contradictorios, sus respectivas concepciones literarias constituían, de la misma manera, un puro anacronismo.

Llegados a este punto, poco importa que Larra pasase por alto la lectura de Racine et Shakespeare de Stendhal -aunque el hecho no es probado y bien pudo haber leído la obra-, lo importante es comprobar la notable afinidad entre las posturas de ambos escritores y críticos. Beyle enfrentó su idea del romanticismo en el arte y en la literatura, al clasicismo imperante, al romanticismo conservador en política y al romanticismo melodramático y retórico de los últimos tiempos. "Fígaro" libra una batalla similar contra varios frentes. El postulado final en uno y otro caso parece remitirnos igualmente a la figura de Heine. Curiosamente, la historia se repite y en cada nación, en el momento adecuado, hace surgir las circunstancias y los hombres capaces de impulsarla hacia el progreso y el

---

[198] Vid. R. Marrast, op.cit., pp.510-511.

futuro. A veces, esos hombres tardan en aparecer y cuando finalmente llegan, cualquiera creería que su manifestación es extemporánea; otros ven la luz demasiado pronto y todos se asombran por su atrevimiento. De una manera o de otra, sólo el tiempo ayuda a que comprendamos su obra, porque el tiempo termina por darles la razón. El siglo XIX tardó en aprender, pero aprendió que la literatura es inseparable de la vida de un pueblo, de sus manifestaciones sociales, políticas e ideológicas. "La literatura no puede buscar sino verdades" -decía Larra-, y la afirmación le llevaba a expresar un gran deseo en voz alta:

> Esperemos que dentro de poco podamos echar los cimientos de una literatura "nueva", expresión de la sociedad "nueva" que componemos, toda de "verdad", como de "verdad" es nuestra sociedad, sin más reglas que esa "verdad" misma, sin más maestro que la naturaleza (...). Libertad en literatura, como en las artes, como en la industria, como en el comercio, como en la conciencia.[199]

He ahí también la voz de Stendhal.

---

[199] "Literatura...", art.cit.

CAPITULO SEGUNDO: Stendhal y la crítica literaria española en el último tercio del siglo XIX

> Stendhal est l'homme des moments confus, des mélanges sociaux, des périodes désordonnées.[1]

Los críticos -y en muchos casos creadores al mismo tiempo- de la época de la Restauración fueron, en buena medida, víctimas de la complejidad de la obra y la personalidad de Henri Beyle, conocido por el seudónimo de Stendhal. Frecuentemente se ha aludido al escaso conocimiento y comprensión manifestado por los hombres que llenaron el panorama literario, crítico y periodístico tras la Revolución del 68 hacia el escritor francés. Justo es advertirlo, pero sin olvidar que en esta inicial ceguera la actitud de los españoles no distó mucho de la de los compatriotas del novelista.

Precisamente, la historia del stendhalismo en Francia tiene singular interés a la hora de entender cuál fue la suerte que corrió la figura del novelista al llegar a España. Nunca la historia ha atendido a estrechas fronteras geográficas y mucho menos tratándose de países vecinos entre los cuales las fobias y las simpatías se han ido repartiendo las bazas durante siglos. A partir del Enciclopedismo, Francia se convirtió en el país más influyente allende sus fronteras pirenáicas y, desde entonces, semejante situación no ha dejado de tener partidarios y detractores. Entre estos últimos, y ya bien avanzado el siglo XIX, se perfila una clara línea de resistencia antifrancesa en el campo de la literatura que va desde Fernán Caballero hasta Alarcón y Valera, siendo caso especial el de Menéndez Pelayo con su crítica histórica. En el bando contrario, Clarín o la Pardo Bazán darían carta de naturaleza a tendencias foráneas, sobre todo francesas. Los

---

[1] Léon Blum, Stendhal et le Beylisme, Paris, Albin Michel, 1947 (1ª ed. 1914).

críticos, pequeños y grandes, se valieron de un arma cada vez más poderosa, la de la prensa periódica, para orientar la opinión popular en uno u otro sentido.

Nos parece que son éstas cuestiones en absoluto desdeñables cuando se trata de comprender la acogida brindada por la crítica española a Stendhal, pero no son las únicas. El "horizonte de expectativas" de aquella generación de críticos estaba determinantemente condicionado por éstas y otras circunstancias. Así, el nombre de Henri Beyle hubo de enfrentarse a barreras de incomprensión procedentes, en principio, más que de las consideraciones hechas a partir del análisis de su propia obra, de los prejuicios levantados en torno a su persona. A los ojos de la opinión más generalizada se trataba de un francés volteriano por su origen, naturalista encumbrado por el padre de esta escuela en el mismo Roman experimental, y para colmo reconocidamente anticlerical y amante de los sucesos criminales y horrendos tal y como probaban las Crónicas italianas. No eran pocos, pues, los inconvenientes y prejuicios convencionales que hubieron de saltar algunos de los más reputados críticos del último tercio del siglo XIX en España para manifestarse con aceptable objetividad ante la obra del francés; estaban todavía muy lejos o, por mejor decirlo, en las antípodas de la crítica formalista y hablar de la creación sin aludir inmediatamente al creador y sus posiciones ideológicas, en el orden político y religioso, resultaba poco menos que imposible.

En lo sucesivo, nuestro estudio intentará explicar éstas y algunas otras afirmaciones deducidas del contexto de época y de las aportaciones críticas concretas. Nos centraremos, como quedó dicho en la Introducción metodológica, en aquéllas más relevantes y de cierta entidad, si bien advertimos que difícilmente podrá el interesado hallar muchas referencias

más distintas a las aquí apuntadas, ni siquiera citas aisladas en artículos o ensayos, tal es -y en este sentido nuestra primera constatación de hecho- la ausencia reiterada del nombre de Stendhal entre los escritores españoles de la época. Coetáneo de los grandes románticos franceses: Chateaubriand, Lamartine, Hugo, George Sand, Musset, De Vigny, los traductores españoles lo pasan, sin embargo, por alto; inclasificable y poco acomodaticio, entonces todavía incomprendido en su propio país, quedó relegado a un puesto secundario, el de "desconocido".

Fueron algunos de los grandes escritores metidos a críticos, tal es el caso de Emilia Pardo Bazán, Juan Valera y Leopoldo Alas, o de ensayistas de esos que sientan plaza, como Marcelino Menéndez Pelayo u otros también importantes, entre los que no podemos olvidar a Rafael Altamira, quienes descubrieron, bajo circunstancias limitadoras y ante unos lectores ávidos de novedades pero también terriblemente recelosos, la varia figura de un Stendhal novelista, psicólogo y crítico. Otros, ponemos el ejemplo de Galdós, personalidad indiscutible y significativa del momento, mucho más creador que enjuiciador también es verdad, no ha dejado, que a nosotros nos conste, juicio alguno sobre el autor de Le Rouge et le Noir, cuya obra, no obstante, debió conocer.

Así pues, en las páginas que siguen abordaremos, principalmente, las contribuciones de Pardo Bazán, Valera, Clarín y Menéndez Pelayo, como figuras fundamentales -en torno a las cuales girarán básicamente los comentarios de los apartados preliminares de nuestro estudio-, sin olvidar, en un capítulo menor, la aportación de algunos otros críticos de interés en relación a nuestro tema. Son éstos: Cánovas del Castillo, Jacinto Octavio Picón y, sobre todo, Rafael Altamira. Por último, no quisiéramos obviar varios nombres representativos del ámbito catalán: Narcís Oller, Josep Yxart

y Joan Sardà, aunque, curiosamente y pese a lo que habíamos supuesto con anterioridad a la revisión de su obra, no sean especialmente relevantes sus referencias a Stendhal. Intentaremos, en definitiva, comprender, entre tanta polémica política, religiosa y literaria propia de una época problemática y llena de confusión, el tortuoso camino de introducción del gran escritor en el panorama de las letras hispánicas. Para ello será preciso esclarecer previamente, sin que tal propósito conduzca a divagaciones innecesarias, el contexto socio-literario capaz de explicar, en buena medida, la corriente de conexión establecida entre el autor y su obra y los receptores españoles.

1. PRELIMINARES. "Horizonte de expectativas"

1.1. La crítica literaria española tras la Revolución de 1868

1.1.1. Contexto socio-político y generaciones literarias

En la segunda mitad del siglo XIX dos fechas se presentan, tanto para el historiador como para el estudioso de la literatura, cargadas de especial relevancia : la del año 1868 y la del 1874. El 28 de septiembre de 1868 las fuerzas del general Serrano forzaron el paso del puente de Alcolea derrotando a las tropas de Isabel II. La Revolución traía consigo la gran oportunidad esperada por las clases pupulares y pequeño burguesas, si bien los elementos más moderados de la coalición revolucionaria, unionistas y progresistas, temiendo un programa más avanzado, iban a intentar desde el primer momento estabilizar el nuevo régimen marginando a demócratas y republicanos.

Esta labor de estabilización pasaba por el desmantelamiento de las Juntas Revolucionarias protagonistas del destronamiento de la Reina y cuyo ideario coincidía bastante con el demócrata: sufragio universal, libertad de imprenta, supresión de los derechos de puertas, libertad de cultos, libertad de industria y comercio, contribución única, abolición de las quintas... El primer Gobierno provisional presidido por Serrano no dudó en la disolución de las Juntas. En el depauperado campo andaluz las esperanzas se vieron frustradas; aún no era posible transformar, sobre la marcha, una revolución política en social, por el contrario, el triunfo de la burguesía ayudó a consolidar el tradicional sistema agrario andaluz.

Además de enfrentarse al descontento popular, el Gobierno provisional chocó irremisiblemente con la Iglesia desde el momento en que hizo suyo el principio de libertad de cultos. A todo ello se sumaban los conflictos coloniales con los primeros embriones de secesión en Cuba y el estallido del Grito de Yara.

En enero de 1869 se celebraron las elecciones a Cortes y éstas se propusieron como principal cometido la elaboración de una Constitución. Algunas de las primeras medidas tomadas, como la contratación de empréstitos en el extranjero o el llamamiento a filas para el ejército fueron fermento de diversas sublevaciones populares y, al tiempo que se discutía en las Cortes el tema de la Constitución, en la calle tomaba carta de naturaleza el asociacionismo obrero.

Tras tantas esperanzas puestas en la Revolución, el Gobierno que subió al poder fue incapaz de mantener un equilibrio político. Aprobado el texto constitucional, con el general Serrano nombrado regente y Prim jefe del Gobierno y verdadero hombre fuerte de la situación se resolvió buscar un candidato apto para el trono vacante. Los republicanos veían, así, frustrados sus deseos de implantación de la República vía Cortes, decidiéndose un sector del partido por la rebelión armada.

Los candidatos al trono de origen extranjero, una vez reconocida la situación política española por los gobiernos europeos, se multiplicaron. Pero en vista de que las negociaciones fracasaban y Prim se negaba a aceptar un candidato borbónico, sólo quedaba la salida italiana. Amadeo de Saboya fue proclamado en Madrid el 2 de enero de 1871, al tiempo que Prin, su valedor, sufría un atentado mortal. Acogida la monarquía de Amadeo, en gran medida como un medio preventivo contra el republicanismo, toda Europa se

apresuró a dar su reconocimiento a excepción de la Santa Sede; no obstante, la oposición interior era importante. A la nobleza latifundista, sector fundamental dentro de la clase dominante, le preocupaba la evidencia de que el natural desarrollo de los principios democráticos pudiesen derivar en un desbordamiento de la situación; la burguesía industrial y financiera, si en un principio colaboró con la monarquía, con el tiempo pasaría a engrosar las filas del alfonsismo. En el aparato político la coalición monárquico-democrática iba desintegrándose claramente. Los republicanos, que tampoco eran un grupo homogéneo se inclinaban cada vez más, ante la repetida realidad de la manipulación electoral, hacia la línea intransigente. Castelar como contrapartida buscó posiciones más moderadas; mientras, el carlismo abandonaba la opción electoral y parlamentaria a instancias de sus sectores más belicosos. En definitiva, suficientes elementos de distorsión impedían el desenvolvimiento de la monarquía de Amadeo. En sus dos años de reinado se sucedieron seis gobiernos y tres elecciones generales que no consiguieron, pese a todo, estabilizar la situación.

El 11 de febrero de 1873 era proclamada la I República, Amadeo había abdicado y no quedaba otra salida; ésta fue pactada coyunturalmente por los radicales monárquicos y los republicanos federales, la posible solución alfonsina no estaba aún suficientemente madura. Las elecciones llevaron a las Cortes una mayoría republicana, pero las tensiones en el seno de este partido se fueron agudizando (Castelar- Pi y Margall- Orense e "intransigentes"). Finalmente, ante la inestabilidad interna, en enero de 1874 el general Pavía iba a arbitrar una salida de fuerza, invadiendo el hemiciclo y disolviendo las Cortes. La resistencia al golpe fue prácticamente inexistente. La República se había alejado de sus bases sociales.

Se ha dicho que el régimen nacido del golpe de Pavía era el epílogo de la Revolución del 68 y el prólogo de la Restauración borbónica. Entre medio, el régimen de Serrano no consiguió el equilibrio, demasiados postulaban entonces la salida alfonsina. La burguesía española tenía un candidato deseado que debía encarnar la fórmula política del liberalismo doctrinario, lejos de la situación inestable de los años anteriores. Incluso se hicieron alfonsinos los que habían participado directamente en el destronamiento de Isabel II. De otro lado, las clases populares se mostraban menos partidarias todavía de Serrano que las conservadoras, ya que contra ellas dirigía éste las medidas en defensa del orden social, decretando además la disolución de la Internacional, dejando a los republicanos federales en la ilegalidad y reforzando la estructura tradicional del ejército. En definitiva, a finales de 1874, todos esperaban la Restauración como un hecho indiscutible. A Cánovas del Castillo, se le adelantó , no obstante, el general Martínez Campos con su pronunciamiento en Sagunto por la monarquía de Alfonso XII.

El sexenio democrático tuvo como telón de fondo una realidad económica en crisis que en nada ayudó a la agitada vida política. Las expectativas puestas en los cambios socioeconómicos se vieron pronto desmanteladas. Las crisis y el paro persistieron, sólo algunas reformas se pusieron en marcha dando lugar al arancel librecambista de Figuerola y a la transformación del Banco de España en Banco Nacional. Se trataba de reconducir el proceso capitalista español con la consolidación de un modelo de economía extrovertida basada en las exportaciones de minerales, con dependencia en consiguiente del capital extranjero.

La cultura y sobre todo la educación experimentaron, pese a todo, un avance frente al anquilosamiento científico de la última época del

régimen isabelino. La política educativa dio vía libre a la enseñanza privada, apoyando además la enseñanza pública y descentralizándola. La Universidad española, por primera vez, conseguía una cierta autonomía en la organización interna e incluso en el aspecto financiero. En el fondo de todas estas reformas, a través de numerosos decretos en cuya línea se situó el proyecto de ley de Enseñanza de Ruiz Zorrilla en abril de 1869, hay que ver el espíritu del movimiento krausista con Sanz del Río primero y, poco después, con Fernando de Castro y Giner de los Ríos como principales impulsores. El krausismo se fue imponiendo como corriente filosófica y animó el debate cultural de la década de los 60 en el Ateneo y la Universidad, además de contribuir a dar coherencia doctrinal a los partidos progresistas y demócratas[1]. Otras corrientes de pensamiento, como el positivismo y el darwinismo se irían abriendo igualmente paso. Se fundaron sociedades científicas y revistas eruditas e ilustradas. Las traducciones de obras extranjeras aumentaron considerablemente, lo que da idea del estado de libertad intelectual. El decreto de libertad de imprenta de 23 de octubre de 1868 y la ley de 20 de junio de 1869 impulsó la producción de periódicos, folletos y libros. La prensa se hizo eco de todas las tendencias políticas e ideológicas y ganaron fuerza especialmente las publicaciones representativas de las clases pupulares y trabajadoras. Aparecieron revistas de signo protestante, consecuencia de la libertad religiosa, e incluso se crearon discrepancias en el seno de la Iglesia desde sectores que criticaban su tradicional posición conservadora.

---

[1]El movimiento cultural llamado krausista arranca, como es sabido, del famoso viaje del catedrático español Julián Sanz del Río a Alemania en 1843. Allí entró en contacto con la nueva filisofía: Kant, Hegel, Fichte y Krause (toda una amplia corriente idealista). Eligió, de entre estos filósofos, a uno prácticamente desconocido por entonces, Krause y su ideario, que adaptó a las cacracterísticas de la sociedad española. Sus planteamientos tuvieron una aceptación inaudita y sin precedentes en la España de fines del XIX y también comienzos del XX. Los contenidos filisóficos de esta corriente se orientaban tanto a la metafísica como a la ética, la estética, la filosofía del derecho y la historia. Más adelante nos volveremos a referir a las aportaciones de este movimiento en relación también con la labor crítica de los escritores de la época.

Evidentemente, esos seis años que van desde la caída de Isabel II a la Restauración de Alfonso XII representaron un tiempo de progreso en el ámbito cultural, lo que hace comprensible la natural aceptación del cambio de régimen incluso entre liberales y demócratas convencidos, si bien, muchas esperanzas en el orden político y económico se vieron frustradas.

En el ámbito propiamente literario, a menudo se ha relacionado el nacimiento de la novela española moderna con la ebullición idológica que surge de la Revolución de Septiembre; de igual modo que las alusiones a una Generación de 1868 suelen ser habituales. La novela, que desde las primeras décadas de siglo buscaba un puesto que había perdido en la Historia literaria española, parece entonces "el género literario más adecuado al espíritu y tendencias de los tiempos presentes"[2]. La realidad de debate y enconamiento político e ideológico que se vivía en España exigía la superación de la novela costumbrista, histórica o puramente de evasión. Los escritores orientaron su esfuerzo hacia la novela como género engarzado con un presente problemático del que podía dar cuenta y hacia la crítica a través de la cual encauzar los rumbos de la nueva sociedad. Resultado de un ambiente ideologizado y conflictivo fue el nacimiento de la novela realista española. Sucedió, claro está, que sus combativos cultivadores al intentar reflejar la vida en torno no pudieron desprenderse de su propia orientación ideológica y por lo mismo la novela "realista" de los años 70 fue fundamentalmente novela tendenciosa.

La larga carrera de Galdós se inicia también por aquel entonces con La Fontana de Oro (1870), su primera novela. El enfrentamiento individuo-sociedad, con variantes específicas como el conflicto entre razón e historia, presente y pasado, ciencia y religión, tolerancia y

---

[2]Urbano González Serrano, Ensayos de crítica y filosofía, Madrid, 1881, p.201.

fanatismo..., constituye la pauta que servirá igualmente a todas sus "novelas de primera época"[3] hasta La familia de León Roch. En estas obras la ficción se sostiene gracias al elemento ideológico, porque como dice López-Morillas, la novela entonces no sólo "contiene" ideas, sino que se "mantiene" de ellas[4]. Exigente consigo mismo y con su circunstancia, al tiempo que receptor fructífero de las innovaciones literarias -tanto de las que venían de fuera como de las que se encontraban en la novela española del Siglo de Oro- en Galdós hallamos la muestra más significativa de evolución y adaptación de nuevos y tradicionales recursos en el tratamiento novelístico. En 1870, con La Fontana de Oro, se establecían los cimientos de una creación estrechamente vinculada a la sociedad: "Este libro -decía Galdós en el Preámbulo- (...) me ha parecido de alguna oportunidad en los días que atravesamos, por la relación que pudiera encontrarse entre muchos sucesos aquí referidos y algo de lo que aquí pasa"[5] ; consciente su autor de que para entender a la España de su día y redimirla a través de su público era necesario atender no sólo al contexto histórico-social, sino también a la conciencia individual. La técnica se iría puliendo con el tiempo, pero esa intuición comprensiva de lo particular español y lo universal humano permanecería como una constante.

Benito Pérez Galdós llena con su amplia producción este último tercio de siglo que se inaugura con la Revolución del 68 y el desarrollo de la sociedad burguesa desde una nueva conciencia social. El habitual análisis por épocas de su extensa producción, desde las primeras obras hasta la etapa "naturalista" y "espiritualista", refleja claramente la dificultad en

---

[3]J. Casalduero, Vida y obra de Galdós (1843-1920), Madrid, Gredos, 1970, p.45.

[4]J. López-Morillas, Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972, pp.23-24.

[5]Pérez Galdós, Obras Completas Vol.IV, Madrid, Aguilar, 1941-42, p.8.

su caso de cualquier intento de adscripción generacional simplista. Cuando se distingue Generación de 1868 y Generación de la Restauración, nos vemos obligados a incluir a Galdós en una y en otra de forma indistinta. No parece pues muy rentable establecer una ruptura entre generaciones, si de hecho, además, los autores a considerar se iniciaron a finales de la década de los 60 pero produjeron sus mejores obras en las dos décadas siguientes.

Hay dos novelistas, no obstante, cuya obra es necesario circunscribir básicamente a los primeras manifestaciones del realismo tendencioso, son Alarcón y Pereda. Ambos ponen su arte narrativo al servicio de ideales tradicionalésstas católicos y en buena medida quedan anclados en un pasado que el resto consideró necesario superar, si bien Pereda evolucionó hacia un regionalismo más personal y por lo mismo más duradero, al tiempo que alcanzó logros artísticos ampliamente reconocidos[6].

Ahora bien, nada más lejos de nuestra intención que iniciar una caracterización generacional completa de los escritores de la época. Si algo nos interesa resaltar son los elementos de engarce que hacen inexcusable hablar de su producción literaria y crítica sin una referencia a las circunstancias socio-políticas que vivieron. De escepticismo e indiferencia todos ellos sabían poco; les preocupaba la sociedad española, se sentían comprometidos con el futuro, quizá algunos dando muestras de un pesimismo más marcado, como Menéndez Pelayo o Palacio Valdés, pero todos buscando la salida más honrosa para un país que debía encontrar su propia identidad.

Nos hemos referido a Alarcón y Pereda; también entre los "mayores"

---

[6]Aun enfrentados ideológicamente con el escritor santanderino, tanto Galdós como Clarín, por citar ejemplos significativos, elogiaron sus novelas.

habría que hablar de Valera. Montesinos lo llamó "anomalía literaria"[7] y ciertamente resulta más difícil de encajar por su "idealismo" y "esteticismo", resultado de un carácter aristocrático y una concepción de la obra de arte que no consigue plegarse a los imperativos de un realismo objetivo, prefiriendo la pintura psicológica de personajes en un contexto que intenta huir de lo desagradable. Incluso su crítica adopta habitualmente un tono "amable" muy distinto del sarcástico empleado por Clarín en sus ataques sin reserva contra cuanto malo o mediocre encuentra a su paso.

Así era Leopoldo Alas, uno de los escritores más jóvenes y relevantes del último tercio de siglo. Novelista y crítico como doña Emilia Pardo Bazán, su obra tropieza pronto con nuevas tendencias literarias superadoras del realismo español, tales como el naturalismo y el psicologismo, que sabrá explotar y adoptar oportunamente. También, al igual que a la novelista gallega, es necesario vincularlo directamente con el acontecimiento político de la Restauración -aunque todavía un adolescente por aquel entonces-; recordemos, así, con Sergio Beser que "nota importante en los miembros de la (que él llama) generación de la Restauración es que no se enfrentan a los escritores que les preceden, sino que los aceptan y continúan en muchos de sus aspectos. Esta aceptación -sigue diciendo- no se da sólo en lo literario sino también en lo social; en la obra de estos escritores, incluso cuando adoptan una posición radical, no hay la defensa de la subversión del orden político, sino todo lo contrario, la aceptación del "modus vivendi" creado por la Restauración. Clarín, que se presenta como un estusiasta de la revolución del 68, no defiende la vuelta a aquella situación, limitándose a señalar que los frutos de la revolución continúan desarrollándose por debajo de un aparente triunfo de la reacción; semejante

---

[7] R. Montesinos, Valera o la ficción libre, Madrid, Castalia, 1969.

actitud encontraríamos en Pérez Galdós"[8].

Con la Restauración nace el juego político inventado por Cánovas. A éste le preocupaba poner en marcha el sistema de turnos en el poder según el modelo inglés y mantener la estabilidad guardando las apariencias, aun cuando ya en las elecciones generales el gobierno interviniese sin contemplaciones. "El sistema canovista -dice Tuñón de Lara- por un lado, confirmaba el fracaso momentáneo de los objetivos democráticos del Sexenio y por otro, intentaba regularizar e incluso racionalizar el ejercicio del poder y las relaciones entre éste y el conjunto de la población. Otra cosa es que consiguiese su objetivo"[9].

Para los propósitos de Cánovas era imprescindible terminar con las dos guerras que impedían el desarrollo económico y político del país: la guerra contra los carlistas y la de Cuba. Pero ni él ni Sagasta supieron ver la realidad de una tierra colonizada que no era la de diez años atrás. En cualquier caso, el nuevo sistema recibió la legitimación de la Iglesia reanudándose estrechas relaciones. La economía seguía sustentándose en una población activa mayoritariamente agraria. La industria se iba abriendo camino fundamentalmente en Barcelona y Vizcaya, donde también se hallaban las principales aglomeraciones urbanas. Las dos desamortizaciones en poco ayudaron a acabar con el latifundismo, en todo caso, como señala Gabriel Tortella, "las víctimas de la desamortización fueron la Iglesia, los municipios y los campesinos pobres y proletarios agrícolas"[10]. Frente a estos últimos, los grandes propietarios del campo, es decir, la alta

---

[8]S. Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, p.20.

[9]M. Tuñón de Lara, "De la Restauración al desastre colonial" en Historia de España. Obra en colaboración, Madrid, Historia 16, 1986.

[10]G. Tortella, "La Economía Española, 1830-1900" en Historia de España, Tomo VIII, Barcelona, 1981, p.37.

burguesía agraria seguía siendo el sector dominante. En la cúpula se encontraban también los amasadores de capitales en las Antillas, los especuladores con la propiedad inmobiliaria y, desde luego, la alta burguesía de negocios o la que estaba al frente de las industrias de cabecera, entonces la siderurgia, la construcción naval y la minería sobre todo. Las relaciones entre estos grupos de poder se cuidaron mucho, a menudo a través de entrelazamientos familiares. Característico de la época fue el ennoblecimiento progresivo de buena parte de la alta burguesía con la consiguiente asimilación ideológica y el distanciamiento respecto de la burguesía plebeya. A la cúpula social fue accediendo también el personal político, originario de la burguesía media. Se creó, pues, una red de poder controlador de los hilos políticos y económicos, estrechamente vinculada a la actividad caciquil en el campo español.

Más abajo de la burguesía media se encontraban las "sufridas clases medias" que tanto pintó Galdós: pequeños comerciantes y artesanos de los núcleos urbanos, los pequeños funcionarios, los trabajadores del campo con su parcela de tierra... Como grupo aparte, el de las profesiones liberales que independientemente de su renta formaban parte de los notables. Y en la base de la sociedad, la gran masa de trabajadores del campo y la ciudad y también la población marginal. Las diferencias que mediaban entre el pueblo llano y las clases dominantes eran abismales. Los escasos logros en el desarrollo de la justicia social y el progreso cultural en los años posteriores a la Restauración acabaron con muchas de las esperanzas de los escritores liberales.

La Restauración representaba para Clarín -la figura más claramente de izquierdas entre las que venimos mencionando, pero lo mismo podríamos decir en el caso de Galdós o Pardo Bazán- "la mentira de una falsa soberanía

popular, el pesimismo ante cualquier posibilidad de aumento del nivel político del pueblo, una nación y un régimen apoyados en el caciquismo y el marasmo intelectual"[11]. Creyeron que con el tiempo la sociedad española cambiaría y como contribución a este cambio escribieron novelas y artículos de crítica para hacer posible, al ritmo que las condiciones sociales de su público prosperaban, la expansión de la cultura y la depuración del gusto artístico. En 1893, Menéndez Pelayo llamaba a la política "aquella pugna feroz de fanatismos, aquella especie de pedantería sanguinaria que por muchos años convirtió en Caines a todos los partidos españoles"[12]; el conservadurismo ideológico tampoco pudo en su caso apaciguar la tristeza y el pesimismo ante la vida española.

1.1.2. Novelistas y críticos literarios

La mayor parte de los novelistas que despuntan en este último tercio de siglo no restringen su actividad creadora al campo de la novela; atraídos fundamentalmente por la prosa, cultivan el cuento -sobre todo y con especial maestría, Clarín y Pardo Bazán- y también la crítica periodística y el ensayo. Apenas hay novelista en estos momentos que no escriba en la prensa periódica ocupándose de la actualidad literaria y también social. La crítica se convierte para ellos en prolongación necesaria de un quehacer intelectual ambivalente hacia el que se vuelcan en función de un compromiso ético.

---

[11] S. Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, cit., p.23.

[12] M. Menéndez Pelayo, Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Vol.V, Madrid, 1893, p.217.

Ahora bien, el hecho no es gratuito, responde en primer lugar al prodigioso desarrollo que la crítica literaria va alcanzando durante el siglo XIX en toda Europa. Al respecto y dado que no podemos detenernos ampliamente en el tema, sí al menos nos gustaría traer a colación algunos de los testimonios que aduce Sergio Beser. Así, por ejemplo, Renan afirmaba lo siguiente: "La critique universelle est le seul caractère qu'on puisse assigner à la pensée délicate, fuyante, insaisissable du XIX siècle"; y D. Nisard, entre otros, coincidiendo también con el inglés Matthew Arnold, se refería en el cuarto volumen de su Histoire de la littérature française (1861) a que la crítica, facultad general y predominante del siglo XIX, era el alma de todas las obras y se hallaba en todos los géneros[13]. En nuestro caso, ciñéndonos al ámbito geográfico que nos interesa, hemos de advertir que el auge de la crítica como género literario se explica también por un factor específicamente nacional, es decir, en tanto que consecuencia de los cambios de actitud en el mundo intelectual español operados a partir del krausismo. La filosofía introducida por Sanz del Río trajo consigo el sentido humanista y la conciencia social que, apoyados en la idea de la mejora de la sociedad a través de la educación, revolucionaron la crítica literaria al hacer posible precisamente la "sustitución de una concepción del arte literario como distracción, entretenimiento o evasión, por el arte literario como posibilidad de enriquecimiento y formación del hombre"[14].

---

[13] S. Beser, Leopoldo Alas, crítico literarios, cit., p.33.

[14] Ibid., p.10. Véase M. de Jongh-Rossel, El krausismos y la generación de 1898, Valencia, Albatros.Hispanófila, 1985, p.36. También sobre el krausismo: P. Jobit, Les éducateurs de l'Espagne contemporaine: Les krausistes, Paris, E. de Baccard, 1936; J. López-Morillas, El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual, México, Fondo de Cultura Económica, 1956 y Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972; Elías Díaz, La filosofía social del krausismo español, Madrid, EDICUSA, Cuadernos para el Diálogo, 1973; F. Martín Buezas, La teología de Sanz del Río y del krausismo español, Madrid, Gredos, 1977; P. de Azcárate, ed. Sanz del Río (1814-1869). Apunte biográfico por F. Giner de los Ríos, Madrid, Tecnos, 1969; M. Tuñón de Lara, Medio siglo de cultura española (1885-1936), Madrid, Tecnos, 1977.

Ciertamente, en las últimas décadas de siglo se nota una sobreabundancia de pequeños críticos a la par que las creaciones mediocres en cualquiera de los géneros literarios rebosan por doquier. Pocas figuras descuellan en este abigarrado panorama de productores y críticos a la caza de su espacio en el papel impreso. Pero en ellas interesa que nos detengamos, pues desde el punto de vista de la recepción y de acuerdo a la tipologicación de Grimm, a su pluma debemos las más importantes "concretizaciones" receptivas en torno a Stendhal (sobre todo del tipo 2, aunque también, en algún caso, del tipo 4).[15]

Dos figuras son especialmente polémicas, la de Leopoldo Alas y la de Emilia Pardo Bazán, cuya relación, pese al respeto mutuo, no fue de suma cordialidad. Ambos se empecinaron en una crítica de actualidad, al orden del día, buscando la "oportunidad" literaria de nuevas tendencias. El primero especialmente preocupado por la cultura de sus lectores, de modo que elevarla ofreciéndoles un discernimiento ameno, sincero y objetivo fue para él finalidad básica de la crítica, la que ejerció satíricamente unas veces, seriamente otras, pero siempre de forma combativa. Doña Emilia, por su parte, inclinada a la novedad, se convirtió en instrumento de la introducción de corrientes y escuelas que luego intentó hacer nuestras, incluso a costa de enconadas polémicas muy de su gusto, todo hay que decirlo. Precediéndoles por edad a uno y a otro, Valera. Si aquéllos fueron expresión viva y lógica de un tiempo en el que el "criticismo" tuvo su correspondencia en una ideología de tipo burgués, siendo reflejo del liberalismo político en el plano del pensamiento[16], Juan Valera, sin

---

[15] Vid. la Introducción metodológica de nuestro trabajo, pp.11-12. G. Grimm, Rezeptionsgeschichte Grundlegung einer Theorie, cit.

[16] Vid. S. Beser, op.cit. y J. Oleza, La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología, Barcelona, Laia, 1984.

embargo, es una figura compleja y de difícil adscripción. Tanto su creación literaria como la crítica se alejan de los presupuestos realistas y, sin embargo, tampoco es la suya una protesta crispada de "l'art pour l'art"[17]. Su carácter aristocrático se rebela contra los cambios sociales que, de otro lado, sabe que no puede sino aceptar; de algún modo ello le conduce a un ambiguo esteticismo que se traduce en una labor crítica divagadora, flexible, referida a los "buenos" y no a los "malos", porque éstos mueren por sí solos. No impide esta "bondad" de su crítica, en la que tan a menudo se ha insistido, la reacción esperable también ante fenómenos que en nada consideraba que pudiesen beneficiar a las letras hispánicas. Desde su importante reputación como novelista y crítico atacó, si bien con el tono que le caracterizaba, corrientes como el naturalismo y, en general, la mayor parte de las aportaciones llegadas de Francia.

En el rechazo a la "novela experimental" fue alentado por Menéndez Pelayo, quien, aunque bastante más joven que el autor de Pepita Jiménez, se sintió siempre unido a él por lazos de sincera admiración y afinidad ideológica. Y con Menéndez Pelayo llegamos al exponente más sustancial y vigoroso de la crítica histórica y literaria en España. El representa no la crítica circunstancial, sino aquella que se basa en el estudio de las doctrinas de fondo sin las cuales resulta difícil comprender las manifestaciones concretas en el arte o en el devenir de los acontecimientos históricos. Su curiosidad ilimitada por la cultura se conjugó con una honda pasión patriótica y religiosa que, en ocasiones, pudo empañar más que iluminar sus juicios, sobre todo si tenemos en cuenta que su perspicacia de historiador para todo lo referido al pasado no era tanta cuando los hechos

---

[17] J. Oleza, op.cit., p.238.

presentes ocupaban su atención[18].

Cuatro figuras con identidad propia a las que exceptuando Menéndez Pelayo, cabe tanto abordar en función de su obra crítica como creativa. Si nos interesa la primera, harto complicado sería pasar por alto la segunda, pero no es nuestra intención detenernos en ella. Por el contrario, el hecho en sí mismo viene a plantearnos una pregunta sobre el porqué de ese esfuerzo diversificado . Valera, Clarín y Pardo Bazán son novelistas y críticos al mismo tiempo, y hasta el novelista más sobresaliente de la segunda mitad del siglo XIX, Galdós, aparece en no pocas ocasiones firmando artículos para algunos de los muchos periódicos de la época[19]. Entendemos que hay una razón común a todos ellos, la cual tiene sin duda que ver con el ansia de reforma que les anima y el compromiso que asumen como escritores de cara a la realidad social. Su obra, siendo una respuesta ética, nace de imperativos personales y colectivos y adquiere un carácter educativo muy marcado. Se trata, en último término, de regenerar la vida literaria española tras lo cual vendrá la revitalización cultural y social del público. La amplitud de esta revolución, lo mismo que la importancia concedida al público lector varían ciertamente en las concepciones de Alas, Pardo Bazán y Valera[20]. La

---

[18]Vid. G. Torrente Ballester, Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1965, pp.147 y ss.

[19]Vid. W.H. Shoemaker, La crítica literaria de Galdós, Madrid, Insula, 1974. Entre los críticos importantes, haciendo la salvedad de los catalanes Yxart y Sardá, no hay ninguno cuya primera y principal actividad intelectual sea la crítica. Incluso llegan a la crítica literaria escritores cuya actividad principal no es la literaria, así González Serrano, desde la psicología y la ética, o Posada, desde el derecho y la psicología. Vid. S. Beser, op.cit., p.44.

[20]La postura de Clarín responde a un liberalismo republicano tanto político como cultural. Llama la atención su sensibilidad hacia la "mayoría pupular" en una época en que la cultura se hallaba muy estratificada, dándose una marcada división entre mayorías y minorías. La minoría o élite intelectual giraba sobre sí misma autoabasteciéndose. Frente a tal situación, el propósito de Clarín será siempre el aumentar el nivel cultural del gran público para que esta "mayoría" se sitúe a la altura de las "minorías". No obstante, encontramos en sus escritos referencias que aluden a esa contradicción en que debió debatirse su actividad, por un lado la importancia que ha de concederse al gusto del público, en tanto que criterio estético,

actitud humanista y pedagógica, no obstante, caracteriza a los tres y como resultado de ésta nace la disposición a la actividad crítica por parte de quienes son esencialmente "escritores", no "jueces". Sucede que una y otra cosa, en un mundo problematizado como el suyo, difícilmente podían separarse.

Aquí, una vez más, es evidente la conexión con el krausismo cuya impregnación en la cultura española, en la línea de cuanto acabamos de mencionar, hizo que se dedicasen a la crítica muchos de sus seguidores. Y pensemos además en lo innecesario de una adscripción absoluta a la corriente para que los hombres de la Restauración se sintiesen imbuidos de las nociones que el krausismo fue haciendo sedimentar entre la intelectualidad española. Como caso sobresaliente, J. Blanquart afirmaba que Clarín viene a representar, dentro de la crítica literaria, la obra de renovación de la sociedad española pretendida por los krausistas[21]. Sin duda, en el joven Alas el pensamiento de Giner de los Ríos y las lecciones de González Serrano y de Camus en la Universidad sirvieron de catalizador ideológico y aunque después "abandone lo específico de la doctrina krausista, aunque gire hacia el positivismo y después vuelva a abandonarlo, su actitud ética siempre será el eco de la krausista[22].

---

y por otro, la actitud pedagógica adoptada por el crítico respecto a los lectores. En cualquier caso,el papel que se asigna como intermediario entre el pequeño grupo de autores y el público tiene que ver con el de Valera. También éste se propone preparar a la pequeña "minoría" que lee y ampliar su número, pero en él el rechazo de esta situación no es tan virulento, hay, creemos, una buena dosis de aceptación en palabras como "(...) en España no leen más que los que escriben, y nosotros somos el público de nosotros mismos, y toda la literatura es enseñanza mutua" Obras Completas Vol.III, Madrid, Aguilar, 1949, p.616; no podemos olvidar ese aristocraticismo intelectual que le hacía mirar un poco por encima el resto del panorama cultural español.

[21]J. Blanquat, "Clarín et Baudelaire" Revue de Littérature Comparée XXXIII (1959), p.13.

[22]J. Oleza, op.cit., p.157.

Pero con ser especialmente representativo no es Alas el único. Aquella idea que dejó escrita en el prólogo a Mi primera campaña (1893) de Rafael Altamira: "El crítico es ante todo hombre, que puede ser poeta, novelista, científico, etc, etc."[23], polariza y da sentido a la producción de cuantas figuras venimos señalando. Entre todas ellas se extiende el principio del libre examen y la negación del dogma, esenciales al espíritu krausista y que conducen a la tolerancia y a la curiosidad respecto a todos los sistemas filosóficos, científicos, políticos.... No sorprende ver en Valera, Pardo Bazán o Menéndez Pelayo, lo mismo que en otros de inferior talla, la preocupación por las corrientes filosóficas y por cuanto bulle en el pensamiento europeo. Sus escritos no se nutren únicamente de juicios literarios, abarcan además de obras y autores, doctrinas y tendencias, arte y ciencia, letras y política.

Caben además algunas otras explicaciones de este fenómeno de convivencia novela (las más de las veces)-crítica literaria. Así, en Pardo Bazán las novelas se convierten en testimonio ejemplar de la aplicabilidad de sus teorías literarias; son buena muestra -eso al menos es lo que ella espera- de la puesta en práctica de postulados estéticos enriquecedores para la novelística española: primero, el naturalismo francés, después, la novela

---

[23] Los prólogos de Leopoldo Alas. Edición y presentación de David Torres, Madrid, Playor, 1984, p.185. Clarín continuaba diciendo: "Hoy, muchísimos poetas, novelistas, etc, se convierten en críticos para defender su escuela y hasta sus obras, y muchísimos críticos escriben sin miedo poemas, novelas, tratados científicos, etcétera, etc., comprendiendo que aunque en sus obras tengan defectos, no por eso pierden autoridad, si ya disfrutaban de ella, porque el que critica no se entiende que quiera dar a entender que él sería capaz de la perfección que predica. Si no hubiera más sermones que los del hombre perfecto, probablemente no habría sermones. Goethe fue crítico y poeta; Lessing, crítico y poeta de varios géneros; Schiller, crítico y poeta; Koltaire, crítico y poeta; Sainte-Beuve, crítico y poeta..., y así de ciento. Hoy, por ejemplo, en Francia, Zola novelista, escribe crítica; Lemaître, crítico, escribe comedias; Bourget no se sabe que es más, si novelista o crítico... y en España, Balart, crítico, es poeta; Valera, crítico novelista. Es una vulgaridad insistir en esto. Nadie lo niega." pp.185-186. En esta última afirmación de Clarín hay una implícita asunción de la idea del intelectual como hombre comprometido con la creación artística y también crítica que sobrepasa el marco de la realidad española, siendo característica de un especial modo cultural europeo.

psicológica rusa y su tendencia espiritualista.

El caso de Valera guarda también una indudable peculiaridad. Entra en el mundo de la crítica movido por dos razones: el mal estado de la literatura española a mediados del siglo XIX y, curiosamente, la dificultad inicial para expresarse en el mundo de la pura creación, la novela y el cuento, o incluso como el hubiese deseado, la poesía. Se da a conocer muy tarde como escritor de novelas y cuando lo hace parece ya un maestro consumado, pero hay que tener en cuenta que a lo largo de su juventud trabajó con ahinco, hizo y rehizo, sufriendo terribles angustias, según confesaba a sus padres y amigos en la correspondencia desde Madrid, a la hora de enfrentarse a la pura creación[24].

Esta confesada dificultad, sorprendente en un hombre que tantas pruebas dio de maestría en el dominio no sólo del lenguaje, sino también de la imaginación y la construcción narrativa, le llevó a esa crítica donde su pluma parecía encontrar expansión más fluida, aunque igualmente personal, pues a menudo se convierte en pura digresión para la cual la obra o el autor supuestamente juzgados son únicamente el pretexto. Ahora bien, su doble condición le hacía entender la labor del auténtico crítico, como la del artista, necesitada del toque especial de la gracia; ese intuitivo conocimiento de la belleza que le impulse a crear o buscar obras bellas. De aquí se desprende que bajo su concepción la primera cualidad que debía tener el crítico era la de poder calar en las bellezas, antes que reparar en los errores[25]. Además, a esta consideración añadía otra complementaria: para el

---

[24]M. Bermejo Marcos, Don Juan Valera, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, p.23.

[25]Es clara la distancia que separa tal concepción de la de Clarín, preocupado sobre todo por ridiculizar la mediocridad y las malas obras destacando sus defectos. Las relaciones entre ambos fueron cordiales. Clarín elogió sus obras (él y Menéndez Pelayo fueron sus mayores y más sinceros admiradores) y Valera, por su parte, aunque

verdadero artista, el juicio crítico acompaña inconscientemente, pero de modo positivo, el acto creador. Tuvo, pues, Valera muy presente la importancia de su doble actividad nacida de una propensión personal en el seno de un ambiente que le había de ser propicio.

Por último, es en Clarín donde encontramos la vocación crítica más clara. Hay en él un dualismo "radical y radicalizado, producto de la interacción constante de dos fuerzas: la exigencia de una lucidez crítica llevada hasta sus últimas consecuencias, y el rebrotar irrefrenable de unos impulsos vitales e irracionalistas incapaces de satisfacerse en el puro ejercicio de la inteligencia abstracta"[26]. E incluso dentro de su obra narrativa, lo dijo en su momento Baquero Goyanes[27], ese dualismo es lo que le da el tono peculiar. Intelectualismo-vitalismo existe en La Regenta y también en los cuentos: unos tienden al intelectualismo irónico, a la crítica filosófica; otros, sin embargo, son explosiones líricas, exaltadoras de lo vital. No hay rechazo de uno por lo otro, contra lo único que se rebela Alas es contra "el intelectualismo que se nutre de sí mismo, incapaz de ser asumido vitalmente y de acuerdo con una ética social"[28].

Toda su obra crítica aparece en periódicos, hecho esencial que se explica desde dos consideraciones, una de carácter personal y otra común a toda la crítica de la época. Empecemos por la personal. Aunque es evidente que Clarín elige el artículo periodístico por ser el medio que mejor había

---

no compartía sus exabruptos críticos, admiraba su capacidad e incluso le consideró, de no dejarse llevar por la amarga sátira, el hombre ideal, después de M. Pelayo, para ejercer el oficio de crítico en España con mayor dignidad y talento.

[26]J. Oleza, op.cit., p.147.

[27]Baquero Goyanes, "Exaltación de lo vital en La Regenta" Archivum II (1952), pp.187-216.

[28]J. Oleza, op.cit., p.149.

de responder a sus pretensiones de acercamiento al gran público y educación cultural a través de lo inmediato que es lo que éste lee, son además tan reiterativas las alusiones a la cuestión crematística que resulta obligado tenerlas en cuenta cuando consideramos la "gran cantidad" de artículos que escribio. Para hacer frente a los gastos familiares y a las deudas que le ocasionaba el juego[29], no bastaba su sueldo de catedrático de Derecho y desde luego de poco debieron servirle las dos novelas y los varios cuentos que dio a la luz, porque como él mismo decía: "¡En España, particularmente, hay que escribir tanto para vivir de la pluma!"[30]. Y refiriéndose a sus característicos Paliques, aunque no siempre manifieste tan pobre opinión (es sabido que las más de las veces hace su defensa por considerarlos parte de la útil labor de crítica "higiénica y policíaca"), admitía: "Veo que la "opinión" quiere "paliques" y hasta los paga, aunque no tanto como debiera... pues allá van ¿qué mal hay en ello?. Que me gasto. ¿Qué me he de gastar?. Más me "gastaría" si me comiera los codos de hambre.". Y terminaba con una humorística definición de palique: "modo de ganarse la cena que usa el autor honradamente, a falta de "pingues" rentas".[31]

Jean-François Botrel ha rastreado y estudiado con detenimiento los testimonios de esta índole, así, por poner algunos ejemplos más: "Necesito cobrar para poner mejor a Polín", "Sigo ganando la cena de mis hijos con artículos", "No escribo más que para la ayuda del cocido". En ocasiónes,

---

[29]En noviembre de 1890 se ve forzado a escribir a su editor y banquero Manuel Fernández Lasante, diciéndole: "En cuanto al precio [de la nueva edición de Solos de Clarín] le voy a pedir a Vd. un favor, que le chocará y que le explicaré en su día más detalladamente. Yo estoy hecho un jugadir de billan tan malo como empecinado; mi mujer me cree corregido y por no darle un disgusto necesito 60 duros que ella no ha de saber de dónde salen, ni que salesn...". Citado por J-F. Botrel, "Clarín, el dinero y la literatura" Los Cuadernos del Norte Nº7 (Mayo-Junio 1981), p.78.

[30]Prólogo a Mi primera campaña de R. Altamira, en Los prólogos de Leopoldo Alas, cit., p.183.

[31]"Palique del palique" en Palique, cit., pp.209 y 212. Vid. S. Beser, op.cit., p.131.

Alas proclama esa equivalencia producción literaria-dinero, dice Botrel, "con todo descaro, un poco como un desafío"[32], de modo que, en carta a Galdós en 1899, escribe: "Yo no trabajo más que porque me hacen falta los cuatro cuartos que gano con mis articulejos y si llego a publicar más novelas creo que no será más que por igual motivo."[33]

De todas formas, sería equivocado, en lo que respecta a esta acuciante preocupación por el dinero, pensar sólo en Clarín. Revisando la obra y sobre todo la correspondencia de otros novelistas de la época, posiblemente nos sorprenderíamos de la cantidad de alusiones al tema, más o menos veladas. No podemos olvidar que los intelectuales, entonces y casi siempre, pese a constituir una élite de prestigio, desde el punto de vista de las rentas contantes y sonantes, se hallaban muy lejos de ocupar espacios privilegiados de poder adquisitivo. El caso de Valera es otro ejemplo significativo.[34]

Indicábamos, además, la existencia de una explicación del engarce crítica literaria-periodismo que sobrepasa la obra de Clarín y tiene validez para toda la crítica de la época. Y es que, en efecto, la crítica durante la Restauración vive favorecida por el amplio desarrollo del periodismo, al tiempo que lo condiciona en muy buena medida: "El periodismo es, durante una porción extensa de su vida, literatura y crítica literaria antes que otra

---

[32] J-Fr. Botrel, art.cit., p.78.

[33] Vid. también de J-Fr. Botrel, "Producción literaria y rentabilidad: el caso de Clarín" en Hommage des hispanistes français à Noel Salomon, Barcelona, Laia, 1979, pp.122-128.

[34] Vid. J-Fr. Botrel, "Juan Valera et l'argent" Bulletin Hispanique 72, Nº3-4 (1970), pp.291-310.

cosa alguna."[35]

Durante la primera mitad del siglo XIX, sobre todo, asistimos a un fenómeno que es el del periodismo cultivado por escritores de calidad que tendían al ameno divertimento del lector, ilustrándole también sobre hechos contemporáneos de un modo sencillo y a veces satírico[36]. Indudablemente, la prensa contribuyó a la formación literaria del público, consecuencia no sólo de las colaboraciones de brillantes literatos, sino de "ser el periódico obra literaria en sí mismo y aparecer vinculado en algunos momentos decisivos a los movimientos literarios nacionales de mayor importancia"[37]. Y a la función literaria creadora se vino a unir la propiamente crítica. Primero serían nombres como el de Quintana, Hermosilla o Alberto Lista, sin olvidar, claro está, los de Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, Larra y Balmes. Fueron muchos los periódicos de ferviente actividad, lo mismo que acuciante fue la censura que sufrieron[38]. Recordemos entre otros: el Censor, la Revista de Madrid, El Criticón, El Correo Nacional, El Artista, El Laberinto, El Genio y, algo más tarde, La Epoca, El Globo, La Revista Contemporánea, Solfeo, Revista de Europa, La Ilustración Española y

---

[35]N. González Ruiz, "Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX" en Historia General de las Literaturas Hispánicas (Coordinada por G. Díaz-Plaja) Vol. V, Barcelona, Barna, 1958, p.147. Vid. también J. Acosta Montoro, Periodismo y literatura 2 Vols. Madrid, Guadarrama, 1973.

[36]Tuvo gran importancia la prensa satírica durante todo el siglo, empezando por el Fray Gerundio que vio la luz en León en 1837 y al que en una primera época sólo se le puede comparar con el también conocido El padre Cobos. La vena satírica en el periodismo llega hasta Clarín. Vid. Gonzalo Sobejano, "Clarín y la crisis de la crítica satírica" Revista Hispánica Moderna Año XXXI. Homenaje a Angel del Río (1901-1962) (Octubre 1965)

[37]N. González Ruiz, art.cit., p.171.

[38]Vid. A. Rumeu de Armas, Historia de la censura literaria gubernativa en España, Madrid, Aguilar, 1940; L. Romero Tobar, "Sobre censura de periódicos en el siglo XIX (Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849) en Homenaje a D. Agustín Millares Carlo, Vol.I, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1975; B. Journeau, "Problèmes de censure entre 1844 et 1854" en Culture et Société en Espagne et en Amerique Latine au XIX siècle, Lille, 1980.

Americana...

La prensa diaria o simplemente periódica sirvió de vehículo perentorio de ideas y noticias en la sociedad decimonónica española. Cuando alcanzamos la época de la Restauración descubrimos un periodismo ampliamente desarrollado y que se alimenta básicamente de los debates políticos y literarios tan propios del momento. La ebullición social y cultural exigía un instrumento vivo y de actuación inmediata y lo halló en la prensa conservadora, neocatólica, monárquica, republicana, obrera...; cada tendencia tuvo su espacio público y un portavoz de mayor o menor tirada con el que contar necesariamente[39]. No debe extrañarnos, siendo así, encontrar la mayor parte de la obra crítica de Clarín, Pardo Bazán, Valera, entre otros, publicada por primera vez en forma de artículos periodísticos. Las polémicas ayudaron al auge del periodismo y de la crítica al mismo tiempo. No sólo lo político era tema de conversación, también lo "literario" se convirtió en noticia. La crítica podía, además de informar y ayudar al lector a escoger sus lecturas, darle las ideas sobre las cuales apoyar cualquier discusión en este campo. Dicho fenómeno -indica acertadamente Sergio Beser- "no ocurre aquí con la medida e intensidad con que se produce en Inglaterra y, sobre todo, en Francia, pero no puede dejar de tenerse en cuenta. A través de la crítica literaria van entrando las novedades e ideas europeas que fertilizarán nuestra vida intelectual: en cierta manera, se convierte en el índice de esta última"[40].

---

[39] Vid. P. Gómez aparicio, Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial, Madrid, Editora Nacional, 1971; Iris Mª Zavala, Románticos y socialistas. Prensa española del XIX, Madrid, Siglo Veintiuno; Varios, Prensa y sociedad en España "1820-1936", V Coloquio de Pau, Abril 1974. Edición a cargo de Tuñón de Lara, A. Elorza y M. Pérez Ledesma, Madrid, Cuadernos para el Diálogo; MªCruz Seoane, Oratoria y periodismo en la España del siglo XIX, Valencia, Castalia, Fundación Juan March, 1977.

[40] S. Beser, op.cit., p.44.

1.2. La presencia de lo francés en el siglo XIX español

La presencia de Francia en España, desde el punto de vista cultural, fue a lo largo de los siglos XVIII y XIX jalonada por acontecimientos políticos de carácter intervencionista, ante los cuales las reacciones se diversificaron. Tras la guerra de la Independencia y las Cortes de Cádiz, Fernando VII, quien tanto defraudó a amplios sectores de la población, implantó un régimen de poder intentando asegurar el rechazo popular hacia lo francés en todos los órdenes. Las medidas adoptadas no consiguieron impedir, pese a todo, que, en el ámbito literario -el que aquí nos importa- , para los años 30, las novelas románticas de los escritores vecinos se impusiesen entre el público español. Hecho explicable, por otra parte, si se tiene en cuenta la larga tradición de influencia cultural ejercida por el país galo y el vacío existente en España, en lo que a producción novelesca original se refiere, desde la segunda mitad del siglo XIX.

La invasión de traducciones ya venía precedida por un primer impulso, hacia 1785, cuando se empiezan a conocer aquí muchas de las novelas europeas más célebres: Ossian, Werther, Atala, los versos "lúgubres" de Young, y se traduce a Richardson, Radcliffe, de Ducray, Gessner, Mme Genlis etc. Ello influyó en la creación de novelas autóctonas, que hubiesen sido el origen de nuestra novela moderna de no haberlo impedido los trastornos ya mencionados de la guerra de la Independencia y el gobierno de Fernando VII, con quien se reinició la práctica inquisitorial[1]. Sin embargo, la afición

[1]Si en 1799 el gobierno ya había intentado la supresión de estas publicaciones y los moralistas no dejaban de manifestar cuánto deploraban su perniciosa influencia, atravesados los umbrales del nuevo siglo, a partir del 11 de abril de 1805, toda obra impresa, escrita o dibujada, iba a necesitar la licencia del Juez de Imprentas, el dictamen favorable de un censor. "Con Fernando VII -dice J.I. Ferreras- suben al poder literario los celosos censores dieciochescos, los auténticos herederos del Antiguo Régimen, los que claman contra todo lo extranjero y velan por la pureza del idioma, y

del gran público no se vio mermada, y no es de extrañar el éxito alcanzado por la "Colección de Novelas" publicadas por el librero valenciano Mariano de Cabrerizo, desde 1816 en adelante, en donde a falta de creaciones propias se recogían las más recientes novedades europeas en el género[2].

Los repertorios de Montesinos y Ferreras[3] ponen de manifiesto, en lo relativo a autores franceses, que los más profusamente traducidos en estas primeras décadas de siglo (1790-1833) fueron Chateaubriand y Florian, al lado de otros de muy interior talla: el Vizconde de Arlincourt, Mme. Cottin, Mme Genlis o Ducray, condenados al olvido no mucho tiempo después. Además, merecen mención aparte el Gil Blas de Lesage, vertido al español por el P. Isla a quien, como dice Montesinos, aunque a regañadientes "un seguro instinto le estaba diciendo que Gil Blas (era) español". Es, en efecto, el P. Isla un notable representante de ese sentimiento de recuperación española respecto a la perdida novela autóctona de tradición cervantina, que años más tarde conectaría con la implantación de la novela romántica y realista, ambas a la zaga de la francesa.

---

no por la pureza misma, sino porque en esta defensa, en este casticismo, están inmersos todos los valores del nuevo mito que se forja en la guerra de la Independencia: cruzada contra el ateo invasor, catolicismo español de raza, religión y monarquía, etc.". Los orígenes de la novela decimonónica.1800-1830, Madrid, Taurus, 1973, p.23. Vid. también D.L. Shaw, Historia de la literatura española. Siglo XIX, Barcelona, Ariel, 1973.

[2]"El afrancesado Mariano Cabrerizo establece en Valencia, en 1813, una "Biblioteca circulatoria". Crea, más tarde, la "Biblioteca de novelas, cuentos e historias", inaugurada en 1816 con la narración sentimental, lacrimosa, María, hija natural de la duquesa D..., atribuida a Villemain d'Abancourt. Para Iris Mª Zavala (Ideología y política en la novela española del siglo XIX, Salamanca, Anaya, 1971, p.16) "Las traducciones de Cabrerizo fueron los primeros esfuerzos por reforzar un ambiente intelectual europeizante donde, a falta de producción original, se llenaba el vacío con traducciones extranjeras"" B. Varela Jacome, Estructuras novelísticas del siglo XIX, Barcelona, Col. Aubi, 1974, p.11. Vid. también Fr. Almela Vives, El editor Mariano Cabrerizo, Valencia, 1949.

[3]J.F. Montesinos, Introducción a una historia de la novela en España, en el siglo XIX, seguida del Esbozo de una Bibliografía española de traducciones de novelas(1800-1850), Madrid, Castalia, 1966; J.I. Ferreras, op.cit.

El retorno de los exiliados tras la muerte del monarca (habían salido de España a comienzos del reinado y posteriormente poniendo fin al breve período liberal, 1823), contribuyó al resurgimiento cultural del país. Las modas literarias de Francia e Inglaterra llegan con ellos a la Península y es éste el momento en que, tal y como indica Allison Peers[4], se establecen los puntos de fusión entre le renacimiento romántico (revalorizador de elementos autóctonos españoles de la Edad Media y el Siglo de Oro) y la rebelión romántica nacida con las obras de Byron, Dumas o Victor Hugo. Y al igual que en la poesía o en el drama, en la novela el elemento histórico va a ser el preferido, desarrollándose al amparo de tres tendencias sucesivas en la concepción literaria, según ha sintetizado Ferreras y suscrito, entre otros críticos, R. Rodríguez Marín[5]: la "novela histórica de origen romántico", que aparece entre 1823 y 1830 y perdura hasta la década de 1840 a 1850, cuando despojada de este tronco surge la "novela histórica de aventuras", vigente hasta 1860, y por último, la "novela de aventuras históricas", de 1845-50 hasta, al menos, 1870, popularizadas enormemente por la nueva técnica de las novelas por entregas.

Este recurso, el de las entregas, iba a ser, a su vez, de gran ayuda para la difusión de una nueva concepción narrativa, la "novela social", que en nuestro país tuvo también su inicio en las traducciones hechas a partir de 1843-44; en primer lugar, de las obras de Eugène Sue, a quien editó y promocionó en España el escritor, editor y propagandista catalán Wenceslao Ayguals de Izco, y simultáneamente de las de Dumas, Hugo, G. Sand, tal y como atestiguan las ediciones del momento y numerosos comentarios de prensa, por ejemplo, el siguiente, aparecido en el periódico progresista de Madrid, El clamor público, con fecha del 28 de octubre de

---

[4] A. Peers, Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954.

[5] R. Rodríguez Marín, La novela en el siglo XIX, Madrid, Playor, 1982.

1850:

> La novela, tan cultivada en Francia durante estos últimos años, ha servido de base a la reputación de algunos fecundos escritores que en la actualidad llenan el mundo con sus numerosas producciones. Alejandro Dumas, este coloso novelista, cuyo nombre es repetido sin cesar, merced a la prodigiosa fecundidad de su pluma, ha elevado a la novela a una altura y le ha dado una popularidad de que antes carecía. Victor Hugo, Eugenio Sue, Paul Feval, Federico Soulié, Jorge Sand, Paul de Kock, Balzac y otros, quizá superiores a Dumas en profundidad y filosofía, si bien muy inferiores en facilidad, han contribuido también poderosamente a inclinar y fomentar el gusto por esta clase de lectura, y principalmente en los jóvenes, ha llegado a rayar en verdadero frenesí (...). En España tenemos, por desgracia, que alimentarnos de traducciones casi siempre que queremos llenar con una lectura agradable el folletín de los periódicos.[6]

La atracción hacia la novela extranjera, consecuencia también de la escasez de autores nacionales, es una evidencia constatada entre el gran público lector a mediados de siglo. Francia ofrece un caudal inagotable de novelas que gustan y que por lo tanto serán imitadas por nuestros propios escritores. Argumentos y técnicas se irán filtrando no sólo en la "novela social", sino también en la "sentimental", heredera de la centuria anterior, y en la naciente concepción de una "novela realista" bajo la pluma de Cecilia Böhl de Faber quien, integrando las técnicas recibidas de Balzac -al menos así lo declara-, el costumbrismo pintoresquista y la ideología tradicionalista, dará el primer paso en la introducción del "realismo novelesco" en España.

La segunda mitad del siglo se abre así con los primeros vislumbres de una polémica literaria que iba a enfrentar, a partir fundamentalmente de la Revolución de 1868, dos tendencias, idealismo y realismo, que conectan

---

[6]Citado por J. Marco, "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)" en Homenaje a Vicens Vives, Barcelona, Universidad, Facultad de Filología II, 1967, pp.363-372; quien a su vez lo toma de B.Mª de Araque, "Biografía del Sr. Ayguals de Izco" en La bruja de Madrid, Madrid, 1849.

irremisiblemente, de un lado, con el referente francés, y de otro, con la circunstancia política y religiosa de enfrentamiento a dos bandos -liberales y reaccionarios- vivida en España.

Ahora bien, no debemos olvidar que la referencia a lo francés, en el terreno literario, no es posible entenderla independientemente de ese contexto de interferencias mutuas de que está hecha la historia de uno y otro país. En alguna medida lo apuntamos ya en otro momento; durante los años que siguen a la guerra contra Napoleón, nuestra dependencia política de Francia, en lugar de retroceder fue en aumento, incluso los adversarios políticos de José Bonaparte, reunidos en Cádiz en 1812 para elaborar la Constitución, no pudieron prescindir intelectualmente de inspiradores como Rousseau y Montesquieu[7]. Los jefes de la oposición huidos al extranjero,normalmente a Francia, hallaron ocasión de impregnarse de las modas y tendencias intelectuales del país que les acogía. El signo del intervencionismo francés variaba con los acontecimientos y ello fue motivo de que unos y otros sectores en España encontrasen su propia referencia e inspiración en la nación vecina, de modo, por ejemplo,que si la revolución liberal de 1820 fue apoyada por la Logias francesas, los conservadores de 1823 provocaron la intervención de la monarquía francesa.

No sólo en política, también en la enseñanza los modelos franceses se trasplantaron a España, a menudo sin tener en cuenta la nueva realidad a la que debían ajustarse. El autor de la reforma en la enseñanza secundaria y universitaria, Antonio Gil de Zárate, había recibido su instrucción en Francia durante años y el resultado de ello era fácil de imaginar[8]. Lo mismo

---

[7]Vid. M. Fernández Almagro, Orígenes del régimen constitucional en España, Madrid, 1928.

[8]Vid. Gil de Zárate, De la instrucción pública en España, Madrid, 1855; P. Zabala, Historia de España y de la civilización española, Tomo II, Barcelona, 1930.

que presumible fue la evolución literaria, entre importada y autóctona, a que se sometieron buena parte de los escritores y críticos de la época, encontrando al otro lado de los Pirineos nuevas posibilidades para el desarrollo de la novela.

En numerosas ocasiones se ha dicho que los postulados realistas en la literatura española son fruto del radical cambio en la visión del mundo que sigue a la Revolución de Septiembre, y el primer apartado de nuestro estudio intentó ilustrar tal afirmación; por lo mismo, nos vemos obligados a aguardar hasta entonces para poder hablar de un verdadero realismo a la zaga del francés, mientras éste pudo darse ya por iniciado en la década de los años 30.

Los escritores españoles, en su observación de la realidad, no pueden desprenderse de su talante de ideólogos, liberales o reaccionarios[9]. A excepción de Valera[10], quien queda al margen de esta "comunión novelística"[11], unos y otros pretenden, por encima de los diferentes planteamientos ideológicos, que la novela cumpla un fin moral y dadáctico; "apriori" este que conduce obligatoriamente a la "novela de tesis". Desde el punto de vista de la técnica, las diferencias son mínimas; se prescinde de los modelos realistas franceses para inyectar en la ficción novelesca una tensión ideológica "que no es sino reflejo de la radicalización que se ha

---

[9]G. Torrente Ballester, Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1969, p.89.

[10]Vid. L. López Jiménez, El naturalismo y España. Valera frante a Zola, Madrid, Alhambra, 1977; Montesinos, en Valera o la ficción libre, se refiere al escritor partidario del "arte por el arte" con las siguientes palabras: "No es posible sumar a Valera a los otros grupos de noveladores románticos o realistas, con quienes convive (...). Su concepción de la novela y del cuento, en lo esencial la misma siempre, y defendida siempre contra todos, le sitúa en climas más templados que el romántico, y carece de los supuestos filosóficos comunes a todas las formas del realismo." Madrid, Gredos, 1957, p.13.

[11]R. Rodríguez Marín, op.cit., p.22.

producido en el mundo y que el propio novelista siente con aguda intensidad. De poco vale condolerse de que el novelista reduce así la posibilidad de hacer en España una novela realista "a la francesa""[12].

La ideología política y espiritual determina igualmente la actitud que se adopta ante las relaciones de España con Francia en otros órdenes. Merece la pena, por ejemplo, destacar el empuje del "iberismo" que en las décadas de los 40 y 50 estaba vivo en la mente de muchos. Nacido como consecuencia de la inclinación romántica y popular hacia lo típicamente español, tan claramente visible en Zorrilla y Estébanez Calderón, de donde a su vez dimanó el tradicionalismo (en sentido literal y no político), propugnaba la unidad de la corona española y portuguesa. Valera, en la época siguiente, reconocería muy pronto el obstáculo que suponía para el iberismo la orientación unilateral de la aristocracia española y portuguesa hacia París; y esto, en opinión de Juretschke, "explica también el que [el mismo Valera] se planteara en toda su profundidad la problemática de la influencia francesa en España y le prestara especial atención."[13].

No fue él el único; toda una corriente de pensadores, ensayistas, críticos y literatos, se empeciné, por reacción, en la tarea de sacudirse una influencia considerada perniciosa. Hans Juretschke refiere algunos otros ejemplos a este respecto. En 1862, Francisco Fernández y González publica su libro Estética, "que pone de relieve los valores españoles y hace patente la amenaza que supone para ellos la preponderancia de la cultura francesa en

---

[12]J. López-Morillas, Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972, p.30. En la cita el autor se refiere concretamente a Galdós, "a quien cabe atribuir primordialmente esa "problematización" de la realidad en que a nuestro entender consiste la "modernidad" del género (...), él es quien incorpora a la novela las promesas, soliviantos y desengaños que acompañan al movimientos revolucionario", pero lo dicho es igualmente aplicable a los otros novelistas del momento.

[13]H. Juretschke, España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1946, p32.

España. Y para hacer tradición, escribe la Historia de la crítica literaria en España desde Luzán hasta nuestros días (1867)"[14]. Destacan igualmente entre los reacios, Sanz del Río y Giner de los Ríos, inspiradores de los krausistas, quienes fueron desde le punto de vista teórico, galófobos, aunque ello no se aviniese demasiado bien con el credo filosófico de su escuela, dado que, conceptuando a cada nación como expresión de una necesidad racional, es decir, divina, tenían que respetarlas a todas por igual.

Puede sorprendernos esta actitud de los krausistas, pero lo cierto es que la primera generación, de Sanz del Río, y la segunda, de Francisco Giner, manifestaron una galofobia, según López-Morillas, más aguda si cabe en literatura que en filosofía, impidiéndoles esto mismo "hacerse cargo de la novedad, abundancia y excelencia de las letras francesas contemporáneas. Les basta, como en el caso de F. Giner, con menospreciarlas, achacándoles incorrecciones estéticas y desvíos morales cuyo efecto ha sido pervertir a aquellos literatos que, como tantos en España, han sido dóciles imitadores de modelos franceses"[15].

En cualquier caso, la actitud de los krausistas distaba de la xenofobia de casticistas y tradicionalistas en sus motivos del rechazo a lo francés. Al oponerse a la cultura francesa no lo hacían impulsados por un exagerado nacionalismo, sino -como dice López-Morillas- "persuadidos de que el predominio exclusivo de lo francés anularía las posibilidades de recibir de otra cultura extraña más compatible el estímulo que hiciera cobrar

---

[14] Ibid., p.32.

[15] J. López-Morillas, "La literatura según los krausistas" en Historia y crítica de la literatura española (Dirigida por Fr. Rico). Romanticismo y realismo, Tomo 5, Barcelona, Grijalbo, Col. Crítica, 1982,pp.674-679. Vid. tambien de López Morillas, El krausismo español. Cap. VI: "Galofobia", cit., pp.107-117; y del mismo autor, Hacia el 98: Literatura, sociedad, ideología, cit., pp.205-209.

fuerzas al fatigado espíritu nacional"[16]. Pero entre estas razones de orden analítico y reflexivo, también se filtraban otras de carácter emocional, un cierto orgullo patriótico y una buena dosis de inconformidad, junto a ese ingrediente ético propio de los hombres de moral puritana que miran con recelo los productos artificiosos de una brillante civilización vecina. De la civilización vecina provenían, precisamente dos tendencias lacerantes, en opinión de Giner de los Ríos, para nuestra propia literatura: el clasicismo y el romanticismo. En la época del krausista todavía palpitaba el recuerdo de la pugna clásicos-románticos[17]. No es extraño -apunta López-Morillas- que "reserve los golpes más rudos para los primeros, por el sólo hecho de ser quienes llevaban la imitación de modelos franceses a extremos de servilismo degradante"[18]. Pero, bien mirado, no salen mejor parados los románticos, habida cuenta que Giner "identifica el romanticismo con el romanticismo francés, tal vez porque lo que en España se entendía por romanticismo era fiel trasunto de modelos franceses"[19]. Tanto clásicos como románticos se volvían hacia el pasado. Su evocación nostálgica de la antigüedad grecolatina o de la Edad Media, convertía ambas tendencias, a los ojos de los krausistas, en movimientos reaccionarios: "Ambas son versiones falsas- esto es, perversiones- de la realidad histórica, y quizá fueran perdonables, como licencias que se permite la fantasía, si en ellas no anidara el maligno propósito de rebajar al hombre moderno y sus creaciones culturales. Más aún, de ellas se han servido literatos y artistas para eludir el deber, que como hombres tienen, de atender a las exigencias del momento que les ha tocado

---

[16] J. López-Morillas, El krausismo español, cit., p.110.

[17] Vid. Fr. Giner de los Ríos, Consideraciones sobre el desarrollo de la literatura moderna, en Estudios de literatura y arte, Madrid, 1876, pp. 165-245 y del mismo autor, Clásicos y románticos, también en Estudios..., pp.105-129.

[18] J. López-Morillas, op.cit., p.117.

[19] Ibid., p.118.

vivir."[20]

La tercera y última generación krausista, la de González Serrano, cuya actividad intelectual corresponde a los años posteriores a la Restauración, se aleja de esta actitud, al tiempo que se abre al influjo del positivismo, el evolucionismo, el determinismo y el neokantismo. Este grupo es el que más se ocupa de la literatura, entendida ésta como creación autónoma, con lo que se aleja de la estética y la filosofía de la historia, propias de las dos generaciones precedentes. Sus nuevas posiciones les hacen descubrir las posibilidades de la novela, género que se convierte en tema principal de preocupación teórica y crítica.

Lo que no podemos olvidar es que la idea de que Francia, patria de la revolución, tuviese que resultarles odiosa a los conservadores, acaparando por contra las simpatías de los liberales, estaba lejos de ser un hecho. La realidad resultaba mucho más compleja, a juzgar por una evidencia de importancia capital a la que, de alguna manera, ya nos hemos referido anteriormente, esto es: "desde el retorno de Fernando VII y aun antes, España recibía de Francia toda clase de información, y los principios de todo dinamismo cultural", condiciones bajo las cuales "todos los sectores de la opinión pública española encontraban en la nación vecina inspiración y modelos ideológicos"[21].

Antes de Sanz del Río, los liberales españoles consideraban unánimemente a Francia como la nación directora. "Castelar, primera figura del republicanismo burgués, nunca puso en tela de juicio el que París era la

---

[20] Ibid., p.119.

[21] A. Baron, "Lo francés y la Historia de los Heterodoxos españoles" en Menéndez Pelayo. Hacia una nueva imagen, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983, p.126.

capital del mundo latino, idea por lo demás lo bastante arraigada en España como para que Cánovas del Castillo, antes de la Restauración, demostrase creer en ella a pie juntillas."[22]. En las filas opuestas, neocatólicas, la francofilia imperaba también, recordemos si no a un Donoso Cortés que pudo escribir al papa Pío IX diciendo que por derecho divino gozaba Francia de todo magisterio en las ideas[23]. Balmes, a rachas, se mostró más anglófilo que francófilo, pero entre los neoescolásticos, el indiscutible jefe y futuro cardenal González tuvo una formación enteramente francesa. Por su parte, los representantes del eclecticismo, Martínez de la Rosa, Campoamor, Alcalá Galiano, Gil y Zárate... eran arengados por el maestro de Menéndez Pelayo, G. Laverde Ruíz, en sus Ensayos críticos sobre filosofía, literatura e instrucción pública españolas, donde les echaba en cara el haber contado exclusivamente con sistema de fφlósofos y pensadores franceses, como si en España no hubiera habido ningún eclecticismo filosófico.

Otro concepto, el de "latinismo", vino a aunar a intelectuales del campo conservador y liberal. El uso del término, en la época, fluctuó y fue degenerando hasta perder consistencia, pasando de una idea intencionadamente científica del concepto de raza latina a un latinismo cultural de escasa justificación[24]. Se hablaba de unidad frente a la raza germánica y esto

---

[22] Ibid., p.127. Véase también Cánovas del Castillo, Problemas contemporáneos, Vol.I, Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884. (Por ejemplo, la Conferencia pronunciada el 26 de Noviembre de 1871 en el Ateneo de Madrid, pp.26-55).

[23] Ibid. Nota 7. Carta del 24 de Febrero de 1853, escrita contra el abate Gaduel, vicario general de la diócesis de Orléans, quien había impugnado públicamente el Ensayo sobre el Catolicismo, el Liberalismo y el Socialismo. Más que contra el abate Gaduel, la carta iba dirigida contra Monseñor Dupanloup, inspirados, según Donoso, de aquellas críticas.

[24] H. Juretschke, op.cit., p.34 y p.112. Valero de Tornos fundó una revista La Raza Latina, en 1874, que tuvo dilatada existencia y se propuso como finalidad combatir la República, proclamando y sosteniendo la necesidad de una Restauración de la Dinastía borbónica, además de trabajar por la aglutinación de los pueblos de origen latino frente al crecimiento supuestamente amenazador de la raza germánica, que acababa de aplastar a Francia en la sangriente guerra de 1870. En el fondo latía una incondicionada admiración hacia Francia. Los colaboradores de la revista fueron tanto

mismo hacía presuponer el apoyo a lo francés.

En el fondo, nadie podía negar lo mucho que se debía al país galo, pero tradicionalismo, nacionalismo y conservadurismo aunaban fuerzas en la lucha por la independencia de criterios y modelos, buscados en el pasado histórico nacional frente a las tendencias foráneas. G. Laverde Ruiz declaraba a modo de principio:

> Profundamente convencidos de que una buena parte de la grandeza de las naciones en la línea científica depende de que su saber sea, en cuanto quepa, indígena y castizo, quisiéramos que todos los sistemas probables que se hiciesen lugar en la Península encontrasen en nuestro pasado algo que, consonando con ellos, les prestase fisonomía española, sin perjuicio de la universalidad propia del pensamiento filosófico.[25]

La cultura francesa, en su ayer y en su presente turbulento y arrollador encontraba, pues, entre la intelectualidad conservadora y también progresista española no pocos motivos de rechazo. Tantos, al menos, como otros encontraban para su aplauso. No hay aserto -dice el autorizado crítico, Juan López-Morillas, a quien hemos citado repetidamente-, por circunstanciado que sea, capaz de explicar y resolver esos muchos contrasentidos y paradojas que se perciben en el concepto que España se fue forjando del país vecino.

---

españoles como franceses. Vid. P. Gómez Aparicio, Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial, cit., pp.201-203.

[25]Citado por H. Juretschke, cit., p.33, de la obra de G. Laverde, Ensayos críticos sobre filosofía, literatura e instrucción pública españolas, Lugo, 1868, p.474.

1.3. La cuestión religiosa

La cuestión religiosa impregna la vida política, intelectual y social española a lo largo del siglo XIX, de modo que no es posible pasar por alto algunas consideraciones al respecto imprescindibles, creemos, para una adecuada comprensión de esa actividad crítica a la que venimos aludiendo, desde la cual se orientan juicios hacia figuras controvertidas y poco ortodoxas como la de Stendhal.

Bien es cierto que en las últimas décadas del siglo pasado, nombres claramente ajenos a toda religiosidad son aireados entre la intelectualidad española, al igual que sucedía en el resto de Europa. Esto, sin embargo, no fue lo común, y de darse el caso, escritores y críticos no dejaron de sentir cierto recelo.

Valera, Pardo Bazán, Clarín o Menéndez Pelayo no fueron, en absoluto, ajenos a esta problemática. Su obra y su personalidad no pueden sustraerse al hecho religioso; lo espiritual, sea cual sea la orientación concreta que asuma, juega en ellos un papel decisivo. Lo veremos en cada caso llegado el momento por cuanto afecta, en mayor o menor medida, a sus enjuiciamientos críticos en el campo de lo literario. No nos sorprendamos, pues, ante semejantes interferencias; ellas, por el contrario, certifican la más notable seña de identidad de aquel momento histórico. Las polémicas literarias estuvieron marcadas entonces por incomprensiones religiosas. Por ejemplo, los católicos no entendían cómo una mujer, Emilia Pardo Bazán, declaradamente católica, hacía defensa de postulados no sólo literarios, sino rayando en lo filosófico, que tanto parecían apartarse del credo moral de la Iglesia católica. Y de todos es conocido el conservadurismo católico "a machamartillo" de Menéndez Pelayo, como sustento de sus tesis

filosóficas, literarias e historicistas, hecho que no debiera, sin embargo, oscurecer a nuestros ojos esa gran labor intelectual que se halla en su haber y le convierte en el iniciador de la moderna crítica española.

Ahora bien, la realidad que envuelve tanto la crítica como el conjunto de las actividades intelectuales del momento, desde esta perspectiva, presenta numerosas caras. De un lado, la propiamente espiritual, entendiendo la cuestión "religiosa" como una preocupación y búsqueda eminentemente personal, un bucear en las entrañas del "yo" y su trascendencia. De otro, una conciencia de lo religioso de índole marcadamente social, para la cual justicia y progreso son la razón constante de un esfuerzo regenerador. Entre los hombres de la segunda mitad del siglo XIX, una y otra cara con sus distintos matices, a menudo tienden a confundirse; de ahí el talante regeneracionista de todos ellos. La dimensión política, finalmente, parece en estos años impregnar cualquier otra manifestación de la vida, pues, en último término, se trata de los poderes gubernamentales enfrentados a los terrenales de la Iglesia, desde el papado a la jerarquía "nacional".

En esta lucha de intereses, clericalismo y anticlericalismo, desde los años 30, vienen a representar extremos polémicos en respuesta a un fenómeno no siempre de tipo ideológico -para eso hay que esperar a la Revolución de 1868 y, aun así, la irreligiosidad presenta matices ambiguos, pues, en definitiva, la mayor parte de la población sigue siendo confesionalmente cristiana-, sino de intransigencia por parte de un clero tradicionalista que aún cree en una monarquía de derecho divino y se niega a cualquier expresión de libertad religiosa, y por parte también de sectores dirigentes, apoyados, según avanza el siglo, por un naciente proletariado meridional, que arrastran igualmente una buena carga de intolerancia y

revanchismo. Entre medio queda un amplio sector, en ocasiones acusado de anticlerical, cuando no de lo contrario, gracias al cual se irán abriendo caminos de modernidad en la España decimonónica.

El anticlericalismo violento había irrumpido ya antes de la Revolución de 1868, con la desamortización. Antes del gobierno de Mendizabal, un estallido madrileño de violencia popular bajo este signo alcanzó un grado sin precedentes[1]; desde entonces, las grandes ciudades albergaron sectores que fácilmente se amotinaban asaltando colegios religiosos, conventos, etc.. Los conflictos se agravaron hasta que en septiembre de 1835 se formó un gobierno más radical con Mendizabal como presidente. La falta de recursos económicos llevó a éste a la decisión de obtenerlos expropiando y vendiendo las propiedades de las órdenes religiosas. El camino hacia la desamortización total estaba abierto y sus consecuencias habrían de ser, a largo plazo, reconocidamente ineficaces.

Fuera como fuese, tras este proceso se evidenciaban los vaivenes de una política liberal en cuyo fondo el papel social de la Iglesia y el catolicismo como tal seguían siendo reconocidos. En la nueva Constitución de 1837 se mantenía el lugar privilegiado del catolicismo[2]; los temores de las jerarquías eclesiásticas fueron calmados por el regreso al poder, en 1839, de los liberales de derechas, entonces llamados moderados. Sin embargo, poco después, tras la caída de la reina regente, María Cristina, los progresistas

---

[1]Los propagandistas anticlericales, al parecer miembros de sociedades secretas radicales de Madrid (aunque no forzosamente de la masonería), hicieron correr el rumor, en julio de 1834, de que los jesuitas y otros grupos de frailes habían sido la causa de una reciente epidemia de cólera al envenenar las fuentes con el fin de castigar a la capital liberal por sus pecados de impiedad. El falso rumor, entre otros que se hicieron corrientes en la propaganda anticlerical española moderna, tuvo consecuencias funestas. Vid. S.G. Payne, El catolicismo español, Barcelona, Planeta, 1984, p.111.

[2]J. Hervada y J.M. Zumaquero, Textos Constitucionales españoles (1808-1978), Pamplona, EUNSA, 1980.

volvieron a tomar el poder con lo que ello suponía de radicalización de la lucha Estado-Iglesia. Las medidas de Espartero fueron contestadas por obispos y Vaticano, a cuya cabeza se hallaba Gregorio XVI, rígidamente antiliberal.

Con la caída de Espartero, en 1843, se presentaron mayores oportunidades de alcanzar alguna clase de "modus vivendi" con Roma, necesario incluso a los ojos de los dirigentes progresistas. El nuevo gobierno moderado representaba a las clases alta y media terratenientes que, temerosas de otra radicalización como la precedente, deseaban el acercamiento a la Iglesia. Las relaciones mejoraron hasta alcanzar la ratificación, en 1854, de la nueva Constitución moderada, en sustitución de la de 1837. Mientras tanto se firmó el concordato de 1851, fundamental en las futuras décadas y donde se recogía la proclamación de la unidad católica de España, estableciendo entre otras cosas la obligatoriedad de la instrucción religiosa. Muchos fueron los derechos reconocidos entonces a la Iglesia, incluso el de poseer propiedades y poder acceder a adquirirlas. Pero como todo tiempo de bonanza para unos parecía abocado en breve a lo contrario, con la vuelta de los progresistas al poder encontramos de nuevo, entre 1854 y 1856, renovadas medidas anticlericales en marcha. La desamortización volvió a ser aplicada y las relaciones con Roma resquebrajadas. "A despecho de la ferocidad de su ataque a los intereses de la Iglesia, los progresistas de 1855 permanecieron dentro de los límites de un anticlericalismo claramente católico, distinto del antirreligioso. Su nueva constitución (que, característicamente, sobrevivió sólo un año) reafirmaba la unidad católica de España y no establecía la libertada religiosa. Se necesitaría el paso a otra generación para que el anticlericalismo de ambición económica y de control administrativo se

transformara en anticlericalismo ideológico."[3]

Una vez los moderados en el gobierno, la legislación anticlerical fue cancelada, aunque no fuesen devueltas las propiedades confiscadas, con lo que tuvo que conformarse el papado. Y así llegamos al decenio final del régimen isabelino, dominado primero por la Unión Liberal de O'Donnell y, tras la caída de éste, por una camarilla de consejeros católicos ultraconservadores en torno a Isabel II. En estos últimos años de su reinado, se puso de moda el neocatolicismo que tardaría décadas en mitigarse, si bien para la Iglesia el período de seguridad y privilegios se terminaría con la rebelión de 1868.

Las condiciones sociales entonces favorecían la existencia de una base social más amplia para los radicalismos ideológicos enfrentados al "liberalismo" de derechas de la monarquía isabelina y a las intromisiones del papado reaccionario de Pío IX. Republicanos federales y demócratas consideraban la religión como un mal que, de ser posible, había que suprimir. Los choques dialécticos y físicos entre los radicales, de un lado, y la jerarquía apoyada por los sectores populares tradicionalistas, de otro, marcaron las primeras semanas del período revolucionario, hasta que los espíritus más calmados, pero igualmente convencidos de que entre ellos se libraba una auténtica guerra civil, comenzaron a organizarse como era menester. Se crearon asociaciones católicas respaldadas por las nuevas libertades constitucionales, cuyo objetivo era la defensa de los intereses

---

[3]S.G. Payne, op.cit., p.121. Cf. F. Garrido, quien condensaba el sentido dominante del reformismo de la Revolución de 1868 en una frase citada por Menéndez Pelayo en la Historia de los Heterodoxos, Vol.VI, p.427 : "La revolución de septiembre ha sido más que una revolución política, una revolución antirreligiosa". Muchos de sus protagonistas, sin embargo, demostraron después no sentirse ajenos al sentimiento religioso, fundamentalmente aquellos que pertenecían a la élite intelectual y sobre la que tanto pesó el espíritu krausista.

religiosos, si bien éstos pronto se convertían en políticos[4]; excediéndose en sus atribuciones, desoyeron incluso la voz del Vaticano a la hora de jurar lealtad a la nueva Constitución, con la que tan en desacuerdo estaban. El gobierno, por su parte, temía otro alzamiento carlista y veía en el clero la principal fuente de apoyo de los insurgentes. Desde luego el ascenso al trono de Amadeo de Saboya fue acogido con hostilidad por éstos.

En el mismo año 1870 se instituyó el matrimonio civil por primera vez en la historia del país y, al año siguiente, se secularizaron los cementerios. El poder político constituido impuso sus nombramientos para la administración de la Iglesia, seleccionando a los clérigos más liberales, indeseables entre la jerarquía española y la Santa Sede. Semejantes agravios pronto iban a tener su contrapartida. Al abdicar Amadeo, la 1ª República española no consiguió durar lo suficiente como para aprobar su propia Constitución. Conocidos son los hechos históricos; el país se dirigía hacia un nuevo compromiso conservador.

La Iglesia, pilar indiscutible del Antiguo Régimen, había sufrido durante los períodos de mandato "liberal" primero, después al moderarse éste, más o menos "radical", ataques imperdonables de los que salieron con un agresivo resentimiento. Tras la Restauración, el gobierno canovista se propuso tratar a la jerarquía con pies de plomo, pero las susceptibilidades estaban demasiado a flor de piel. El 2 de enero de 1875, el ministro de Gracia y Justicia, don Francisco de Cárdenas, cursaba una comunicación a los "eminentísimos cardenales, muy reverendos arzobispos, reverendos obispos y vicarios capitulares", dándoles conocimiento oficial del fausto acontecimiento" que había dado origen a la creación de aquel "Ministerio-

---

[4] J.Mª Guasch Borrat, "El Debate" y la crisis de la Restauración, Pamplona, EUNSA, 1986, pp.13 y ss.

Regencia". "Si la Iglesia -decía- ha padecido con la nación española los males sin cuento de estériles trastornos políticos, con el advenimiento al trono de un ilustre príncipe, católico como sus preclaros antecesores y decidido a reparar en cuanto sea posible los daños causados, debe esperar días bonancibles y de mejor ventura". La proclamación de Alfonso XII significaba "el principio de una nueva era", en que se verían retablecidas "las buenas relaciones con el Padre común de los fieles, desgraciadamente interrumpidas por las injusticias y los excesos de estos últimos años"; a la Iglesia y a sus ministros se daría "toda la protección qe se les debe en una nación como la nuestra eminentemente católica"; en consecuencia, se podían esperar "días más dichosos para la nación y época más venturosa para la Iglesia."[5]

Aguijoneado por los reveses políticos, el catolicismo había ido reaccionando desde la legalidad y también desde la violencia, dado su engarce con los carlistas, hasta remontar las barreras de los poderes civiles. Vueltos nuevamente estos últimos hacia posiciones de "rapprochement", su resurgimiento se entendió como una victoria, aunque cautelosa. El tiempo, en lugar de suavizar, endureció -como acabamos de decir- los posicionamientos políticos de una parte de la jerarquía, y cuando Cánovas estabiliza el gobierno, aquélla se niega incluso a aceptar ese tipo conservador de supuesto liberalismo; tenía también muchas esperanzas puestas en el carlismo, atrincherado fuertemente en el Norte del país y los católicos "ultramontanos" de extrema derecha presionaban a los sectores más moderados de la opinión católica. Así lo explica F. García de Cortazar, uno de los más reconocidos estudiosos del tema:

---

[5]Citado por D. Benavides Gómez, Democracia y cristianismo en la España de la Restauración. 1875-1931, Madrid, Editora Nacional, 1978, p.15.

> Desde el momento de la instauración del nuevo régimen, en 1875, se desató la polémica que enfrentaría a los católicos a lo largo de los años siguientes y que no se apagaría hasta entrado el siglo XX: ¿está permitido a un católico ser liberal en política? La encíclica "Cum multa" encarnaba en 1882 la preocupació pontificia por lograr la concordia entre los católicos españoles enzarzados en una extenuante lucha político-religiosa. Había en ella palabras duras contra los católicos intolerantes y una seria advertencia para que obedecieran a los poderes contituidos. Bien que mal, el episcopado manifestó una total sumisión a las directrices del documento pontificio, actitud que no fue compartida por una parte del clero llano, que interpretó a su manera el "monitum" papal. Ante León XIII plegaron velas los obispos pero algunos de ellos no dieron su brazo a torcer en el terreno ideológico, para lo cual contaban con otro documento pontificio, el "Syllabus" de Pío IX, la bíblia del pensamiento católico antiliberal. Como un tenaz parásito, el "ultramontanismo" más recalcitrante se incrustó en las lucubraciones de un puñado de obispos que morirían sin entender los recovecos y distinciones de la política eclesiástica liberal. Para el pensamiento integrista no había término medio entre la verdad y el error, la libertad y la obediencia, la fidelidad a la Iglesia y la aceptación de un Estado que tenía su piedra angular en el reconocimiento de las libertades políticas.[6]

Las medidas legislativas en torno a la cuestión religiosa, aunque se inspiraron en la carta moderada original de 1845, estatuían también la tolerancia de los grupos no católicos, no estando los mentores de la restauración dispuestos a suprimir lisa y llanamente la libertad religiosa. La polémica, pues, volvió a brotar, esta vez alrededor de un solo punto: unidad católica o libertad religiosa para España.

En esta ocasión, las divisiones se dieron entre los mismos católicos. Los "ultras" se mostraban contrarios a todo cuanto no fuese unidad religiosa y no entendían la necesidad de tolerancia alguna y menos aún de libertad de culto. Unían a los argumentos de tipo doctrinal otros de carácter político, pues en su opinión, la presencia de distintos cultos

---

[6] F. García de Cortazar, "Iglesia y religión en la España de La Regenta", Letras de Deusto, Tomo 15, Nº 32 (Mayo-Agosto 1985), pp.25-44 (p.34).

sería siempre germen de discordias civiles[7]. Los católicos "librecultistas" esgrimían argumentos de tono liberal y acudían al Evangelio para respaldar sus ideas, al tiempo que consideraban que la intolerancia resultaba anacrónica y contraproducente.

La polémica, como había sucedido en otros casos, se llevó al terreno periodístico[8]. A favor de la libertad religiosa estuvo la prensa pro-gubernamental, en particular, La Epoca y El Diario Español, y más a la izquierda todavía, periódicos como La Iberia, y El Pueblo Español; en defensa de la unidad religiosa se distinguieron La España Católica, orientada por Pidal y Mon y El Siglo Futuro, dirigido por los Nocedal. Ahora

[7]Los dirigentes católicos se mostraron muy alarmados por la penetración del protestantismo, pese a que resultó muy modesta. En 1875, había en toda España sólo treinta y tres congregaciones protestantes, con un total de no más de dos mil feligreses. Vid. en la obra de J.M. Cuenca, Aproximación a la Historia de la Iglesia contemporánea en España, Madrid, Rialp, 1978, el capítulo titulado "El problema protestante", pp.252-262.

[8]Las pastorales de los obispos españoles describen a la prensa como el más eficaz vehículo de ideas, pero también ven en él el peligro de que pueda contribuir a la descatolización y pérdida de moral de la sociedad. Afirman el derecho de la Iglesia a la censura. El cardinal Monescillo, arzobispo de Toledo, publicó en 1893 una pastoral que además de demostrar sus dotes de articulista, presentaba con perspicacia y sin extremismos, el estado de la prensa, dividida en varios grupos según el espíritu y los fines a que aspiraban. Nos permitimos reproducir aquí algún fragmento que ayuda a precisar la breve exposición que haremos sobre el tema: "Debe figurar, en primer término -se decía en la pastoral-, el periodismo conocido bajo el título de "tradicionalista", por cuanto le sirve de base la legitimidad. En España, a consecuencia de las cuestiones de sucesión, hay una doble ligitimidad, apoyada por los partidarios de D. Carlos, la primera, y por la de D. Alfonso, la otra. Ambas parcialidades se honran con el título de católicas, que tanto ennoblece su abolengo. La de D. Alfonso es tenida por más o menos liberal, según los matices de los varios partidos, que reconocen por divisa la dinastía reinante. Los periódicos, originaria y constantemente carlistas, son los que, defendiendo las ideas católicas, piden para sí mismos y exclusivamente el dictado de puros, en tradiciones y en doctrinas. Los que adheridos a la Santa Sede no son carlistas sostienen las bases y doctrinas del "Syllabus", de una manera terminante. Unos y otros, se ocupan en ventilar cuestiones políticas, cada uno según el criterio de su escuela, o mejor, de sus inclinaciones dinásticas (...). Fuera del grupo dinástico, se hallan otras facciones, tantas en número, que no sería fácil clasificarlas por sus nombres, aunque todas concuerdan en prescindir de la monarquía. Por lo general, estas agrupaciones combaten todo lo tradicional y tienen como rémora del proceso humano, la divina institución del Pontificado, la Iglesia, la Religión y la moral católica". Pastoral sobre la prensa, 26 de Noviembre de 1893, La Cruz, 1893, pp.219-231. Citada por F. García de Cortazar, "La Iglesia española de la Restauración: definición de objetivos y práctica religiosa" Letras de Deusto Vol.8. Nº16 (1978), pp.5-34.

bien, pese a estar en el mismo bando los dos últimos, se convirtieron en portavoces de dos corrientes católicas distintas: más extremistas y próximos a la política carlista los de El Siglo Futuro, tachaban a los de La España Católica de "católicos liberales".

El término "liberalismo" era manejado en un sentido extremo por los partidarios de Nocedal, denominando así el "sistema ideológico que, partiendo de principios racionalistas, postulaba para el hombre una total autonomía en relación con cualquier realidad trascendente al mundo sensible"[9], y desde luego, todo cuanto pudiese oler a una doctrina de estas características -reprobada por los papas en distintos documentos, particularmente en el famoso "Syllabus"- era objeto, por parte de aquéllos, de las más furibundas críticas. Dice García de Cortazar refiriéndose a las pastorales de los obispos en esta época: "Para los obispos españoles, el liberalismo es el gran culpable de todo cuanto reprobable existe en la sociedad y asi pueden suscribir la frase del obispo cartagenero de que "no ha habido error conocido en la Historia, que no haya sido reproducido, defendido y apadrinado por el liberalismo",-y continua el historiador- De la mano del liberalismo viene la "masonería" en las cartas pastorales de los obispos de fin de siglo. Para el arzobispo de Santiago, tres eran "las grandes plagas, que a manera de langosta, devastan la viña del Señor e inficionan el campo católico": protestantismo, liberalismo y masonería."[10]

---

[9]Benavides Gómez, op.cit., p.27.

[10]F. García de Cortazar, "La Iglesa española de la Restauración...", art.cit., pp.10-11. Sobre el tema de la masonería se ha escrito abundantemente. Vid. A. Ferrer Benimeli, Masonería, Iglesia e ilustración. Un conflicto ideológico-político-religioso, 4 Vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976-1977; y del mismo autor, Bibliografía de la masonería. Introducción histórico-crítica, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978. No nos consta que los críticos españoles de la segunda mitad del XIX o la intelectualidad y público más preparado tuviese conocimiento de las conexiones de Stendhal con la masonería, aunque pudiesen relacionar su anticlericalismo con este hecho. Sobre las posibles conexiones de Stendhal con la masonería véanse los artículos de D. Diefenbach, "Stendhal et la franc-maçonnerie" Stendhal Club Nº108 (15 Juillet 1985), pp.329-338 y "Stendhal: un pseudonyme et ses

Dos sectores católicos surgían, de este modo, dispuestos a intervenir en la vida pública. El primer grupo bajo el lider Alejandro Pidal y Mon, estaba formado por afectos a la monarquía alfonsina, partidarios de una política de libertades constitucionales, pero siempre fieles a las orientaciones de la Iglesia: el segundo polarizado en Nocedal, contaba entre sus adeptos a muchos procedentes de las filas carlistas cuyo programa político era bien conocido: una monarquía de corte tradicional, sin constitución ni parlamento y obsolutamente intransigente en materia religiosa. Los militantes de uno y otro grupo eran una minoría, pero fuertemente constituida y con arraigo entre las órdenes religiosas.

Fruto de la actuación política de Pidal y Mon, surgio en 1881 la Unión Católica, ganándose el apoyo de aristócratas y hombres de letras. El intento, comparable al de los partidos católicos de los Paises Bajos y Alemania, se vino abajo al no poder hacer frente a la ruda hostilidad de los "ultras", mientras su lider sufría el desgaste derivado de la participación en el tercer gabinete de Cánovas.

Frente a los intentos elitistas de poder, la fe de las clases populares lejos de crecer, se resquebrajaba acosada por preceptos y afirmaciones de unas cuantas verdades dogmáticas. Las críticas a la Institución a menudo se basaron en una cuestión económica. Obsesionadas, sobre todo desde la desamortización, por el porvenir material, comunidades y

---

variantes" Stendhal Club Nº113 (15 Octobre 1986), pp.42-48.

En otro párrafo del articulo, García de Cortazar señalaba que "la insistencia episcopal en el tema de la masonería, coincide con el desarrollo que conoció ésta, a partir de 1889, fecha en la que Morayta era proclamado gran maestre del Gran Oriente Español. La acción de los obispos contra la masonería iba encaminada a demostrar que no se trataba de ninguna asociación benéfica, ni científica sino que era una sociedad revolucionaria, dirigida a acabar con las monarquías y con la Iglesia católica. En el sentir de los obispos españoles, la masonería era el sistema doctrinal idóneo para realizar los fines que persiguen los protestantes y liberales" pp.11-12.

órdenes manifestaron una excesiva preocupación crematística que a los ojos del pueblo fue, como era de esperar, críticamente interpretada. Por otra parte, la atención que dispensaba a las clases altas, "aureoladas por el prestigio de la sangre, la ciencia o el dinero"[11], "sustrajo a la Iglesia la adhesión de los incipientes sectores del obrerismo y del campesinado volcado a la acción revolucionaria"[12]. El anticlericalismo anarquista ganó adeptos en la lucha contra el clero.

Entre las alternativas religiosas de élite más o menos intransigentes, en cualquier caso tradicionalistas, y una práctica popular todavía mayoritaria pero basada casi exclusivamente en el culto y ajena a la idea de un cristianismo comprometido con el quehacer social, las clases medias intelectuales de tendencia liberal se hicieron eco de una corriente filosófica de amplias miras y efectos en la vida española: el krausismo, a la que nos hemos referido ya, en alguna medida, en los apartados anteriores. Sus mentores concibieron la religión, tal y como escribió Morente refiriéndose a Giner, como "una actitud hondamente espiritual de la vida"[13]; por eso apelaron a los principios fundamentales de toda religión sin exclusivismos, aunque no les cabía duda, según afirmaban , de "que la manifestación más alta y más divina de la vida religiosa hasta hoy es la cristiana"[14]. Su cristianismo era racional y "sentimental"; lo relacionaron con el catolicismo liberal de los alemanes rebeldes, capaz de operar las transformaciones necesarias. Decía Giner de los Ríos:

---

[11] Ibid., p.32.

[12] J.M. Cuenca, Aproximación a la Historia de la Iglesia contemporánea en España, cit., p.292.

[13] M. García Morente, Prólogo a los Estudios religiosos y filosóficos de Giner, Tomo VI, p.VII.

[14] Gumersindo Azcárate, Minuta de un testamento, Madrid, 1876. Citado por MªD. Gómez Molleda, Los reformadores de la España contemporánea, Madrid, C.S.I.C., 1966.

> La formación gradual de un "nuevo sentido y espíritu" en el seno del catolicismo, no sólo en relación a la política, sino en las mismas cosas religiosas, como la interpretación del dogma, la constitución y disciplina de la Iglesia, etc., es cada día más visible, y se debe, en parte, a la paciente, aunque tímida obra de los católicos liberales; en parte, a la obstinación de la curia pontificia y, sobre toda, al desenvolvimiento del espíritu filosófico y literatura religiosa en Alemania.[15]

Esta simpatía hacia el catolicismo liberal en Alemania, les condujo necesariamente a alentar en su país algo similar, censurando por el contrario la versión española instituída del catolicismo. No se quedaron en lo formal de las relaciones entre la Iglesia y el Estado, sino que descendieron al terreno de los principios y propugnaron ante todo el espíritu de tolerancia como suprema virtud moral. Repugnaron,pues, tanto la intransigencia de los tradicionalistas como la de los que hablaban con desdén del catolicismo. Si los tradicionales achacaban esta última "intolerancia" al espíritu fanático de secta filosófica: "Las sectas filosóficas dominantes, lo mismo que los partidos políticos -escribía Menéndez Pelayo- tienden a la intolerancia y al exclusivismo, cohibiendo de mil maneras la iniciativa individual"[16]; los partidarios del krausismo veían en la intolerancia el fruto de la formación religiosa del español.

La preocupación pedagógica se convirtió así en una constante a lo largo de estas últimas décadas. El krausismo insistía, primordialmente, en el valor y la necesidad de la educación. También la Iglesia, adoptando un talante regeneracionista, se propuso no ser desbancada en este terreno, de tal manera que se consagraron numerosos establecimientos educativos a los niveles secundario y universitario; la orden más destacada en la enseñanza

---

[15] F. Giner de los Ríos, La política antigua y la política nueva, O.C. Vol.V ("Estudios jurídicos y políticos"), p.145 (en nota).

[16] M. Menéndez Pelayo, La Ciencia española, Vol.I, Santander, C.S.I.C., 1953, p.122.

fue la de los jesuitas. Tanto proliferaron las escuelas secundarias católicas que, ciertamente, se consiguió una recuperación de gran parte de las clases media y alta, sólo que tal avance no llevó consigo una actividad erudita e intelectual de signo católico verdaderamente importante. La mediocridad aquí se tuvo que compensar con la importación de ideas foráneas, sobre todo de Francia, pese a la xenofobia de la jerarquía y de los fieles que "atribuía a los extranjeros la implantación de reprobables formas de pensar y de vivir"[17].

Los krausistas hicieron responsables a las órdenes religiosas de la difusión y arraigo de la educación tradicional cristiana en España, semilla de las guerras civiles y del odio a la libertad, en definitiva, germen de una juventud fanática. Era esa funesta tutela de la Iglesia institucional la que querían cambatir; la suya no era, como vemos, una lucha contra la religión propugnando el alejamiento de Dios, sino contra una historia pasada y presente sometida al clericalismo. Se trataba de vivir la religión de otra manera, dando curso a la razón y a la concordia social; era necesario terminar con el dogmatismo metafísico de las religiones positivas y forjar el pensamiento de la investigación racional, que pudiese buscar la verdad y la belleza con toda libertad. El sentido religioso vendría a renglón seguido, una vez creada en el hombre la conciencia de su vínculo con la Humanidad estaría éste en condiciones de descubrir la "tendencia inmortal del espíritu humano"[18].

En este complejo contexto socio-religioso, la crítica fuese literaria o política, tanto da al fin, pues ambas fueron cultivadas por

---

[17]F. García de Cortazar, "La Iglesia española de la Restauración...", art.cit., p.33.

[18]F. Giner de los Ríos. "La enseñanza confesional y la escuela" en Ensayos sobre educación, Madrid, Ediciones La Lectura, p.57.

quienes nos ocupan, aparece adscrita casi de forma obligada a uno u otro bando, según se hablase bien o mal de la Iglesia. De esta manera, Valera y Clarín, lo mismo que Galdós,

> Fueron desde muy pronto tenidos por anticlericales; una denominación que se sobreentendía prolongada a la de anticatólicos e impíos. Por un lado, y por el mismo expedito procedimiento (hablar bien o mal de la Iglesia, esto es de los curas), se vio en Alarcón y Pereda a dos "cruzados de la causa" católica. En cuanto a Pardo Bazán, se dispuso su permanencia en una especie de purgatorio indeciso.[19]

Puede resultar simple la clasificación y hasta maniquea, pero esa era la perspectiva que se aplicaba. Ciertamente que cualquiera de ellos precisa para ser entendido la aplicación de criterios de espiritulaidad mucho más amplios. En sus intentos por enderezar una conciencia nacional desdichada, como "testigos de un tiempo de España", asumieron una actitud auténtica y profundamente crítica en la búsqueda de la espiritualidad personal y colectiva y ello bajo presupuestos liberales. Su sentido del catolicismo liberal, debiendo ser matizado en cada caso, se aleja no obstante del de la Unión Católica de Pidal y Mon; en Clarín para acercarse fundamentalmente al espíritu krausista, en Valera por el espíritu liberal y racional a lo siglo XVIII que le caracteriza, y en Emilia Pardo por esa religiosidad vivida como conflicto entre el yo y las fuerzas vitales de la Naturaleza.

Menéndez Pelayo defendió, sin embargo, un catolicismo tradicional libre del más mínimo resquicio anticlerical. Adoptó posturas críticas ante el krausismo y ante ese liberalismo racionalista, tan inclinado hacia lo foráneo, característico de la Pardo Bazán. Mucho más unido a Valera, su

---

[19]Fr. Pérez Gutierrez, El problema religioso en el Generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975, pp.14-15

maestro por edad y ganada reputación, debió considerarle, pese a todo, cristiano de buena ley. Su catolicismo a ultranza le impidió a menudo conservar la imprescindible objetividad del buen crítico, pero también tuvo la virtud de ir enmendando sus juicios con el tiempo. El estudio que dedicó a Stendhal -lo veremos más despacio en su momento-, con ser parte de una de sus últimas obras, no se vio libre, sin embargo, de esa contradicción. Su intuición de crítico atinado le decía que el escritor francés era algo más, mucho más, que un segundón; su estrecha mentalidad, por el contrario, le hacía repugnar el halo de anticlericalismo y librepensamiento que emanaba.

Si, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, la obra de Stendhal pudo ser leída en versión original por el público culto (suponemos por las alusiones que, al menos, eran conocidas: Armance, Le Rouge et le Noir, La Chartreuse de Parme, L'Abesse de Castro y algunas otras Chroniques Italiennes, la Vie de Haydin, Mozart et Metastase, L'Histoire de la peinture en Italie, Vie de Rossini, Racine et Shakespeare, Rome, Naples et Florence, Promenades par Rome, Memoires d'un touriste, De l'Amour y Vie de Napoleon) y a este mismo público llegaron también los estudios críticos de Sainte-Beuve, de Taine, de Bourget y los de Zola, cuya biografía del escritor fue divulgada ampliamente por la revista La España Moderna, a partir de 1891 y en castellano, podemos deducir que se contaba con datos suficientes como para vislumbrar las distancias abismales que mediaban entre Stendhal y la mentalidad española de la época[20]. Difícilmente podía resultar acogido sin recelos un racionalista volteriano, amante de pasiones fuertes y escabrosas, y sobre todo, enemigo de lo religioso. Había demasiado racionalismo, demasiada incredulidad en Stendhal como para entrar por la puerta grande en

---

[20]No llegaron a leer las obras autobiográficas, materia literaria y documental imprescindible para comprender plenamente a Henri Beyle; pero incluso así, las opiniones de éste acerca de un tema como el de la religión quedaban sobradamente reflejadas en el resto de sus obras de creación o ensayo.

la católica España del siglo pasado. Su coetáneo y crítico Sainte-Beuve, que tanto fue leído y admirado por los intelectuales de nuestro país, decía de él y de sus apuestas literarias romanticas: "Ce romantisme si avancé a cela de particulier d'être en contradiction et en hostilité avec l'effort spiritualiste de Mme de Staël, il procède du pur et direct XVIII siècle"[21]. En efecto, su opción romántica, en cualquier caso, se situaba, como sabemos, en las antípodas de la retórica y el cristianismo a lo Chateaubriand.

Recordemos, brevemente, comó de los años tristes de la infancia datan los sentimientos más arraigados del anticlericalismo stendhaliano. Educado en un ambiente devoto e hipócrita, muy pronto reaccionó con un enérgico rechazo. Años más tarde escribiría: "De cette époque date mon horreur pour la religion, horreur que ma raison a pu à grand peine réduire à de justes dimensions"[22]. Con el tiempo, encontramos en él una clara preocupación por la dimensión social de lo religioso. En este sentido, dos cosas le irritaban: la falta de libertad y el papismo[23] que él calificó de "source de tous les crimes"[24]. En su opinión, la religión era peligrosa en

[21]Citado por R. Andrieu, Stendhal ou le bal masqué, Paris, J.C. Lattès, 1983, p.33.

[22]Stendhal, Vie de Henry Brulard en Oeuvres intimes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1955, p.22.

[23]La Santa Sede como tal y su papel político de amplias repercusiones provocó siempre el mayor de los rechazos por parte del escritor. Bien es cierto que, en su caso, el choque con el Vaticano fue una triste realidad: condenado al relegamiento burocrático en Civitavecchia, sufrió las reiteradas tentativas por parte de la Santa Sede de relevarle del puesto de cónsul. Significativas fueron las palabras de una nota enviada a Roma por el delegado apostólico de Civiavecchia al recibir la notica de que Beyle había muerto en París; en ella, la dureza de sentimientos apenas se oculta: "Eminencia reverendísima (...), debo anunciaros que nuestro demasiado famoso Beyle (...) ha muerto. Las graves doctrinas vilipendiadas poe él en sus novelas (...) nos hacen condolernos por la manera en que ha sido golpeado por la justicia divina". Citado por P. Gómez Bedate, Conocer Stendhal y su obra, Barcelona, Dopesa, 1979, p.69.

[24]Stendhal, Rome, Naples et Florence. Citado por B. Cumberlanden, "Stendhal et la religion" en Stendhal, le saint-simonisme et les industriels. Stendhal et la Belgique. Actes du XII Congrés International Stendhalien. Bruxelles 23-25 Mai 1977. Editions de l'Université de Bruxelles, 1979, pp.199-202.

tanto que política destinada a hacer aceptar al pueblo el principio de un orden social fundado en la opresión: "L'idée la plus utile aux tyrans est celle de Dieu"[25]. Sólo tendría,pues, sentido el espíritu religioso encarnado en el "bon citoyen".

Esta dimensión social de su anticlericalismo es necesario encuadrarla en el contexto histórico que la determina, esto es, cuando la religión se encontraba estrechamente vinculada a las formas más retrogradas del poder en Francia. Así, durante el período revolucionario, las autoridades eclesiásticas desearon la victoria de los ejércitos extranjeros; nada podía indignar más al joven Beyle.

> Rien n'était égal á la répugnance et au mépris profond que j'avais pour les commandements de Dieu et de l'Eglise of God and the Church, expliqués par les prêtres que je voyais chaque jour s'affliger des victoires de la patrie et désirer que les troupes françaises fussent battues.[26]

Aunque haciendo honor a la verdad, esa disposición de ánimo no le impidió condenar la política de las autoridades revolucionarias hacia la religión durante el Terror. En La Vie de Henry Brulard afirmaba: "Le gouvernement était tombé dans l'abominable sottise de persécuter les prêtres"[27]. Como no le impidió sentirse conmovido en ciertas ceremonias, en su opinión, espectáculos de enorme belleza; ni ensalzar la figura de algunos curas, por ejemplo, "le bon abbé Blanès" que Fabricio adoraba, "personnage d'une honnêteté et d'une vertu primitives, et de plus homme d'esprit"[28], o

---

[25]Stendhal, Le Rouge et le Noir, Vol.II, Chap. VIII, en Romans et nouvelles, Vol.I, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, p.481.

[26]Stendhal, La Vie de Henry Brulard, cit., Chap.XX, p.168.

[27]Ibid., Chap.XIX, p.163.

[28]Stendhal, La Chartreuse de Parme, Chap.II en Romans et Nouvelles, Vol.II, cit., p.38.

en Le Rouge et le Noir, l'abbé Pirard, el severo director del Seminario que ocultaba la personalidad de un hombre recto y sensible:

> L'abbé Pirard l'avait mené dans plusieurs sociétés de jansénistes. Julien fut étonné; l'idée de la religion était invenciblement liée dans son esprit à celle d'hypocresie et d'espoir de gagner de l'argent. Il admira ces hommes pieux et sévères qui ne songent pas au budget.[29]

Incluso sorprende la insistencia con que el novelista ateo emplea la palabra "âme". Su obra está llena de "âmes": las "âmes sensibles", las "âmes tendres", las "âmes ardentes", las "âmes sublimes", junto, claro está, a las "âmes séches", "froides", "basses"; y más aún, términos como "divin", "céleste", "angelique", que son utilizados para expresar la suprema belleza o la mayor felicidad.

Los héroes de Stendhal no reniegan sin más de la religión, entran por el contrario, como él mismo, en el terreno de la difícil dialéctica entre Iglesia e Historia, de un lado, y de otro, la que se establece a sus ojos entre el Dios cruel bíblico y el Dios del amor, el perdón y el desprendimiento. Nada tan esclarecedor como uno de los fragmentos finales de Le Rouge et le Noir, cuando Julien Sorel espera la muerte encerrado en la carcel de Beçanson.

> (...) s'il y a une autre vie?... Ma foi, si je trouve le Dieu des chrétiens, je suis perdu: c'est un despote, et, comme tel, il est rempli d'idées de vengance; sa Bible ne parle que de punitions atroces. Je ne l'ai jamais aimé; je n'ai même jamais voulu croire qu'on l'aimât sincèrement. Il est sans pitié (et il se rappeta plusieurs passages de la Bible). Il me punira d'une manière abominable...
>
> Mais si je trouve le Dieu de Fénelon! il me dira peut-être: Il te sera beaucoup pardonné, parce que tu as beaucoup aimé (...).

---

[29]Stendhal, Le Rouge et le Noir, Chap.V, cit., p.468.

> Où est la vérité? Dans la reeligion (...). Peut-être dans le vrai christianisme, dont les prêtres ne seraient pas plus payés que les apôtres ne l'ont été?... Mais saint Paul fut payé par le plaisir de commander, de parler, de faire parler de soi...
>
> Ah! s'il y avait une vrai religion... Sot que je suis! Je vois une cathédrale gothique, des vitraux vénérables; mon coeur faible se figure le prêtre de ces vitraux... Mon âme le comprendrait, mon âme en a besoin... Je ne trouve qu'un fat avec des cheveaux sales... aux agréments près, un chevalier de Beauvoisis.
>
> Mais un vrai prêtre (...). Alors les âmes tendres auraient un point de réunion dans le monde... Nous ne serions pas isolés... Ce bon prêtre nous parlerait de Dieu. Mais quel Dieu? Non celui de la Bible, petit despote cruel et plein de la soif de se venger... mais le Dieu de Voltaire, juste, bon, infini...
>
> Il fut agité par tous les souvenirs de cette Bible qu'il savait par coeur... Mais comment, dès qu'on sera "trois ensemble", croire à ce grand nom: DIEU, après l'abus effrayable qu'en font nos prêtres.[30]

El credo de Stendhal no es, en último término, el de la desesperanza. Para este observador de "l'ignoble bal masqué" la realidad es cual es, no admite cegueras, pero también en ella existe el amor y el espíritu "justo, bueno, infinito". Tras las palabras del héroe stendhaliano no late únicamente ese fondo insalvable de contradicción y duda, que por otra parte hace de él un héroe auténticamente moderno. Hay algo más, algo que supera todo escepticismo y que, manteniéndose fiel al libre examen y a la duda metódica, parece apuntar a la idea de una auténtica transformación de la realidad.

Es así, a tientas, respetando la genuina complejidad de su carácter y de su obra, como nos acercamos a Henri Beyle hoy. Algo similar hubiese resultado imposible entre la crítica del último tercio del siglo XIX, tanto en España como en Francia; en el fondo, demasiados

---

[30] Ibid. Chap.XLII, p.677 y Chap. XLIV, p.691.

condicionamientos históricos, culturales e ideológicos. El mismo novelista decidió esperar sin prisas generaciones y tiempos venideros.

1.4. Los debates literarios: Realismo y Naturalismo, confusión y polémica

Como ya dijimos en el apartado anterior, la década de los 70 es testigo del enfrentamiento de dos concepciones ideológicas que en el terreno de la literatura tienen su reflejo sobre todo en la novela. La forma expresiva es la misma: novela de tesis; lo que varía es el punto de vista, los principios morales a partir de los cuales se escribe y que determinan el modo y el contenido de lo observado por los personajes, alter-ego de sus creadores, y los argumentos mismos de las novelas.

El problema religioso tiene fundamental importancia. Sucede, no obstante, que tras la defensa o el ataque de lo clerical se intenta hacer apología de unas concepciones sociales, en el primer caso ancladas en el pasado y presentadas en términos de nacionalismo hispánico y de patriarquismo rural, y en el segundo volcadas hacia el futuro, llenas de esperanza en las nuevas posibilidades. Clarín escribía: "En la novela luchan el pasado y el presente, luchan la libertad y la tradición."[1]

Se iniciaba entonces la década de los 80 y una nueva tendencia artística, procedente una vez más de Francia, empezaba a dejarse oir entre nosotros. Sobre el naciente naturalismo y las concepciones ideológicas enfrentadas en la sociedad española, dice el crítico Juan Oleza: "Parece que ahora la diferente ideología ha encontrado cauces novelísticos diferentes a través de los cuales expresarse. Los escritores liberales aceptan el naturalismo -con más o menos moderación-, los tradicionalistas lo rechazan

---

[1] L. Alas, La Literatura en 1881 (En colaboración con A. Palacio Valdés), Madrid, Alfredo de Carlos Hierro, p.182.

indignados."[2]

El naturalismo abria posibilidades novedosas para la moderna novelística, Así lo entendieron Pardo Bazán, Clarín y como ellos otros muchos. Aires distintos venían del país vecino resultado de un complejo proceso sociológico y literario vivido al compás de la profunda crisis experimentada en el mundo burgués, de la cual Madame Bovary era exponente literario de excepción. Y entre lo mucho que a España llegó arrastrado por esa marea revolucionaria hay que contar la figura y la obra de aquel Henri Beyle, conocido por el seudónimo de Stendhal. Ensalzado por Taine, no mucho después de haber sido redescubierto en Francia, se introduce en la prensa y la crítica española avalado por la carta de presentación de nada más y nada menos que el jefe del Naturalismo: Emile Zola. Este le declara padre y precursor de la nueva escuela.

Semejante bagaje, como se supondrá, iba a ser determinante en su recibimiento. Para los lectores españoles, tanto si leyeron sus obras como si no,el nombre de Stendhal estaba cargado de ciertas connotaciones: naturalista y, por ende, inmoral y ateo; pues fue así como muchos -no sólo lectores poco avisados, sino críticos aparentemente entendidos- concibieron la reciente tendencia literaria aplicada a la novela.

Los conservadores en materia de política y literatura creyeron ver en las descripciones naturalistas de un universo materialista regido por leyes fisiológicas sujetas a verificación experimental (debido al influjo del positivismo de Comte y Taine, al evolucionismo de Darwin y Spencer y a la ciencia experimental de Claude Bernard) la expresión de un virulento ataque contra los principios tradicionales de la estética idealista y del pensamiento y la moral cristianos. Por su parte, los llamados liberales-

---

[2] J. Oleza, op.cit., p.26.

acusados "grosso modo" de inmoralidad- tomaron posición a favor del naturalismo, por cuanto la nueva bandera daba crédito a la deseada transformación de la novela que, dejando de ser puro pasatiempo, podría convertirse en un serio estudio social, donde sólo la verdad tendría cabida. Para ellos era preciso declarar al escritor libre a la hora de elegir el asunto de sus obras y era preciso también que la literatura fuese un instrumento más en la regeneración de la sociedad e pañola vuelta hacia la reflexión, la ciencia y el progreso.

Ciertamente, la escuela de Zola se oponía al Idealismo, del mismo modo que precediéndole lo había hecho la corriente Realista, de la que bien podía considerarse una derivación. Por otra parte, el tema de la moralidad (entendida de forma estrecha por los tradicionalistas) y su relación con la estética era, evidentemente, un asunto controvertido. Además, la lectura que algunos de nuestros críticos se propusieron hacer de las teorías zolescas con el objeto de encontrar en ellas aprovechable aplicación nacional, llevó a una conflictiva confusión acerca del verdadero contenido de términos como "realismo" y "naturalismo".

La polémica literaria ocultaba, a veces sin el menor disimulo, un profundo enfrentamiento social. Se trataba de la lucha entre partidarios de la libertad y de un arte sociológicamente comprometido, de una parte, y defensores de un tradicionalismo asido a planteamientos clericales e inmovilistas y de un enfoque idealizado de la labor del escritor, de otra. Pero también los matices tenían su importancia, pese al aparente maniqueismo reinante. En apartados anteriores abordamos aspectos de esta compleja realidad que ahora quisiéramos considerar desde el punto de vista de los debates literarios vividos en el momento.

Si ya antes se había polemizado sobre la corriente literaria denominada Realismo, la difusión de las novelas y las obras doctrinales de Zola abría nueva brecha en la discusión. La prensa se hizo eco del novelista y sus ideas por primera vez en 1876 y 1877, a través de las crónicas enviadas desde París por los corresponsales españoles[3]. El verdadero escándalo, no sólo en España sino también en Francia, estalló con la publicación de L'Assommoir (1877). En esta ocasión, nuestros hombres de cultura y literatos no se quedaron rezagados y la polémica literaria no tardó en ser nuevo motivo de fricción entre ambos países. Vallejo Miranda, que escribía para La Ilustración Española y Americana bajo el seudónimo de "Pico de la Mirándola", ofreció a los lectores su crítica de la obra de Zola tras varios párrafos de enconado rechazo a lo francés en términos generales. Un discurso de los académicos Alarcón y Nocedal sobre la belleza artística y la moral, condenando el realismo exagerado y las tendencias materialistas de la literatura francesa contemporánea, había levantado duras críticas en el Journal des Debats y en el Siècle,cuyos colaboradores consideraban injuriosas contra Francia algunas de aquellas afirmaciones. Pico de la Mirándola terció en el tema a favor, claro está, de los académicos, y tras reproducir las últimas palabras del artículo del Siècle: "España debe a Francia sumo agradecimiento por haber construido sus caminos de hierro y creado sus instituciones financieras", añadía:

> No es esto sólo lo que nuestro país debe al vecino; débele también, tras otros muchos beneficios, de cuyo índice no quiero acordarme, la importación de los vicios a la moda, y la adaptación, como dice muy bien el Siècle, de la mayor parte de sus producciones literarias. Por eso justamente, porque la España actual es, con no poco desdoro de nuestra

---

[3]Vid. Charles Bigot, "La correspondencia de París" Revista contemporánea, Vol.III (30 Abril 1876), pp.237-240, sobre Son Excellence Rougon; ibid. Vol.I (15 Febrero), p.403 y Vol.X (15 Agosto), pp.394-395, sobre L'Assommoir, La fille Elisa des Goncourt y Les Nabab de Daudet. Vid. también A. Vallejo Miranda, "Pico de la Mirándola", "Cartas parisienses" La Ilustración Española y Americana Vol.I (19 Marzo 1877), p.190, sobre L'Assommoir.

> autonomía intelectual, reflejo del pensamiento francés y porque poseemos deplorables veleidades de copiar también algunos de los usos y costumbres de nuestros vecinos, y no los más recomendables, es precisamente por lo que estuvieron perfectamente en carácter, llenos de oportunidad y muy justificados los discursos en que los académicos españoles analizaron, disecaron e hicieron crítica de la literatura francesa del momento, señalando además la correlación y la influencia de tales libros en la decadencia patente del carácter nacional de este país.[4]

Si nos permitimos reproducir tan larga cita es por mostrar cuanta inquina hacia lo francés sacudía el ánimo de algunos intelectuales, frente a los que propugnaban la apertura hacia cuanto viniese de fuera, siendo adecuadamente aprovechado.

El materialismo y la tendencia a lo bajo, vulgar y obsceno eran los rasgos que, en opinión del redactor de las "Cartas parisienses", caracterizaban tan negativamente las letras francesas en el día. De entre los libros más en boga, no dudaba en destacar L'Assommoir de Zola, un escritor, no obstante, reconoce él mismo: "de talento innegable, gran estilista, profundo observador, novelista de fuste y hombre de gran iniciativa, uno de esos literatos que causan estado y hacen época"; pero a quien no se le había ocurrido sino escribir una obra cuya finalidad capital era:

> El más repugnante cinismo, el realismo llevado a sus últimos límites en la descripción de las escenas más bajas y asquerosas. El Asommoir (sic)[5] es la epopeya de cierta familia obrera parisiense, sepultada en una de esas cloacas

---

[4] Art.cit., pp.189-190.

[5] Después de 1877 y durante bastante tiempo aún, los conocimientos sobre la nueva escuela entre el público español fueron muy vagos. El error que aquí subrayamos era uno más entre los que la prensa cometía al citar nombres de los principales representantes del realismo y naturalismo extranjero y de sus obras. En 1879, por ejemplo, en una crónica de Angel F. del Río, leemos: Gonkout y Roncourt por Goncourt, y Flauvert por Flaubert. La Ilustración Española y Americana Vol.II (15 Octubre 1879), p.230.

> que sirven de albergue al pueblo bajo en los barrios extremos de esta capital (...)[6]

Continuaba unas líneas más la detallada descripción para concluir diciendo: "El talento, y lo hay de primer orden en la obra de que hablo, empleado en tales producciones es circunstancia agravante, es el oropel que cubre una píldora emponzoñada".

Entre 1878 y 1880 la oposición a la escuela francesa parecía mayoritaria. Los tradicionalistas defensores del idealismo literario mostraban su rechazo, incluso sin tener un conocimiento personal de las obras y las doctrinas motivo de discusión[7].

En cuanto al traído y llevado conflicto creado por los términos, sabemos que fue Emile Zola quien se apropió de la palabra "naturalismo" para designar a los principales novelistas realistas del siglo -Balzac, Stendhal, Flaubert- y a sí mismo. Empezó a emplearla con este fin en el prólogo de la segunda edición de Thérèse Raquin (1ªed. 1867, 2ªed. 1868)[8], pero el hecho cierto es que, cuando en 1877 se publica L'Assommoir en Francia, existían todavía dudas en el empleo de los términos realismo y naturalismo con respecto a la nueva escuela, dudas y confusión que traspasaron los Pirineos. Es Vallejo Miranda quien en las "Cartas parisienses" ya citadas, al hacer la crítica de L'Assommoir define la nueva escuela llamándola, por primera vez, por su nombre:

---

[6] Ibid.

[7] Vid. Nelly Clemessy, "Sur la question du naturalisme en Espagne. Critique littéraire et roman" Cahiers d'Etudes Romanes Nº8 (1983), pp.41-57.

[8] L. López Jiménez, El Naturalismo y España. Valera frente a Zola, Madrid, Alhambra, 1977, p.7

> Los escritores que se apellidan a sí propios naturalistas y cuyas flamantes producciones en prosa y en verso (La chanson des queux, La fille Elisa) se complacen en la fotografía de todas las podredumbres carnales son la última manifestación de ese desenfrenado desgajamiento literario.[9]

Pattison en su obra ya clásica sobre El Naturalismo español[10] no se sorprende de que las primeras referenciasa a la escuela de Zola se hiciesen sin emplear la palabra "naturalismo", pues, efectivamente, en la misma Francia los críticos vacilaban en el uso de uno y otro término o los empleaban indistintamente.

Cuando todavía el público español no contaba con traducciones de las novelas de Zola -las primeras, al parecer, datan de 1880 y son Una página de amor, L'Assommoir y Nana[11]- y las novelas de Pereda eran objeto de controversia- pues para unos se trataba de un verdadero naturalista, mientras otros y él mismo se escandalizaban de semejante atribución[12]-, Manuel de la Revilla dió a la luz el primer estudio serio sobre la nueva

---

[9]Vallejo Miranda, "Cartas parisienses" La Ilustración Española y Americana Vol.I (15 Abril 1877).

[10]W.T. Pattison El Naturalismo español. Historia externa de un movimiento literario, Madrid, Gredos, 1969, p.11. Vid. también, J.A. Gómez Marín, "Zola y el naturalismo en España" en Aproximaciones al realismo español, Madrid, Castellote, 1975, pp.52-78.

[11]L. López Jiménez, op.cit. p.19. Este mismo crítico señala, al igual que Pattison, que la primera traducción de Zola en España fue El ataque del molino, cuento bélico publicado en 1879 en La Revista Contemporánea y que formaría parte en 1880 de Les soirées de Médan.

[12]En enero de 1877 ("Bocetos al temple de don José Mª Pereda" El Imparcial) Galdós denominó a Pereda "naturalista" pero precisando el término, pues en el escritor santanderino, a quien le unió gran amistad aunque no acuerdo en cuestión de principios literarios, veía a un heredero de la tradición realista española y no un seguidor de la escuela francesa. Benicio Navarro, por su parte, al hacer la crítica de Gonzalo Gonzalez de la Gonzalera y De tal pal tal astilla, consideró a Pereda un verdadero naturalista a lo francés. Otros mediaron en la controversia, así Miguel Moya y Gabino Tejado. La intervención de Pereda con su Prólogo a De tal palo tal astilla no consiguió zanjar la cuestión. Por fin, su amigo Menéndez Pelayo esclareció el problema indicando las diferencias entre el novelista y los postulados filosóficos que constituían la verdadera base de la doctrina naturalista.

escuela en la Revista de España, bajo el título "El naturalismo en el arte"[13]. Allí indicaba cómo las "nuevas tendencias" habían tomado "el nombre de realismo primero y de naturalismo después"; intentaba fijar las diferencias subrayando la inclinación del zolismo o naturalismo a "reproducir los más groseros y repugnantes aspectos de la realidad", no siendo en rigor otra cosa que "la demagogia del realismo"; y ponía en relación los cambios literarios con los que se estaban operando en las ciencias naturales, la filosofía y las artes, agrupando bajo la misma denominación de "naturalismo" la novela de la escuela de Zola y la pintura de los llamados impresionistas. La exageración que suponía el naturalismo respecto al realismo había llevado, en su opinión, a importantes errores: "el menosprecio de la forma; olvido del gusto; afectada desnudez en la pintura; artificiosa grosería en el lenguaje; marcado empeño en llevar al arte únicamente lo que hay de feo, vil y repulsivo en la realidad". Pero el crítico suponía que semejante demagogia no había de prevalecer y sólo el "principio fundamental del realismo, combinado con lo que hay de verdadero en el idealismo, sería la base de una nueva estética y de un arte nuevo".

Un año después, no obstante, Clarín, quien habría de mostrarse partidario de la nueva escuela por su "oportunidad literaria", escribía en El Imparcial: "El realismo o naturalismo, que tanto monta para el caso"[14]. Y vemos también a escritores españoles seguir la inspiración de Zola, así ~~Lucio Prádez~~, Narcís Oller y Ortega Munilla, quien no duda en afirmar en otro artículo de El Imparcial : "Estamos en plena era naturalista."[15]

Las declaraciones sobre el naturalismo se sucedieron durante 1881.

---

[13]Revista de España Nº68 (Mayo 1879), pp.164-184.

[14]El Imparcial (16 Agosto 1880). Citado por Pattison, op.cit., p.19.

[15]El Imparcial (27 Septiembre 1880).

En el invierno de 1881-1882, el Ateneo organizó un debate sobre el tema; en él tomaron parte Leopoldo Alas, González Serrano, Vicente Colorado, José Zahonero, el Padre Sánchez. No entraremos en los pormenores de dicho debate pues sobrepasa nuestras intenciones, pero recordemos que resultado de éste fueron además de los artículos correspondientes al momento, los publicados a principios de 1882: "Del naturalismo en la novela contemporánea" de José Alcázar Hernández[16] y "¿Qué es el naturalismo?" de José Ortega Munilla[17]. El primero era puramente teórico y empleaba indistintamente los términos realismo y naturalismo; el segundo se planteaba la pregunta que estaba en el aire. Para todos la referencia era la moderna novela francesa de Zola y su aceptación se hacía de manera más o menos mitigada.

Obras de Jacinto Octavio Picón o del mismo Pérez Galdós daban oportunidad a la crítica para pronunciarse al respecto y, por fin, la segunda novela de Pardo Bazán, Un viaje de novios, propició la manifestación de las diversas opiniones acerca de "la naturaleza exacta del realismo" de su autora. El libro apareció en La Epoca en forma de folletín entre el 29 de noviembre y el 3 de febrero de 1882. En el Prólogo, doña Emilia escribía refiriéndose a que por aquel entonces "la escuela de noveladores franceses que enarbolan la bandera realista o naturalista es asunto de encarnizada discusión y suscita tan agrias censuras como acaloradas defensas. Sus productos recorren el globo, mal traducidos, peor arreglados, pero con segura venta y número de ediciones incalculabes. Es de buen gusto horrorizarse de tales engendros, y certísimo que el que más se horroriza no será por ventura el que menos los lea."[18] Como puede comprobarse una vez

---

[16] La Revista de España Vol.87 (1882), pp.106-116.

[17] El Imparcial (20 Febrero 1882).

[18] Un viaje de novios en La Epoca (Del 29 Noviembre de 1881 al 3 Febrero de 1882). (El subrayado es nuestro).

más, ni la misma Pardo Bazán, a punto como estaba de redactar su Cuestión palpitante, hace distingos; lo que parece claro es que cuando emprende el ensayo que acabamos de citar lo hace pensando en la escuela naturalista de Zola, aunque los resultados a los que llegue no se acojan a ella estrictamente.

Esta imprecisión tan grande entre los términos , como dice Nelly Clemessy "entretint longtemps la confusion dans le debat"[19].

> Beaucoup utilisent l'un pour l'autre lorsqu'ils se réfèrent aux romanciers français et certains s'en justifient indirectement en affirmant que la seconde école n'est que "exagération" de la première. L'idee méritait d'être approfondie et précisée car cette définition, erronée, parce que trop vague, se fonde sur l'existence de similitudes indéniables [bien que réalisme et naturalisme diffèren aussi sur bien des points]. Doña Emilia, elle aussi, inclinera vers cette conception de la question mais tout en démontrant sa bonne connaissance de chacun des deux mouvements littéraires elle ne les distinguera pas assez clairement.[20]

Todavía en 1886, Rafael Altamira al hacer la revisión de lo que había sido y era el realismo entre nosotros, en una larga serie de artículos de notable importancia aparecidos en La Ilustración Ibérica, declaraba: "Hay otra cosa; y es la poca fijeza de términos, que se observa (...). Estamos próximos a combatir por nombres en vez de por ideas, lo que ocurre muy a menudo por no precisar los términos que se discuten"[21]. Su posicionamiento crítico revelaba el deseo de evitar sectarismos de escuela: "Quisiéramos, pues, que se tomaran nuestros estudios, más como ensayo analítico del estado y tendencias de nuestra literatura contemporánea (la novela en especial) que como fórmula -que no puede ser, ni lo hemos pensado-, de doctrina sectaria y

---

[19] Op.cit., p.71.

[20] Ibid., p.72.

[21] R. Altamira, "El Realismo y la literatura contemporánea" La Ilustración Ibérica (1886) p.262.

enragée de estética". La literatura, en opinión de Altamira, debía estar muy por encima de las escuelas, de modo que, si el Realismo importaba a la hora de considerar nuestras letras, no era como tal, sino por cuanto se había convertido en "manifestación del gusto público en punto a literatura".

Pero como al hablar de novela y de realismo, las dificultades empezaban con el nombre mismo, "aunque no sea ésta la principal cuestión que debemos decidir -apunta- veamos de aclarar algo el punto y sacar algo de provecho". Y aún se explicaba con más detalle antes de empezar con la aclaración:

> El que de buenas a primeras quisiera enterarse de la cuestión había de verse embarazado con esa mescolanza de apelativos, usados a lo mejor como sinónimos, otras veces como totalmente distintos, con que se bautiza la evolución contemporánea de la literatura. Quien dice que Realismo tanto vale como Naturalismo y que sólo se diferencian las voces en ser esta última más moderna; quien cree que el Naturalismo no es más que la tendencia ultra-realista; tal otro supone que el Naturalismo es algo grosero, bajo, materialista y a la postre ateo, y que todos los autores realistas son naturalistas; el de más allá se coge al Realismo,-para tomar un temperamento medio,- como la tabla salvadora de la actual literatura, y llega el extremo asqueroso del naturalismo que en estas manos vuelve a ser materialista, pornográfico, etc, etc. Unos dicen que no hay más que Realismo y toda otra cosa es música celestial; otros, que Naturalismo, y no le den Vdes. vueltas...

El asunto, al parecer, seguía en 1886 bastante embrollado. Altamira prefería zanjarlo sobre el terreno, ante los hechos, sin ofuscaciones innecesarias. Bajo su consideración y dado que según el Diccionario enciclopédico de la lengua española (1867),

> La palabra Naturalismo "tiene dos acepciones: una gramatical y corriente (usual que diríamos) en la que procediendo de Natural, se equipara y viene a decir tanto como el adjetivo Real y su derivado Realidad; la otra significación es puramente filosófica y marca las ideas de lo que hoy llamamos "positivismo","determinismo", "et ejusdem philosophiae"(...). Hacen bien -dice- los que escriben indistintamente Realismo y Naturalismo tomando las palabras

> en su acepción gramatical y en cuanto vienen a decir lo mismo y bien los que toman la segunda en su rigor filosófico, señalando así una tendencia impuesta por las ideas de época a la moderna manifestación del Realismo.

En cualquier caso, es error, en su opinión, tomar el Naturalismo como escuela literaria, cuando no se trata sino de una tendencia filosófica. "Lo principal es la doctrina común realista; y dentro de ella, el determinismo de Zola como punto de vista filosófico, forma una sola parte del movimiento actual en la literatura". Pero fuera de estas discusiones infructíferas "hora es ya -afirma- de que empecemos a ver en los autores lo aprovechable, lo útil que contienen para la historia y el adelantamiento de la estética."

Inicia él su análisis con el estudio de Zola como novelista y crítico. En ambas parcelas "ha sido mal estudiado" -conviene-, y ello por sobra de parcialidad en los críticos. Personalmente le aplaude por la frescura y fuerza de color en sus novelas, los detalles perfectísimos, la naturalidad de la acción y esa capacidad para sentir lo externo como es o a la manera que el común de los hombres lo sienten y saberlo transmitir. No debemos olvidar , nos recuerda, que Zola novela atendiendo a una doctrina y el fin de sus obras es aducir datos en orden al determinismo que propugna, "quítese esto a Zola y queda gran parte muy aprovechable". Como ocurrirá con otros críticos liberales de la época, la objección de Altamira está referida casi exclusivamente al determinismo y el positivismo filosófico de la tendencia francesa: "La verdad, Zola novelista me deslumbra por su color y la fuerza del dibujo. Zola crítico, me enseña y me hace pensar". Pero, "la literatura es un arte e histórica por ende; no ciencia filosófica. Por eso no puede ser sistemático en sus procedimientos ni exclusivista. Ha de reflejar la realidad en todos sus aspectos, luego cada autor escoja el que más le agrada, y de aquí las personalidades artísticas".

No cabe, para bien entender el Realismo, involucrar puntos de vista que le son ajenos, sean filosóficos o morales. En este último sentido, "querer juzgar la tendencia literaria desde el punto de vista de la moral (...) sólo conduce a formar concepto equivocado del papel que el Realismo representa en el proceso de las ideas estéticas".

Altamira considera elementos verdaderamente integrantes de la tendencia realista los siguientes: el principio de la experimentación; la verdad de lo que se narra; la simplificación del argumento; la atención al detalle; el lenguaje acomodado a la verdad de los personajes. Siguiendo estos principios, como entre nosotros lo hacen, según dice, Galdós, Pereda, Alas, Palacio Valdés, Picón o Pardo Bazán, caben aún ciertas formas accidentales con que se presenta el realismo, más o menos acentuadas, según el carácter y nacionalidad del novelista. Es una de esas formas el predominio del color sobre el dibujo con descuido, a veces, de los trazos definidos en el modelado de las figuras, derrochando color y luz al modo de los Goncourt o el mismo Zola; otra forma que viene a contrabalancear aquella es el psicologismo, "se acabó la caja de pinturas: viene el lápiz, y con él la fisiognomía, y tras esto las "reconditeces psicológicas", los detalles del carácter, los extremos escondidos del alma que se desdoblan y sacan a luz y se pesan y aquilatan"[22]. No cuenta esta forma, piensa R. Altamira, con tantos aficionados como la del color. Entre nosotros tal vez sólo Galdós y Valera, si pudiera no ser tan idealista. Y en Francia, ¿quién si no Stendhal?. A él se deben los mayores y más tempranos logros en esa novedosa tendencia de la novela contemporánea, como unos años después afirmaría con toda rotundidad el crítico[23].

---

[22] Ibid., p.266, 279, 311, 314, 359, 427, 430, 467, 499 y 554.

[23] Vid. el Apartado de nuestro trabajo titulado: Cánovas, J.O.Picón, R. Altamira.

Al despuntar la década de los ochenta esta última afirmación estaba aún por vislumbrarse entre la crítica española. La confusión reinante, según hemos intentado explicar, alcanzaba también a la imagen del autor de Le Rouge et le Noir, todavía sólo al alcance de quienes podían leerlo en la lengua original. La inexistencia de traducciones, la ausencia absoluta de referencias críticas, el clima de desconcierto literario ante novedades que costaba asimilar; todo eso, además de la intrínseca dificultad que entrañaba la obra de Stendhal y su propia personalidad, contribuyó a crear en torno a su figura un halo de desconcierto. Habiendo nacido y escrito en la época romántica, su nombre, sin embargo, aparecía con insistente frecuencia al lado del de Balzac, y por su parte, el jefe de los naturalistas se atribuía la inspiración de su magisterio. ¿A qué atenerse?.

Nuestros críticos no lo supieron bien hasta que su obra consiguió popularizarse algo más. En verdad, el boom de Zola llevó a otros descubrimientos indirectamente, uno de ellos fue el de Stendhal. Doña Emilia Pardo Bazán viajera, estudiosa, gran conocedora de la literatura francesa, fue quien, por primera vez en España, le dedicó un importante y extenso comentario en la debatida Cuestión palpitante. Allí le nombraba descendiente en línea directa de Diderot, el gran patriarca -decía- de la escuela contraria a la idealista, y elogiaba el carácter psicológico de su realismo.

Era la Pardo Bazán una entusiasta defensora del naturalismo y por este motivo tuvo enfrente a buena parte de la élite cultural española. Sobra decir que la aceptación y los juicios sobre Stendhal también estuvieron divididos, en buena parte debido al choque de las dos tendencias: si los realistas y naturalistas aplaudían a Stendhal, ¿cómo iban a hacerlo los idealistas conservadores?. Las enconadas circunstancias sociales y literarias influyeron, pues, sobremanera en la fama y estima de Stendhal en

la España del siglo XIX; hasta el punto de que los prejuicios de gran parte de la crítica y el público, en general, impidieron un acercamiento positivo y adecuado a su obra. En definitiva, y pese al esfuerzo de algunos -a quienes nos referiremos en páginas sucesivas-, el novelista francés continuó siendo un gran desconocido entre nosotros.

2. EMILIA PARDO BAZAN

Emilia Pardo Bazán fue un caso atípico en nuestra historia literaria; su generación e incluso la siguiente a duras penas consiguió perdonarle la rareza de ser mujer que "escribia a lo hombre"[1]. Desde una sociedad machista se criticó su falta de feminidad, al igual que por el motivo contrario, el de ser a fin de cuentas mujer, se habló peyorativamente de su atición en extremo a la novedad y a las modas. Hasta burlonamente hubo quien le colgó el sobrenombre de "la inevitable" o "la imprescindible doña Emilia".

Algo de esto último había probablemente en la continua autoafirmación de la escritora, consciente de sus propias aptitudes y de su elevada posición social e intelectual, posición que le ayudó a moverse en el mundo, viajando y accediendo a la producción literaria extranjera, gracias además a su conocimiento de otras lenguas. A este talante receptivo, se unió el carácter indep ndiente y polémico que tuvo tan a gala lucir, consecuencia de todo lo cual nos queda hoy, como legado de su pluma, una abundante obra de creación ligada estrechamente a su contribución crítica a lo largo de más de cuarenta anos, en libros, revistas, cursos, conferencias, sólo representada en parte en los cuarenta y tres volúmenes de sus Obras Completas.

Resulta admirable el alarde de erudición que desplegó en toda su obra crítica, aunque no siempre fuese de una seriedad, rigor y originalidad obsolutos. Tal cosa no obsta, de cualquier modo, para que su dedicación al

---

[1] L. Alas "Clarín", Folletos, VII, Museum, Madrid, Fernando Fe, 1890. Citado por G. de la Torre, Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969, p.233.

arduo campo de la literatura contemporánea, en una época de ebullición de escuelas y géneros, hiciese de ella, probablemente, la escritora más a propósito a la hora de las recepciones críticas. El que se apoyase en juicios ajenos no resta mérito ni justeza a sus comentarios sobre Stendhal, Flaubert, Dostoiewsky o Nerval[2].

En 1882-1883, con La Cuestión palpitante, fue la primera en ofrecer a los lectores españoles la imagen de un Stendhal poco antes revalorizado por la crítica francesa. Sus objeciones, contemporizando, en alguna medida, con las opiniones de Sainte-Beuve, Taine y Zola, no le impidieron descubrir en el autor de Le Rouge et le Noir la lucidez del "psicólogo realista", digna de toda su admiración. El suyo, pues, es el primer testimonio crítico de cierta entidad, escrito en España sobre Enrique María Beyle "Stendhal", como acostumbró a llamarle doña Emilia.

Nos preguntábamos en páginas anteriores, en vista de la confusión que por aquel entonces se dio entre "realismo" y "naturalismo", de qué manera pudo afectar dicha confusión en la idea que los españoles se hicieron de la obra de Stendhal. Entre nosotros su nombre no se aireó contando con la pluma de los seguidores de la corriente tradicionalista más generalizada; evidentemente, andaba muy lejos de los románticos de su quinta: Lamartine, Chateaubriand, De Vigny, y tampoco su arte era comparable en calidad plástica al de Flaubert. Ocurrió que, aunque con la tacha de anticlerical, le dio su parabien una escritora liberal pero declaradamente cristiana, y ello en una de las obras más repelidas por la crítica idealista y neocatólica, para la cual resultaba incomprensible que una mujer que se

---

[2]E. de Zuleta, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966, p.94. Vid. también sobre la inspiración francesa de su crítica y su producción novelística, F. Vézinet, "Madame Pardo Bazán et l'inspiration française" en Les maîtres du roman espagnol contemporain, Paris, Hachette, 1907, pp.205-231.

confesaba cristiana se mostrase partidaria de un arte inmoral.

Stendhal tuvo un público favorable muy limitado, lo mismo que reducida fue la crítica que en nuestro país le prestó atención. El era un novelista y ensayista difícil de encajar, necesitado de espíritus abiertos, receptivos, liberales, cuya tolerancia estuviese por encima de todo fanatismo. Espíritus como el de Pardo Bazán, de fe serena y firme pero en absoluto militante, para quien el afán de saber y la verdad artística estuvieron siempre por encima de cualquier otra consideración. Si algo, además, no perdonó la crítica y el público católico a la autora de La Cuestión palpitante al juzgar los artículos que componen esta obra fue, como dice Nelly Clemessy, su admiración hacia los novelistas franceses[3]. Liberal, ajena a los restringidos principios moralizantes en el juicio literario y francófila, tenía que chocar irremisiblemente con la España decimonónica intolerante y vuelta sobre sí misma.

2.1. Su concepción de la crítica

Su propuesta estaba a la altura de la mentalidad y las circunstancias europeas. Ya en La Cuestión palpitante de 1883, cuando todavía le quedaban por delante muchos años de actividad, formulaba sin cortapisas su concepción de una crítica independiente y antidogmática:

> Una ventaja tenemos hoy -decía- y es que la preceptiva y la estética no se construyen "a priori" y las clasificaciones ya no son artificiosas y reglamentarias ni se consideran inmutables ni se sujetan a ellas los ingenios venideros, antes ellas son las que se modifican cuando hace falta. Se ha invertido el papel de la crítica, o mejor dicho, se ha

---

[3] N. Clemessy, Emilia Pardo Bazán, romancière. (La critique, la théorie, la pratique) Vol.I, Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973, p.105.

> señalado su verdadero puesto de ciencia de observación, suprimiendo sus enfadosos dogmatismos y su impertinente formulario.[4]

Y como ciencia de observación -pensaba- tendría que sujetarse a los cambios históricos y a los principios mismos que se desprendiesen de las obras analizadas. La crítica exigía, así, una mirada atenta a cuanto fuese marcando pautas en el terreno de la creación, pues la literatura, como toda producción humana, evoluciona con la historia. En este sentido, Pardo Bazán, probablemente influida por la teoría de Sainte-Beuve y Brunetière, elaboró su propia doctrina, según la cual la existencia de escuelas resultaba un hecho innegable, casi de determinación biológica, aunque eso no restase libertad al artista.

A su vez, pensaba que las escuelas eran expresión histórica de tendencias estéticas generales y precedentes en el tiempo a aquéllas: así, el romanticismo y la escuela romántica o el realismo y la escuela realista. Había, pues, una conexión entre literatura y tiempo que la escritora gallega, con evidentes resonancias de Taine, no dejó de subrayar. La literatura era a sus ojos reflejo y respuesta al estado de la sociedad en que surgía. En una de sus últimas obras, El lirismo en la poesía francesa, lo dejaba bien claro: "Toda manifestación literaria responde a profundas raíces sociales, entendiendo yo aquí por social, no las leyes, ni las instituciones, ni aun la Historia, ni esta o aquella clase, sino la reunión de todas estas cosas, y su peso y fuerza en la creación espontánea e instintiva, aparentemente, del arte, en especial del literario"[5]. El peso de la sociedad pero también la individualidad creativa, una cosa sin la otra carecería de sentido.

---

[4] Op.cit., p.186.

[5] E. Pardo Bazán, El lirismo en la poesía francesa, Madrid, Pueyo, 1926, p.11.

En esta dicotomía arte-sociedad los elementos concretos en juego y sobre los cuales Pardo Bazán volvió constantemente fueron el escritor y el público[6]. Su interés por el público respondió, como señala Emilia de Zuleta[7], a preocupaciones dominantes en su época: el regeneracionismo krausista (aunque raramente se suele aludir a su estrecha amistad con Giner de los Ríos[8]), la enorme difusión de la Estética de Vischer y la influencia creciente de los aspectos sociológicos de la crítica.

Ahora bien, frente a actitudes más radicales como la de L. Alas, la suya puede parecer poco esperanzadora respecto a un papel realmente activo del lector, ya que, poniendo el acento y la importancia en el escritor, a menudo se limitó a lamentar la escasa preparación del público, incapaz, por ejemplo, de ejercer dinamismo sobre la novela. Creemos que, en el fondo, su concepción de lo artístico continuaba siendo muy elitista, fruto de una perspectiva fundamentalmente burguesa[9].

---

[6]Vid. La Cuestión palpitante, cit., p.179.

[7]Op.cit., p.88.

[8]G. de Torre señala al referirse a esta amistad la edición que corrió económicamente a cargo de Giner de los Ríos del único libro de versos de doña Emilia, Jaime (1876), op.cit., p.242. Vid. también los artículos de E. Pardo Bazán, "Muerte de Giner de los Ríos" La Ilustración Ibérica Nº1731 (1915), p.158 y "Don Francisco Giner" La Lectura Vol.I (1915) pp.269-274.

[9]Recordemos algunos comentarios en este sentido de N. Clemessy: "L'art peut-il être vulgarisé? C'est une question que l'écrivain a abordée également es à laquelle elle a répondu négativement (...). De nos jours (...) le peuple, constatait-elle, est indifférent à l'esthètique et aux spéculations scientifiques, il n'est sensible qu'aux aspects utilitaires. L'art, par conséquent, est obligatoirement aristocratique, c'est-à-dire accessible uniquemente à une élite. L'aristocratie en l'occurrence , pour doña Emilia, correspondait à "une moyenne illustrée": une minorité de la société sans cesse renouvelée, qui permet à l'art de survivre (...). Il est bien évident, que cette conception de Pardo Bazan correspondait à un point de vue fondamentalement bourgeois de la société espagnole. Dans la pratique l'élite en question ne pouvait appartenir qu'auz classes supérieures, sauf rares exceptions. Le renouvellement constant de la minorité cultivée dont parle l'ecrivain ne pouvait se concevoir qu'en fonction des ascensions sociales, il restait donc finalement lié au facteur économique." Op.cit., pp.190-191.

En una carta a José Yxart, fechada en Madrid el 20 de julio de 1890, daba cuenta de las dificultades con que se enfrentaba la crítica en España, sólo superables gracias a la acción educadora de los buenos pero tan escasos escritores:

> De lo mucho que vive mal entre nosotros, quizá nada esté peor, más enfermo, que la crítica. Naciones como la nuestra, que entiende tan mal lo poquísimo que lee, necesita educadores de su gusto estético, y no los tiene... Posee, claro está, cierto instinto el público, y sin embargo, para guiar y educar ese instinto nos convendría media docena de escritores (con poco me contento) que tuviesen su estilo, su moderación y su delicadeza de usted.[10]

Estas y otras reflexiones sobre la crítica y la historia y teoría literaria obraron condicionando su constante quehacer como novelista y crítico. Por eso cuando escribe La tribuna o Viaje de novios, tanto como cuando da a la luz su Cuestión palpitante, aunque todavía en una etapa temprana de su carrera, todos aquellos elementos están ya presentes. Y al igual que sus tendencias y concepciones críticas, los rasgos de su carácter se dejan notar en cada uno de sus artículos y en cada una de sus novelas.

Centrémonos ahora en La Cuestión palpitante, allí donde a Stendhal le cabe el honor de compartir con Balzac un capítulo titulado "Los vencedores".

---

[10] D. Torres, "Veinte cartas inéditas de E. Pardo Bazán a José Yxart" Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo LIII (1977), pp.383-409. Recordemos que ella misma, además de colaborar en múltiples periódicos, publicó el suyo propio, que redactaba íntegramente, titulado el Nuevo Teatro Crítico, folleto mensual que apareció de enero de 1891 a finales de 1893. El propósito de su directora fue el de agitar y estimular el mundo literario de entonces, y sobre todo contribuir al desarrollo de la crítica, en su opinión, el género de más arduo desempeño.

2.2. La aportación de E. Pardo Bazán al stendhalismo español

2.2.1. "La Cuestión palpitante" (1882-1883)

La obra es suma de veinte artículos que fueron apareciendo en la hoja literaria de La Epoca[11] todos los lunes desde el 7 de noviembre de 1882 hasta el 16 de abril de 1883. Ese mismo año, doña Emilia los dio a la Imprenta central a cargo de V. Saiz, manteniendo el mismo orden y con un prólogo de Clarín; así, cada artículo vino a ser un capítulo del libro.

---

[11] Era común el empleo de los periódicos como primer instrumento de difusión de artículos críticos y cuentos, sobre todo, luego recogidos en libros. Pardo Bazán colaboró en la redacción de muchos periódicos, en su mayoría de tendencia moderada, conservadores en política, como lo era La Epoca. También lo hizo en La España moderna, El Heraldo, La Ilustración Artística, La Lectura, La Nouvelle Revue Internationale, algo más tarde en Blanco y Negro y el ABC, y otros muchos publicaron sus cuentos así: El Imparcial, El Liberal, Los Contemporáneos, La Ilustración Española y Americana, La Revista de España...

Entre 1882 y 1883, cuando aparece La Cuestión palpitante, hubo varias revistas que se hicieron eco de las ideas naturalistas. Arte y Letras en Barcelona fue durante su corta vida la más importante defensora de la escuela. E. Pardo Bazán escribió a José Yxart, su director, desde La Coruña el 27 de diciembre de 1883, lamentando su desaparición: "Siento la desaparición de la Revista, entre otras razones porque habiéndola usted tomado de su cuenta llegaría a ser cosa buena; pero no hay que hacerle; la cuestión comercial es de importancia y se impone". De todos modos, según daba a entender doña Emilia, no faltaban entonces las revistas que acogiesen gustosas las ideas naturalistas. Así, pidiéndole un artículo crítico a J. Yxart sobre La tribuna, aunque "esa novela no es de las que agradan a la generalidad de los críticos, se me figura", no parece problema dónde pueda ser publicada; en su opinión, "si no es en La Epoca será en El Día o en El Liberal, o en El Progreso, o en alguna Revista: no ha de faltar donde, eso no." Citado de "Veinte cartas inéditas de E. Pardo Bazán a José Yxart", cit.

El propósito de la autora se indica ya en el primer artículo. Su intención es la de vulgarizar un tema del que el público estaba poco enterado. Los debates demasiado apasionados no habían echado luz sobre la cuestión y los lectores desconocían la nueva doctrina tanto o más que las obras inspiradas en ella. En su opinión, el nacimiento de una nueva escuela, que ella veía ligado a los cambios y transformaciones de la sociedad, obligaba al crítico a hacer un análisis del fenómeno en sí mismo, fuera cual fuese su signo. El segundo artículo supone ya la "Entrada en materia; en él se intentan precisar los términos realismo y naturalismo, con éxito dudoso ya que en los artículos siguientes continúan utilizándose con manifiesta indistinción. Las ideas principales del jefe de la escuela francesa quedan expuestas y doña Emilia declara haber leído para fundamentar debidamente sus juicios la obra crítica de éste, sobre todo Le roman expérimental. A continuación pasa a discutir la doctrina naturalista, haciendo mención de sus principales errores. Quienes habían refutado anteriormente las teorías de Darwin, no podían ahora aprobar la inclinación de Zola al pintar "la bête humaine", el hombre esclavo de sus instintos y de la fatalidad fisiológica. Su cristianismo tradicional le impedía aceptar una realidad humana que no tuviese en cuenta alma y cuerpo al mismo tiempo. Zola -piensa- falsea la vida, porque inclinando su visión de la realidad hacia una sola parcela de ésta, elige siempre los motivos que la determinan entre "los externos y tangibles y desatendiendo los morales, íntimos y delicados: lo cual, sobre mutilar la realidad, es artificioso y a veces raya en afectación."[12]

Para el tercer artículo deja la escritora la exposición de su punto de vista personal en torno a la cuestión que se discute. Ella elige el justo medio entre las doctrinas filosóficas antagónicas: la naturalista y la

---

[12] La Cuestión palpitante, cit. Cap.II, p.17.

idealista. De hecho, los errores que encuentra en la visión zolesca del mundo no la acercan al pensamiento hegeliano, cuyas aplicaciones en el terreno estético condena igualmente, al achacarle la deplorable confusión entre idea y verdad. Su juicio se inclina hacia un realismo intermedio.

> Si es "real" cuanto tiene existencia verdadera y efectiva, el "realismo" en el arte nos ofrece una teoría más ancha, completa y perfecta que el "naturalismo". Comprende y abarca lo natural y lo espiritual, el cuerpo y el alma, y concilia y reduce a unidad la oposición del naturalismo y del idealismo racional. En el realismo cabe todo, menos las exageraciones y desvaríos de las escuelas extremas, y por precisa consecuencia, exclusivistas.[13]

Tiende, no obstante, a mitigar su rechazo del naturalismo como tendencia extrema del realismo haciendo notar que "bien des accusations portées contre eux pourraient être retournées contre leurs prédécesseurs dont la bonne réputation est souvent imméritée."[14]

En la "Historia de un motín" se refiere al romanticismo y los combates que éste tuvo que librar para triunfar sobre el clasicismo. Compara aquella lucha de la novedad contra la decadencia con la que entonces enfrenta al naturalismo y al espíritu reaccionario. Del romanticismo, como dice en el quinto artículo, sólo ha perdurado lo mejor, mientras que las exageraciones quedaron atrás; aquella escuela tuvo el mérito de imponer los principios estéticos liberales que luego sirvieron a la causa de la realidad en el arte y en la literatura.

Con el sexto artículo, "Genealogía", y tras haber ensalzado la novela como género imperante en Europa, inicia una breve historia del mismo

---

[13] Ibid., Cap.III, p.

[14] N. Clemessy, Emilia Pardo Bazán, romancière..., cit. Vol.I, p.78.

cuya finalidad no es otra que la de apoyar el criterio estético por el que ella ha tomado posición. Se sirve de ejemplos tomados de la literatura europea; así, el Siglo de Oro español, concretamente, Cervantes y la picaresca. En el artículo siguiente se centra en la novela francesa desde sus orígenes hasta el siglo XVIII. Sobresale entre los novelistas admirados, Diderot, a quien sitúa a la cabeza de los escritores coloristas, considerándolo un precursor y maestro del moderno realismo. Sólo le desagrada en él el carácter licencioso de sus narraciones y en ello sí coincide la Pardo Bazán, pese a su libertad de pensamiento, con la opinión de sus compatriotas.

Y llegamos así al artículo octavo que lleva por título "Los vencidos". En él se ocupa de los grandes novelistas románticos franceses. Incluye en esta serie a Mme de Staël, Chateaubriand y Lamartine, aquejados todos de un excesivo idealismo. En el caso de Victor Hugo, si bien piensa que aún goza de cierta aceptación por el carácter más natural y realista de sus obras, no deja de rechazar en él lo que tiene de artificio. Respecto a George Sand, en su opinión, es el único que, hechas algunas salvedades, podría rivalizar con Balzac.

El artículo noveno propone un correlato de oposición con el anterior ya en el mismo título. Si aquéllos fueron los vencidos, ¿quiénes han sido "los vencedores"?. Dos, a juicio de Pardo Bazán: Stendhal y Balzac. Ellos son los inmediatos precursores del realismo francés de la época. En los artículos siguientes pasará revista elogiosa a los principales novelistas franceses, hecha la presentación de sus precursores. Con Flaubert no repara en expresiones de admiración y reconocimiento. Hace notar la distancia que le separa de Balzac en cuanto al grado de exactitud realista y subraya su empleo virtuoso de la impersonalidad en la descripción de seres y cosas. Tal no obsta para que insista en el pesimismo que se desprende de la

visión del mundo de Flaubert, irreprimible en un hombre sensible y exaltado como lo era el novelista. Los Goncourt, sin embargo, son sus preferidos. Lo que en ellos admira, sobre todo, es la habilidad en la descripción del paisaje. La inclinación innata hacia el color -ha indicado N. Clemessy- le lleva a admirar a los Goncourt por su talento de coloristas y consecuentemente a defender la técnica descriptiva de los naturalistas, para los cuales el escritor no debía ser un fotógrafo, sino un pintor, un artista. Finalmente, alaba en los hermanos la originalidad de su estilo, capaz de comunicar a los lectores toda la sutiliza de las impresiones experimentadas. Su observación del mundo supera a la de los naturalistas posteriores. A Daudet consagra otro artículo. Se sirve de las teorías de Taine para explicar el temperamento alegre del novelista por influjo del ambiente provenzal en el que transcurrió su vida, y asocia su obra a un naturalismo razonable. Daudet es fiel al método documental en su observación escrupulosa, pero no diseca la realidad despiadadamente como hace Zola.

Por último, dedica cuatro largos artículos al jefe de la escuela naturalista. En el primero, apoyándose en los escritos de Paul Alexis[15], da cuenta de su vida y su carácter. En el segundo se propone comentar la idea inspiradora de Les Rougon Macquart, esto es, la base científica que confiere a la obra, a un mismo tiempo, su fuerza y su debilidad. No termina de convencerle la novela experimental que según Zola está destinada a poner de relieve los defectos de las estructuras morales de la sociedad. El arte, si bien debía preocuparse por la verdad, no podía tener por meta, como la ciencia, el investigar; en lo único en que Pardo Bazán está de acuerdo con Hegel, precisamente, es en que el fin esencial del arte es la realización de la belleza. Este rechazo del carácter científico de la literatura lo

---

[15]P. Alexis, Emile Zola. Notes d'un ami, Paris, 1882. Según dice N. Clemessy, el libro acababa de aparecer en Francia en las librerías en el mismo momento en que la Pardo Bazán se documenta para escribir La Cuestión palpitante, cit. Cap.IV (Nota 20).

hallamos también en la mayor parte de los críticos y novelistas españoles partidarios de las posibilidades que ofrecía la escuela francesa naturalista.Tampoco pasa por alto la escritora las infidelidades cometidas por Zola respecto de la realidad, en las descripciones de los personajes. Rechaza su interés por los casos patológicos.

Ahora bien, tras las críticas llegan los elogios. No cabe duda del respeto y admiración que siente hacia el francés. En él ve a un artista de elevado genio, lo que explica su éxito. Es maestro en el arte de la descripción y no todos los temas que elige son tristes y desagradables. El vigor de su arte realista conquista a doña Emilia. Cuando analiza su estilo se muestra contraria a la opinión general, según la cual la expresión de Zola era cruda, popular, brutal, incluso grosera. Apoya su juicio en numerosos pasajes poéticos y no sólo en éste, sino en otros aspectos también hace notar la distancia que media entre la doctrina y la práctica en Zola.

Ya que no los procedimientos descriptivos, lo que más rechaza del novelista es que ponga éstos al servicio de su concepción materialista del hombre. En el último artículo que le dedica aborda la cuestión moral y como en ella priva el gusto por encima de las restricciones morales, discute el tema con una manifiesta libertad de espíritu. En su opinión, lo inmoral de la escuela francesa no hay que buscarlo en el ámbito erótico sobre el que tanto insisten sus detractores, sino en la doctrina filosófica que la sustenta. Pero dejando aparte el determinismo, sus juicios son indulgentes.

<u>La Cuestión palpitante</u> termina, pues, en una alabanza de los métodos artísticos de los principales representantes del naturalismo francés, aunque doña Emilia no se erija en apologista de la nueva escuela. "Loin de condamner en bloc la tentative esthétique dans laquelle ceux-ci

s'étaient lancés, elle s'était préoccupée d'en montrer les aspects qui lui sembient bons et fructueux pour le progrès de l'art moderne."[16]

Para terminar la visión de conjunto, Pardo Bazán concluye con un rápido estudio de la novela realista en Inglaterra y en España. El último artículo de su ensayo constituye una especie de resumen. La autora aboga por un naturalismo adaptado y mitigado en sus exageraciones, sin aceptar la doctrina filosófica determinista que lo sustenta. Le interesa el naturalismo como método y de él considera provechosa la noción de novela-estudio, que busca la descripción de la sociedad contemporánea y se basa en la observación y documentación fieles a la realidad. Al mismo tiempo, precisa que la puesta en práctica de estos recursos no podía ser igual en todos los escritores, cada cual habría de adaptarlos convenientemente a su propio estilo.

Del conjunto de los artículos suponemos que los leídos por el público con más viva curiosidad debieron de ser los dedicados al jefe de la escuela en candelero. El resto de los escritores citados, fuesen románticos o realistas, eran en su mayoría bastante conocidos; pensemos, por ejemplo, que el mismo Balzac fue traducido casi al mismo tiempo que se publicaban en Francia sus obras[17]. Pero junto a este gigante de la literatura, reconocido y admirado, leído por toda suerte de público, nos encontramos en el artículo noveno con el nombre de Stendhal. Incluso pensando en la importancia relativa de este artículo en el conjunto del trabajo de nuestra crítico, nos inclinamos a suponer que las páginas a él dedicadas debieron causar cierta extrañeza y curiosidad entre los lectores; al fin y al cabo, se trataba de

---

[16] N. Clemessy, op.cit., p.90.

[17] Vid. Lidia Anoll, Balzac en España, Tesis doctoral inédita. Universidad Central de Barcelona.

un escritor no popularizado entre nosotros y sobre el cual sólo podía tenerse una vaga idea. De ahí a llamarle precursor del realismo francés y a considerar "sus obras como joya de ricos diamantes engarzados y montados sin esmero alguno", iba una trecho.

Pero Pardo Bazán se atrevió a hacer éstas y otras consideraciones. ¿Por qué?. Sin duda, y en primer término, porque contaba con el sólido apoyo de algunos de los más insignes críticos franceses, a quienes siempre se sintió vinculada: Sainte-Beuve y Taine; y con los comentarios de Caro y de Zola, sobre los que apoyar los suyos propios. En segundo lugar, porque habiendo leído en francés buena parte de las obras de Beyle, debió sentir una sincera admiración por la capacidad de introspección psicológica que éste demostraba, compensando el exceso de fisiología imperante en los naturalistas.

Su artículo da comienzo con una alusión a Diderot, del cual es Stendhal "descendiente en línea recta"[18]. Con uno y otro entramos en la llamada escuela realista, por oposición a la idealista. Ofrece, a continuación, doña Emilia un repaso de algunos de los rasgos más sobresalientes de su personalidad y su obra, sin olvidar el artículo encomiástico que Balzac le dedicó -primer homenaje, además, a una obra que no sería realmente valorada hasta bastante tiempo después-. Se refiere a su labor como novelista, aunque "antes de escribir novelas Stendhal manejó la crítica y narró sus impresiones de viaje"; pero, añade, "en ningún género de los diversos que cultivó aspiraba a la gloria de las letras". Afirmación que, repetida en varias ocasiones: "Stendhal era indiferente a la celebridad" -dice un poco más adelante-, es reflejo de los tópicos que sobre el autor circulaban en la época y hoy tacharíamos de poco acertada, pues

---

[18] La Cuestión palpitante, cit., p.76.

sabido es cuánto sufrió el novelista a causa de la mediocridad de su vida como cónsul y aun como escritor. Asi, aunque Pardo Bazán reproduzca las palabras más irónicas del novelista ante el elogio de Balzac (tomadas probablemente de Sainte-Beuve), como si los halagos resbalasen por sus oídos: "He repasado el artículo pareciéndome a risa. A cada elogio subido de punto, pensé en el gesto que pondrían mis amigos si tal leyesen", a Beyle debieron brotarle también lágrimas de alegría al leer el artículo del "maestro" en el arte de novelar, además de un sentimiento de orgullo contenido[19].

Por aquel entonces, los datos con los que contaba la Pardo Bazán, a juzgar por ciertas alusiones de su correspondencia, eran los que circulaban corrientemente en las revistas y las publicaciones críticas más reconocidas en Francia. En el año de edición de La Cuestión palpitante, escribia la condesa a José Yxart:

> Yo suelo reirme cuando dicen que La Cuestión palpitante revela estudio profundo. Al correr de la pluma, sobre la mesa

---

[19]La cita parece tomada de otra de Sainte-Beuve en el estudio sobre Stendhal incluido en Les causeries du lundi Vol.IX. (Nosotros utilizaremos a partir de ahora la edición del texto que precede a De l'Amour, Paris, Garnier Frères, s.a.): "Cet article étonnant, tel que jamais écrivain ne le reçut d'un autre, je l'ai lu, j'ose maintenant vous l'avouer, en éclatant de rire. Toutes les fois que j'arrivais à une louange un peu forte, et j'en rencontrais à chaque pas, je voyais la mine que feraient mes amis en le lisant." p.35. Se conservaban, por aquel entonces, los tres borradores que redactó Stendhal como respuesta a Balzac. R. Colomb impulsado por el deseo de publicar un texto coherente, amalgamó las diferentes partes de los borradores, pues la carta realmente dirigida a Balzac no se conserva. Más tarde, Paul Arbelet, ya en los primeros años de siglo, se aplicó en reconstruir, a base de un estudio minucioso, la carta definitiva, pese a no ocultársele que el resultado iba a ser totalmente arbitrario. Finalmente, Henri Martineau, más prudente, se limitó a reproducir los tres borradores en su texto integro. Ellos ponen de manifiesto la prudencia y el cuidado con que Stendhal midió sus palabras, a pesar de la emoción provocada en él por los elogios de Balzac. En las notas a la Correspondance editada por H. Martineau, 1967-68 (3 Vols. La Pléiade) y con Prólogo de Victor del Litto, los mejores conocedores de Stendhal indicaban, respecto a la reacción de éste ante el artículo de Balzac (vid. Vol.I, p,730): "La surprise et sa joie furent indicibles. Cependant cette dernière ne fut pas san mélange. Balzac tout en le reconnaissant grand écrivain, lui reprochait de mal écrire. Or Stendhal ne pouvait accepter un pareil reproche, car il était conscient d'avoir un style personnel. De là l'embarras où il s'est trouvé plongé quand il s'est agi de répondre."

> de tocador a veces (cuando estaba de viaje) y de memoria, apuntaba y borraba esos capítulos, y las citas, por no molestarme, las tomaba de los libros que tenía a la mano. De frente, con ese libro ligero he llevado estudios graves de otro género, cuadernos gruesos de apuntes sobre (una palabra ilegible) Epistolario, el Cancionero del Cid, el de Baeza, y otras cosas por el estilo. La Cuestión palpitante era mi "délassement".[20]

Y en el mes de octubre, en otra carta a su amigo Menéndez Pelayo, a

volvía sobre el mismo asunto, diciendo:

> Gracias por su bondadoso elogio de La Cuestión palpitante[21], que es ciertamente un libro de guerrilla, de escaramuza, y de bien corta novedad en cuanto a las noticias que contiene. En Revistas, en tomos de la Biblioteca Charpentier, "un peu partout", como dicen nuestros vecinos, anda esparcida toda la erudición de esa obrilla; y figúrese qué fuentes tan recónditas.[22]

Hay algo en estas palabras de falsa modestia, pero deben contener también parte de verdad. El tratamiento que se da a Stendhal en el artículo, al menos, responde a esa idea de divulgación inspirada en opiniones ajenas nunca ocultadas. Tras referirse a las cualidades de observador y conocedor de la vida del viajero y polifacético autor, mencionar su afición a los pseudónimos no "por coquetería sino por mejor ocultarse", e insistir en la sencillez y sobriedad de su lenguaje, propia de los enciclopedistas y contraria a todo uso de galas y adornos tan del agrado romántico, concluye:

> Por culpa de esta originalidad misma, Stendhal consiguió en vida pocos lectores y menos partidarios: el fulgor de las

---

[20] "Veinte cartas...", cit. (Carta del 15 de Agosto de 1883. La Coruña).

[21] La amistad por encima de todo debió de dictar las palabras de Menéndez Pelayo, porque de todos es conocido su rechazo al naturalismo y lo mucho que insistió a Valera para que escribiese como réplica a La Cuestión palpitante, lo que serían los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.

[22] Carta del 10 de Octubre de 1883. La Coruña. Citada por Carmen Bravo Villasante en Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Magisterio Español, 1973, pp.88-89.

> estrellas románticas llenaba entonces el firmamento. Hasta dos lustros después de la muerte de Stendhal, ocurrida en 1842, no empezaron a llamar la atención sus obras, que no llegan a docena y media, fundándose en sólo dos novelas su fama de escritor realista. La Cartuja de Parma describe una corte pequeña, un ducado italiano, donde se tejen maquiavélicas intrigas y el amor y la ambición hacen diabluras: tempestad en el lago de Como. El rojo y el negro estudia aquella primera época de la Restauración francesa, en que sucedió al poder militar de Napoleón -ídolo de Stendhal- la influencia religioso-aristocrática. A cerca de estos dos libros se han pronunciado juicios muy diversos.[23]

¿A qué juicios se refiere Emilia Pardo Bazán?. Lo hemos dicho ya. Ella menciona a Sainte-Beuve, Taine, Balzac, Caro y Zola, en este orden. El párrafo continuación del que acabamos de transcribir dice lo siguiente:

> Sainte-Beuve, declarando que no son novelas vulgares y que sugieren ideas y abren caminos, las califica sin embargo de "detestables", fallo harto radical para un crítico tan ecléctico. Taine las admira hasta el punto de llamar a Stendhal gran ideólogo y primer psicólogo de su siglo. Balzac se declara incapaz de escribir cosa tan bella como La Cartuja de Parma. A Caro le irritan de tal suerte ésta y las demás obras de Stendhal, que llegaría a injuriar al autor; y Zola, reconociendo en él al sucesor de Diderot y poniéndolo en las nubes, niega la completa realidad de sus personajes, que no son, en concepto de Zola, hombres de carne y hueso, sino complicados mecanismos cerebrales, que funcionan aparte, independientes de los demás órganos.[24]

Como vemos, todo un abanico de juicios. Desde el entusiasmo aprobatorio de Taine a la arremetida moralista, punzante y desautorizadora de Elme Marie Caro. Sin olvidar ninguno de ellos y afirmando que "hay algo de verdad en tan opuestos pareceres", la autora tampoco apuesta por un ambiguo eclecticismo. Puestos a elegir entre Taine y Caro, sin duda sus afectos están con el primero; de los juicios del segundo no volverá a hacer mención. Recordemos, por nuestra parte, que el ensayo de E.M. Caro sobre

---

[23] Op.cit., pp.77-78.

[24] Ibid., p.78.

Stendhal, según se indica en la edición francesa de 1869, fue escrito con ocasión de la edición en 1855 de las obras del novelista. El estudio está recogido junto a otros varios bajo el título Etudes Morales sur le temps présent[25]. El epígrafe revela, en buena medida, la intencionalidad de su autor, filósofo moralista más que crítico literario. Desde su sillón de la Academia tomó posición como claro defensor del espiritualismo y la moral personal y social, escribiendo entre otras obras: Essais sur le mysticisme au dix-huitième siècle, Problèmes de morale sociale, Nouvelles études morales sur le temps présent, L'idée de Dieu et ses nouveaux critiques, Le matérialisme et la science, Les jours d'épreuve, Le pesimisme au dix-neuvième siècle, La philosophie de Goethe, etc. Sin duda, su extraordinaria capacidad filosófica y prodigiosa memoria le convirtieron en una autoridad del momento, pero recibió abundantes críticas por aparecer a los ojos de algunos como enemigo de toda novedad.

Las abundantes páginas que dedica a Stendhal son una muestra de su repulsa hacia la secta de admiradores creada en torno a éste, y que él concibe como expresión de un fanatismo poco acorde con la verdadera calidad humana y literaria del idolatrado. Divide su ensayo en dos partes: la primera se ocupa de la fisonomía exterior e interior del hombre, y para trazarla se sirve de la lectura de su Correspondencia inédita y del examen de un libro revelador, De l'Amour; la segunda parte aborda el análisis de las novelas mayores y el comentario -más benévolo, llegados a este punto- de las obras críticas.

E.M. Caro parece proponerse derruir el mito de un Stendhal enigmático y sublimado, bajo cuya superficie sólo descubre "l'absence de

---

[25]Paris, Hachette, 1869, pp.159-277.

sentiments élevés, nobles, affectueux"[26], cuya única moral es la búsqueda de la propia felicidad para llenar una corta vida sin trascendencia superior. De la personalidad de Beyle le repugna sobre todo la falta de sentido del deber, "il ignore absolutement ce que veut dire le mot devoir, ce que signifient les mots décence, moeurs, vertu"[27]. Para él sólo cuenta la sensación y la pasión, base de toda su teoría sobre el amor y sobre la vida. El análisis de De l'Amour le lleva a Caro a afirmar que "toutes ces théories ont une sorte de hardiesse provocante et comme un certain air de crânerie superbe (...) elles sont étroites, fausses, mesquines (...) révoltent la nature de la raison; (...) c'est avec des boutades pareilles que l'on corrompt les sociétés"[28]. Stendhal es a los ojos del moralista francés un ateo despreciador de los hombres y de la sociedad, incapaz de sentimientos puros, todo sarcasmo y sensualismo, y sus obras la ejemplar expresión de esa aridez humana desesperante[29], a la que falta espíritu, imaginación y hondura suficientes para componer una novela completa. Se salvan algunos pasajes, como el de Waterloo -aplaudido por la generalidad de la crítica-, y numerosas páginas de sus libros hechos de impresiones de viajes, como

---

[26] Op.cit., p.184.

[27] Ibid., p.190.

[28] Ibid., pp.193-194.

[29] "L'homme se retrouve tout entier dans ses fictions; c'est toujours la même haine fanatique contre le christianisme, un mépris furieux pour la religion et pour les prêtres, une défiance instinctive pour tous les nobles penchants et les affections désintéressées du coeur, une guerre ouverte contre toutes les idées reçues en morale, que toutes ne lui semblent qu'un hypocrisie ou une niaiserie, une désinvolture d'égoïsme sensuel et de sans-façon qu'on nous donne pour de la couleur italienne, une grande prétension à la profondeur des vues, à la pénétration politique, au machiavélisme (...). Ajoutez-y une imagination stérilement abondante qui appauvrit le roman en accumulant les incidents, au lieu de tirer d'un événement tout ce quil contient, et qui embrouille à chaque instant la trame du recit (...); ajoutez enfin un style qui semble toujours courir et qui s'arrête à chaque instant (...); de l'esprit, mais voulu, souvent contourné, parfois inintelligible; beaucoup de manière et d'apprêt dans le dialogue (...). En somme beoucoup d'esprit dans le détail, un pesant ennui dans l'ensemble; telle est la verité sur les romans de Stendhal, la vérité brutale, mois vrai, telle que presque tout le monde la pense, mais telle aussi que presque personne n'ose l'exprimer, de peru d'être exclu de l'illustre coterie des raffinés." Ibid., pp.253-254.

turista o admirador del arte, aunque nunca de una arte superior y cristiano. En suma, piensa Caro:

> Il gardera la réputation d'un homme d'infiniment d'esprit, mais d'un esprit desséché et comme stérilisé par la recherche exclusive du plaisir et á qui ont manque ces deux choses sans lesquelles rien ne se fait de grand ni de durable: le sens de l'idéal et le coeur.[30]

Pero volvamos a Pardo Bazán. Ella conviene con Sainte-Beuve en lo que respecta a la imperfección formal de las novelas del francés: están "escritas con poca gramática (...) (y) su estilo es no sólo descarnado, sino escabroso. Fáltales unidad, coherencia, interés sostenido gradualmente; en suma, las cualidades que suelen elogiarse en una obra literaria"[31]; e indica que Zola "tampoco yerra cuando asegura que los héroes de Stendhal raciocinan demasiado". No obstante, es Taine el que declarando a Stendhal "profundo psicólogo", a lo que nada puede objetar Zola, se acerca más al reconocimiento del auténtico valor de la obra stendhaliana, porque "el valor de los aciertos de Stendhal consiste precisamente en el terreno sobre que recaen. Stendhal analiza y diseca el alma humana, y aunque a Zola no le cuadre, el que acierta en este género de estudio se coloca muy alto. Es como el disector que trabaja en las partes más delicadas e íntimas del organismo, necesarias para la vida; o como el cirujano que opera sobre tejidos

---

[30] Ibid., p.277.

[31] Lo compara también con Mérimée: "Respecto a elegancia y proporción y destreza en componer, está muy por cima (sic) de Stendhal su discípulo Mérimée". Pero sorprendentemente en la carta, ya mencionada dirigida, dirigida a Menéndez Pelayo, cuando acababan de aparecer los artículos, se invierten los términos y Pardo Bazán da su preferencia a Stendhal por encima de Mérimée, lo que hace pensar en el juicio anterior como una concesión a Sainte-Beuve, cuya obra crítica tanto se alababa en aquellos momentos. La opinión confesada a Menéndez Pelayo era ésta: "Por lo que hace a Mérimée, soy poco devota de él; pero esto es una simpatía personal; no desconozco ciertamente su sobriedad casi clásica y su arte exquisito. No obstante, no le juzgo a la altura de Stendhal, aunque lo que hace sea más acabado. Hay en Stendhal algunas cosas que le dan a uno un golpecito especial en la cabeza, como diciendo, aquí está la verdad.". C. Bravo-Villasante, Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, cit., p.89.

recónditos, llenos de venas, arterias y nervios". No niega doña Emilia que Zola sea también en parte psicólogo, "pero -dice- lo es a lo Condillac, negando la espontaneidad psíquica: por eso el método "interiorista" de Stendhal no acaba de satisfacerle", cuando es el caso que,

> Stendhal no tiene otros títulos a la gloria que ya va dorando su sepulcro sino esa lucidez de psicólogo realista que nos presenta una alma desnuda, cautivándonos con el espectáculo de la rica y variada vida espiritual, espectáculo tanto o más interesante, diga Zola lo que quiera, que el de los mercados en el Vientre de Paris... y cuenta que este vasto "bodegón" de Zola es admirable.[32]

Es preciso admitir, con todo, que la erudición de Pardo Bazán en estas páginas falla bastante; de hecho, ella misma lo había admitido, no cabe, pues, la sorpresa. El empeño de la escritora era despertar la curiosidad del público hacia unas obras poco conocidas, si no desconocidas totalmente, para lo cual venía a ser suficiente tomar de aquí y de allí y levantar un juicio personal más o menos ecléctico. Nelly Clemessy, a quien ya hemos citado en otras ocasiones, habiendo estudiado en profundidad el conjunto de su producción, como novelista y como crítico, hace la siguiente apreciación (que nosotros traducimos): "Con respecto a Stedhal, vemos que llega incluso a citar a Balzac, Taine y Sainte-Beuve a través de Zola". Lo que parece, básicamente cierto. Ahora bien, lo más probable es que hubiese leído las Causeries du lundi de Sainte-Beuve, recopilación de sus artículos de crítica aparecidos primero en Le Constitutionnel, luego en Le moniteur y por último en Le temps, entre 1851 y 1862. Entre estas charlas de los lunes, había una dedicada a Stendhal bastante extensa. De cualquier modo, no se detuvo en el comentario de esta lectura. De Taine, filósofo, crítico e historiador muy conocido en los años 70 y 80, no toma ninguna cita directa y, ciertamente, aunque se remita a la opinión de éste, su punto de

---

[32] Op.cit., pp.79-80.

referencia es siempre Stendhal.

Para escribir La Cuestión palpitante Pardo Bazán dice haber leído y analizado los estudios de Zola, sobre todo el titulado La novela experimental:

> Si al hablar de la teoria naturalista la personifico en Zola, no es porque sea el único en practicarla, sino porque la ha formulado clara y explícitamente en siete tomos de estudios crítico-literarios, sobre todo en el que lleva por título La novela experimental. Declara allí...[33]

El Roman expérimental se había publicado en Francia el 4 de diciembre de 1880, hay que suponer que, dados los escrúpulos de doña Emilia: "Temo siempre al hablar de literatura contemporánea extranjera cometer las "bévus" de los franceses con nuestras letras"[34], y a sabiendas del revuelo que podían levantar sus artículos, leyese con detenimiento este ensayo. Pese a todo, según Nelly Clemessy, el capítulo XIV, por ejemplo, de La Cuestión palpitante, en el que se estudian las tendencias de Zola, revela "una lecture hâtive des théories de celui-ci (...). Il semble bien qu'elle n'a pas présentes à l'esprit les pages du Roman expérimental où Zola tente d'établir une distinction précise entre fatalisme et déterminisme et elle ne paraît pas se souvenir de la façon très mesurée dont l'écrivain français expose les buts de la méthode expérimentale."[35]

Al Roman expérimental hay que añadir Les romanciers naturalistes (Diciembre de 1881), donde Zola comenta la obra de un buen número de

---

[33] La Cuestión palpitante, cit., p.15.

[34] "Veinte cartas...", cit. Carta del 15 de Agosto de 1883.

[35] Op.cit., p.83.

novelistas franceses. Comparando los textos es posible deducir que Pardo Bazán se basó contantemente en estos escritos de Zola, de los cuales un importante capítulo le fue dedicado a Stendhal.

Así pues, podemos inferir de todo lo anterior que el artículo titulado "Los vencedores", en donde se habla por primera vez en España y desde una actitud positiva y aparentemente documentada de Henri Beyle, está directamente inspirado en los ensayos teóricos de Zola: el Roman expérimental y Les romanciers naturalistes. Veamos, entonces, cuáles fueron las aportaciones de Zola en estos escritos, si bien antes convendría volver la vista a la historia del stendhalismo francés, en busca de aquello que les precede y da sentido.

Stendhal mientras vivió no entró en la literatura más que por la puerta pequeña. Así empezaba Victor del Litto su repaso del "stendhalisme" en un artículo recientemente aparecido en la revista Stendhal Club[36]. Los periódicos de la época no se disputaron sus colaboraciones, los editores no le hicieron la corte para que les confiase sus manuscritos, ni sus libros conocieron grandes tiradas. Muy por el contrario, se vendieron muy mal. Unicamente Balzac le honró con sus elogios y el viejo Goethe, siempre atento a los grandes fenómenos de la cultura europea, hizo leer a sus amigos Rome, Naples e Florence y confesó al fiel Eckerman su admiración por Le Rouge et le Noir: "Une grande observation, un profond coup d'oeil psychologique... Il attire, il repousse, il intéresse, il impatiente, et, en fin de compte, on ne peut se séparer de lui..."[37]

---

[36]V. del Litto, "Voici cent ans la publication des grands inédits". La Relance de Stendhal. Centenaire de la publication des grands inédits. Stendhal Club, Nº118 (15 Janvier 1988), pp.99-106.

[37]Citado por Leon Blum, Stendhal et le Beylisme, Paris, Albin Michel, 1947, p.201.

Tras su muerte, La Revue des Deux-Mondes le consagró, a modo de necrología, el estudio de Augusto Bussière, cuyo eco fue, pese a la buena voluntad y clarividencia de su autor, muy reducido. Amanazaba ya con caer en el olvido cuando Paul Jacquinet, profesor de lengua y literatura francesa, impresionado por la lectura de sus novelas, intentó comunicar a sus alumnos esta predilección. "Le Rouge et le Noir, La Chartreuse circulérent donc, sous la caution du maître, parmi les promotions de 1847 à 1849, lesquelles comptaient, comme on sait, entre leurs membres, J.-J. Weiss, Prévost-Paradol, Sarcey, Edmond About, et, avant tous, Hippolyte Taine."[38] Mientras, su primo y ejecutor testamentario Romain Colomb, se empleaba, con una dedicación y tenacidad fuera de lo común, en hacer aparecer en la Editorial de Michel Lévy la primera edición de sus Obras completas. Gracias a esta edición el público pudo contar con obras difíciles, si no imposibles, de localizar en libreria.

En los años sucesivos, Sainte-Beuve contribuyó a su difusión y también Mérimée le dedicó un estudio póstumo, pero además de los numerosos lectores que ya iba teniendo, la obra de Stendhal contó con la actividad de un entusiasta rehabilitador: aquel alumno de Jacquinet llamado Taine. Una corriente de simpatía circ ló entre esta generación de Taine y el olvidado Beyle, a ella se refirió detenidamente L. Blum: "Tous, comme Stendhal, se rattachaient à la pensée critique et rationaliste du XVIII siècle. Contre le romantisme et contre les systèmes spiritualistes qui en sont issus, ils intendaient restaurer la logique claire, la connaissance précise et définie fondée sur l'observation du réel"[39]. Esa pretensión de aplicar al estudio del hombre moral el mismo rigor que a la observación del hombre físico o de

---

[38] Ibid. pp.202-203.

[39] Ibid. pp.204-211.

la naturaleza inanimada debió impresionar vivamante al filósofo que quería fundar como ciencias positivas la psicología y la crítica. Es más, a los detractores de Stendhal por su mal estilo o por la falta de él, Taine respondió sin dudarlo que "la nudité du style, la haine des métaphores et des phrases imagées sont des qualités"[40]; el único propósito del escritor era hacer que se percibiesen claramante las ideas y las emociones a través de las palabras.

En definitiva, nadie trabajó más eficazmente que Taine en la época por la gloria de Stendhal. Recordemos el Etude sur Stendhal que le consagró en 1867, aparecido en la Nouvelle Revue de Paris[41] y reeditado luego en los Nouveaux essais de Critique et d'Histoire; el comentario en los Philosophes français du XIX siècle (1857), donde se refiere a él como al más grande psicólogo de los tiempos modernos y quizá de todos los tiempos; y sobre todo el famoso pasaje de la Introducción a la Histoire de la littérature anglaise (1863-1864), que preferimos reproducir integramente:

> (...) l'histoire au fond est un "problème de psychologie". Il y a un système particulier d'impressions et d'opérations intérieures qui fait l'artiste, le croyant, le musicien, le peintre, le nomade, l'homme en société; pour chacun d'eux, la filiation, l'intensité, les dépendances des idées et des émotions sont différentes; chacun d'eux a son histoire morale et sa structure propre, avec quelque disposition maîtresse et quelque trait dominateur. Pour expliquer chacun d'eux, il faudrait écrire un chapitre d'analyse intime, et c'est à peine si aujourd'hui ce travail est ébauché. Un seul homme, Stendhal, par une tournure d'esprit et d'éducation singulière, l'a entrepris, et encore aujourd'hui la plupart des lecteurs trouvent ses livres paradoxaux et obscurs; son talent et ses idées étaient prématures; on n'a pas compris ses admirables divinations, ses mots profonds jetés en passant, la justesse étonnante de ses notations et de sa logique; on n'a pas vu que, sous des apparences de causeur et d'homme du monde, il expliquait les plus compliqués des mécanismes internes, qu'il mettait le

---

[40]Citado por L. Blum, ibid. p.207.

[41]Nouvelle Revue de Paris (1 Mars 1964), pp.193-216.

> doigt sur les grands ressortsm qu'il importait dans l'histoire du coeur les procédés scientifiques, l'art de chiffrer, de décomposer et de déduire, que le premier il marquait les causes fondamentales, j'entends les nationalités, les climats et les tempéraments; bref, qu'il tratait des sentiments comme on doit en traiter, c'est-à-dire en naturaliste et en physicien, en faisant des classifications et en pesant des forces. A cause de tout cela, on l'a jugé sec et excentrique, et il est demeuré isolé, écrivant des romans, des voyages, des notes, pour lesquels il souhitait et obtenait vingt lecteurs. Et cependant, c'est dans ses livres qu'on trouvera encore aujourd'hui les essais les plus propres à frayer la route que j'ai tâché de décrire.[42]

Quedaba así ligada la fortuna del novelista a los futuros movimientos Realista y Naturalista[43]. Taine sentaba las bases para que Stendhal fuese considerado el primero de los realistas franceses o, yendo aún más lejos, el primero de los naturalistas. Si, como dijo Pierre Martino, Taine fue el verdadero filósofo del naturalismo, proporcionando la aútentica fórmula del positivismo en materia literaria, si "persuadió a sus contemporáneos de aquello que los "ideólogos" del siglo XVIII y Comte enseñaban hacía tiempo, a saber: que la psicología no era más que un capítulo de la fisiología, que el estudio de los caracteres era el de los temperamentos, que el medio físico pesa desde todos los lados sobre nuestro destino, que la historia de los individuos, como la de las naciones, está sometida al más riguroso determinismo"[44], entonces, el reconocimiento de Taine hacia Stendhal debía de ser un reconocimiento unánime por parte de los naturalistas en literatura y, sobre todo, por parte del jefe de esta escuela, Emile Zola. Pensemos en lo dicho por éste en 1867, cuando llama a Stendhal "nuestro máximo novelista" y le alaba por su sentido de la

---

[42]H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, Paris, Hachette, 1905, pp.XL-XLI.

[43]Cf. P. Martino, Stendhal, Bolvin, 1934.

[44]P. Martino, Le naturalisme français, Paris, Colin, 1923. Citado por G. de la Torre, Del 98 al Barroco, op.cit. pp.254-255.

observación y su aparente distanciamiento narrativo:

> Notre plus grand romancier (...) Stendhal étudiat les hommes comme des insectes étranges, qui vivent et meurent, poussés par des forces fatales; son humanité ne sympathisait pas avec celle de ses héros, il se contentait de faire son travail de disection exposant simplement les résultats de ce travail.[45]

Esto que a primera vista resulta lógico vino a traer consigo no pocos conflictos. Primero, un cierto malentendido sobre el realismo stendhaliano y, segundo, el peso de un contrasentido no siempre superado en los escritos de Zola. Leyendo el Roman expérimental encontramos las siguientes afirmaciones:

> "J'ai trouvé la formule naturaliste au dix-huitième siècle; même si l'on veut, elle part des premiers jours du monde. Je l'ai montrée, magnifiquement appliquée, dans notre littérature nationale, par Stendhal et Balzac"; "Il (le naturalisme) renouvelle les arts, la sculture et surtout la peinture, il élargit la critique et l'histoire, il s'affirme dans le roman; et même c'est par le roman, par Balzac et Stendhal, qu'il remonte au-delà du romantisme"; "Il est inutile d'insister sur la nouvelle formule que Balzac et Stendhal apportaient. Ils faisaient par le roman l'enquête que les savants faisaient par la science. Ils n'imaginaient plus, ils ne contaient plus. Leur besogne consistait à prendre l'homme, à le disséquer, à l'analyser dans sa chair et dans son cerveau"; "Voilà donc les sources nettement indiquées. En haut, Balzac et Stendhal, un physiologue et un psichologue, dégagés de la rhétorique du romantisme"; "Personne ne s'est avisé d'accorder de l'imagination à Balzac et à Stendhal. On a parlé de leurs facultés puissantes d'observation et d'analyse; ils sont grands parce qu'ils ont peint leur époque, et non parce qu'ils ont inventé des contes. Ce sont eux qui ont amené cette évolution, c'est à partir de leurs oeuvres que l'imagination n'a plus compté dans le roman"; "(Stendhal) affectait de dire que, pour prendre le ton, il lisait chaque matin quelques pages du Code civil, avant de se mettre au travail. Il faut voir là une simple bravade jetée à l'école romantique. Stendhal voulait dire que le style, pour lui, n'était que la traduction la plus clair et la plus exacte possible de l'idée. Il n'en a pas moins eu l'expression personnelle à un très haute degré.

---

[45] E. Zola, L'Evénement Illustré (4 Juillet 1867). Citado por Hemmings, "Zola's Apprenticeship", PMLA, 71 (1956), p.351.

> Sa sécheresse, sa courte phrase, si incisive et si pénétrante, devient entre ses mains un merveilleux outil d'analyse".[46]

He aqui, en todas estas afirmaciones, la sombra de Taine: Stendhal junto a Balzac, ganando la batalla al romanticismo y proponiendo una nueva fórmula de análisis científico en el arte, especialmente en la novela, ha conseguido desbancar el poder de la imaginación, creando un estilo que, sin dejar de ser personal, es capaz de transformarse en el "merveilleux outil d'analyse". Pero nuestra pregunta es: ¿La admiración de Zola podía ser incondicional? Ciertamente, no, y además entendemos que hubiese sido un contrasentido el que lo fuese. Cuando Zola lee Le Rouge et le Noir y La Chartreuse de Parme, descubre demasiadas cosas que no encajan en sus principios naturalistas. Hay artificiosidad, juego, falta de autenticidad y realismo, demasiada lógica y poca naturalidad en las reacciones de los personajes.

> Il est trop clair -a dit George Blin- que l'auteur du Rouge qui, de son propre aveu, tend à se limiter au "résumé moral d'une action", qui "invente insoucieusement à côté de la réalité" (...), ce romancier qui oublierait plus volontiers sa donnée qu'il ne s'oublierait, décourage de le regarder comme un précurseur du naturalisme.[47]

Ya en algunos fragmentos del Roman expérimental Zola intenta marcar las distancias, si bien no insuperables a juzgar por lo que poco tiempo después describiría en Les romanciers naturalistes. En el Roman había escrito:

---

[46]E. Zola, Oeuvres Completes, Vol.X, Paris, Cercle du livre precieux, 1968, p.1222, p.1236, p.1238, p.1239, p.1285, p.1293.

[47]G. Blin, Stendhal et les problèmes du roman, Paris, José Corti, (1ªed. 1954), 1983, pp.34-35.

> Pour mieux me faire entendre, je reviens à Balzac et à Stendhal. Tous deux sont nos maîtres. Mais j'avoue ne pas accepter toutes leurs oeuvres avec la dévotion d'un fidélité qui s'incline sans examen. Je ne les trouve vraiment grands et supérieurs que dans les passages où ils ont eu le sens du réel.[48]

La crítica, desde entonces, no ha dejado de interpretar en múltiples sentidos el concepto de "realismo". Una noción unidimensional entrañaba y entraña demasiados problemas; entre ellos el de la irreconciliabilidad de los términos realismo e intervencionismo, que Zola no consiguió superar en su interpretación de Stendhal. La continua presencia del autor en Le Rouge et le Noir o La Chartreuse chocaba, sin lugar a dudas, con una concepción de la novela naturalista como obra impersonal donde "le romancier n'est plus qu'un greffier qui se défend de juger et de conclure", "n'intervient jamais, pas plus que le savant"[49], etc. No es extraño por este motivo leer, unos años más tarde, en 1886, en un artículo de Melchior de Vogüé par la Revue des Deux Mondes, a propósito de Beyle: "Nous le prenons sans cesse en flagrant délit d'intervention railleuse, de persiflage volterien. Or il y a incompatibilité entre cette qualité d'esprit et le realisme"[50]. Y, en 1913, Paul Arbelet, un gran stendhalista en el sentido actual del término, llegaba a la conclusión de que, sin romper con el sentido de "verismo", Stendhal teórico, crítico e historiador o amante del arte. generalmente censuró la idolatría de lo real[51]. Después, muchos otros

---

[48]Op.cit. p.1288.

[49]Citado del Roman expérimental por G. Blin, op.cit. p.198.(Nota 1).

[50]M. de Vogüé, "De la littérature réaliste, à propos du roman russe", Revue des Deux Mondes, (15 Mai 1886), p.298.

[51]P. Arbelet, L'Histoire de la Peinture en Italie et les Plagiats de Stendhal, Paris, Calmann-Lévy, 1913. Stendhal sabía que las pasiones no podían ser el objeto de una ciencia exacta. Vid. Melanges d'art, ed. Martineau, 1932, p.43. Sin embargo, el esfuerzo por adoptar una actitud objetiva ante el más subjetivo de los fenómenos del corazón humano fue en él una constante y, a menudo, confesaba la dificultad que ello

estudios críticos han puesto de relieve lo específico de la técnica de Stendhal al conseguir alcanzar ese punto de conjunción entre el escritor y lo que escribe[52].

En Les romanciers naturalistes (1881), un años después del Roman expérimental, Zola decanta sus posiciones. Pero son tantas ahora las desavenencias con el método y los resultados alcanzados por Stendhal, que casi cuesta trabajo explicarse por qué lo incluye bajo semejante título. Maurice Nadeau, al escribir la Introducción al ensayo para la edición de las Oeuvres Completes de Zola, decía:

> S'il n'avait pas eu à toute force besoin de répondants pour son action, d'autorités pour prouver qu'il se tient dans le fil d'une évolution, il autait sauté á pieds joints par-dessus celui-là. Il est clair que, comme son maître, Flaubert, il ne l'aime pas, ne comprend ni ses motifs ni son but.[53]

---

suponía con palabras como éstas: "Temo contantemente no haber escrito más que un suspiro cuando quería establecer un hecho.". Hay además en el novelista una buena dosis de ironía que como dice Harry Levin "fluctúa entre el doble arquetipo de la realidad del mundo y de la sensibilidad romántica.".El Realismo francés. Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust, Barcelona, Laia, 1974, p.162.

[52]Vid. por ejemplo, J. Prévost, La Création chez Stendhal, Paris, Gallimard, Le Mercure de France, 1951. En esta obra Prévost se esforzó por acercarse a los múltiples aspectos de la creación; si su contribucción está hoy en parte superada, guarda la importancia de haber suscitado otros trabajos, como el de M. Bardèche en 1947, Stendhal romancier, o el de G. Blin, Stendhal et les problèmes du roman, en 1958. Con el tiempo y la aparición del "realismo crítico", los stendhalistas creyeron hallar, por fin, el auténtico valor de la obra del novelista en la vinculación entre el hombre y su época, de la que fue capaz de dejar importante testimonio. Nacía, así, lo que Aragon en La lumière de Stendhal (1954) llamó "el realismo stendhaliano". Semejante interpretación, con ser valiosa, necesitaba completarse con nuevos ángulos de análisis. Vinieron entonces los estructuralistas, la semiótica, el psicoanálisis y ,en medio de todas estas corrientes, quizá la más importante y englobadora, la que hace de Stendhal un novelista de lo "imaginario", iniciada en 1961 por Gilbert Durant y su obra Le Décor mythique de "La Chartreuse de Parme" Les structures figuratives du roman stendhalien. (Mayenne, José Corti, 1971). También lo imaginario es el tema de los ensayos reunidos en 1982 por K. Ringger bajo el título L'Ame et la page.

[53]E. Zola, Les romanciers naturalistes, en Oeuvres Completes, Vol.XI, op.cit. p.17.

Zola comienza el ensayo dedicado a Stendhal en Les romanciers naturalistes reconociendo su importancia en la literatura contemporánea y el sobresaliente papel de sus obras, junto a las de Balzac, en la evolución naturalista, pese a lo cual, en su opinión, es tan grande la aureola de misterio que le envuelve que, hasta el momento, es mucho lo que falta para llegar a un acuerdo sobre su obra: "On a fort peu écrit sur Stendhal -dit-il-, surtout si l'on songe à la masse énorme d'articles et même de livres que nous avons sur Balzac. Je ne connais que trois études consacrées à Stendhal, qui comptent réellement: celles de Balzac, de Sainte-Beuve et de Taine."[54]. Precisamente los citados por E. Pardo Bazán, quien daba así muestra de un plausible conocimiento al respecto.

A propósito de esa leyenda que le rodea, refiere Zola algunos datos sobre su persona: hombre del siglo XVIII, de aficiones mundanas y filosóficas, consideró la literatura como una distracción, no como una profesión. (Pardo Bazán, remedando al naturalista francés, decía que no había cosa menos parecida a un escritor de oficio que Stendhal). Cita a continuación las diversas actividades a las que se dedicó e insiste en su rechazo de la retórica romántica, atribuyendo a la sobriedad de su lenguaje la falta de lectores y partidarios mientras las estrellas románticas llenaban el firmamento. Por último, y en vista de lo poco que por entonces se conoce de Stendhal, efecto de los disfraces y complicaciones en que se envolvía, y de que nada se ha escrito sobre él definitivamente, E. Zola piensa que "il est temps, je crois, qu'on cherche à dire sur Stendhal la vérité exacte, en l'analysant sans parti pris d'aucune sorte, et en lui donnant sa véritable part du siècle"[55]. Para ello nada mejor que "le chercher dans ses oeuvres (...) niées ou acclamées, sans qu'il existe sur

---

[54]Ibid. p.70.

[55]Ibid. p.72.

elles un jugement exacte, qui mette définitivement l'auteur en sa place"[56]. Su propósito será el de ceñirse en su análisis a la creación novelística y en concreto a los dos obras más sobresalientes:Le Rouge et le Noir y La Chartreuse de Parme. Por último, y antes de terminar este capítulo inicial donde se plantea el objeto del ensayo a partir de lo que el autor considera el estado de la cuestión, se señalan las contribuciones de Balzac, Sainte-Beuve y Taine, para concluir, en síntesis, lo siguiente:

> A leur apparition, les deux principaux romans de Stendhal: Le Rouge et le Noir (1830) et La Chartreuse de Parme (1839), n'eurent aucun succès. L'étude si élogieuse de Balzac ne déterminera pas le grand public à les lire; ils retèrententre les mains des lettrés, et encore furent-ils peu goûtés. Ce fut vers 1850 seulement qu'une sorte de résurrection se produisit. Elle étonna beaucoup Sainte-Beuve, qui finit par s'en montrer scandalisé. Puis, M. Taine, exprimant sans doute l'opinion du groupe d'amis qu'il avait connus à l'Ecole normale, lança les mots de "grand romancier" et du "plus grand psychologue du siècle". Dès lors, on fit profession d'admirer beaucoup Stendhal, sans le lire davantage et sans le mieux juger. La question en est là, entre les artistes qui le nient et les logiciens qui l'exaltent.[57]

Leyendo estas páginas de Zola reconocemos la mayor parte del material empleado por Pardo Bazán en el capítulo IX de La Cuestión palpitante. Si aquél afirma: "Stendhal est avant tout un psychologue. M. Taine a fort bien défini son domaine, en disant qu'il s'intéressait uniquement à la vie de l'âme"[58]; ésta, resumiendo con un ejemplo las objecciones de Zola, retoma su afirmación y en ella se apoya para juzgar favorablemente a Beyle: "Zola, al reconocer estos lunares, conviene con Taine, declarando que Stendhal es protundo psicólogo. Lo que le falta por confesar al jefe del naturalismo francés es que el valor de los aciertos de

---

[56]Ibid. p.69.

[57]Ibid. p.72.

[58]Ibid. p.72.

Stendhal consiste precisamente en el terreno sobre el que recaen."[59]

¿Cuáles son para Zola los lunares, las faltas en que incurre el autor de Le Rouge et le Noir?. Pardo Bazán las resume: unos héroes que "racionalizan demasiado" y un exceso de "método interiorista", con el consiguiente olvido de la realidad externa más simple. Zola se extiende en estas cuestiones a lo largo de un buen número de páginas. Veamos.

Empieza por el final, formulando las conclusiones: Stendhal, en su opinión, ha prescindido en el análisis de sus personajes de toda otra influencia que no sea la del intelecto, las pasiones y los caracteres. Así, rara vez se considera el medio ambiente, el mundo exterior. Ha escrito novelas "pour appliquer ses théories sur l'amour, pour appliquer le système de Condillac sur la formation des idées", y no como Balzac, a quien Zola, sin duda, prefiere, "pour analyser un coin de réalité, êtres et choses"[60]. Se ha ocupado de describir "cette vie du cerveau notée minute à minute, et dans les plus petits détails (qui) nuit, selon moi, au train plus large et plus bonhomme de la vie". Como demostrador y como lógico ha hecho de sus héroes símbolos, "espíritus superiores" y no hombres verdaderos.

En cada novela ha desplegado los artilugios necesarios para ese juego de hábil mecanismo en el que le gusta complicarse, al tiempo que ha recibido la indudable influencia ejercida por Napoleón en todos los hombres de su generación, al hacerles creer que el genio puede ser y es "l'était ordinaire des personnages"[61]. En Le Rouge et le Noir se salva Mme. de Rênal porque su creador "n'a pas trop pesé sur elle, il a laisse à cette âme une

---

[59] La Cuestión palpitante, op.cit. p.79.

[60] Les romanciers naturalistes, op.cit. p.74.

[61] Ibid. p.80.

certaine liberté"[62]. Por lo demás, hay en esta obra demasiado rebuscamiento, visible sobre todo cuando estudiamos la hipocresía de Julien Sorel, a quien Stendhal impone la mentira convirtiéndolo en un símbolo, en una especulación intelectual más que en una criatura, cosa que ocurre también con Mlle. de la Môle. No obstante, hay que reconocer igualmente la abundancia en la novela de páginas donde la verdad resplandece, por ejemplo, aquellas donde se relatan las escenas de amor entre Julien et Mme. de Rênal o la vida de Julien en el seminario. En otros pasajes, el hombre es estudiado libre de los ropajes de la retórica y de los convencionalismos literarios y sociales, por eso Stendhal acierta entonces plenamente. Pero hay tanta invención en el conjunto, vuelve a repetir el jefe del naturalismo francés: "Dans ce dénouement surtout, on sent combien l'histoire est inventée, combien peu elle est écrite sur l'observation immédiate"[63]. Aun cuando, como dice Taine, sea una historia verdadera la que proporciona la idea inicial del libro, todos los personajes son inventados; su autor les hace moverse entre la lógica cerebral y lo puramente novelesco, siendo como es preferible seguir el camino ancho de la vida misma, "la réalité des êtres et des choses, ni trop basse ni trop haute, avec son train moyen et sa bonhomie puissante, d'un intérêt d'autant plus grand qu'elle nous donne l'homme plus au compte et avec plus d'exactitude"[64].

"J'aime moins -dit-il- La Chartreuse de Parme"; su intriga complicada y la pintura de una Italia que, en lugar de contemporánea, parece del siglo XV, donde nuevamente aparecen "espíritus superiores, verdaderos genios" y las escenas se cargan de detalles singulares e inverosímiles, muy distantes de la desnudez de la verdad. La misma apreciación de Balzac le

---

[62]Ibid. p.79.

[63]Ibid. p.84.

[64]Ibid. p.86.

parece incomprensible, no ve dónde está la pintura de la verdad que le entusiasma. Encuentra más bien, una y otra vez, al ideólogo y al narrador que habla a la imaginación: "Dans ce livre, je vois surtout une application des théories de Stendhal sur l'amour". Aunque, en cualquier caso, Zola admite y conviene con Taine en que "Stendhal, tout en affectant le dédain du monde extérieur, a été le premier romancier qui ait obéi à la loi des milieux géographiques et socieux"[65]. Afirmación que no impide su preferencia con mucho por Balzac, porque al fin, en su opinión, "Stendhal n'a pris que la tête de l'homme, pour y faire des expériences de psychologue. Balzac a pris l'homme tout entier, avec ser organes, avec les milieux naturels et socieux, et il a complété les expériences du psychologie par celles du physiologiste."[66] Para terminar, se retoman las primeras líneas del ensayo y asistimos a una arremetida contra los "fanáticos" y "peligrosos" discípulos de uno y otro novelista:

> Ils ne peuvent causer dix minutes avec n'importe qui, sans faire du Balzac et surtout de Stendhal, cherchant sous les mots, manipulant les cervelles, découvrant les abîmes. Ce n'est point ici de la fantaisie; je connais des garçons fort intelligents qui comprennent de la sorte les maîtres du naturalisme moderne. Eh bien! je déclara tout net qu'ils sont dans le cauchemar (...). Le oeuvres seules sont en cause, et elles n'ont de bon aujourd'hui que la somme de vérité qu'elles apportent (...). Stendhal est grand toutes les fois que son admirable logique le conduit à un document humain incontestable; il n'est plus qu'un précieux de la logique, lorqu'il torture son personnage pour le singulariser et le rendre supérieur. J'avoue franchement qu'alors je ne puis le suivre; ses allures de mystère diplomatique, son ironie pincée, ces portes qu'il ferme et derrière lesquelles il n'y a souvent qu'un néant laborieux, me donnent sur les nerfs. Il est notre père à tous comme Balzac, il a apporté l'analyse, il a été unique et exquis, mais il a manqué de la bonhomie des romanciers puissants. La vie est plus simple.[67]

---

[65] Ibid., p.90.

[66] Ibid., p.94.

[67] Ibid., p.94-95.

Incluso cabría pensar que "en dépit de ses dénegations il s'accorde avec Sainte-Beuve pour trouver les romans de Stendhal "manqués, malgré de jolies parties, et somme toute détestables"."[68], y le reprocha la falta de composición y de estilo, característica de quien no ha sabido considerar la literatura más que "comme une délassement, une récréation de l'esprit, et non comme une carrière."[69]

En suma, Pardo Bazán leyó en Les romancieres naturalistes el estudio dedicado a un escritor complejo, misterioso, rehabilitado y puesto de moda en Francia, a quien merecía la pena, sin lugar a dudas, dar a conocer también en España. Debemos suponer que, antes de escribir el capítulo de "Los vencedores", leyese al mismo Stendhal en francés, dado que tanto le preocupaba hablar con conocimiento de causa, aunque su erudición no gozase siempre de total rigor. Refiriéndose a La Cuestión palpitante escribía: "Mi único mérito es haber hecho lo que creo yo que no hizo casi nadie por acá (a lo menos, hablan como si no lo hiciesen): a saber, leerme todos los novelistas que pasan por realistas, desde Champfleury hasta Guy de Maupassant"[70]. Su propia concepción de un realismo integrador de lo fisiológico y lo psicológico, de los efectos exteriores y de la vida interior y espiritual, encajaba bien con la propuesta de Stendhal, sobre todo cuando ésta permitía múltiples interpretaciones. Además, su desacuerdo con Zola, a este respecto, contribuía a moderar la apuesta naturalista que se desprendía de La Cuestión palpitante.

---

[68]Prólogo de M. Nadeau a Les romanciers naturalistes, cit., p.17.

[69]E. Zola, op.cit., p.67.

[70]Carta de E. Pardo Bazán a M. Menéndez Pelayo. 10 de Octubre de 1883. La Coruña. Citada por Bravo Villasante, Vida y obra..., cit., p.89.

2.2.2. "La Literatura Francesa Moderna"

La publicación de La Cuestión palpitante y las polémicas que vinieron tras ella contribuyeron a acrecentar la fama de doña Emilia Pardo Bazán, no sólo en España, sino también al otro lado de los Pirineos, donde Albert Savine, encargado de la adaptación francesa del ensayo la presentó como una de las escritoras más distinguidas del momento en nuestro país. A partir de entonces, su actividad como novelista y crítico inició una larga y fructífera carrera. Antes de los varios volúmenes de que consta La Literatura Francesa Moderna, aparecieron abundantes artículos en la prensa y ensayos con su nombre, como aquel que alcanzó indudable celebridad dedicado a la Literatura rusa.

Fue en 1885, cuando tras la lectura en francés de Crimen y Castigo de Dostoïevski, se lanzó, fuertemente impresionada por la obra, a la búsqueda o descubrimiento de otros autores rusos[71]. Pudo leer, así, a Pouchkine, Lermontov, Gogol, Gontcharov o Tolstoi, y las principales obras publicadas sobre Rusia y su literatura, entre las cuales le interesó fundamentalmente Le Roman russe del vizconde Melchior de Vogüé, editada a principios de 1886. A todo ello añadió las memorias y narraciones de viajeros, siempre en busca de una documentación completa, respondiendo a la misma inclinación por la cultura europea moderna que había revelado en La Cuestión palpitante. Su obra La Revolución y la novela en Rusia fue presentada en forma de conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid en

---

[71] "La idea de escribir algo acerca de Rusia, su novela y su estado social, cosas que guardan íntima relación, me ocurrió durante mis invernadas en París, al notar la forma y el éxito que logran en la capital del mundo latino los autores y especialmente los novelistas rusos..." E. Pardo Bazán, La Revolución y la novela en Rusia, Cap.I, Madrid, Publicaciones Españolas, 1962, p.20.

abril de 1887. La presencia de una mujer en la tribuna del Ateneo sorprendió, pero Pardo Bazán tuvo éxito con sus lecturas. A partir de ese año, las traducciones de los novelistas rusos comenzaron a extenderse en España, donde el interés por las circunstancias políticas que atravesaba Rusia contribuyó a su difusión. Tolstoi se abrió, así, decididamente camino, entre el público español.

El ensayo estaba compuesto de tres partes. La primera dedicada a la historia política y social de Rusia; la segunda, al nihilismo estudiado en profundidad, de donde se deduciría su importancia en la novela contemporánea, así en obras de Tchernychevsky, de Tourgueniev y de Tolstoi. En la tercera parte, el análisis se centraba en la literatura. Allí, y después de una referencia a los orígenes de las letras rusas, Pardo Bazán aludía a los poetas románticos y a los inicios del realismo con Gogol, para considerar luego, extensamente, la contribución de los grandes escritores contemporáneos. A modo de conclusión establecía un paralelo entre el naturalismo francés y el realismo ruso. Al referirse a Tolstoi tuvo el acierto de comparar su genialidad en las páginas dedicadas por uno y otro a la guerra, al tiempo que hablaba encomiásticamente y por primera vez entre nosotros del pasaje de la batalla de Waterlóo en La Chartreuse de Parme.

> El acérrimo enemigo de la guerra, Tolstoi, es acaso la persona que mejor ha escrito de ella en el mundo: en todo lo demás encuentro con quien compararlo; en eso no. En la novela francesa sólo conozco una página que puede figurar al lado de las de Tolstoy: el admirable combate de Waterloo, por Stendhal.[72]

Aunque no sacó mayores consecuencias de la comparación, ponía, sin saberlo ella misma, el dedo en la llaga al establecer un puente de unión

---

[72] E. Pardo Bazán, La Revolución y la novela en Rusia (Lecturas en el Ateneo de Madrid) Vol.I, Madrid, Tello, 1887.

entre ambos novelistas, el mismo que desde el punto de vista del reconocimiento de Stendhal en Francia se tendió hacia 1880. Pero dejemos esta cuestión para más adelante cuando estudiemos la obra de Clarín.

Volviendo a nuestra escritora, lo cierto es que, en conjunto, su trabajo tenía indudable importancia, a pesar de lo cual la buena acogida no fue unánime. Galdós alabó su aportación y el talento y estilo vigososo que la animaba[73]. Clarín, sin embargo, ironizó con motivo del supuesto plagio, dados los préstamos tomados del libro de Vogüé;, y hubo quien, como Icaza, intentó con este argumento desacreditar el ensayo. Este último la ocusó de haber elegido el tema únicamente por el deseo de distinguirse dando a conocer al público español una literatura lejana y éxotica, y de haberse dejado guiar a este respecto, sin muestra de discernimiento alguno, por la francesa[74]. Similar rechazo manifestó Valera y Menéndez Pelayo: "Les préjugés que nourrissaient beaucoup d'intelectuels espagnols à l'égard de la France -disait N. Clemessy- dictaient cette attitude hostile à l'égard de Pardo Bazán qui, elle, ne cachait pas sa sympathie et son estime pour la nation voisine[75].

Con el tiempo, se comprobaría la oportunidad y el talento que guió a la escritora en sus juicios sobre la novela rusa. Ella no ocultó las fuentes de que se había servido y supo, como contrapartida, ofrecer al público de su país una posición personal. Varios fueron los motivos de su interés por la literatura rusa: las afinidades que creía encontrar entre el pueblo ruso y el español; la atracción que ejercía en ella el ejemplo de una

---

[73]"Las conferencias de Emilia Pardo Bazán en el Ateneo constituyen el acontecimiento literario del día", decía Galdós en La Revolución y la novela en Rusia, conferencias de Emilia Pardo Bazán" Arte y crítica, Madrid, Renacimiento, 1932, p.203.

[74]Vid. N. Clemessy, op.cit., p.127.

[75]Ibid., p.127.

nación donde la mujer gozaba de una libertad inimaginable todavía en España; y por último, la nota cristiana que se desprendía de aquel realismo, de modo que "quelques annés aprés s'être prononcée, avec les réserves que l'on sait, en faveur du roman français moderne. Pardo Bazán trouvait dans le réalisme spiritualiste des écrivains russes une remarquable illustration de la formule asthétique à laquelle elle avait elle-même accordé sa préférence, parce que'elle la jugeait la plus conforme aux exigences de l'esprit et de la sensibilité de son époque"[76].

A partir de 1887 su producción crítica se orienta en esta misma línea de actualidad, siempre en busca de las orientaciones europeas más oportunas para alzar la creación literaria española. No dejó de colaborar en la prensa cotidiana y periódica, más bien aumentó su preocupación por la crítica del día. En su opinión era entonces absolutamente necesario cultivar una labor crítica que, respetando los imperativos de la equidad y la serenidad, se atirmase enérgicamente valiéndose de sólidos y convincentes argumentos ante el público y contribuyese así al progreso de la cultura. Pardo Bazán participó, en este sentido, del pesimismo de una parte de la intelectualidad española en estos últimos años de siglo, en vista de la apatía cultural que se respiraba en la nación. Ante los signos de la decadencia, afirmó la necesidad de una regeneración total.

> Abatido el espíritu, no puede gallardearse mucho la vida del entendimiento y la prosperidad artística de una nación. Escéptica y desalentada, sin fe política, sin cimientos para el orgullo patrio, España propenderá cada día más a buscar fuera de sí misma las pocas satisfacciones espirituales que necesite. Día llegará en que nuestras letras, como ya sucede a nuestra ciencia, no reflejen sino la vida de pueblos más dichosos. El expresivo síntoma de que no aparezca aún la generación que ha de continuar nuestras tareas, basta para prueba de que no son aprensiones de cansado veterano las que nublan nuestros ojos y apoyan nuestro entusiasmo,

---

[76] Ibid., p.145.

> precisamente cuando necesitaríamos valor y estímulo para luchar con esta postración y regenerarlo todo.[77]

Escribía estas palabras en su "despedida al lector", al clausurar aquella publicación personal que fue apareciendo todos los meses desde 1891 hasta 1893, y que ella llamó el Nuevo Teatro Crítico aludiendo, así, a su antecedente el Teatro Crítico Universal (1726-1760) del Padre Feijóo. Un proyecto ambicioso, concebido para estimular las curiosidades intelectuales y reparar la ausencia de crítica[78], pero que tuvo, como tantas empresas españolas en el mundo del periodismo decimonónico, una vida efímera.

Poco antes también, en 1898, la escritora ayudó a Lázaro Galdiano a fundar La España Moderna, donde colaboró asiduamente, contribuyendo además, en gran medida, a orientar la publicación hacia el movimiento literario y artístico europeo. Su esfuerzo, incluso, se vio recompensado con la edición a cargo de la misma revista de una colección de traducciones de obras de autores extranjeros, principalmente de los naturalistas franceses y de los realistas rusos más sobresalientes. Entre ellas, y dentro de la serie "Personajes ilustres", apareció el ensayo de Zola sobre "Stendhal. Biografía y estudio crítico", traducido directamente de Les romanciers naturalistes- aunque saltando algunos párrafos probablemente con el objeto de ceñirse a un número de páginas, cosa que no pervierte en absoluto el contenido del ensayo- y antes publicado en la misma revista en el Nº XXXV de Noviembre de 1891, páginas 47 y siguientes. Se popularizaba de este modo entre el público español el estudio leído años antes por Pardo Bazán para documentar su juicio sobre Stendhal. El mismo texto, sintetizado y traducido al español, fue incluido en el Tomo I de la "Colección de Libros Escogidos", patrocinada

---

[77] El Nuevo Teatro Crítico Nº30 (Diciembre 1893), p.309.

[78] En el primer número explicaba los motivos de la aparición de la revista y precisaba su concepción de la crítica en la línea de lo que venimos diciendo.

igualmente por Le España Moderna, junto al estudio dedicado a Balzac y a Daudet. El Tomo II trataba de Flaubert, los hermanos Goncourt y los novelistas contemporáneos. Uno y otro tomo eran traducción de los estudios de Zola en Les romanciers naturalistes.

La España Moderna jugó un papel esencial en la vida cultural española de esos años. Desde luego, no llegó, como no llegó tampoco El Nuevo Teatro Crítico a todo aquel público que hubiese deseado Pardo Bazán, pero alcanzó a la élite intelectual y tuvo larga vida, cuando poco más se podía esperar en España.

> De La España Moderna sólo puedo decir (...) -escribía doña Emilia a José Yxart- que aquí le ponen el defecto de ser "demasiado buena". Y está fundado el reparo. Yo le he dicho a nuestro amigo Lázaro que el público español tiene que ser como aquel chiquillo enfermo que para que trague una revista tan seria y docta hay que darle alguna sección ligera (siempre literaria) con algo de noticierismo; si no, temo que (¿admiren?) y que no lean. De todos modos, la revista es lo mejor que se ha hecho o se hará en España, y si esto fracasa, bien se puede renunciar a revistas para lo futuro.[79]

Fue testigo de excepción de importantes artículos donde se supo dar cuenta, desde un análisis ecléctico y sin apasionamientos cegadores, de la evolución literaria en ese fin de siglo. En febrero de 1890, escribió doña Emilia, el titulado "Las últimas modas literarias"[80]. Allí se elogiaba a Tolstoi por encima de Zola y, un año después, en un artículo consagrado a los Goncourt[81], se declaraba a la época naturalista ciclo terminado. A sus ojos, nuevas corrientes empujaban la literatura como síntoma y consecuencia de un estado de espíritu general que exigía la indispensable reconciliación

---

[79]"Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart". Carta del 4 de Febrero de 1889. Madrid. Art.cit.

[80]La España Moderna (Febrero 1890), pp.159-175.

[81]"Edmond de Goncourt y su hermano" La España Moderna (Marzo 1891), pp.68-94.

entre el espíritu y la materia. En estas circunstancias, había que contar, en primera instancia, con el realismo espiritualista ruso. La obra de los Goncourt revelaba incomparablemente, además, las características de una época de marasmo y agitación en Francia. Era necesario recuperar la energía moral perdida y los franceses se estaban encargando ya de hacerlo. Así fue como Pardo Bazán, e incluso antes Rafael Altamira[82], vinieron a dar cuenta de la reacción idealista en Francia; fruto de una evolución inevitable, si bien uno y otro reconocían que los mejores representantes del naturalismo se habían impuesto.

La novela rusa tuvo en el país vecino la influencia esperada. Vogüé se alzaba frente al naturalismo y positivismo con una alternativa novedosa que preparaba el camino hacia un retorno a la religión y las viejas tradiciones; y, algunos años después de la publicación de su Roman russe, Paul Bourget venía a reivincidar los derechos de la moral y la tradición contra la ciencia. La doctrina de Taine y el positivismo sufrieron una arremetida decisiva con la publicación, en 1889, del primer libro de Bergson, L'Essai sur les données immédiates de la conscience.

Los debates franceses fueron pronto dados a conocer en España. El Heraldo[83] se encargó de publicar los artículos de Marcel Prévost y de Dumas hijo en defensa de lo que se llamó "le roman romanesque". Y Pardo Bazán no tardó en hacer aparecer, en el número de junio de El Nuevo Teatro Crítico, un artículo titulado "La novela novelesca"[84], donde se revelaba su escepticismo ante la idea de que pudiese triunfar ese tipo de novela entre

---

[82] R. Altamira, "Balance de la situación", La Justicia (18, 19, 20, 21, 25 de Octubre 1889).

[83] El Heraldo (18 y 22 de Mayo 1891).

[84] El Nuevo Teatro Crítico Nº6 (Junio 1891), pp.53-65.

los escritores españoles. Pensaba que los problemas del género eran distintos en uno y en otro país e indicaba que la influencia del naturalismo en España había sido limitada. ¿Dónde había, entonces, que buscar las nuevas fórmulas para la novela del futuro?. No en la "novela novelesca" a la manera de Prévost, ni en la psicológica según la concebía Bourget, pues superaba la mediocridad intelectual del lector español, sino en la que ofrecía el Padre Coloma en Pequeneces[85]. En esta obra quedaba preservado el realismo vigoroso, pero no grosero, y, al tiempo que se pintaba la sociedad, se les concedía a los factores psicológicos el lugar que les correspondía. Al final del artículo "La novela novelesca", encontraba su autora una explicación lógica de la evolución literaria del momento: la exageración de una tendencia siempre engendra su rechazo y surge la necesidad del cambio; lo mismo había ocurrido en el paso del romanticismo al realismo.

Como fue El Heraldo el primer periódico donde tuvo eco la cuestión, Pardo Bazán dio a éste, en primicia, su artículo . Allí aparecieron también el de Clarín[86], básicamente de acuerdo con aquélla, y el de Valera[87], quien no mostraba ninguna simpatía por la forma propuesta por Prévost. El debate no se prolongó por mucho tiempo, pero en los años siguientes la escritora volvió, en repetidas ocasiones, sobre sus juicios respecto a la nueva novela francesa. Las sucesivas lecturas de estos "neo-idealistas", como ella les llemaba, no hicieron sino confirmar su idea de que no se trataba más que de románticos tardíos; salvando algunos nombres, como el de Bourget, los otros no le merecieron sino un juicio peyorativo, este mismo le parecía a enorme distancia de un Stendhal o un Balzac,

---

[85]E. Pardo Bazán, "Un jesuita novelista", El Nuevo Teatro Crítico Nº4 (Abril 1891), pp.31-72.

[86]El Heraldo (4 de Junio 1891).

[87]Ibid. (5 de Junio 1891).

incrédula como era además ante el aparente retorno de la reciente literatura francesa a la ortodoxia católica.

Contrariamente, la vuelta a las preocupaciones religiosas en la novela española contemporánea no le inspiró la misma desconfianza. Dado que el materialismo no había sido capaz de triunfar aquí, podía estimarse que la crisis de fe era mucho menos profunda que en otras naciones y el retorno a la espiritualidad y a las creencias tradicionales sincero; además de que, si algo deploraba de las corrientes decadentistas y simbolistas del momento era su pesimismo a lo Schopenhauer. La tendencia espiritualista de los novelistas "mayores", empezando por Galdós, tanto como la suya propia, venía a confirmar tales ideas. Lamentablemente, con el fin de El Nuevo Teatro Crítico llegamos también al término de la crítica de actualidad literaria española por parte de Pardo Bazán. Descorazonada ante el poco interés que su empresa despertaba entre el público y las muchas réplicas acerbas y desairadas de sus iguales, optaba por el silencio.

Decadencia literaria y decadencia social es cuanto vio en estos últimos años coronados por el desastre nacional de 1898. A principios de siglo la encontramos ocupada en las colaboraciones de prensa en torno a la actualidad política y social[88], y aunque habiendo renunciado a una labor continuada en el campo de la crítica literaria de actualidad, siguió vivamente interesada por estas cuestiones. Publicó en esta época numerosos cuentos, sobre todo en El Imparcial, en Blanco y Negro y en La Ilustración española y americana, y también crónicas de sus viajes por Europa.

Entrados ya en un nuevo siglo, su contribución a la crítica literaria recobró cierta vitalidad, orientada como estuvo en una doble

---

[88]"La vida contemporánea" en La Ilustración artística refleja más de veinte años de vida nacional y extranjera, sobre todo francesa.

dirección. La primera, vuelta hacia el pasado, la segunda comprometida con las jóvenes generaciones. Esta segunda vía no le resultó a doña Emilia fácil de seguir, envuelta todavía en la crisis intelectual de fin de siglo y desesperanzada ante la novela contemporánea, en cuya lectura no encontraba el menor placer; ya no sabía si la novela estaba en decadencia o era ella la que no la comprendía. En su descargo debemos reconocer la complejidad del movimento francés post-naturalista, sobre el cual una y otra vez intentó volver en busca de fórmulas aplicables, aunque fueron entonces muchos los nombres que ella se dejó en el tintero. Consideró el modernismo un movimiento minoritario, sin acogida popular, y en cuanto a los jóvenes novelistas españoles, si bien reconoció en ellos talento y sensibilidad, les juzgó más intelectuales que artistas. En un artículo de 1904, en la recién fundada revista Helios[89], presentó la selección de nombres que, en su opinión, constituían la nueva generación de novelistas y cuentistas en España. La serie reunía tendencias diferentes y talentos desiguales: José Nogales, Francisco Acebal, Martínez Ruiz, Pío Baroja, Mauricio López Roberts, Felipe Trigo, Valle-Inclán, Antonio de Hoyos y Vinent, Blanca de los Ríos, G. Martínez Sierra, E. Zamacois y Antonio Zozaya.

En la línea de su vuelta hacia el pasado más o menos próximo, consagró varios artículos a Zola y a Tolstoy[90], y es aquí donde debemos situar también la pretenciosa obra que no consiguió terminar, concebida bajo el título: La literatura francesa moderna. El objeto de semejante empresa fue el de reunir y profundizar en los estudios realizados en torno a este tema a lo largo de su carrera; y el antecedente directo lo encontramos en

---

89"La nueva generación de novelistas y cuentistas en España" Helios Nº12, (1904), pp. 257-270.

90"Resurrección, por el conde León Tolstoy" El Imparcial, (5 Marzo 1900); "El conde León Tolstoy" La Lectura, Tomo III, (1910) y Tomo I, (1911); "Zola" La Lectura, Tomo III, (1902)...

los cursos-conferencias dados en el Ateneo a lo largo de 1896 y 1897.

La primera publicación de La literatura francesa se debió a La España Moderna, en cuyas páginas fueron apareciendo, a partir de 1899, los distintos artículos, luego capítulos de la amplia obra que quedó dividida en tres tomos, cuya publicación data respectivamente de 1910, 1912 y 1914. Sus títulos: El Romanticismo, La Transición y El Naturalismo. El cuarto tomo no vio la luz; según Araujo Costa, encargado de clasificar los documentos de la escritora tras su muerte, debía contener el material de una conferencia dada en el Ateneo, en 1918, sobre Moreas y Verlaine, los artículos sobre Edouard Rod, publicados en La España Moderna, en 1897 y 1898, y la ampliación de los trabajos sobre Maeterlinck, presentados en "La Escuela Superior de Magisterio"[91]. Como título elegido consta el de : La decadencia y el anarquismo, revelador de su opinión sobre la la literatura post-naturalista, aunque también habla de "neoidealismo" y "neocristianismo", de modo que al señalar los períodos posteriores al romanticismo, dice:

> Al llegar a la época moderna, considerémosla dividida en tres períodos: el primero, de transición del romanticismo al naturalismo; el segundo, del naturalismo; y el tercero, el actual, del neoidealismo y neocristianismo, que otros llaman la decadencia y también la anarquía. Fases sucesivas de una rápida descomposición de los elementos románticos, que, sin embargo, persisten y resisten.[92]

Respecto al romanticismo, la escritora confesaba haberse limitado, por exceso de material, a las tendencias más marcadas y a las figuras más significativas. Estas fueron para ella: Chateaubriand, Mme. de Stäel, Lamartine, Alfredo de Musset, Victor Hugo, Alejandro Dumas, Jorge Sand y

---

[91]L. Araujo Costa, "Emilia Pardo Bazán y la literatura francesa del siglo XIX" Raza Española (Revista de España y América) Nº30. Homenaje a la Condesa de Pardo Bazán, 1921, pp.41-55 (p.54).

[92]P. Bazán, "La literatura moderna en Francia" La España Moderna Nº156, Año 13, (Diciembre 1901), p.53.

Gautier. Nombres que suenan familiarmente en España, aunque sean "harto menos conocidos de lo que suele afirmarse". No olvidaba tratar ciertos factores propios de la época: la reacción religiosa, la transformación de los estudios históricos por el advenimiento de la escuela pintoresca a lo Walter Scott y, por último, la aparición de una forma literaria patrimonio del siglo XIX, la crítica[93]. El romanticismo no fue una moda literaria, en su opinión, las raíces del mismo estaban arraigadas muy hondo y de ellas aún podía brotar vegetación frondosa. En definitiva:

> Ni en la época naturalista murió el idealismo, ni hoy el naturalismo está tan decaído y arruinado como cuentan (...) Cada escuela literaria nace entre el poder y el dominio de otra escuela: es reprobada y condenada casi como herejía; combate mientras alienta, mientras lleva en sí una fuerza de espontaneidad y empieza a decaer cuando parece asegurada su victoria (...) Pero el alma de verdad que indefectiblemente contiene toda doctrina, la suma de revelación que aporta, es lo que perdura y debe perdurar de ella.[94]

Sin embargo, y a pesar de la conservación de lo más genuino de cada escuela, el tiempo iba imponiendo sus cambios -según admitía P. Bazán-, y estos rebasaban los límites de la forma y la composición hasta llegar a la substancia misma del arte, de tal modo que,

> No fueron el realismo y el naturalismo una moda literaria, sino una transformación, la más profunda que puede sufrir el arte, al variar de un modo radical los principios a que obedecía (conscientemente o no) su desarrollo (...) Y en efecto, al afirmar contra el romanticismo la representación objetiva de la realidad, sin quererlo ni saberlo, se volvió hacia aquel tan odiado clasicismo, fórmula a la cual, por muchos conceptos, pertenecen los primeros anti-románticos,

---

[93]En este artículo P. Bazán insistía en la importancia de la crítica, tal y como ya hemos indicado a propósito de otras referencias: "(...) la crítica, con su doble carácter objetivo e intuitivo; tema es este sobre el cual habrá que insistir; requiere mayor espacio, cada día se impone con mayores títulos a la reflexión y hasta al sentimiento estético." Ibid., p.53.

[94]Ibid., p.54.

los psicólogos y los realistas, anunciados por Stendhal.[95]

Doña Emilia ahora, como años antes en La cuestión palpitante, se ocupa de Stendhal por atención a lo que fueron los grandes movimientos literarios e idealógicos de la Francia moderna. De hecho, más que el autor como tal, parece interesarle el curioso y complejo papel de eslabón que desempeña, engarzando épocas, abriendo caminos y, en definitiva, adelantándose a su tiempo.

> Stendhal es el primero de los escritores complejos e hibridos que encarnan la transición, y que, arrastrados por el romanticismo, o anclados en el clasicismo, van, sin embargo, insensible e involuntariamente, a abrir la zanja y echar los cimientos, no sólo del naturalismo, sino de escuelas más modernas que sobre las ruinas del naturalismo se han alzado. Vistos de cerca estos tipos, nótase que ofrecen caracteres propios de distintas épocas literarias y los reunen y juntan en sí, como el grifón y el dragón las alas del ala y las garras sólidas y macizas del cuadrúpedo. Se les ha llamado repetidas veces precursores del naturalismo , y lo son, en efecto; como tales se les ha estudiado, y como tales era lícito estudiarles; pero también cabría tenerles por testamentarios del romanticismo o predecesores geniales y nunca sobrepujados de las tendencias ultramodernistas. Recurriendo al vocabulario de la arquitectura, diré que son escritores del orden compuesto.[96]

En las páginas de La cuestión palpitante, el nombre de Stendhal aparecía unido "en concepto de iniciador del arte realita y naturalista" al de Balzac. Así lo veía la autora del polémico ensayo, insistiendo, en todo caso, en su mérito inegable como "psicólogo realista". Quince años después, su opinión no ha variado substancialmente, pero ciñéndose al propósito de agrupar en un volumen aquellas figuras representativas de la que denominó "Transición", da especiales muestras de interés por conectar al novelista,

---

[95] Ibid., pp.55-56.

[96] Ibid., p.56. Vid. E. Gómez de Baquero, "La literatura francesa moderna. II. La Transición" Los Lunes de El Imparcial (12 Febrero 1912).

de un lado, con el pasado romántico, y de otro, con las nuevas formas del psicologismo y los energistas. Si entonces fueron las opiniones de Zola el eje de su breve argumentación crítica, en esta ocasión, van a destacar dos apoyaturas fundamentales: el estudio de Sainte-Beuve y el ensayo de Paul Bourget, uno de los más importantes y entusiastas seguidores del novelista grenoblés. Casi dos polos entre los que fluctua Pardo Bazán, intentando guardar el sentido de la equidad. En cualquier caso, si bien rechazando la admiración incondicional y el fanatismo de muchos, no puede por menos de reconocer la novedad y la gran aportación del novelista y crítico a las letras francesas.

Las treinta páginas del ensayo están orientadas a justificar la opinión de la autora, en tanto que esbozada en dos direcciones: Stendhal representante de la transición y Stendhal necesitado de una rehabilitación razonable, pero sin fanatismos. Los argumentos en uno y en otro sentido se desprenden sea de la biografía del escritor, sea del análisis de sus obras, o de la síntesis vida-creación. El planteamiento inicial de E. Pardo Bazán es claro:

> Enrique Beyle -conocido por el pseudónimo de Stendhal, y que no sólo debe contarse entre los escritores de transición, sino entre los maestros más invocados y aclamados por las escuelas y tendencias que hemos visto sucederse: el naturalismo, el psicologismo, la crítica de Taine, los "energistas" contemporáneos- nació en 1783, y, por consiguiente, pensó y escribió en la plenitud del romanticismo (...) Envuelto, eclipsado por la gloria y el brillo de una época a la que moralmente no pertenecía (...) escribió mucho y apenas fue leído; y sólo mediante una de esas rehabilitaciones póstumas (...) ha ascendido al puesto que hoy ocupa.[97]

Pero incluso aquí constatamos ya un hecho que se repetirá en lo

---

[97]E. Pardo Bazán, La literatura francesa moderna en Obras Completas, Tomo 39. "La Transición", Madrid, Prieto, 1911, pp.27-28.

sucesivo. La escritora no sólo cita a otros críticos y al mismo Stendhal, sino que presenta como propias palabras y opiniones prestadas; así, por ejemplo, la afirmación: "Stendhal escribió mucho y apenas fue leído", es un calco de la frase de Paul Bourget: "Il écrivit beaucoup et ne fut guére lu"[98], y se delata por sí sola cuando un poco más adelante leemos, tras el repaso de las obras del novelista por ella conocidas, lo siguiente: "No es Beyle un escritor extraordinariamente fecundo"[99], manifestando de este modo una aparente contradicción. Por nuestra parte, nos proponemos ir señalando, según avancemos en el análisis del ensayo de doña Emilia, casos similares a éste, porque son buen reflejo de lo mucho que deben sus opiniones a las de los críticos más importantes del stendhalismo francés de la época. Comprobaremos así, en definitiva, dónde está la aportación más genuina y personal de la crítico española en torno al tema, sin olvidar que la referencia a otros críticos no es en su caso un demérito, pues gracias a ello se pudo aquí conocer cuál era el estado de la cuestión en Francia.

En cuanto a la rehabilitación de que hablaba Pardo Bazán, dice Vittor del Litto, una de las máximas autoridades en este campo:

> Será únicamente hacia finales de siglo cuando, gracias a Barrés, gracias a Bourget, el público se dé cuenta de que por encima de todo existía en este novelista, hasta entonces eclipsado por un Balzac y un Victor Hugo, una vitalidad cuyo interés merecía la pena retener. Avalada de este modo por dos críticos que, por aquel entonces, eran autoridad, la fama de Stendhal efectuó una ascensión irresistible, de tal modo que, a principios de nuestro siglo, dentro del grupo de asiduos de la "chapelle Beyliste", como por aquel entonces se la denominaba, germinó la idea de erigirle un monumento en París. Sin embargo, todavía se estaba muy lejos en lo

---

[98] P. Bourget, "Stendhal (Henri Beyle)" en Essais de Psychologie contemporaine, Paris, Plon, 1920 (1ªEd. 1883), p.277.

[99] Op.cit., p.41.

concerniente a la comprensión de la obra.[100]

En efecto, mucho faltaba aún para que la evolución de la crítica y de las corrientes literarias hiciese posible una aprehensión lúcida y no excluyente de la compleja obra del grenoblés. La complejidad y misterio atribuidos tanto a la obra como a su autor ya habían sido subrayados por Zola; y Pardo Bazán insistió en esa capacidad de aunar facultades que suelen excluirse, "elementos que riñen: el ejercicio tenaz del análisis y el culto de la acción, o según hoy se dice, la apoteosis de la energía"[101], es decir, el psicologismo de Bourget, por un lado, y el culto a la energía de Barrés, por otro. Eran éstos autores en boga por aquel entonces: el egotismo refinado, la vuelta al "yo", cierto ascetismo de fines profanos y un nacionalismo personal y político cada vez más acentuado auroleaban la obra de novelista y ensayista Maurice Barrés, en quien podían reconocerse nuevos caminos del pensamiento y la literatura[102]; respecto a Bourget, uno de los novelistas favoritos del público burgués por su oposición al naturalismo y su tendencia psicologista, teñida de moralismo, debemos recordar que en España fueron pronto conocidos sus Essais de Psichologie contemporaine, entre los cuales se encontraba un estudio consagrado a Stendhal. Tanto uno como otro fueron admiradores del genio de Beyle. Había al inicio de la carrera de ambos -como diría, no mucho más tarde, L. Blum[103]- una afinidad espiritual y sociológica que les situaba en relación de sincera simpatía respecto a aquél. Herederos del método científico de Taine y Renan,

---

[100] V. del Litto, "Stendhal hoy". Artículo traducido para la revista Barcarola Nº13-14 (Oct. 1983), p.227.

[101] Op.cit., p.28.

[102] Aunque entonces representó una tendencia novedosa, con el tiempo su fama, sobre todo en el extranjero, descendió mucho. Hoy su obra resulta demasiado vinculada a las circunstancias de su época y a las consideradas "verdades" y "virtudes" nacionales.

[103] Op.cit., pp.225-232.

entraban, hacia 1885, en contacto con una nueva arremetida del romanticismo o neo-romanticismo, en ellos coexistió el intelectualismo y la extremada atención a la vida interior.

Pardo Bazán, conocedora del éxito que rodeaba a Barrés entre la joven generación francesa, no le mostró, por su parte, reconocimiento especial, un poco perpleja ante lo que de su obra podía esperarse. P. Bourget, por el contrario, ganó pronto su aplauso y entusiasta aprobación[104]. En la línea de un psicologismo vuelto hacia el hombre y su realidad espiritual, él confirmaba la superación del naturalismo estrecho y se convertía en portavoz de las nuevas esperanzas y expectativas de la intelectualidad y el público del la última década del siglo. No sólo sus ensayos, sino también sus novelas, especialmente Le Disciple, dieron prueba de ello. El ataque se dirigía hacia las doctrinas positivistas y cientifistas, en reivindicación de los derechos de la moral y la tradición, y fue acogido como novedad triunfante en el país vecino. Más difícil era que la novela psicológica, tal y como la concebía Bourget, tuviese entre nosotros seguidores. Pardo Bazán, que intentaba sin descanso ofrecer en su país caminos fructíferos para la creación, entendía que la mediocridad intelectual del lector español era una traba insalvable para el novelista que utilizase un caudal de cultura y de conocimientos psicológicos similares a los del joven maestro francés. Pese a todo, la escritora elogió como valiosa aportación la obra de Bourget, el rigor y la oportunidad de sus ensayos, la riqueza y el fondo de su novela psicológica. A sus ojos, esta última se salvaba, además, del tono "hipócrita" que delataban las obras del naturalismo espiritualista o neoidealismo propuesto por Huysmans, y de la "novela novelesca" de Prevost, tendencias que merecieron muchos recelos por

---

[104] Vid. "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bourget, Huysmans, Rod y Barrés" Nuevo Teatro Crítico Nº19 (1892), pp.52-109.

su parte.

La admiración le condujo, evidentemente, a una lectura atenta de cuanto salía de la pluma del ensayista, reconociendo sus aciertos críticos y la profunda autoridad que los avalaba. Con ellos contó a la hora de redactar su propio estudio sobre Stendhal[105] (ya indicamos un caso, entre otros muchos, de reminiscencia literal). Pero incluso siendo así, la crítica de doña Emilia se inclina a la mesura y al eclecticismo, rebajando el calor y el entusiasmo característicos de las opiniones de Bourget acerca de Beyle. Por este motivo habla de necesaria rehabilitación, pero sin caer en fanatismos. En el Capítulo de La Transición, repasa el estado actual en que se hallaba dicho reconocimiento y afirma:

> Es caso singular, porque no se trata de ese éxito moderado, de ese tributo de justicia que la posteridad no siempre otorga, sino de una devoción, de un fanatismo, de una acción intensísima, que han erigido al obscuro Cónsul de Civita-Vecchia, al semidesconocido corresponsal de las revistas inglesas, al discreto comensal de Tracy, en venerado maestro de maestros.[106]

Y para ilustración de lo que acaba de decir transcribe dos párrafos, uno de la Historia de la literatura inglesa de Taine, ya conocido

---

[105] R. Dumesnil, al examinar la obra crítica de P. Bourget, constata su evidente utilidad "en voyant ce que les Essais de Psychologie contemporaine ont fait pour Stendhal et pour Flaubert, pour Renan et pour Taine: il n'est pas exagéré de dire que sans Bourget ni les uns ni les autres n'auraient été connus aussi bien qu'ils le furent. Des livres comme les siens valent non seulement pour ce qu'ils apprennent à ceux qui les lisent, mais aussi pour ce qu'ils font naître chez les meilleurs d'entre les lecteurs le désir d'aller plus outre. Combien de travaux originaux sont sortis des pages de Bourget? A combien d'études fragmentaires l'un des chapitres de ces deux volumes a-t-il servi d'assises?" Le réalisme et le naturalisme, Paris, Del Duca, 1965, p.397.

[106] Op.cit., p.39.

por nosotros, y otro del mismo Bourget[107], quien venía a demostrar cómo la apreciación de Taine sobre la importancia de Stendhal había cundido y su fama seguía en progresivo ascenso.

> Este soldado de Napoleón -dice Bourget- cruzó su época literaria como se cruza un país extranjero cuyo idima ignoramos. Los pocos amigos que le conocieron y estudiaron no pudieron soñar para él esta apoteosis de ultratumba. De tal modo crece Stendhal, que hoy decimos: Stendhal y Balzac -lo propio que diríamos Hugo y Lamartine, Ingres y Delacroix.

Y seguía doña Emilia:

> Poco después, hablando de la novela Rojo y Negro, obra maestra de Stendhal, Bourget refiere cómo la saben de memoria los escritores contemporáneos, cómo más de diez veces oyó que a porfía citaban trozos, cual se cita el Evangelio. Y en la intensidad de su admiración por Stendhal, Bourget llega a suponer que esta novela equivale a toda la Comedia Humana de Balzac.[108]

Estos testimonios en torno a la fama del autor de Le rouge et le Noir le llevaban a concluir del siguiente modo:

> A mi parecer, si el casi olvido en que vivió Stendhal se explica pero no se disculpa, también va más allá de lo razonable el fanatismo de ahora. (A lo que añadía) El examen

---

[107]Hay un lapsus de memoria en Pardo Bazán al señalar que "más de treinta años después" del ensayo de Taine, Bourget publicó los Essais de Psychologie, ya que éstos aparecieron en 1883 y la Historia de la literatura inglesa entre 1863-1864. Sólo habían mediado veinte años.

[108]Ibid., p.41. La cita de P. Bazán corresponde al inicio del estudio de P. Bourget. Nosotros utilizaremos la edición de los Essais de Psychologie ya indicada. Veamos: "Mais un tour d'esprit très original et rendu plus original par une éducation très personnelle voulut que ce soldat de Napoléon traversât son époque littéraire comme on traverse un pays étranger dont on ne sait pas la langue(...) Même les rares amis qui le connurent et qui l'apprécierent n'espéraient poit pour lui cette gloire posthume, laquelle va grandissant, de telle sorte que nous dison couramment à l'heure présente: Balzac et Stendhal, comme on disait: Hugo et Lamartine, Ingres et Delacroix." p.277; "Le Rouge et le Noir renferme l'énoncé le plus complet de ces vérités, livre extraordinaire, et qui j'ai vu produire sur certains cerveaux de jeunes gens l'effet d'une intoxication inguérissable. Quand ce roman ne révolte pas, il ensorcelle. C'est une possession comparable à celle de la Comédie humaine." pp.319-320.

de sus obras me dará ocasión de fundar este aserto.[109]

Pero vayamos por partes. Tras haber declarado el valor de Stendhal como representante de la "transición" y maestro invocado por las distintas escuelas, desde el naturalismo de Zola hasta el psicologismo de Bourget y el energismo de Barrés, y antes de entrar en el análisis de sus obras, dedica la escritora varias páginas a dar cuenta de la biografía del autor. Opera aquí como lo haría Sainte-Beuve (1804-1869), el maestro indiscutible de la crítica francesa, siempre en busca del aspecto biográfico, psicológico e histórico-social. De él se ha dicho que confundía arte y vida, hombre y obra, y Proust le reprochó no saber que "le moi de l'écrivain ne se montre que dans ses livres"[110]. Sin embargo, a fines de siglo, cuando el formalismo no había nacido, continuaba siendo el número uno entre los grandes críticos de la centuria. Como tal lo tuvo la española y lo elogió por su "habitual penetración" y "perspicacia", aunque no siempre compartiese sus opiniones[111]. No nos sorprende, pues, que remita en repetidas ocasiones a las aportaciones de aquél en lo concerniente a Stendhal, recogidas en el Vol.IX de sus Causeries du Lundi, que ahora demuestra, no sólo haber leído, sino tener muy presentes. Tanto es así que, por ejemplo, una vez apuntados varios datos de interés sobre la infancia del infeliz Beyle y situándonos a éste en París, la víspera del 18 de Brumario, viene a recalar en este hecho como explicación de la "influencia inmensa y singular que sobre la imaginación de Stendhal ejerció el destino de Napoleón", y confiesa: "Sainte-Beuve, que extracta la biografía de Stendhal de donde yo la extracto, de la muy concienzuda de R. Colomb, el amigo constante de Stendhal, dice de este momento: Fecha memorable, tan propia para grabarse en

---

[109] Ibid., p.41.

[110] M. Proust, Contre Sainte-Beuve, Paris, 1954, p.143.

[111] E. Pardo Bazán, "Stendhal", cit., p.43 y p.52.

un alma joven."[112]. Ahí tenemos el primer reconocimiento de su inspiración en Sainte-Beuve, aunque es la biografía de R. Colomb la que le sirve, según dice, de guía[113].

A continuación, le interesa tanto dejar constancia de la relación del novelista con la nueva literatura, que abre un gran paréntesis al respecto, cuyo contenido se refiere a España como la patria de la energía, una idea con la cual doña Emilia no comulga, tan persuadida estaba en aquellos años de la decadencia generalizada de su país. A nosotros nos interesa el párrafo[114] en tanto en cuanto alude al "españolismo" stendhaliano, sobre el cual -a decir verdad- no debía saber gran cosa Pardo

---

[112] Op.cit., pp.29-30. Sainte-Beuve dice: "Beyle vint pour la première fois à Paris; il avait dix-sept ans; il y arriva le 10 novembre 1799, juste le lendemain du 18 Brumaire: date mémorable et bien faite pour donner le cachet à une jeune âme¡", op.cit., p.4.

[113] R. Colomb, el ejecutor testamentario y primo del novelista, había escrito una "Notice sur la vie et les ouvrages de Henri Beyle (Stendhal)", encabezando un volumen de Romans et nouvelles, Paris, Michel Lévy, 1854, la cual sirvió de apoyo para los estudios posteriores. Sainte-Beuve indica: "Sa vie a été très bien raconté par un de ses parents et amis, M. Colomb." Op.cit., p.4; y Bourget la cita lo mismo que la de Mérimée -a la que, en ningún momento alude P. Bazán-, pero restándole valor, pues si bien "la notice de Mérimée fixe quelques détails de la physionomie virile de Beyle, celle de Colomb manque quelques lignes de sa physionomie adolescente. Ni l'une ni l'autre ne valent pour nous introduire à fond dans cette âme compliquée d'artiste et de diplomate, de philosophe et d'officier." Debemos volver la vista -continua- hacia sus libros, sobre todo, la Correspondance, Rome, Naples et Florence, las Mémoires d'un touriste, "où l'homme s'abandonne et cause tout uniment." Op.cit., p.280.

[114] "Confiese -y séame perdonada la digresión, ya volveremos a Stendhal- que esta tesis de la "glorificación de la energía" que a primera vista no carece de seducción, sería para mí doblemente atractiva y hasta llegaría a persuadirme y conquistarme, si mi amigo Maurice Barrés, "stendhalista" puro, no hubiese tenido la ocurrencia de situar la tierra de promisión de la susodicha energía en nuestra España; no en la de los siglos XV, XVI y XVII, sino en la contemporánea, donde vivimos. Andamos por acá tan deseosos de ver despuntar y afirmarse la energía de que Barrés nos cree saturados, que no sin extrañeza leemos su libro de viaje por España, titulado Sangre, deleite y muerte. Cuando los estadistas nos encuentran amodorrados y sin pulso, Barrés entiende que vivimos con una intensidad nerviosa incomparable. Al sentirse atraído por España, obedece Barrés a la misma ley que los demás discípulos de Stendhal, todos fervientes admiradores nuestros: Mérimée, que tanto visitó y escribió de nosotros; Taine, que pensó escribir la historia de nuestra literatura antes que de la inglesa. Los románticos también nos habían idealizado, pero, con un calor local tal vez más exacto, ¿no es idealización la de estos discípulos y continuadores de Stendhal?" Op.cit., pp.32-33.

Bazán. La Noticia de Colomb le habría dado alguna pista y tal vez las Mémoires d'un touriste. Con todo, dice: "Hacia 1835, para combatir el aburrimiento y librarse de un clima malsano donde tres meses padeció el "aria cattiva", solició un consulado en España. No lo consiguió, y sus viajes a España fueron de recreo no más."[115] La primera afirmación es cierta, aunque en ella no se exponen todas las causas de la solicitud de Stendhal; en cuanto a suponer que aquél viajase varias veces a España, no deja de resultar deducción harto gratuita, pues si alguna referencia tenía sólo pudo ser la del comentario de Stendhal en las Mémoires d'un touriste, a propósito de su visita a Barcelona. Nada indica, lamentablemente, que la escritora hubiese leído el Journal, la Vie de Henry Brulard o los Souvenirs d'égotisme, las obras íntimas de Stendhal, aunque alude a los "apuntes autobiográficos". Lo más probable es que supiese de la exhumación de estos manuscritos, pero no llegase a concederles especial importancia[116]. Su

---

[115] Op.cit., pp.36-37.

[116] Gracias a la perseverancia de Casimir Stryienski, cuatro obras inéditas de Stendhal vieron la luz en los años ochenta del pasado siglo y contribuyeron a la efervescencia admirativa de las nuevas generaciones hacia el escritor: el Journal, en 1888, Lamiel, en 1889, la Vie de Henry Brulard, en 1890, y les Souvenirs d'égotisme, en 1893. Se completarían con una quinta, la de Lucien Leuwen, en 1894, reconstituida a partir de los manuscritos originales, en este caso por Jean de Mitty. Vid. V. del Litto, "Documents inédits pour servir à l'histoire du stendhalisme.II. Jean de Mitty" Stendhal Club Nº101 (15 Octobre 1983); "Voici cent ans la publication des grands inédits" Stendhal Club Nº118 (15 Janvier 1988), pp.99-105.

La publicación del Journal fue saludada como un auténtico acontecimiento, mientras, contrariamente a lo esperado, la Vie de Henry Brulard y los Souvenirs d'égotisme tuvieron poco éxito; a su originalidad y complejidad se unía el malestar de los conciudadanos de Beyle llevados a la escena con papel harto desagradable (Tardó años en llegar la reconciliación entre los grenobleses y Stendhal, quien había repudiado reiteradamente su tierra natal. El 10 de febrero de 1933, H. Martineau, el gran conocedor del novelista y predecesor de V. del Litto, dio una conferencia en Grenoble bajo el título "Stendhal méconnu" (Lourmarin de Provence, Les Terrasses de Lourmarin, 1935), sólo a partir de ese día la ciudad decidió homenajear en el futuro oficialmente a Stendhal y dedicarle un Museo). Aunque, en un principio, estas obras no fueron demasiado favorablemente acogidas, recibieron de la pluma de P. Bourget un aplauso incondicional y el tiempo vino a demostrar que "loin d'occuper l'actualité d'une manière éphémère, Stendhal a exercé une pénétration beaucoup plus profonde qu'on ne croirait tout d'abord. Qu'on l'aime ou qu'on ne l'aime pas, il a crevé le mur de l'indifférence." "Voici cent ans...", art.cit., p.104. El conjunto de la prensa, sin embargo, estaba dividido en los años 80 y 90. Frente a la corriente entusiasta se alzaban voces de descredito y saturación, que Pardo Bazán no desconocía y que, sin duda, fueron el origen de una idea que encontramos reproducida en su estudio sobre

lectura le habría proporcionado, a no dudarlo, importante material de análisis, no sólo en cuanto al tema del "españolismo", sino en todo lo referente a una adecuada comprensión del novelista. Es este desconocimiento de una parte fundamental de la obra de Beyle, lo que resta valor y alcance al estudio, no sólo de doña Emilia, sino de cuantos críticos se ocuparon de Stendhal en la España de la Restauración. Nos parece importante no perder de vista este hecho, pues, en alguna medida, justifica las lagunas inevitables y los defectos de que adolece la recepción crítica del escritor en nuestro pasado siglo[117].

"Prosiguiendo la biografía del ciego adorador de Napoleón"[118]- dice Pardo Bazán, al dar fin a la digresión que nosotros hemos utilizado también para poner en claro una cuestión esencial en el curso de este análisis- volvemos a los años en que Beyle convierte a Italia en su patria espiritual, alternando temporadas en el ejército, hasta que en 1814, con la caída del Corso, toda Francia muere para él. Después, viajó, volvió a Italia y allí gozó del arte y de los encantos femeninos, hasta que perseguido por

---

Mérimée; en opinión de doña Emilia, el papel de Beyle estaba entonces más en alza que el de aquél, "aunque empieza a descender, por causas que aquí no investigo". La literatura francesa moderna, Tomo II, "La Transición", cit., p.70.

[117]En la edición de 1920 de los Essais de Psychologie, se recogían, a modo de apéndice, los artículos críticos que P. Bourget dedicó a estas obras inéditas e íntimas de Stendhal. Par él mismo fueron auténticamente reveladoras. Pardo Bazán preocupada sobre todo, durante aquellos años, por la actualidad literaria española y no gozando ya de una férrea salud, pasó por alto los detalles en torno a una moda que se imponía, la del culto a Stendhal. Sólo que no se trataba de detalles, sino de descubrimientos esenciales para el conocimiento del novelista y su obra de creación. La última obra exhumada por Stryienski, escribía Bourget en el Gaulois del 5 de enero de 1893, es "le plus court, mais aussi, je crois bien, le plus significatif et le plus passionnant (...) Ils éclairent, en effet, ces Souvenirs, d'un jour aussi lucide qu'intense la plus complexe del âmes d'artiste, une âme effrénée et raisonneuse, tendre jusqu'à la cruauté, énergique jusqu'au plus mâle courage, et romanesque jusqu'au plus naïf des sentimentalismes (...), l'âme enfin de l'homme qui a pu écrire Le Rouge et le Noir (...) Le premier intérêt de ce fragment est que ces mémoires se rapporten précisément à la période de cette vie contrastée aù ce romancier de génie naquit chez Beyle..." Citado del Apéndice I de los Essais..., cit., pp.344-345.

[118]E. Pardo Bazán, op.cit., p.33.

la policía austríaca tuvo que regresar a París, donde permaneció hasta 1830, cuando, a la caída de la Restauración fue enviado a Trieste como cónsul. Los recelos de Metternich le trasladaron de allí a Civita-Vecchia. En 1842 murió en París fulminado por un derrame sanguíneo. La escritora se extiende en las circunstancias y presta atención, al igual que hizo siempre Sainte-Beuve, a los "muchos incidentes y episodios que explican la obra literaria"[119]. Su repaso de los hechos concluye así:

> Tal fue la vida externa de este hombre que, mientras alentó, no realizó ninguna de las que pudieran ser sus grandes aspiraciones: que tuvo un destino fallido, hasta azoroso, y que, sin embargo, como su epitafio nos dice lacónicamente, escribió, amó y vivió, en el sentido más intenso de estas palabras.[120]

Su aspiración fue el ansia de dicha, en él no hallamos al ambicioso, sino al hombre sensible, siempre a "la chase du bonheur", y por eso encuentra la Pardo Bazán disculpables las que ella piensa que fueron sus frustraciones: el "no ser guapo" y el "no haber nacido noble de veras, con nobleza azul". Flaquezas que implicaban otras, añade: "el afán de disimular los estragos de la edad, cierto dandismo, en que Stendhal, precursor de tantas direcciones literarias, lo fue de Barbey de Aurevilly, otro viejo verde y lechugino"[121]. Todas ellas sin importancia cuando se comparan con las "múltiples facultades de inteligencia y sensación"[122] del escritor. Porque él fue, en suma, uno de esos "epicúreos sentimentales, intelectuales y artísticos que ponen el objeto de la vida, no en lo vano de la jerarquía,

---

[119] Ibid., p.33.

[120] Ibid., p.38.

[121] Ibid., p.39.

[122] Ibid., p.38.

sino en los goces del espíritu, vibrante a través de la materia[123]. Juicio que también encontramos en Sainte-Beuve: "Le fond de son goût et de sa sensibilité est tel qu'on le peut attendre d'un epicurien delicat"[124], y que, igualmente, pudo tomar de Bourget: "Et c'est bien cet esprit, en effet, toujours teinté d'émotion -cet esprit qui est une façon de sentir plus encore qu'il n'est una façon de penser."[125] Para este último, juicio positivo, para el anterior, un demérito.

"El Sainte-Beuve romántico -ha señado R. Wellek- protesta contra la sensualidad y hedonismo diociochesco; el Sainte-Beuve clásico, prendado de la unidad, coherencia y verosimilitud, protesta a su vez de lo mal compuestas que están las novelas de Stendhal."[126] El rigor y los "aprioris" de su pensamiento crítico no le impidieron intuir las claves stendhalianas, pero sí el comprenderlas. En lo tocante al estilo, el aparente desprecio de Stendhal le parecía un engaño tras el cual se ocultaba una gran preocupación, y por ese motivo, suponía que Beyle "sentait bien, malgre la théorie qu'il s'était faite, que quelque chose lui manquait"[127]. Fue Balzac el primero en proclamar esta deficiencia que, sin embargo, Taine había querido sublimar y P. Bourget perdonaría sin el más mínimo inconveniente. Para el autor de Le Disciple, el estilo era una consecuencia de las ideas filosóficas, entonces ¿cómo reprochar la negligencia en la forma a un escritor que al igual que el resto de los seguidores de Candillac definía la lengua como un álgebra?, "c'est à peu près comme si on reprochait à un

---

[123] Ibid., p.39.

[124] Op.cit., p.12.

[125] Op.cit., p.281.

[126] R. Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950). Los años de transición. Vol. III, Madrid, Gredos, 1957, p.98.

[127] Sainte-Beuve, op.cit., p.37.

mathématicien les abréviations de ses polynômes."[128]

Pardo Bazán podía entender que bajo el estilo "seco y rudo" de Beyle hubiese una "riqueza ideológica, una fuerza de sugestión bien demostrada"[129]; nadie, sin embargo, habría podido convencerla de que la obra ganaba algo con tal sequedad y desnudez formal. Lo había dicho en La cuestión palpitante y ahora lo repetía: Stendhal escribía mal. Era un escritor que no se saboreaba, se mascaba y se tragaba, eso era todo. Hacía pensar, era cierto, suscitaba ideas, pero nada más. Se trataba de un pensador y de un psicólogo que, al manifestarse por medio de la novela y la crítica, no había sabido encontrar el ropaje artístico adecuado[130], y lo malo era que "cuando un escritor que engendra fanatismo (escribí) como Beyle, sus admiradores incondicionales (daban) a entender que lo (hacía) a propósito."[131] Por su parte, se negaba a creerlo: "Cada uno escribe como puede y lo mejor que puede -decía- (y) si Stendhal dispusiese de otra vestidura, la hubiese empleado, en vez de atenerse al estilo peculiar del Código." Y a renglón seguido, añadía una cita de Sainte-Beuve quien, "con su habitual penetración (ponía) el dedo en la llaga."[132] Una cita libre, saltando párrafos, en la que nuestra escritora recogía las palabras más severas y también más erradas del crítico francés: "(El estilo de Stendhal) no transparenta su pensamiento. No es de aquellos que a la luz emiten la idea y su imagen; en quienes la emoción lírica, elocuente, nace y brota de

---

[128]P. Bourget, Op.cit., p.283.

[129]E. Pardo Bazán, Stendhal, cit., p.42.

[130]En el Capítulo del Volumen "La Transición" de La literatura francesa moderna, dedicado a Mérimée, la autora compara en varias ocasiones a éste con Stendhal. Superior en muchas otras cosas, Beyle le parecía inferior como artista, porque "no olvidemos que el arte no se reduce a pensar y sentir, sino que lleva en sí la imposición dogmática de la forma." Op.cit., p.70.

[131]Op.cit., p.43.

[132]Ibid., p.23.

un modo inspirado, con desarrollo armonioso y natural."[133]

Este duro ataque contra el estilo desmañado, e incluso contra la estructura de las obras de Stendhal[134], creemos tiene en Pardo Bazán una clara explicación. No se trata, sólo, de la influencia y apoyo, en apariencia incondicional, a la opinión de Sainte-Beuve, la justificación última debe buscarse en su propia concepción de la creación literaria, concepción que responde, además, a toda una época heredera del romanticismo y la oratoria: No defendía ella el preciosismo en la expresión, pero casi lo prefería a la negligencia; era favorable a la elegancia de la frase, a la riqueza en el léxico, a la soltura en el empleo de la lengua, a la armonía y equilibrio en la conjunción de los usos modernos y de la tradición clásica. Este era su criterio y con él se enfrentó a Stendhal. Es comprensible, entonces, que le admirase más como crítico que como novelista.

De sus novelas conoció y leyó las que, al iniciarse la década de los 90, estaban al alcance del público en Francia: Le Rouge et le Noir, Armance, La Chartreuse de Parme y ella cuenta también como tal L'Abbesse de Castro, aunque verdaderamente se halla entre las Crónicas. En cuanto a las que llama narraciones breves, cita Victoria Accaramboni y Les Cenci, añadiendo un etc. De Lamiel y Lucien Leuwen nada sabía, los manuscritos fueron exhumados en 1889 y 1894, respectivamente, y el eco que ello provocó en la prensa le pasó, según parece, inadvertido. Respecto a las mencionadas y a modo de introducción a su sucinto examen, escribe:

---

[133] Ibid. pp.43-44. Citado de las pp.36-37 del ensayo de Sainte-Beuve, op.cit.: "Son style, en appuyant, n'éclaircit pas sa pensée..."

[134] "Beyle podría ser un escritor muy sencillo, de sencillez dórica, y un gran escritor, un clásico indiscutible. El defecto de Beyle radica más hondo: en la estructura, el armazón. Beyle no tiene la "simplicidad agreste y burguesa" a que aspiraba; es árido, secatón y sordo, y a menudo no es ni claro ni natural. La frondosidad y la asiática prodigalidad de Balzac traslucen mejor la intención y la idea, que el álgebra complicada y concisa de Beyle." Op.cit., p.44.

> Deficiencias y cualidades, tradición y originalidad, en Beyle, se perciben mejor en las novelas que en los estudios críticos. Su procedencia del siglo XVIII, su filiación que, saltando el romanticismo de escuela, le enlaza con Diderot y Voltaire, su sensualismo ideológico, su doctrina del ambiente, de las razas, los caracteres y los temperamentos, que le hace cabeza y padre de tan vasta descendencia de novelistas, historiadores e intelectuales -todo está concentrado en escasas novelas.[135]

En lo que toca a Armance, la primera publicada, el análisis de doña Emilia se queda en la pura anécdota. Juzga la obra falta de realismo, al consentir con Sainte-Beuve en que Stendhal intentó pintar en ella los salones del faubourt Saint-Germain, cuando de hecho no los conocía. La famosa declaración sobre la novela como espejo no se cumple en este caso, según una y otro crítico: "Beyle no presentó tal espejo, porque, cayendo en el error frecuente en los novelistas que estudian el gran mundo, habló de él sin verlo de cerca."[136] Además, el asunto del libro, "en extremo escabroso", tuvo origen en una historia mundana ocurrida en los salones de sociedad, donde a la Duquesa de Duras se le ocurrió leer un relato titulado Olivier, que daría lugar a comentarios equívocos y en último término a la novela de Beyle. La anécdota, contada por Sainte-Bauve, queda un poco tergiversada por la pluma de la Pardo Bazán, quien se afana por deducir del hecho un rasgo del carácter de Beyle: el placer que encontraba en "embromar con antifaz". Lo curioso, sin embargo, es que de estos dos análisis, el de la española y el del francés, calcados en su contenido, surgen conclusiones muy diferentes. A aquélla no le debió de parecer tan desdeñable la novela como suponía éste, para quien "ce roman, énigmatique par le fond et sans vérité dans le détail, n'annonçait nulle invention et nul génie"[137], y sin embargo,

---

[135] Ibid., p.44.

[136] Ibid., p.45. Vid. Sainte-Beuve, op.cit., pp.25-26.

[137] Sainte-Beuve, op.cit., p.46.

a juicio de la condesa: "Apenas se hizo caso de Armancia, novela por cierto mejor compuesta que las que su autor produjo después."[138]

El discurso que introduce acerca de Le Rouge et le Noir, La Chartreuse, y las Crónicas obedece, en gran medida, al propósito de vincular a Stendhal con el romanticismo,no en el sentido estrecho del término, sino en su concepción más atemporal y permanente[139]. No en vano la crítico defendió la idea de un nuevo brote de lo romántico en las letras del día.

Las palabras de P. Bourget en torno a Le Rouge et le Noir representaron, a no dudarlo, el resorte más eficaz en el lanzamiento a la fama del libro. La manera de contar, los personajes, la capacidad de acercamiento al hombre actual, todo respondía a ese psicologismo genial de Henri Beyle, incomprendido por Flaubert, por Sainte-Beuve (y también por Zola). En su opinión, es el espíritu de análisis el que da consistencia a la creación stendhaliana, a sus héroes, haciendo posible que "ils (soient) nos frères par ce mélange, presque impossible avant notre XIX siècle, de naturel et de raffinement, de réflexion et de sincérité, d'enthousiasme et d'ironie."[140]. La fuerza de estas criaturas hace de ellas seres superiores. Los realistas centraron su observación en lo más bajo y grotesco, los moralistas en los personajes mediocres, pero por encima de unos y otros, los

---

[138]E. Pardo Bazán, op.cit., p.46.

[139]En otra ocasión Pardo Bazán escribió que no sin motivo un "docto escritor francés" había calificado a Stendhal de romántico "sui generis"; afirmación que ella completaba del siguiente modo: "La teoría romántica de Beyle, fundada en el placer y en el éxito, es un rezago del sensualismo filosófico en que su inteligencia se educó; y no obstante, la apoteosis de la energía de Stendhal es romántica neta, forma estética del individualismo, muy vividera, de porvenir. En conjunto, Stendhal es realista, y ni aun en ese instante de la juventud en que nos arrastra el ideal ajeno, puede contársele entre los afiliados, ni merece el nombre de "sectario" que le arrojaron a la faz." en "La literatura moderna en Francia: El Romanticismo..." La España Moderna Nº168 (Diciembre 1902), pp.39-55.

[140]P. Bourget, op.cit., pp.301-302.

grandes conocedores de las pasiones humanas, como Shakespeare, Goethe, Balzac, buscaron algo más y tuvieron la fuerza suficiente para crear seres superiores. Y Stendhal se condenó a sí mismo, prácticamente, a no pintar sino criaturas de este tipo.

> Ils n'en sont pas moins réels pour cela -dit Bourget- mais d'une réalité qui n'est pas plus commune que la sensibilité de leur père sepirituel ne le fut elle-même. Il avait raison de dire en parlant d'eux: "Tout mon nonde". Oui, son monde, mais aussi, à mesure que nous avançons, notre monde. Les sentiments compliqués que Beyle a donnés à ce monde conçu d'aprés sa prope image ne deviennent-ils pas de jour en jour moins exceptionnels?[141]

En este encumbramiento de la novedad esencial del beylismo, Bourget reflejó las aspiraciones de la nueva generación que el representaba, en busca de la superación del naturalismo. Emilia Pardo Bazán se hallaba un poco por detrás, apostando todavía a favor del realismo, por eso le cuesta entrar en el dinamismo interno de la obra. Para ella, Le Rouge et le Noir "causa impresión fuerte y honda, si no la incurable intoxicación de que habla Bourget", pero no deja de tener defectos. Su héroe Julien Sorel "pertenece de derecho a la progenie del romanticismo"[142] por la exaltación de su egoismo individualista. Antes que Nietzsche -dice- Beyle mostró "franqueada por las almas de presa la ideal demarcación que mantiene a otras almas más acá del mal y del bien."[143] Con Julien se eleva por primera vez al arte la pasión de la envidia; su deseo napoleónico de ascender le enfrenta con la sociedad entera. Esas u otras muestras de la "expansión de la

---

[141] Ibid., p.306.

[142] Op.cit., p.46.

[143] Ibid., p.46. Es G. Sobejano quien reconoce en este párrafo de Pardo Bazán su lúcida intuición del nietzscheismo, al señalar "el parentesco entre los personajes stendhalianos y Nietzsche, en una época en que el conocimiento de este último en España era parco y deficiente" Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967, p.182. Vid. también G. Torrente Ballester, Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1961 (2ªed.), p.69.

personalidad", propia del romanticismo, asegura la crítico, se encuentran en todas partes, "hasta donde menos se pensaba, hasta en los cimientos de la escuela objetiva y naturalista." Pero lo que en Stendhal alcanza dimensiones inimaginables es "la acuidad del análisis, lo implacable de la disección."[144] Una labor de psicólogo, cumplida tan a conciencia, que nos subleva o nos subyuga, pero jamás nos deja indiferentes.[145]

No obstante, para la escritora gallega la evidente dificultad es que existe y existirá siempre en los movimientos del corazón humano mucho que se resiste al análisis. Tal acusación, añade, "se ha formulado, y no sin fundamento, contra Beyle. Lo que en Francia se ha solido decir de la escuela psicológica, fundada por Beyle sin duda alguna, es algo equivalente a lo que aquí llamaríamos buscarle el pelo al huevo."[146] El atenuante, en el caso de Stendhal, es que no se forjaba ilusiones y acudía al estudio del "carácter", de lo individual, imbuido una vez más de la doctrina romántica. Julien Sorel es un ser fatal más, que "no pudiendo conquistar y subyugar al mundo, como su modelo e ídolo Napoleón, conquista almas, porque cada alma es un mundo."[147] En cualquier caso, que "el tipo de Julián Sorel es un hallazgo del genio no puede negarse."[148] Su creador fue un anticipado de Nietzsche. Era aguda y exacta -piensa- la observación de Bourget en este punto; individuos como Cesar Borgia y como Julien Soren hallan su fondo adecuado en

---

[144] Ibid., p.47.

[145] Pareciéndole a doña Emilia que ahí residía el credo de Beyle, nos brinda varias citas directas: "Soy observador del corazón humano"; "Cuanto más ahondamos en nuestra alma, cuanto más nos atrevemos a expresar un pensamiento muy secreto, más temblamos al verlo escrito: parece extraño, y en esta extrañeza consiste su mérito. Por eso es original, y si además es verdadero, si las palabras reflejan bien lo sentido, es sublime." Ibid., p.48.

[146] Ibid., pp.48-49.

[147] Ibid., p.49.

[148] Ibid., p.50.

épocas de acción y de lucha.

> "Para que un tipo de novela sea muy significativo -dice Bourget y transcribe Pardo Bazán-, para que represente un gran número de seres semejantes, es necesario que una idea muy esencial a la época presida a su creación. Ahora bien: ese sentimiento de la soledad del hombre superior -o que se cree tal- es el que nuestra democracia produce más fácilmente (...). Bourget -que ha meditado tanto sobre Rojo y Negro, y ha tratado de rehacer Rojo y Negro en El discípulo- percibe cuán reñidos andan el individualismo y la igualdad y fraternidad."[149]

Las palabras, las citas de la escritora transparentan un reconocimiento de la calidad intrínseca de la obra, opuesto a los recelos de Zola y Sainte-Beuve, para quienes los héroes de Stendhal no eran seres vivos, sino autómatas ingeniosamente construidos.[150]

La parada en La Chartreuse de Parma es breve, más de lo esperado; se reduce a dos anotaciones. La primera, referente al "lado romántico de ese ingenio" que aquí se ve mejor que en sus restantes novelas: al estudio del carácter y al color local, dogmas del romanticismo, agregó Stendhal la fidelidad y la exactitud del detalle, produciendo impresión realista. Lamentablemente, Pardo Bazán no se detiene más en este último punto. Eso sí, lo ilustra con un pasaje de La Chartreuse, "descripción (...) de la verdad misma": el de la batalla de Waterloo. Por primera vez -dice- "Stendhal se atrevió a pintar la prosa de un combate, las sensaciones y los accidentes verdaderos."[151] En La Revolución de la novela en Rusia, ya había dejado constancia de su admiración por semejante obertura, comparable a lo mejor de

---

[149] Ibid., p.50. "Pour qu'un type de roman soit très significatif..." P. Bourget, op.cit., p.323.

[150] Vid. Sainte-Beuve, op.cit., p.28; Zola, "Stendhal" Les romanciers naturalistes. cit., pp.16-17.

[151] Ibid., p.51.

Tolstoy:

> El acérrimo enemigo de la guerra, Tolstoy, es acaso la persona que mejor ha escrito de ella en el mundo: en todo lo demás encuentro con quien compararlo; en eso no. En la novela francesa sólo conozco una página que puede figurar al lado de las de Tolstoy: el admirable combate de Waterloo, por Stendhal.[152]

La segunda anotación se centra en el marco italiano de la novela, que Pardo Bazán no concibe, como lo hiciesen Zola y Sainte-Beuve[153], arruinado por la fantasía del autor, sino como fiel expresión de la energía, de la fuerza de los contrastes. Beyle nos pinta "la Italia de gran claroscuro"[154], la misma Italia que le proporcionó el asunto de sus Crónicas, a través de documentos auténticos y papeles de familia desempolvados de los archivos.

> En este género truculento, que adquiere mayor relieve por la misma sequedad y sobriedad con que narra Stendhal, paréceme de perlas La Abadesa de Castro y las cortas narraciones, medalloncitos grabados en "pietradura", que se titulan Vittoria Accoramboni, La duquesa de Palliano, Vanina Vanini, Los Cenci. (Son, a su juicio, manifestaciones de un realismo, más que novelesco, histórico) La duquesa de Palliano, sobre todo, muestra tal carácter de realidad, explica tan bien ciertos aspectos de la vida y del espíritu bajo el Renacimiento, que cada vez que se lee aumenta el efecto que produce.[155]

Tal observación de la realidad y gusto por los detalles precisos

---

[152]E. Pardo Bazán, La Revolución de la novela en Rusia, Vol. I, Madrid, Tello, 1887, p.410.

[153]Según Zola hay en la obra demasiada aplicación de teorías y demasiada imaginación. Op.cit., pp.41 y ss. Sainte-Beuve, op.cit., p.28.

[154]E. Pardo Bazán, "Stendhal", op.cit., p.51.

[155]Ibid., pp.51-52. En este juicio sí comulgaba con Sainte-Beuve: "Dans les nouvelles ou romans qui ont des sujets italiens, il a mieux réussi", apuntaba aquél. Op.cit., p.28.

hace vislumbrar, tras el ropaje de novelista, a un Stendhal pensador y crítico por encima de todo. En este punto hay una palpable coincidencia entre los críticos de la época. El mismo Bourget afirmaba: "Je viens d'examiner un de ces artistes composites, en que le critique et l'écrivain d'imagination s'unissent étroitement."[156] "Stendhal procedía de la crítica", dice Pardo Bazán, tomándolo de Sainte-Beuve.[157] Y nuestro Menéndez Pelayo, como veremos llegado el momento, obvió prácticamente al Beyle novelista para rendir homenaje al Beyle crítico.

Así, pues, doña Emilia se acerca al término de su estudio dejando para el final lo que más aprecia del psicólogo, artista y viajero: su crítica libre e independiente. En primer lugar, da noticia de cuanto escribió: "De crítica literaria, musical y artística (...), las Vidas de Haydin, Mozart y Metastasio, la Historia de la pintura en Italia, la Vida de Rossini, Racine y Shakespeare; de viajes (y de arte), Roma, Nápoles y Florencia, Paseos por Roma, Memorias de un turista; de psicología, el famoso tratado Del Amor."[158] En todos estos libros deben reconocerse dos méritos, dice: "La libertad e independencia de opiniones, que hace de él el soldado de descubierta, el "húsar romántico", y la aplicación casi continua de la genial idea que después se llamó método de Taine: los climas, la raza y la historia, como explicación del arte."[159] Mezcla de militar romántico e hijo de la Enciclopedia y antecesor invocado del nuevo psicologismo, Stendhal merece el mayor de los aplausos cuando nos detenemos ante su libro Del Amor:

---

[156] Op.cit., p.329.

[157] Sainte-Beuve, op.cit.: "(...) le romancier n'est venu que plus tard et à la suite du critique."p.2 ; "Le défaut de Beyle comme romancier est de n'être venu à ce genre de composition que par la critique et d'après certaines antérieures et préconçues."p.28.

[158] Op.cit., pp.41-42.

[159] Ibid., pp.52-53. La expresión "un hussard romantique" la toma de Sainte-Beuve, op.cit., p.3.

> Más serio que El arte amatoria, de Ovidio, y que la Fisiología del matrimonio, de Balzac; con la malicia experimental que falta a los Remedios del amor, de Feijoo; más vibrante y sentido que la Fisiología del amor moderno, de Bourget, El Amor, de Stendhal, bastaría para realizar su aspiración de ser leído en 1900.[160]

En este libro "atractivo hasta lo sumo" -añade- hay imágenes magníficas, como la que dio origen a la teoría de la cristalización.[161] No es la de Stendhal aquí una ideología sensualista, sino "a la vez más delicada y más verdadera que las de Schopenhauer y Nietzsche."[162] Precursor, igualmente, de Taine, al estudiar las influencias del clima en la pasión amorosa, lo descubre Pardo Bazán cercano y elogiable, sobre todo en la opinión que profesa acerca de la mujer: "Lo dicho por él podrían firmarlo los más resueltos defensores de los derechos femeninos (...). Stuart Mill no va más allá, ni en fina ironía ni en noble apología, que el autor de Rojo y Negro en los tres capítulos titulados "De la educación de la mujer" y "Objeciones a la educación de la mujer". Por cierto que -añade- hay un curioso párrafo de historia política española, donde a propósito del absolutismo masculino que deben sacudir los jóvenes, salen a relucir los nombres de Porlier, Quiroga y Riego."[163] Le sorprenden agradablemente a la

---

[160] Ibid., p.54.

[161] Doña Emilia reproduce el famoso pasaje de Stendhal sobre la rama arrojada a las profundidades de las minas de sal de Saltzburgo. Ibid., pp.54-55.

[162] Ibid., p.55.

[163] Ibid., pp.55-56. El feminismo, en la medida en que lo permitía la época, es uno de los referentes habituales al tratar de la escritora gallega. Ella reivindicó para sí y para el resto de las mujeres, un reconocimiento similar a aquel del que gozaban los hombre. Esta preocupación, cuyo origen debe buscarse en su propia experiencia personal, quedó plasmada en varios estudios sobre la mujer, su situación y sus derechos. En 1890, entre Mayo y Agosto, publicó en La España Moderna cuatro artículos a propósito de "La mujer española", aparecidos antes en la revista londinense Fortnightly Review. Un año después, el estudio sobre "Edmundo de Goncourt y su hermano" en La España Moderna (Marzo 1891), le daba pie para ahondar en el tema. En su Nuevo Teatro Crítico (Año II. Nº22. Oct.1892) recogió la Memoria leída en el Congreso pedagógico el día 16 de Octubre de 1892: "La educación del hombre y la de la

escritora opiniones tan avanzadas salidas de la pluma de un hombre nacido en el siglo XVIII, y no será ésta la única vez en que se refiera a las ideas de Stendhal sobre la mujer.[164] Unos años antes, en un artículo del Nuevo Teatro Crítico, titulado "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bouget, Huysmans, Rod y Barrés", había advertido la enorme ventaja de Stendhal sobre su admirador y seguidor Bourget, haciendo notar, entre otras cosas, que "Stendhal (...) llevaba a Bourget la ventaja de haber adivinado mejor y visto más claramente a la mujer a quien juzgaba con equidad admirable el insigne escritor."[165]

En definitiva, piensa doña Emilia: "Más todavía que en las novelas, puede comprobarse en la crítica de Stendhal la extraña mezcla de ideas que hace de él el representante característico de la transición."[166]. En su compleja personalidad confluyeron manantiales diversísimos: el filosofismo del siglo XVIII, el sensualismo de Condillac y Cabanis, el epicureismo, el espíritu romántico, el casi nonnato realismo, el psicologismo insospechado por su generación y también el decadentismo católico tan favorable a las bellas artes. Todo está en él mezclado y se revela a través de grandes aciertos que, cuando llegan, son de una lucidez que no se olvida. De autor tan sugestivo y tan gran excitador de ideas cuesta trabajo apartarse. Ni con Sainte-Beuve (para quien era cierta la

---

mujer. Sus relaciones y diferencias". Transcribimos uno de los párrafos porque hace, precisamente, alusión a Stendhal: "Queriendo asentar sólidamente el criterio que ha de presidir a la educación femenina, hay que empezar por promulgar esos derechos. Siendo el fin de la educación, según James Mill, hacer del individuo adecuado instrumento, en primer término, de la felicidad propia, y en segundo, de la de sus semejantes, y realizándose hoy la educación de la mujer con un fin relativo y subordinado, con harta razón dijo Stendhal que la educación de la mujer parece elegida a propósito y hecha de ensayo para labrar su desdicha."p.25 (El subrayado es nuestro).

[164] Ibid., p.55.

[165] Art.cit., p.90.

[166] Ibid., p.53.

anécdota de que los elogios de Balzac a Beyle fueron el pago de un préstamo de dinero) se puede compartir la expresión peyorativa: "Ce mélange de gloire et de gain m'importune!"[167]; ni hay que ir tan lejos como los fanáticos que ven en él una divinidad. A una conocedora de la literatura europea, como lo fue E. Pardo Bazán, se le impuso la necesidad de rendir justo homenaje a Stendhal, escritor e inventor, maestro de las generaciones contemporáneas, y "atribuyéndole la más fresca y viviente de sus comparaciones, decir que también él fue como la deshojada rama de las minas de Saltzburgo: obscuro al principio, sacáronle a la luz después, y en sucesivas cristalizaciones ha ido revistiéndose de pedrería y luces misteriosas."[168]

---

[167]Frase citada en francés directamente de Sainte-Beuve. E. Pardo Bazán, op.cit., p.56. Sainte-Beuve la tomó, según dice, del poeta de la Métramonie. Op.cit., p.36 nota.

[168]E. Pardo Bazán, op.cit., p.56.

3. A. CANOVAS DEL CASTILLO - J.O. PICON - R. ALTAMIRA

En el capítulo precedente, dedicado a E. Pardo Bazán, de haber seguido los imperativos estrictamente cronológicos, habríamos debido establecer un paréntesis entre La cuestión palpitante y La Literatura francesa moderna, para hacer sitio a varios nombres relevantes en el panorama crítico de la época y sustantivos en lo que a nuestro estudio respecta, pues al poner sus ojos en Stendhal, colaboraron en la progresiva aproximación del público lector a su obra y ayudaron a escribir la historia ded surecepción en España. Nos estamos refiriendo a tres críticos, cuya aportación hemos de situar entre los años 1883 y 1886. Antes de esta última fecha ya había mencionado Clarín a Beyle en sus escritos y Valera lo haría ese mismo año. Pero tal hecho no resta importancia a las afirmaciones de aquéllos, que junto a las de doña Emilia, estuvieron en la vanguardia del reconocimiento de Stendhal en nuestro país.

El caso del político e historiador A. Cánovas del Castillo debe citarse, pues revela, en época temprana, la lectura de las obras del novelista francés entre nuestra clase intelectual. No obstante, las consecuencias que de ello derivan no resultan especialmente favorables a aquél. Cánovas medió en la polémica en torno al naturalismo con El "Solitario" y su tiempo[1], obra aparecida en dos tomos, en el año 1883, y sobre la cual E. Pardo Bazán hizo el siguiente comentario en carta dirigida a José Yxart[2]: "¿Qué quiere usted que le diga del prólogo de Cánovas? El Júpiter conservador no ha entendido bien, me parece, la cuestión del naturalismo, lo cual no tiene nada de extraño. Lo raro es el tonillo

---

[1]Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1883.

[2]Parece evidente que Pardo Bazán se refiere aquí a El "Solitario" y su tiempo obra que el autor había empezado como simple prólogo.

desdeñoso con que habla, ni más ni menos que si los naturalistas fuésemos demagogos "ipso facto".[3]

Antes de ocuparse de Stendhal en el Capítulo V del libro, había hecho ya alguna referencia en el Capítulo III, titulado "El Solitario y el Romanticismo", dándole el apelativo de "pensador" aunque, en su opinión, "excesivamente alabado en nuestros días."[4] La factura misma del comentario resulta un poco pedante, dejando entrever un estado de conocimientos en cuanto a la actualidad del escritor, sobre los cuales, sin embargo, no se extiende el crítico. Es más, se alude a la famosa definición stendhaliana de romanticismo, sin citar la obra donde ésta puede hallarse y dando a la misma una aplicación harto simple, resultado de la cual deduce que algo debió olvidar Stendhal "y con él olvidan los que resucitan y procuran hoy generalizar su doctrina."[5] Cánovas pensaba, evidentemente, en los naturalistas.

Por este motivo, vuelve a Stendhal en el Capítulo V, titulado "El Naturalismo y El Solitario", dando muestras, como decía la Pardo Bazán de escasa comprensión hacia la nueva escuela. Basta, para hacernos una idea, reproducir algunas de sus palabras.

> Es tiempo de decir sin ambages lo que verdadera y prácticamente se proponen los naturalistas. Según sus obras demuestran, no es otro su objeto que exponer a nuestra vista el modo de vivir de aquellas gentes que andan por el mundo ahora, no sólo sin sol y sin flores, sino sin patria ni Dios, sin conciencia ni honor, sin razón ni libre albedrío.[6]

---

[3]Citado de D. Torres, "Veinte cartas inéditas de Emilia Pardo Bazán a José Yxart" Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo LIII, 1977.

[4]Op.cit., Vol.1, p.122.

[5]Ibid., p.123.

[6]Ibid., p.172.

El juicio refleja bien el estado de confusión en que se hallaban las gentes del mundo literario, no digamos ya los lectores de a pie, en lo tocante a la nueva tendencia. Sobre este punto volveremos un poco más adelante, cuando hablemos de R.Altamira. Para críticos como Cánovas, el naturalismo representaba, ante todo, la deformación de los rectos principios de moralidad y sentido estético. En consecuencia, poco de bueno podía encontrar en sus principales defensores: por cima de todo, Zola, y junto a él Balzac y Stendhal. Reconoce Cánovas entre el primero y estos dos distancia y diferencias sobre las que no se detiene, pero, en cualquier caso, a uno y a otros denomina "ídolos de la nueva escuela", al parecer haciéndose portavoz de la opinión más generalizada en Francia y entre nosotros.

> De mí sé decir que ninguna novela naturalista, conociendo las más alabadas, me ha interesado al punto que la célebre causa de la familia Fenayrou, o la del Gran Escándalo de Burdeos. Hay en la primera un tal marido, cierta mujer que una y otra vez le agravia, y un linaje de venganza, ejecutada en común, que hacen harto más que pensar, y enseñan muchísimo más, acerca de los abismos, nunca bien explotados, del alma humana, que todo cuanto Zola con Stendhal y Balzac, si se quiere que también entren en cuenta, hayan acertado a inventar en sus novelas.[7]

Afortunadamente para Cánovas, sus dotes políticas[8] fueron sustancialmente superiores a las demostradas como crítico literario;[9] su cultura le permitió ejercer de tal, pero nunca con dominio. Actitudes ideológicas y literarias bien distintas encontramos en la producción de otro

---

[7] Ibid., p.177.

[8] Vid. además de los estudios indicados por Simón Díaz en su repertorio Bibliográfico, sobre la vida y obra de Cánovas del Castillo, algunos otros de más reciente aparición como el de M. Fernández Almagro, Cánovas, su vida y su política, Madrid, Tebon, 1978; o el de E. Yllán Calderón, Cánovas del Castillo. Entre la Historia y la Política, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.

[9] Vid. los dos Volúmenes de Estudios literarios. Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, 1868.

crítico, Jacinto Octavio Picón. Novelista también y de importancia singular en la época, aunque su nombre haya sufrido los avatares y los olvidos del tiempo. Nos interesa, fundamentalmente, por algunas palabras, dignas de subrayar, del Prólogo que dedicó a la novela de M.L. Coria, El angel caído, en 1884, según las cuales, Stendhal, junto a Balzac y los hermanos Goncourt, habría de ser considerado el iniciador de la renovación realista en la novela.

Como acabamos de indicar, por aquel entonces era J.O. Picón un crítico de notable reputación. Su obra le valió la entrada en la Academia, el día 24 de junio de 1900, y contó con un discurso de recepción pronunciado por Juan Valera[10], si bien, como indirectamente se trasluce de las palabras de éste, no debían andar las opiniones de uno y de otro muy acordes. En los años del naturalismo, apareció Picón ante muchos como defensor de la escuela y recibió abundantes acusaciones a causa de las doctrinas irreligiosas y antisociales que se suponía envolvían sus obras.[11] Ya entrado el siglo, el Padre Ladrón de Guevara, en el famoso libro-catálogo Novelistas malos y buenos, lo calificaba del siguiente modo: "Contemporáneo, extremadamente malo: ataca descaradamente a la Religión, al hogar cristiano y a la sociedad. Pertenece a los zolescos, como lo prueban sus obras sumamente deshonestas."[12]

En realidad, y dejando a un lado el radical juicio del Padre Ladrónde Guevara, no existió unanimidad en la opinión sobre el posicionamiento literario de J.O.Picón. No parecía estar muy claro el

---

[10]Discurso de recepción, Madrid, Fontanet, 1900, pp.7-64.

[11]Vid. Graciano Martínez (Agustino), De paseo por las Bellas Letras, Tomo I, Madrid, Drumo de Amo, s.a.

[12]Novelistas malos y buenos, Bilbao, 4ªEd. Grijelmo, 1933, p.448.

extremo de su naturalismo. Con dicha escuela le identificaron plenamente Blanco García, Graciano Martínez y Ortega Munilla, entre otros; opinión compartida por críticos de nuestro siglo, tales como Lázaro Carreter, Sáinz de Robles, Del Río, Pattison, Baquero Goyanes o Hurtado. Hay otros, sin embargo, tal es el caso de Ferreras o Ganzález-Blanco, que han preferido situarle en la encrucijada de las corrientes realista y naturalista; sin faltar quienes rechazasen su adscripción al naturalismo (Pesseux-Richard o Cejador).

De cualquier modo, lo innegable es la incidencia en su obra de varias circunstancias estrechamente relacionadas, por entonces, con la novedosa tendencia literaria: un talante marcadamente liberal y una posición teórica muy aperturista respecto a la presencia de lo erótico en la novela. En cuanto a su liberalismo, Hazal Gold, quien ha estudiado detenidamente el tema, dice: "Siendo campeón del liberalismo en el estricto sentido decimonónico (o sea, eliminación de las restricciones que impiden el mayor despliegue espiritual del individuo), Picón aboga por un arte contemporáneo que es libre para incluir temas sacados del "oro" y de la "escoria" de la realidad, libre también para presentarlos sin prejuicios autoriales."[13] Su sentido liberal le llevó, en efecto, a oponerse tanto al dogmatismo político como al dogmatismo moral, entendiendo que la sumisión del artista siempre será negativa.

Hemos de reconocer, no obstante, que ese equilibrio crítico y literario al que propendía Picón, al final, les faltó a muchos de sus escritos. Intentando evitar la literatura ideológica y partidista, vino inconscientemente a caer en ella: "La misma libertad que aconseja necesaria

---

[13]H. Gold, Jacinto Octavio Picón: El liberalismo y la novela del siglo XIX, EEUU, University Microfilms International, 1980, p.95.

para que la literatura explore todos los aspectos de la realidad social circundante, sin miedo de la censura es, paradójicamente, la libertad que a Picón le permite degenerar en un mero combatiente de las tesis antimonárquicas y anticlericales."[14] De cualquier modo y por otra parte, la defensa del derecho del novelista a escribir detalladas escenas en que figure el amor físico, aunque se quede a veces en perorata teórica -pues el mismo Picón tiende a omitir estas escenas- fue, en su caso, defensa significativa por tratarse ésta de una de las parcelas más resbaladizas y prohibitivas entre los conservadores y los partidarios de la novela idealista.

Una y otra circunstancias explican, básicamente, su clasificación como escritor naturalista, si bien él nunca hizo alarde de haberse convertido en discípulo de la escuela francesa. Por lo que sí abogó fue por el realismo en la novela, fruto de un sistema estético cuya regla general debía ser la creación de belleza, sólo posible si se partía de la observación del natural. Su sentido de lo "naturalista" quedaba, así, prácticamente ceñido a la definición etimológica original. Atendiendo a su concepción, sólo lo ya existente en la naturaleza, sea bello o inmundo, es verdadero, y la obra de arte tendrá como fin ser fiel reflejo de la verdad, sin que el autor deba disculparse cuando retrata lo vil y deforme junto a lo bello.

En síntesis, la estética de Picón tenía por presupuestos fundamentales los siguientes: "La sóla misión del arte debe ser la creación de la belleza; el arte ideal ha de divorciarse de la prédica moral y la tendenciosidad; la temática artística sólo es válida si se arraiga en la realidad; el creador de una obra de arte aspira a captar lo real por medio

---

[14] Ibid., p.104.

de la observación y a expresarla según las normas de la verosimilitud y la naturalidad, apoyándose en una actitud de sinceridad."[15]

Semejantes principios respondían a los anhelos artísticos de buena parte de los hombres protagonistas de aquel momento histórico, conscientes de la revolución que se estaba operando en la novela y habría, con el tiempo, de afectar al resto de los géneros. El empuje venía de Francia y la Pardo Bazán había abierto ya las puertas con La cuestión palpitante. Picón, por su parte, estaba perfectamente enterado del estado de la cuestión entre los círculos literarios, en España y en Francia, y sus inclinaciones innatas le convirtieron en un buen receptor de la novedad naturalista. Tal vez sólo fue, como apunta Sáinz de Robles[16], un precursor en cuyas páginas se inicia "tímidamente" el naturalismo, pero no cabe dudar de su intuición acerca de la transformación radical que el género novelístico iba a sufrir en aquellos años.

En 1886, cuando los debates sobre el realismo y el naturalismo empezaban a tomar cierto reposo en España y el tema se veía con más serenidad, Rafael Altamira venía a resucitar algunos de los párrafos más lúcidos escritos al respecto. Estos correspondían a J.O.Picón y eran precisamente aquellos del prólogo a la novela de M.L.Coria, El angel caído, donde el nombre de Stendhal, junto al de Balzac y los Goncourt, encabezaba una muy clara definición de la "más aprovechable doctrina realista", según la entendieron entonces E. Pardo Bazán, Leopoldo Alas, Alarcón, Galdós, el mismo R. Altamira y, por supuesto, el propio autor.

---

[15] Ibid., p.114.

[16] F. Sáinz de Robles, El espíritu y la letra. Cien años de literatura española: 1860-1960, Madrid, Aguilar, 1966, pp.106-107.

> Balzac, Stendhal y los dos hermanos, Julio y Edmundo de Goncourt -escribe Picón- comprendieron ya que este género literario (la novela) debía sufrir una transformación radical, fundada principalmente en no sacrificar al interés de la acción las demás condiciones que debe reunir la novela. El estudio de los caracteres; el análisis de la índole moral de los personajes; el examen psicológico de sus facultades; la determinación de las causas que engendran los actos humanos; la eterna lucha de la razón con la pasión; la descripción del medio sicial en que la acción se verifica; el color local que las costumbres y los lugares imprimen a todos los accidentes de la vida; la presión poderosísima, cuando no decisiva, de lo físico sobre lo psíquico y el choque del libre albedrío con la brutal imposición de la realidad; en una palabra todo lo que conmueve el alma humana, todo lo que entrando por los sentidos influye en las resoluciones del espíritu, debía también tomar carta de naturaleza en las páginas de las novelas, para que dejaran de ser cuentos, más o menos interesantes, mejor o peor contados, transformándose en estudios sociales, que, sin perder la forma novelesca, fuesen lo que debe ser toda obra de arte: un reflejo del medio en que se produce (...)
>
> Antes el interés de la novela estribaba en la suerte reservada a los personajes que figuraban en ella y a las aventuras que corrían; ahora ese interés radica, ante todo, en lo que el hombre piensa y siente. Antes el encanto del libro era el movimiento; ahora ese atractivo se funda en las causas del movimiento mismo, en los impulsos causa de los actos humanos. Antes para ser novelista bastaba cierta potencia de imaginación; hoy son aún más necesarios que la fantasía creadora, la observación que depura, el pensamiento que vigoriza, la poesía que embellece y la verdad que conmueve.

R. Altamira extractaba estos párrafos por considerarlos "síntesis magnífica" de cuanto él mismo venía diciendo sobre los elementos y el carácter de la renovación literaria en la serie, de un total de diecinueve artículos, aparecidos en La Ilustración Ibérica, bajo el título general: El realismo y la literatura contemporánea[17], a lo largo del año 1886. Era el

---

[17]El texto de J.O.Picón (que nosotros nos hemos permitido subrayar) está insertado, concretamente, en el Nº193 de la revista barcelonesa, Año 1886, pp.586-587. La Ilustración Ibérica fue un importante semanario cultural publicado en Barcelona, desde 1883 hasta 1898, por el Establecimiento Editorial de Ramón Molinas. Destacaron entre sus colaboradores, además de R. Altamira, Pi y Margall, Echegaray, L. Alas, Castelar, González Serrano Palacio Valdés y E. Pardo Bazán. Por el interés de los artículos en él aparecidos y el renombre de sus colaboradores, bien puede considerarse, como dice Laureano Bonet, portavoz destacado de las ideas, anhelos e inquietudes de la generación intelectual de la Restauración. Vid. L. Bonet, De Galdós a Robbe-Grillet, Madrid, Cuadernos Taurus, Nº115 (1972), p.19.

suyo un muy completo estudio retrospectivo de la moderna tendencia literaria y en particular de su acogida en España. Buscaba aclarar y matizar una situación confusa para los mismos críticos, literatos y, evidentemente, para el público en general, aunque el joven Altamira era consciente de que "un estudio circunstanciado del origen, aspectos, tendencias, ramificaciones, preceptiva y fin y porvenir del Realismo, todo mirado desde el sereno punto de vista de los altos principios, cosa es que ahora no cabe, ni quizás es posible, dada la situación de esta polémica literaria. Estamos todavía discutiendo; aun no podemos historiar con la severidad e independencia que reclama el asunto."[18]

Su trabajo, revisión, síntesis y reformulación de otros muchos que menudeaban, por entonces, referidos al Realismo -de los cuales dimos noticias en una apartado anterior de nuestro análisis (Véase el capítulo de Preliminares)-, debió ser leído con sumo interés pro los contemporáneos del autor, aunque después haya sido, inexplicablemente, pasado por alto por buena parte de la crítica actual (es el caso de Walter Pattison, quien ni siquiera lo cita en su conocida obra El naturalismo español). Lo cierto es que el nombre de R. Altamira no es hoy justamente conocido y reconocido, cuando, de hecho, a fines del siglo XIX y principios del XX, le encontramos embarcado en una amplísima, importante y plural tarea intelectual y literaria. Desde sus primeras contribuciones a la crítica, recibió el nada fácil aplauso de Clarín, quien le consideraba "uno de los pocos hombres nuevos que son legítima esperanza de la vida intelectual española."[19]. Todavía muy joven, no bastándole con ser crítico, se hizo autor creativo y hasta, corrido el tiempo, editor de un importante periódico académico llamado, primero, Revista crítica de Historia y literatura española, y

---

[18] La Ilustración Ibérica (1886), p.262.

[19] L. Alas, Ensayos y Revistas. 1888-1892, Madrid, Fernández Lasanta, 1892, p.370.

después, Revista crítica de Historia y literatura españolas, portuguesas e hispanoamericanas, donde reunió firmas españolas y extranjeras de notable importancia: Araujo, Butter Clark, Cotarelo, Farinelli, Fitzmaurice Kelly, Gómez de Baquero, Haebler, Lamba y Pedraja, Mélida, Menéndez Pelayo, Menéndez Pidal, Mérimée, Morel-Fatio, Perés, Ribera, Soriano, Unamuno, Valera. El primer número vio la luz en 1895. El mismo Altamira colaboró en diversas revistas europeas (The Athenaeum, Revue Historique, Bibliothèque Universelle), siendo profesor universitario en España y en el extranjero. Al igual que su admirador y amigo Alas, ejerció como catedrático de Derecho en la Universidad de Oviedo y fue promotor de causas como la Extensión Universitaria.

Además de los abundantes artículos, cuenta en su haber con obras como Mi primera campaña (prologada por Clarín), De historia y arte, Psicología y literatura, Cosas del día etc. Si algo caracterizó toda su producción fue el deseo de seriedad y responsabilidad, traducido en una auténtica labor de "crítico intelectual "avant la lettre"", que no pudo menos de ser reconocida y elogiada por hombres como Menéndez Pelayo, Pardo Bazán, Palacio Valdés o Azorín.[20] En él se auna la idea del crítico como guía y regenerador nacional, con el sentido aperturista, libre de prejuicios ante las novedades foráneas. Consciente del decaimiento intelectual español, su propósito fue el de prescribir una reforma radical con la puesta en marcha de actitudes más reflexivas y científicas. Todos sus escritos, ciertamente, tienden al rigor y huyen de cualquier impresionismo vacuo tan en boga por aquel entonces.

---

[20] Vid. A. Percival, "Rafael Altamira and his critical enterprise" Los Ensayistas, Boletín informativo. Nº14-15 (Marzo 1983), pp.121-134.

Si, por nuestra parte, hemos querido anotar cuanto queda dicho sobre la obra de Altamira no es por puro afán de erudición, ni únicamente por perfilar mejor la figura del crítico, sino con el fin de poner de manifiesto la importancia de sus afirmaciones, fruto de una carrera marcada por la seriedad y la reflexión intelectual. R. Altamira conoció bien la literatura de su tiempo y rehusó hablar de prestado. Anthony Percival ha subrayado su contribución en la tarea como intermediario cultural entre nuestras letras y las tendencias europeas, siguiendo la misma vía tomada por Clarín o Pardo Bazán, e incluso llega este autor a atribuirle un supuesto ensayo sobre Stendhal.

> Altamira also took a keen interst in the contemporary developments in the field of the arts and of ideas outside Spain. With studies of realism, naturalism, aspects of modernism and essays on European writers like Stendhal, Daudet, Maupassant, Hauptmann and Tolstoy to his credit, he was following ing (sic) in the footsteps function as a cultural intermediary.[21]

Tras haber revisado la producción de Altamira, a nosotros no nos consta la existencia de ningún ensayo completo sobre Stendhal, pero si ciertas alusiones de importancia nada desdeñable. En primer lugar, las más tempranas, aparecidas en los artículos sobre "El Realismo y la novela contemporánea", cuyo contenido general no expondremos ahora, pues en buena parte ya lo hicimos en el apartado preliminar sobre los debates literarios en torno al realismo y naturalismo. Allí Altamira se esforzaba por poner de manifiesto el interés que presentaba el realismo como "fermento que obra en bien de las letras" -a decir de L.Alas-; evidencia que, sin embargo, "entre los españoles, se intentaba negar absurdamente". Por este motivo afirmaba:

---

[21]"Altamira mostró un gran interés en el desarrollo contemporáneo en el campo de las artes y las ideas fuera de España. Con estudios sobre el realismo, naturalismo, aspectos del modernismo y ensayos sobre escritores europeos como Stendhal, Daudet, Maupassant, Hauptmann y Tolstoy. Seguía así los pasos de Clarín y Emilia Pardo Bazán realizando una función vital como intermediario cultural." Ibid., pp.124-125.

> Fuerza romper los estrechos moldes de la crítica y estudiar en Flaubert, Daudet, Goncourt, Stendhal, Dickens, Bret Harte, Farina, Prevost, Pereda, Galdós, Picón, Valdés, Alarcón... y Zola en fin, los verdaderos e importantes caracteres de lo que aún no es escuela en el rigor científico, pero sí tendencia firmísima y revolución enérgica; falta estudiar lo nuevo que verdaderamente ofrece, que no es todo el "aspecto filosófico" (muy histórico y personal), ni la "inmoralidad", ni el prurito de lo "feo", ni el "pornografismo" cínico que va siendo calumnia a fuerza de exagerado (...). El Realismo como aspiración ha existido siempre. La lucha con la literatura de imaginación es ya vieja. Su novísima manifestación empezó en Francia con Champfleury y Stendhal y aun con las protestas de Vigny y Musset; en Alemania con Herbart; en España con el renacimiento de la novela, con la crítica de Mesonero y Fígaro, y aun -después ha de verse- con la Estética de Arteaga... Pocos notaron esto. Cuando más, se regocijaban del nuevo florecer de la literatura. Zola es el que ha dado el grito produciendo la "conciencia" de la idea realista, que se ha convertido en propaganda.[22]

Altamira no duda en hacer figurar el nombre de Stendhal entre los más sobresalientes, asignándole incluso el papel de precursor de un movimiento que, sin ser unitario, representaba fundamentalmente y por oposición al idealismo "la sujeción del Arte a la realidad"[23], teniendo, por base, la observación y, por fin, ser reflejo de su tiempo. Partiendo de este planteamiento común era posible, en su opinión, distinguir, no una, sino múltiples corrientes realistas: en unos casos, se insistirá en las condiciones sociales y el medio, en otros, en el análisis de los caracteres; habrá novelas cuyo acento esté puesto en el determinismo fisiológico y el ambiente natural, a menudo predominando el color sobre el dibujo, de modo que "por sobra de brillantez se descuide el modelado de las figuras", pero no faltarán tampoco los autores que prefieran a la caja de pinturas el lápiz y con ello "las reconditeces psicológicas, los detalles de carácter, los extremos escondidos del alma que se desdoblan y sacan a luz y se pesan y

---

[22] La Ilustración Iberica (1886), p.430 (El subrayado es nuestro).

[23] Ibid., p.670.

aquilatan."[24] Entre estos últimos, Stendhal debe ser contado como el iniciador y el maestro.

Rafael Altamira volvería, con el tiempo, a atribuir a Henri Beyle, en repetidas ocasiones, el calificativo de "psicologista realista", aunando dos términos que nada tenían de antagónicos, como ya había descubierto Pardo Bazán; porque saber adentrarse en las honduras del alma, sin perder un solo momento pie en el ensamblaje social del medio en que se desenvuelven los personajes, era, es y será siempre lo más difícil para un escritor y también lo más elogiable en caso de alcanzarse.

En 1907, Cosas del día, abría su sumario con un artículo sobre la mujer en las novelas de Pérez Galdós, y Altamira aprovechaba la ocasión para comparar al más importante novelista español con el francés; comparación sobre la que volvería, años más tarde, en Arte y Realidad, a propósito de "La estatua de Galdós".[25] He aquí lo que decía en Cosas del día:

> Desde sus primeras obras, notábase en él (Galdós) la iniciación de lo que le ha convertido luego en uno de los más grandes novelistas de este siglo: la psicología honda y aguda, la observación perspicaz y luminosa, que había de llevarle a esas admirables reconstrucciones de caracteres que acercan su nombre a los nombres ilustres de Balzac y Stendhal.[26]

Su admiración hacia el Stendhal "psicólogo de profundos y latos análisis buceadores de almas y reveladores de reconditeces psíquicas" no dejaba lugar a dudas. Nuestro crítico llegaría a descubrirse ante lo que

---

[24] Ibid., p.554.

[25] Arte y Realidad, Barcelona, Cervantes, 1921, p.58.

[26] Cosas del día (Crónicas de Literatura y Arte), Valencia, F. Sempere y Compañía, 1907, p.10.

juzgaba extraordinaria pintura de esos personajes femeninos apasionados de las grandes novelas stendhalianas.

> La pasión avasalladora de las heroínas de Stendhal, mantiene todavía su indiscutible superioridad, representativa de los casos de verdadero amor que alguna vez nos ofrece la vida, en medio de los innumerables fantasmas e ilusiones que la mayoría de las gentes toma por amor.[27]

> Por lo que toca al amor, bastarían para hacer grande la obra de nuestro novelista (Galdós) las invencibles pasiones de Marianela, de Gloria, de la misma Mariquilla la Candiola, que tienen algo de la sublime apasionada de Stendhal, de la épica protagonista de La Cartuja, una de las pocas criaturas del arte que se muestran realmente animadas por ese sentimiento que todos invocan y que rara vez nace de veras, penetrando el ser entero, hasta sus más hondas raíces, en el alma de las mujeres y de los hombres.[28]

En 1886, su lectura de la obra de Stendhal le hizo intuir semejante grandeza; a principios del siglo XX, reconocerla sería ya, como veremos, un lugar común. Habían de correr todavía años de por medio.

---

[27] R. Altamira, Psicología y literatura, Barcelona, Henrich y Compañía, 1905, p.32.

[28] Cosas del día, cit., pp.15-16. Vid. también Estudios de crítica literaria y artística en Obras Completas, Madrid, Librería Fernando Fe, 1929: "Voto porque se ahonde mucho en el asunto amoroso, y porque, siguiendo las huellas de Balzac y de Bourget, llegue el arte moderno a una superor concepción y vista, a un más profundo análisis y examen de ese eterno problema, del que tan poco sabemos todavía a pesar de Stendhal..." pp.221-222.

4. LEOPOLDO ALAS "CLARIN"

"Clarín es parada obligada para cualquiera que se proponga calibrar el grado de interés y las opiniones que, entre la crítica del último tercio del siglo XIX en España, despertó la obra de escritores tanto de dentro como de fuera. Su contribución, en este sentido, es fundamental y cada dia son más los artículos espurgados de una nómina abundantísima, como es la suya, aunque muchos esperen todavía la mano que los devuelva a la luz desde los diarios y publicaciones hoy empolvadas en las hemerotecas. La labor de recuperación, por parte de importantes hispanistas[1], ha hecho posible que en estos últimos años no sólo La Regenta, Su único hijo y algunos otros cuentos adquieran, tras tiempo de olvido, el reconocimiento que merecen, sino el que podamos contar con un material crítico incomparable, gracias al cual reconocer en qué medida y de qué manera algunos escritores fueron conocidos entre el grupo de intelectuales y lectores medios de la época, esto es, el que podamos reconstruir en parte la historia de su recepción.

En efecto, L. Alas, "Clarín", con su labor de redactor en la prensa liberal, dejó importante noticia de opiniones suyas y ajenas en torno a la literatura de su tiempo. Por su pluma pasaron muchos nombres, buenos y malos; no reparó en elogios cuando había méritos para ello, ni en ataques siempre que lo juzgado careciese de calidad. Desarrolló una actividad de auténtico militante, temido a causa de esa crítica que él llamó "higiénica y

---

[1] D. Gamallo Fierros, E. Fishtine, J. Blanquart, J.Mª Martínez Cachero, S. Beser, J-F. Botrel, Y. Lissorgues, A. Vilanova, G. Sobejano son algunos de los nombres más sobresalientes en la cada vez más larga lista de clarinistas.

policíaca"[2], imprescindible en un país necesitado de verse libre de tanto mediocre y malo como abundaba.

El eco de sus comentarios y juicios marca el panorama crítico-literario del momento y es precisamente por este motivo por lo que no cabe prescindir de sus alusiones a Stendhal, si bien dispersas y breves. No podemos olvidar cómo siendo uno de los más leídos y respetados entre el público, quiso fundar sus criterios en un conocimiento serio y abundante del material juzgado, lo que le llevó a leer a la mayor parte de los escritores españoles y extranjeros del siglo, entre estos últimos, sobre todo a los franceses. Precisamente, el contacto con la literatura francesa, además de su talante liberal y su preocupación por las regiones espirituales de la psicología humana le convierten en un crítico llamado a conectar con el autor de Le Rouge et le Noir. Un análisis de sus aportaciones al respecto creemos puede ser indicativo también de un estado de opinión más generalizado, sobre el cual indudablemente aquéllas influyeron.

Con todo, falta todavía una pregunta por hacer: ¿Por qué no dedicó a las obras del novelista francés ningún artículo sustancial? Releyendo algunos otros y revisando el conjunto de sus ensayos, folletos, paliques etc, intentaremos esbozar una respuesta.

4.1. Características de su crítica

Fue el criticismo de Leopondo Alas una actitud y una práctica de amplias y profundas miras. Del principio al fin de su actividad intelectual

---

[2]L. Alas, Prólogo a Palique, Madrid, 1893. A partir de ahora, utilizaremos en caso de cita la edición de J.Mª Cachero, Barcelona, Labor. Textos Hispánicos modernos, Nº26, 1973, p.64.

creyó firmemente en la importancia social de la crítica, por ello pudo escribir:

> Estudio la vida intelectual contemporánea de mi pueblo, con el propósito crítico de contribuir en la corta medida de mis fuerzas al progreso moral de mi país.[3]

Yvan Lissorgues, uno de los mejores conocedores de la obra y el pensamiento de "Clarín", en el excelente estudio titulado "Clarín" político, ha perfilado la imagen de un hombre en permanente compromiso político y literario.

> Fue ante todo un hombre abierto a todos los problemas de su tiempo y que supo "vivirlos" intensamente, intentando comprenderlos y asumirlos a partir de lo que era en el fondo. Y en lo fundamental, permaneció fiel durante toda su vida al ideal liberal, o mejor dicho a la ética liberal vivificada en España por el krausismo. Si hay una evolución, hay que buscarla en una profundización y en un enriquecimiento en sentido espiritualista de dicho ideal.[4]

Hay, en efecto, una constancia en el mantenimiento de ciertos ideales, en función de los cuales dejó "Clarín" intervenir a su pluma en la vida pública española. El contacto con los maestros krausistas en la Universidad Central fue, en este sentido, decisivo, tal y como afirma Lissorgues. Ya en los primeros años de su actividad periodística encontramos manifestaciones reveladoras , entresacadas cuidadosamente por otro gran clarinista, Jean-François Botrel, en la introducción a su edición titulada

---

[3] Heraldo (19 Nov. 1899), pp.244-247.

[4] Y. Lissorgues, "Clarín " político, Vol.I (Leopoldo Alas "Clarín", periodista, frente a la problemática política y social de la España de su tiempo.1875-1901. Estudio y antología), Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-américaines. Université de Toulouse-Le Mirail, 1980, p.LXXXVI.

Preludios de "Clarín"[5], donde recoge buena parte de lo que fue la contribución del escritor a los periódicos El Solfeo y La Unión, durante los primeros tiempos de la Restauración. En la Universidad recibió las enseñanzas de hombres que le alentaron en el camino de una fe fundada en la razón; y un año después, todo era alegría retrospectiva por haber caído así "en las redes tendidas por aquellos hombres"[6], por haber tenido "la fortuna que por otra ninguna cambiaría, de haber recogido las lecciones de los últimos años, en que Salmerón explicaba en la Universidad."[7]

Sin tratarse de una militancia krausista ortodoxa, la herencia que de dicha tendencia recibió actuó en él decisivamente, contribuyendo a conformar la imagen de un hombre "de una religiosidad profunda, de una gran austeridad personal, de una inflexible rigidez, un hombre lleno de respeto y amor por valores fundamentales, como la ciencia, la libertad, la pedagogía, el libre-examen, y cuyo comportamiento social está hecho de un militantismo de protesta y regeneración bastante proselítico (sic)."[8]

Ser liberal y krausista significaba entonces, a no dudarlo, tomar partido claro contra los sectarios del catolicismo[9], dogmáticos y conservadores, quienes, por su parte, no veían en posturas como la de "Clarín" sino el "anticlericalismo" más digno de reproche. Un anticlericalismo, sin embargo, que no era "anticatolicismo", no podía serlo en un hombre eminentemente religioso, en el sentido más hondo de la palabra,

---

[5]Preludios de "Clarín", Estudio, selección y notas de J-Fr. Botrel, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

[6]El Solfeo Nº10 (10 Octubre 1875).

[7]El Solfeo Nº725 (8 Enero 1878).

[8]J-Fr. Botrel, Preludios de "Clarín", cit., p.XLII.

[9]La Unión Nº293 (12 Septiembre 1879).

y católico en la medida en que este término va a la esencia de su significación. Si algo caracteriza la postura de Alas es, como ha argumentado Lissorgues, su "anti-sistematismo" y su "antidogmatismo"[10], actitudes que no sólo le enfrentaron al catolicismo ultramontano, sino también al positivismo como sistema filosófico, aunque como método pudo tentarle en el período de 1875 a 1880.[11]

En el fondo, el materialismo y el cientifismo positivista[12] chocaban con la concepción sincrética de lo real que "Clarín" concibió siempre, según la cual la dimensión trascendente y misteriosa del ser humano debía ocupar un lugar irremplazable en el conocimiento de éste y de su circunstancia. Es más, a partir de 1890, aproximadamente, hasta su muerte, "Clarín est essentiellement préocupé par les problèmes métaphysiques au plus précisément par la recherche du sens unitaire de l'être sans que pour autant (...) il cherche à s'abstraire à son environnement social ou culturel, au contraire, car cette unité de l'être si vivemente recherchée, et qui rend indissociables philosophie et religion, est profondément solidaire de la possible unité du monde."[13]

La búsqueda de sí mismo y de sus raíces cristianas y trascendentes se combina en Alas con la valentía de estar siempre en la oposición, negando radicalmente o poniendo los puntos sobre las "ies"; en cualquier caso, manteniéndose fiel a la regeneración personal y colectiva, política y

---

[10] Y. Lissorgues, La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas ("Clarín") 1875-1901, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1983, pp.287 y ss.

[11] Cfr. S. Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, cit., p.87. y Y. Lissorgues, La pensée philosophique..., cit., p.261.

[12] Vid. Y. Lissorgues, ibid., pp.243-302.

[13] Ibid., p.304.

literaria que se propuso.

Para él, estar en la oposición significó "luchar por todos los medios, aprovechando lo mejor posible todas las ocasiones para debilitar al enemigo"[14]. Enemigo personificado, unas veces en Cánovas, otras en los "neos" de ideología reaccionaria y "antidiluviana", cuyo brazo armado eran las tropas carlistas en el Norte y, en el orden político y teórico, periódicos como La Fe, El Fénix y El Siglo Futuro; otras veces, como a menudo proclamó, enemigo oculto tras los numerosos escritorzuelos, autores de obras malas o mediocres, a quienes aplicó siempre su temida crítica higiénica y policiaca. Porque la crítica, también en literatura, debía ser, en su opinión, ante todo acción: "Acción patriótica y desinteresada, que tal vez mis contemporáneos no estimen en todo lo que vale; pero yo me atengo (...) a la posteridad, tribunal de alzada para los genios ocultos."[15]

A partir de entonces, se aplicó en la crítica de la literatura española, como parte de una realidad más amplia en la que vivía el país y ante la cual era necesaria una profunda reforma. A este propósito propiamente espurgador, unió otro, el de extender el conocimiento de las buenas obras, clásicas y contemporáneas, españolas y extranjeras, es decir, "crítica popular, en modo alguno vulgar, ni vulgarizadora, sino abierta al pueblo necesitado de cultura y destinada a ese pueblo, el suyo."[16]

---

[14] J-Fr. Botrel, Preludios..., cit., p.XLVIII.

[15] "Prólogo a Los Pentacrósticos y a Libros y Libracos" El Solfeo Nº15 (13 Junio 1875). Jamás abandonara "Clarín" esta profesión de fe crítica.

[16] G. Sobejano, "Clarín y la crisis de la crítica satírica", Revista Hispánica Moderna (Boletín del Instituto de las Españas)Año XXXI (Enero-Octubre 1965) Homenaje a Angel del Río(1901-1962). Añade Sobejano que la crítica "policíaca" y sarcástica de Clarín es una de las modalidades por la que ha sido más conocido el escritor, contribuyendo también, sin embargo, a "enturbiar el reconocimiento de otras cualidades suya" p.402.Sobejano analiza la crítica entendida como juicio de valor que

En vista de uno y otro propósito es fácil deducir el alto valor que concedió a la crítica, en cuyo ejercicio, inteligencia y sensibilidad habían de ir unidas, debiendo ser el crítico también, en parte, artista.[17] Tan elevado requisito exigía, en su opinión, la buena crítica para ser tal, que él mismo venía a reconocerse sólo "aprendiz de pretendiente de aspirante a crítico"[18], aunque, a fin de cuentas, un crítico comprometido con el sentido común y el buen gusto, y en contra de los errores de los escritores y del público. Semejante misión tenía que llevarle, como así ocurrió, a la "servidumbre de actualidad". No tuvo tiempo de acercar a sus lectores la síntesis y el juicio sobre las obras clásicas más recomendables, como tuvo en proyecto, y se le quedaron en el tintero muchos análisis reposados que hoy agradeceríamos. Ocupado en lo "contemporáneo, circunstancial y pasajero"[19], fue un luchador del día y con ello tal vez compensó también lo que era la crítica de Ménendez Pelayo o la de Valera.

Falta en su caso un método crítico común a todos los artículos, pero esto es fácilmente explicable si pensamos en su sentido ecléctico y pragmático que le impidió someterse a las diferentes escuelas y tendencias : romanticismo, naturalismo, simbolismo, idealismo, positivismo y misticismo.

---

caracterizó, no sólo a Clarín por su temperamento bilioso y colérico, sino a toda una época llena de confusionismo político, social y religioso, para llegar a la conclusión de que"la crítica enjuiciativa y , por tanto, la crítica satírica, hace crisis en los años de transición de un siglo a otro, cuando paralelamente a los movimientos del 98 y el modernismo, se fue incoando en España una crítica literaria que tendía a considerar como finalidad suya no la sanción utilitaria del juicio, sino la síntesis artística y la exaltación de la vida desde el ensayo y la página periódistica, o bien el análisis racional desde las cátedras y gabinetes." En el Prólogo a La cuestión palpitante, insistía en que "una cosa es propagar y otra vulgarizar", cit., p.VIII.

[17]Vid. J-Fr. Botrel, Preludios..., cit., p.LX. Esta idea coincide con la opinión que tenía de la crítica Valera y viene a abundar en la misma línea de todos los críticos-novelistas de la época.

[18]El Solfeo Nº654 (16 Mayo 1877).

[19]E. de Zuleta, "Leopoldo Alas. "Clarín""en Historia de la crítica española contemporánea, cit., p.66.

A ellas se acercó alternativamente[20], en busca de la oportunidad de algunos de sus postulados, pero todas pasaron por el tamiz de sus propias convicciones. En momentos, se sirvió de la crítica breve, humorística y satírica; en otros, del examen más "elaborado y sugerente"[21], pero siempre entendiendo que la literatura formaba parte de la cultura colectiva y era papel del crítico hacer de "intermediario" ante el público-lector. De donde la cuestión principal que, para "Clarín", planteaba un artículo fuese -según dice S. Beser- la de "encontrar una fórmula o estilo, a la vez "útil" y "agradable"[22] para llegar al pueblo. El lema iba a ser : "¡Lealtad y amenidad! (...); la lealtad depende del libre albedrío; la amenidad no, pero sí el procurarla (...); quiero ser justo, quiero ser franco, quiero ser imparcial"[23], y sobre todo capaz de desarrollar un magisterio pedagógico ante el público.[24]

Como era esperable, se sirvió del medio más a propósito: la prensa periódica, ampliamente desarrollada en el momento y que cubría cuantos deseos podía albergar "Clarín" en su empresa de divulgación de la buena literatura y ataque sin miramientos de la mala. Escribió, pues, en numerosos periódicos y revistas[25], aunque él mismo se preocupó luego de agrupar, en

---

[20]H.Juretschke, España ante Francia, cit., p.132.

[21]S. Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, p.132.

[22]Ibid., p.136.

[23]"Un viaje a Madrid", Folletos literarios I, Madrid, 1886, p.12 y p.18.

[24]Vid. en S. Beser, Leopoldo Alas..., cit., el apartado titulado "Valoración del público", pp.149-156. J-Fr. Botrel apunta en el mismo sentido al estudiar al joven "Clarín" de La Unión y El Solfeo, donde explica claramente su intención de "educar al pueblo empezando por círculos de aficionados" La Unión Nº373 (14 Diciembre 1879).

[25]S. Beser da una lista de los fundamentales, recogidos por orden alfabético, op.cit., p.344: Arte y Letras, Barcelona; La Correspondencia, Madrid; La Diana, Madrid; El Día, Madrid; La España Moderna, Madrid; La Ilustración Española y Americana, Madrid; La Ilustración Ibérica, Barcelona; El Imparcial, Madrid; Madrid Cómico, Madrid; El Mundo Moderno, Madrid; El Progreso, Madrid; Pluma y Lápiz, Barcelona; La Publicidad, Barcelona; El Solfeo, Madrid; La Unión, Madrid; Vida

distintos volúmenes y folletos de crítica los artículos dispersos, de modo que tuviesen una difusión más unitaria; éstos son, atendiendo a un listado cronológico, los siguientes[26]:

Solos de Clarín, Madrid, 1881.

La Literatura en 1881, Madrid, 1882.

Sermón perdido, Madrid, 1885.

Un viaje a Madrid, Folletos literarios I, Madrid, 1886.

Alcalá Galiano. El período constitucional de 1820 a 1823. Causas de la caída del sistema constitucional. La emigración hasta 1833. Conferencia pronunciada en el curso 1885-1886 del Ateneo madrileño, recogida en La España del siglo XIX, Madrid, 1887.

Nueva campaña, Madrid, 1887.

Cánovas y su tiempo, Folletos literarios II, Madrid, 1887.

Apolo en Pafos, Folletos literarios III, Madrid, 1887.

Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce, Folletos literarios IV, Madrid, 1888.

Mezclilla, Madrid, 1889.

Benito Pérez Galdós, Madrid, 1889.

A 0'50 poeta. Epístola en versos malos con notas en prosa clara, Folletos literarios V, Madrid, 1889.

Rafael Calvo y el teatro español, Folletos literarios VI, Madrid, 1890.

Museum. Mi revista, Folletos literarios VII, Madrid, 1890.

Un discurso, Folletos literarios VIII, Madrid, 1891.

Literaria, Madrid.

[26]Las ediciones de estos volúmenes corrieron a cargo de Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta. Vid. Clarín y sus editores (1884-1893). 65 cartas inéditas de L.Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta. Edición y notas por Josette Blanquart y J-Fr. Botrel. Université de Haute-Bretagne. Rennes, 1981.

Ensayos y revistas, Madrid, 1892.

Palique, Madrid, 1893.

Crítica popular, Valencia, 1896.

Siglo pasado, Madrid, 1901.

Galdós. Obras Completas, Vol.I, Madrid, 1913.

En todos descubrimos una misma preocupación regeneradora y ese humanismo de raíces éticas y profundas, al modo del "krausismo" mejor entendido.

4.2. "Clarín", crítico de la literatura europea

Revisando los volúmenes de crítica literaria y los artículos diseminados, llama la atención la cantidad de ocasiones en que "Clarín" se refiere a la literatura extranjera, acompañando la mención, a menudo, de un juicio atinado o de un comentario y análisis detenido igualmente valioso.[27]

No cabe duda de la importancia del escritor en lo tocante a la divulgación de ideologías, escuelas y tendencias literarias extranjeras. Su conocimiento directo o indirecto de obras y autores del siglo parece indiscutible, aunque debamos recordar que no de todas fue éste preciso y en profundidad.[28] Tiene límites de capacidad humana y la de "Clarín", siendo

---

[27]En opinión de S. Beser, el "internacionalismo" de l. Alas se concreta de tres maneras distintas: "como fuente de formación y enriquecimiento personal; como intención de adaptar y dar a conocer autores, obras o movimientos al público español-ejémplo modélico sería su actitud frente al naturalismo- ; y, finalmente, la interpretación reveladora de autores extranjeros, en comentarios o estudios que tienen el mismo valor para el lector inglés que para el francés o el español." Leopoldo Alas... cit., p.119.

[28]Vid. W.E. Bull, "Clarin's Literary Internationalism" Hispanic Review, XVI (1948) Pensylvania, pp.321-334. Es éste un estudio basado en el análisis cuantitativo de las citas de escritores extanjeros hachas por "Clarín", comprendiéndolas en varias

brillante tampoco fue genial, por lo cual cabe suponer que, a veces, citó más de lo que podría haber juzgado con auténtico concimiento de causa llegado el caso.

Siendo importante esta precisión, conviene, no obstante, hacer justicia a la labor que Alas desempeñó en el ámbito hispánico respecto a la recepción y acomodo de corrientes como el naturalismo y el espiritualismo de fin de siglo. No olvidando un hecho esencial: "Clarín" contempla siempre la literatura europea en función de la conciencia de la decadencia cultural española."[29]

> Hoy, que de nuestro jugo tan poco podemos dar para alimento de la Cultura, es más necesario que nunca asimilar lo extranjero, comprenderlo, sentirlo, estudiarlo. Y quien dice lo extranjero, dice lo antiguo de todos los países con literatura y ciencias propias.[30]

Así escribía el 2 de Enero de 1892 para La Ilustración Ibérica, con el mismo espíritu que le había animado desde sus primeros años como redactor. Nunca se le había ocultado que desde el siglo XVII nuestra literatura, lo mismo que el resto de las manifestaciones artísticas e intelectuales arrancaban de movimientos surgidos en otros países europeos. Reconocer la evidencia, aunque fuese doloroso, le parecía necesario; y fundamental, además, aprovechar esa situación en su vertiente positiva. Es revelador, en este sentido, el segundo artículo de la serie titulada

---

categorías. Sin dejar de reconocer el internacionalismo literario de Alas, más bien afirmándolo, la pregunta que se hace el autor del artículo es la siguiente: ¿Qué conocimiento real indican estas menciones? No siempre el esperado -dice-, en vista de que la información a menudo resulta de segunda mano y más bien viene a apoyar la hipótesis de que podríamos estar ante un instrumento estilístico usado por Alas para incrementar su reputación de crítico con amplio bagaje cultural.

[29] S. Beser, Leopoldo Alas..., cit., p.120.

[30] La Ilustración Ibérica (2 Enero 1892).

"Lecturas", recogida en el volumen Mezclilla, donde tras haber esbozado el proyecto de una "crítica popular" destinado a aumentar la educación del público al ofrecerles un conocimiento asequible de las letras clásicas, la antigua literatua española y la literatura extranjera, "Clarín" se refiere, precisamente, al "provecho que pueda resultar de la lectura de literaturas extranjeras, materia que ha dado ocasión a muchas preocupaciones."[31] Preocupaciones por parte del tradicionalismo español, nacionalista y conservador a ultranza, apoyado por los "neos" en su actitud xenófoba; compartida, en lo tocante a la cultura francesa, aunque por razones propias como vimos[32], también por los krausistas, de los que Alas se aleja a ese respecto claramente. Para nuestro escritor, "no hay novedad peligrosa, ni novedad siquiera, ni síntomas de decadencia (tales síntomas están en otra parte), en insistir con ahinco la crítica en el estudio de las producciones literarias extranjeras."[33] Muy por el contrario, sería éste en beneficio de la nuestra, siempre que no se confunda la atención a lo extranjero "cuando es prudente, discreta, reflexiva, con el atolondrado entusiasmo de cierta parte de la juventud moderna española, que sin conocimiento serio y hondo y bien guiado de nuestras letras, ni menos de las clásicas (...) se entrega a los autores extranjeros, ávida de impresiones fuertes y nuevas."[34]

"Clarín" no pierde de vista los males que puede acarrear una asimilación indiscriminada de cuanto viene de fuera, pero, al mismo tiempo, es este temor el que le impulsa a acoger con entusiasmo cuanto pueda

---

[31] Mezclilla, Madrid, 1889. A partir de ahora citaremos de la Edición de A. Vilanova, Barcelona, Lumen, 1987, p.47.

[32] Vid. el apartado de este trabajo titulado "Lo francés en la España del siglo XIX." "Clarín no siguió nunca a los krausistas en su aversión hacia lo francés, auque heredó de ellos el conocimientos y simpatía hacia la cultura germánica y hacia determinados autores." S. Beser, Leopoldo Alas..., cit., p.126.

[33] "Lecturas", Mezclilla, cit., p.47.

[34] Ibid., p.48.

redundar en provecho de la literatura española, sometiéndolo a juicio y proponiéndolo en función de una adecuada intergración entre los escritores y el público.

> La crítica que se precia de estudiar y respetar ante todo lo español, lo clásico, bien puede, protestando contra confusiones injustas, estudiar también con atención muy seria, con gran interés, el estado actual de la literatura extranjera, considerando, ante todo, que el pensamiento vive fuera de España hoy una vida mucho más fuerte y original que dentro de casa; viendo imparcialmente, aunque sea con tristeza, que lo más "actual", lo más necesario para las presentes aspiraciones de espíritu, viene de otras tierras, y que lo urgente no es quejarse en vano, sino procurar que esas influencias, que de todos modos han de entrar y conquistarnos, penetren mediante nuestra voluntad, con reflexión propia, pasando por el tamiz de la crítica nacaional que puede distinguirlas, ordenarlas y aplicarlas como se debe a los pocos elementos que quedan del antiguo vigor espiritual completamente nuestro.[35]

Así pues, vuelve a insistir:

> Para evitar (cuantos males se derivan de un disparatado rechazo a la asimilación de la literatura extranjera), para animar a los escritores buenos, que toman de los extraños lo útil, lo necesario, y combatir a los que sin juicio, sin conciencia siquiera, imitan malamente, sin distinguir ni apreciar; para advertir al público de los peligros ciertos y de las ventajas seguras de esas influencias, ya inevitables, puede servir, y mucho, el trabajo que la crítica se tome de extender el conocimiento de los libros extranjeros modernos, del espíritu a que obedecen y de las circunstancias en que nacen.[36]

Semejante actitud, abierta, de un saludable eclecticismo fue la que adoptó siempre Leopoldo Alas, quien rematando reflexiones como las transcritas, concluía: "Venga el aire de todas partes; abramos las ventanas a los cuatro vientos del espíritu; no temamos que ellos puedan traernos la

---

[35] Ibid., p.48.

[36] Ibid., p.49.

peste, porque la descomposición está en casa."[37] Pesimismo y rebeldía, notas de un carácter y una obra nacidos para ir abriendo caminos. Caminos como el del naturalismo en España, cuya historia se inicia vinculado al francés. Y a lo francés habremos de remitirnos las más de las veces, al considerar el "internacionalismo" de "Clarín". Por eso, antes de ocuparnos de su aportación al naturalismo, conviene que digamos algo de su especial relación con la literatura francesa.

Sergio Beser le atribuye un conocimiento de la literatura del país vecino comparable al que podría tener cualquier crítico francés de la época; habida cuenta, además, de que en sus escritos habla no sólo de autores y obras, sino también de revistas, polémicas etc, en fin -dice- cuanto integra la vida literararia de una nación. Es importante señalar, en este orden de cosas, su condición de lector asiduo de publicaciones tales como : Nouvelle Revue, Revue Britannique, Journal de Débats, Revue Politique et Littérarire, Revue du Monde Latine, Le Figaro, Revue Poétique, Le Temps, Figaro, Gil Blas y la Revue des Deux Mondes (a las opiniones y mentalidad conservadora de esta última fue especialmente reacio).

El investigador norteamericano Bull, en un artículo ya citado a pie de página, confirma desde un "análisis cuantitativo" -hoy mejorable al incluirse los artículos no recogidos en libros, los prólogos y algunos otros olvidos como, por ejemplo, el libro Mezclilla (uno de los más significativos al respecto)- la orientación de Alas hacia su tiempo y particularmente hacia Francia. Llega a la conclusión de que el número de autores franceses citados es de 220, con 35 de los cuales manifiesta una gran afinidad.

---

[37] Ibid., p.50

Hans Juretschke, años antes, le declaraba, en cuanto a la visión y conceptos que España tuvo de Francia, "el puente espiritual entre el siglo XIX y la generación del 98"[38]. afirmación que el autor no prueba, tal vez por arriesgada, pero que nos parece responde a una intuición válida, si contrastamos la posición de "Clarín" ante lo francés con las de sus contemporáneos, polarizadas, como dice S. Beser, entre el menosprecio y la exagerada francofilia. El rompe con esos extremos infructíferos y reconoce en Francia el eslabón gracias al cual España se une a Europa. Pero su reconocimiento, siendo tal, no resulta pasivo, sino vivido en una actitud polémica y crítica semejante a la que hemos constatado en él frente al conjunto de las literaturas extranjeras. No silencia los posibles peligros que el "afrancesamiento comporta" si se reduce a una imitación servil y ajena a nuestra realidad histórica y literaria, pero el deseo de ser justo y objetivo en sus juicios le lleva a aplaudir lo que en Francia se hace y a desear sea transplantado a España con acierto.

> ¡Qué ridículo me parece ese odio irreflexivo y hasta poco sincero, por lo inmotivado, que algunos, muchos escritores que aspiran a la nota de clásicos, manifiestan contra la literatura francesa contemporánea![39]

De esta convicción nace su postura ante el naturalismo. Fue el primero en hablar de la "oportunidad" de los principios de dicha escuela para superar el estancamiento de la novela idealista y tendenciosa española. Así lo hizo en el Prólogo a La cuestión palpitante, de E. Pardo Bazán, convirtiéndose en defensor de la tendencia y sobre todo de su maestro E. Zola, a quien en 1880 llamaba "el primer novelista de Francia"[40], y tuvo en

---

[38] Op.cit., p.109.

[39] L. Alas,"Del estilo en la novela" Arte y Letras Nº3 (1 Oct. 1882), p.23.

[40] L. Alas, La Publicidad Nº905, (19 Agosto 1880).

igual estima incluso cuando el naturalismo fue dejando paso a nuevas tendencias en la novela. El mismo Zola, por otra parte, veía a "Clarín", entre todos los críticos españoles del momento, como uno de los mejores estudiosos de la escuela francesa: "Savine m'a aussi parlé de votre Clarín (...) il paraît que c'est un des critiques qui nous ont le mieux étudié en Europe!"[41]

Hay en el crítico español un constante y sintomático reconocimiento de los valores del naturalismo.[42] En uno de sus últimos escritos, publicado tras su muerte, declaraba:

> En España, tuve el honor de ser el primero, allá en mi juventud, casi adolescente, que defendió las novelas de Zola de entonces (para mí las mejores de las suyas), y hasta su teoría naturalista, con reservas, como un oportunismo, pero sin admitir la supuesta solidaridad del naturalismo estético y del empirismo filosófico.[43]

La cita refleja bien lo mucho que significó el naturalismo para él que, de 1880 a 1890, apareció, si juzgamos por las opiniones de sus contemporáneos, como el máximo representante español de la escuela francesa, junto a E. Pardo Bazán. González Serrano, otro crítico de la época, hablaba en tono no muy positivo de "la obsesión que Clarín padece de Zola y el

---

[41]Estas palabras forman parte de la conversación con Zola reproducida por el cronista guatemalteco Enrique Gómez, amigo a su vez de "Clarín", en Sensaciones de arte (1893); conversación en la que el novelista francés se muestra agradecido a España por las traducciones y la acogida del naturalismo, mencionando a Narcís Oller, Pardo Bazán, Galdós y otros. Como es sabido, Albert Savine había escrito un libro titulado Le Naturalisme Espagne, Paris, Girard et compagnie.

[42]Vid. E. Chocchiatti, "Clarín y sus ideas sobre la novela" Revista de la Universidad de Oviedo LIII-LIV y LVII-LVIII (1948); LIX-LX (1949): "Clarín" "nunca dejó de reconocer los grandes méritos de aquel movimiento y, en cierta forma, nunca dejó de practicarlo en sus obras novelísticas." p.73.

[43]L. Alas, Prólogo a la traducción de Trabajo. Citado por S. Beser, Leopoldo Alas..., cit., p.328.

naturalismo."[44] Ahora bien, acaso más que obsesión fue auténtica "simpatía", no sólo como crítico, sino también como novelista -es suficiente con considerar el carácter marcadamente naturalista de La Regenta-.

> De todos los movimientos literarios el que comprendió mejor, tal vez porque lo sintió más íntimamente, fue el naturalismo. La idea de que la literatura ha de arrancar su materia de la vida, procurando acercarse lo más posible a ella, es lo que le hace aceptar este movimiento literario; y aunque, en algunos momentos, parece considerarlo superado, siempre será el que se halle más próximo a su gusto personal.[45]

Siendo acertadas las palabras de S. Beser, como así nos lo parecen, cabría deducir que lo central en la idea que "Clarín" se hace y propugna del naturalismo es la vertiente literaria, esto es, el "realismo", y mucho menos la vertiente filosótica: el "positivismo", como, por otra parte, se desprende de los numerosos artículos donde pone en entredicho la validaz del positivismo y del cientifismo en el arte.

Fueron sólo dos los artículos dedicados de forma expresa al naturalismo: el Prólogo a La cuestión palpitante y el estudio titulado Del naturalismo. No obstante, las referencias al movimiento aparecen en muchos otros artículos, a veces, incluso, sin utilizar el término, como en "Del estilo en la novela"; y muy a menudo, basando sus comentarios en novelas que seguían en España esta tendencia, sobre todo las muy importantes de Galdós desde Lo prohibido, aunque las críticas a novelas de Zola abundan también.

---

[44]González Serrano, "La crítica en España" en Estudios críticos, Madrid, 1892, p.128.

[45]S. Beser, Leopoldo Alas..., cit., p.317.

En el largo estudio Del naturalismo, cuya publicación se inició en La Diana, en febrero de 1882[46], meses antes de que firmase el Prólogo para ar el ensayo de doña Emilia, presenta esta tendencia literaria como "la más propia y la más oportuna en nuestro tiempo", nacida de una evolución natural del arte. Defiende ya aquí su independencia respecto de cualquier sistema filosófico, enfrentándose a la concepción del naturalismo como doctrina literaria del positivismo filosófico, y a la consideración zolesca del arte como una ciencia. En cuanto a la observación y la experimentación se muestra de acuerdo con Zola, pareciéndole aspecto primordial del movimiento, de ahí que más adelante le llame alguna vez "escuela de la experimentación sociológica."[47] Esta idea la completaría, en otros artículos, con la de la impersonalidad del narrador que, en su opinión, debe evitar confundirse con la neutralidad de la que Zola y todo buen novelista se salva.

S. Beser, a quien tan a menudo venimos citando, examina en su estudio sobre la crítica de "Clarín" las referencias al naturalismo que aparecen en los diferentes volúmenes, subrayando el hecho de que todas "sus alusiones tienen unas características comunes que les dan cierta unidad y demuestran la constante evolución del pensamiento estético de nuestro autor."[48]

En Solos denota, aunque las referencias son escasas, cierta influencia de Zola -a quien elogia-, del naturalismo, de la crítica de Taine

---

[46]Un mes antes, el 12, 20 y 26 de Enero de 1882, entre las reseñas aparecidas en el periódico madrileño El Progreso, en torno al debate sobre el naturalismo desarrollado en el Ateneo, destacaba la intervención de "Clarín".

[47]Ensayos y Revistas, Madrid, 1892, p.280.

[48]Op.cit., pp.324-325.

y del positivismo; presenta a la escuela como "ciencia experimental."[49] Es en el volumen La literatura en 1881, donde alcanza mayor importancia; aquí se incluye el artículo que podríamos considerar manifiesto español del naturalismo: el dedicado a La desheredada. En otro, "La lírica y el naturalismo", intenta una aplicación del movimiento a la poesía. En la crítica al drama de Echegaray, Haroldo el Normando, un año antes de escribir el Prólogo a La cuestión palpitante[50], adelanta sus opiniones sobre el oportunismo de la escuela y su rechazo de la misma, si como dogma cerrado se entiende. En Sermón perdido, insiste en esta misma línea y se declara él mismo naturalista. Nueva campaña, el volumen que le sigue, cambia -dice S. Beser- el tono general; en efecto, ahora predominan los ataque, no al naturalismo, sino a los seguidores que carecen de calidad literaria y ponen en peligro, así, los valores intrínsecos de la escuela. Las primeras menciones a las nuevas corrientes literarias procedentes de Europa, a través de Francia, aparecen en Mezclilla, pero "al lado de ellas no encontramos ninguna salvedad dirigida al naturalidmo" como tal. En 1892, con Ensayos y Revistas, Alas manifiesta igual actitud, en momentos en que predomina la

---

[49]"Del teatro" en Solos, cit., p.53.

[50]En este Prólogo, aparte de elogiar la obra de doña Emilia y afirmar que siendo el naturalismo "más bien un oportunismo literario; cree modestamente (la escuela) que la literatura más adecuada a la vida moderna es la que él defiende", se limita, expresamente, "a decir algo de lo que el naturalismo no es: -no es la imitación de lo que repugna a los sentidos, dado que las sensaciones no se pueden imitar por la literatura; -no es la constante repetición de descripciones que tienen por objeto representar ante la fantasía imágenes de cosas feas, viles y miserables; -no es solidario del positivismo ni se limita en sus procedimientos a la observación y experimentación en el sentido abstracto, estrecho y lógicamente falso, por exclusivo, en que entiende tales formas del método el ilustre Claudio Bernard; -no es el pesimismo, pues aunque se pudiera demostrar que Zola y Flaubert son pesimistas, no se prueba así que el naturalismo como escuela literaria tenga que ver ni más ni menos con determinadas ideas filosóficas -el naturalismo aspira a imitar la realidad no a dar lecciones; -no es una doctrina exclusivista y cerrada; -no es un conjunto de recetas para escribir novelas, como muchos incautos y mediocres habían creído. Concluye así: "El naturalismo viene en buenda hora porque ha sabido llegar a tiempo. Se puede combatir aisladamente tal o cual teoría de autor determinado; se puede censurar algún procedimiento de algún novelista, las exageraciones, el espíritu sistemática; pero negar que el naturalismo es un fenómeno que obra en bien de las letras es absurdo, es negar la evidencia." Op.cit., p.XVII.

búsqueda de nuevos caminos en la novela; dispuesto a asimilar lo "oportuno" que también éstos pueden traer consigo, no reniega en absoluto del naturalismo, muy por el contrarios, lo defiende y señala sus logros esenciales para la literatura. En lo concerniente a sus defectos, señala el exclusivismo y el positivismo pseudocientífico.[51]

Del principio al fin notamos cómo su comprensión del naturalismo no le condujo, sin embargo, a comulgar con el positivismo filosófico que se escapaba a su concepción unitaria de la realidad, según la cual cabían y aun imperaban a veces por encima de los hechos y los condicionamientos procedentes del medio y de los caracteres, otras realidades trascendentes propias del dominio de lo espiritual. Una vuelta a esta otra vertiente de lo real es la que representó el "espiritualismo " de fin de siglo, como nueva tendencia de repercusiones literarias a la que "Clarín" acogió -sin renunciar por ello a su concepción "naturalista" del arte- con ciertas dudas y una relativa, aunque justificada desorientación, al tiempo que con el interés provocado por el ideal de una vuelta al cristianismo: "Para Clarín, la nueva novela tenía que corresponder al nuevo anhelo, a la nueva aspiración religiosa y filosófica" que guiaba a parte del público europeo."[52]

Es en Mezclilla y sobre todo en Ensayos y Revistas donde estudia con más detención las nuevas tendencias de la novela, refiriéndose fundamentalmente al panorama francés. Manifiesta una confusión no superada. Habla de la novela psicológica a lo Paul Bourget, de la novelesca ideada por Prévost y también de la poética, concepto creado por el mismo, sin distinguirlas bien y sin aceptar plenamente ninguna de ellas. En ocasiones,

---

[51] Ensayos y Revistas, Madrid, 1892, pp.61-62.

[52] S. Beser, Leopoldo Alas... cit., p.330.

la afirmación de que el naturalismo está todavía vigente parece entrar en contradicción con su presunta actitud favorable a las nuevas propuestas. Creemos, no obstante, que tras la boga del naturalismo, si L.Alas manifiesta una reacción francamente positiva es, más que hacia las novedosas alternativas en la fórmula de novelar -ante las cuales puede mostrar ciertas reticencias- , hacia la corriente espiritual procedente de los escritores rusos y que ha encontrado, antes que en España, su asiento idóneo entre los franceses. No en vano, en uno de sus últimos escritos, ya citado en estas páginas, el Prólogo a la obra el Trabajo de Zola, declara:

> Zola es el primer novelista de su país, a mi ver, entre los vivos; y a caso también del mundo entero. Tolstoy, espíritu más profundo no es tan fuerte ni tan variado y abundante como Zola, con serlo mucho. Mi alma está más cerca de Tolstoy que de Zola, sin embargo.[53]

Es la cuestión del alma, de la fe, de la religión cristiana, la que, sin hacer su primera aparición en el "Clarín" de los años 90, pues el sentimiento religioso había sido en su vida una constante[54], se acentúa ahora de forma primordial. El hecho ha sido analizado en profundidad por Yvan Lissorgues en La pensée philosophique et religieuse de Leopoldo Alas, donde se estudian las características de ese "esprit nouveau" en Europa y la manera como es percibido y asimilado por "Clarín", considerando que: "On peut donc, sans trop de risques, avancer l'idée que Leopoldo Alas est, durant les dix dernières années de sa vie, le médiateur entre le courant spiritualiste européen et l'Espagne, ou, si l'on préfère, le représentant (plutôt solitaire) de ce courant dans son pays."[55]

---

[53]Citado por S. Beser, ibid., p.337.

[54]Vid. Y. Lissorgues, La pensée philosophique... cit., pp.187 y ss.

[55]Ibid., p.330.

Para nuestro autor el nuevo espíritu que se respira en Europa se traduce en una tendencia general de la civilización hacia un mundo más humano y unas relaciones sociales más tolerantes. Es necesario un "aggiornamento" de la Iglesa en España porque el cristianismo auténtico tiene algo que decir al hombre desorientado de fin de siglo. El carácter reformista de "Clarín" se desplaza, pues, en estos años, hacia un sentido de reforma interior, imprescindible si se desea el progreso social.[56] La evolución de sus ideas y de los valores prioritarios en su concepción tanto de la vida, como de la literatura, sigue de esta manera la misma tendencia marcada por el pensamiento burgués europeo del último cuarto del siglo XIX, sin que se puedan establecer fronteras en el paso del solapado positivismo racionalista al idealismo espiritualista, ético y metafísico.

4.3. La aportación de "Clarín" al stendhalismo español

En vista de lo que en su día pudo deducir W.E. Bull, en el análisis cuantitativo de menciones a escritores extranjeros en la obra de L. Alas, esto es, que nuestro autor mostraba mayor familiaridad y, por lo tanto, mayor interés hacia los escritores franceses que hacia el conjunto de todos los de las otras nacionalidades[57] (con no ser éste desdeñable), alentábamos, por nuestra parte, la hipótesis de que Stendhal no habría pasado por su pluma sin pena ni gloria.

Cierto que como adelantábamos en la Introducción a este capítulo, no contamos con ningún artículo dedicado expresamente al novelista francés

---

[56] Vid. Y. Lissorgues, Clarín político II, cit., p.155.

[57] Art.cit., p.331.

entre los muchos que firmó "Clarín". ¿Cabe alguna explicación? Tal vez sí. En páginas anteriores hemos esbozado las peculiaridades de su crítica y del análisis de éstas se desprendía un hecho: Alas escribió con la intención de sancionar las malas obras y alentar los aciertos de los buenos escritores preocupado por una situación de decadencia literaria en España; se trataba, en definitiva, de ofrecer a los lectores un juicio orientador respecto a lo que podía resultar oportuno para el progreso cultural del país, atento siempre a las tendencias literarias en Europa y a su adaptación a nuestra propia realidad. Como consecuencia, "casi toda su producción crítica aparece en servidumbre de actualidad".[58]

El ya demasiado amplio y un poco confuso panorama literario de la época acaparó su atención. Algunos, incluso, reprobaron esa inclinación hacia lo circunstancial que le llevaba a "perder el tiempo" con escritores de segunda categoría, cuando por sí solos hubiesen muerto sin necesidad de perder energías preparando su sepultura. Pero "Clarín" era así, comprometido con su tiempo y su circunstancia, impelido éticamente a mejorarla, ocupado con el aquí y el ahora. A menudo parece lamentar la falta de ocasión o de espacio para dar al lector análisis juiciosos de los clásicos, pero vuelve una y otra vez a la actualidad para cumplir con sus propósitos y también para asegurarse al público del día y a los editores.[59] Razones que quizá expliquen, en alguna medida, el hecho de que prescindiese de estudios cuyo centro temático se alejaba del momento o podían resultar más comprometidos. Dio evidentes muestras de interés hacia la obra de Balzac, Hugo, Zola, Daudet y también Baudelaire e Ibsen, entre otros. No le faltaron elogios y

---

[58] S. Beser, Leopoldo Alas... cit., p.129.

[59] "Clarín" consiguió ser uno de los críticos, o quizá el crítico, más leído en las últimas décadas del siglo, por el contenido y habilidad de sus comentarios y porque supo también lo importante que era el público-lector, en quien debía pensar al escribir. Esto le llevó a publicar mucho, requerido por la fama, si bien también por motivos crematísticos difíciles de olvidar entre los escritores de la época.

hasta varias series de artículos dedicados a Bourget y su novela psicológica, que reconocía en la misma línea de la de Stendhal y, sin embargo, ningún comentario sustancial sobre la obra de éste. ¿Demasiado ocupado con otros como para dedicarse a un escritor complejo, resbaladizo, difícil de clasificar y definir? ¿Escéptico ante sus detractores franceses, lo mismo que ante sus admiradores, clan importante en los años 80?[60] De Nietzsche, quien le resultaba también "largo de explicar" y "muy difícil de entender" pensaba receloso: "Nada es seguro tratándose de este hombre que desprecia a Carlyle y habla de Stendhal como de un gran profeta."[61] El comentario no necesita explicación.

A punto estuvo de contribuir en mayor medida al stendhalismo, cuando Bourget le dio pie para hacerlo, pero una vez más, por desgracia, la falta de oportunidad y la urgencia de otros temas le desvió del proyecto.

> Si yo escribiera en esta ocasión una semblanza completa de Bourget, llamarían mi atención particularmente sus estudios acerca de Renan, Dumas, Flaubert, Stendhal, Baudelaire, Amiel, Taine, etcétera, que son su obra más importante, uno de los trabajos de crítica más profundos y "sugestivos" de la moderna literatura francesa; pero no siendo mi propósito, hoy por hoy, más que decir cuatro palabras acerca del autor de Mensonges y acerca de este libro, no me detengo en materia que, si bien me solicita, no es del momento.[62]

---

[60] Vid. A. Verjat, "Je serai compris en 1880...(les débuts du stendhalisme)" en Stendhal (A cura de M. Angels Santa) Servicio de Publicaciones de la Universidad de Barcelona, 1988, pp.149-164. Verjat aporta interesantes datos para el esclarecimiento de la historia del stendhalismo en Francia, cuya interpretación, además, difiere, como tendremos ocasión de comprobar más adelante, de la que estamos acostumbrados a leer en los escritos de V. del Litto, la gran autoridad en este campo.

[61] "Nietzsche y las mujeres" El Español (6 Sep. 1899). Artículo recogido L. Alas, Obra olvidada. Selección e introducción de A. Ramos-Gascón, Madrid, Jucar, 1973, p.201.

[62] "Paul Bourget. Su última novela" La Ilustración Ibérica Nº259 (17 Dic. 1887) y Nº261 (31 Dic. 1887). Este escrito se recogió después en Mezclilla, cit., pp.147-148.

Pese a todo, no por falta de prolijidad en sus comentarios debemos restarles interés. Existen y además en mayor número que en cualquiera de los otros críticos menores de la época, y su efecto entre el público, por venir de quien venían también hubo de ser mayor. Nuestra intención es analizarlos y determinar, en la medida de lo posible, cuanto en ellos hay de sintomático respecto al modo cómo fue leído y comprendido Stendhal por quien posiblemente fue el crítico español más representativo de su época, si no nos engaña, entre otras, la voz de Menéndez Pelayo, quien no ahorró afirmaciones como ésta: "Decididamente aquí no hay más crítico que Clarín."[63]

Comienzan las menciones a Stendhal en 1881. En un artículo publicado en El Mundo Moderno, saliendo en defensa de su íntimo amigo Armando Palacio Valdés, Alas dice lo siguiente:

> Palacio, que no es humorista en su novela, sino naturalista, la hace impersonal (...); sigue la regla indicada por Zola; los hechos solos, el comentario sobra, nada de tesis(...) Esta fría imparcialidad del novelista que se observa en Balzac, en Stendhal, en Flaubert, en los Goncourt, en Zola y otros la hay en El señorito Octavio.[64]

Es por entonces cuando ofrece su simpatía y su apoyo a la nueva escuela francesa. El nombre de Stendhal aparece asociado al de Balzac, Flaubert, los hermanos Goncourt y, claro está, al de quien ahora se presenta como síntesis de los esfuerzos de aquéllos, E. Zola. Alas es ya un lector asiduo de las obras de este último, las novelas y la crítica. Evidentemente ha leído Le roman expérimental (Paris, 1880), Les romanciers naturalistes y

---

[63]Las diferencias ideológicas que incluso trascendían a la materia artística fueron evidentes entre "Clarín" y M. Pelayo. Ello no impidió, sin embargo, que supiesen apreciar como nadie sus respectivas cualidades.

[64]El Mundo Moderno (19 Marzo, 1881).

La Naturalisme au théâtre (Paris, 1881), aunque todavía sin traducción al castellano, y dispensa una buena acogida al principio naturalista de la impersonalidad del narrador, requisito, junto al de la experimentación sociológica y la observación objetiva, implícito en la nueva novela[65]; y lo admite, aunque más bien de forma tácita en otros escritos suyos de la época, como el estudio "Del naturalismo" y el titulado "Del estilo en la novela".

En nuestro caso, interesa prestar atención a este último, donde respecto a la impersonalidad narrativa observamos en "Clarín" una actitud de defensa o, mejor dicho, una justificación basada precisamente en el núcleo definidor de toda su teoría artística, "la imitación perfecta de lo real": si en la narración -nos dice- es conveniente prescindir de la propia personalidad, en la descripción es una exigencia imperiosa. El novelista adopta al crear su obra una perspectiva, es decir, narra desde un punto de vista; en la novela esa perspectiva tiene que ser aquella "en que la naturaleza no sufre al ser observada y reflejada, las influencias del estado de pasión o preocupación del que observa y la modifica y falsifica."[66]

Convencido, en efecto, de la oportunidad del naturalismo, escribe este ensayo, el testimonio más claro -piensa S. Beser- de la conciencia del problema lingüístico que poseían los novelistas españoles.[67] El primero de los artículos de la serie se abre con una cita de Les romanciers naturalistes, haciendo alusión a Stendhal a propósito de su desdén por la retórica.

---

[65]La impersonalidad, exigible en el novelista, no puede pretenderse en el poeta lírico, dice el mismo "Clarín " en La lírica y el naturalismo" en La literatura en 1881, Madrid, 1882, p.153. Con el paso del tiempo, el principio parece perder en los escritos del autor el rigor con que pudo ser defendido en un primer momento.

[66]Citado por S. Beser, Leopoldo Alas... cit., p.324.

[67]S. Beser, Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española, cit., p.49.

Recordemos que "Del estilo en la novela" apareció en la revista Arte y Letras, publicación barcelonesa de tendencia marcadamente naturalista. Salió a la luz, por primera vez, el 1 de Julio de 1882 y siguió haciéndolo hasta diciembre del año siguiente. Quince números e importantes colaboraciones en todos ellos. En los nueve primeros existió un consejo de redacción formado por Pérez Galdós, L. Alas, E. Sellés, A. Palacio Valdés y J. Yxart. Este último, que puede ser considerado prácticamente su creador, la dirigió con notable buen gusto y sentido de la calidad. Reunió para conseguir tan intachable trabajo a un importante grupo de colaboradores; en el terreno literario, encontramos a Pardo Bazán[68], Tomás Tuero, J. Sardá, Narcís Oller, F.B. Navarro, Pompeyo Gener, entre otros, además de a L.Alas[69], encargado de recoger el material castellano e iniciador, desde el primer número, de una sección con el título "Propaganda".[70] La justificación del nombre aparecia igualmente en el primer articulo, encabezado con la cita de Zola. De modo que, el 1 de Julio de 1882, salió a la luz Arte y Letras y,

---

[68]E. Pardo Bazán inició sus colaboraciones en Arte y Letras cuando la revista llevaba ya cierta andadura. En una carta del 9 de Julio de 1883, escribia desde La Coruña a José Yxart: "(...) me pide colaboración para la Revista Arte y Letras (...). No tengo inconveniente, antes mucho gusto, de colaborar en la Revista donde figuran tan distinguidos nombres". Y el 22 del mismo mes, vuelve a dirigirse a José Yxart en estos términos: "Si esa Revista -que no he leido y que deseo leer, con gran interés- tiene el sabor realista e innovador que usted dice, será para mi doblemente grato colaborarcon ella. He abrazado esa causa con resolución superior a las escasas fuerzas que puedeo consagrar a su sostén. Trato de practicar y explicar la evolución literaria a nuestro perezoso público, a nuestros literatos enmohecidos y tardos. Creo como usted que algo se renueva hoy, y que algo muere. Allá veremos, dentro de 20 años, que resulta de nuestra actividad". "Veinte cartas inéditas de E. Pardo Bazán a José Yxart" por D. Torres en B.B.M.P. LIII (1977).

[69]El mismo Alas dio testimonio de su colaboración en la Revista años después al referirse a ello en un artículo de La Publicidad (25 Julio 1895), según indican S. Beser y L. Bonet en la Introducción a la revisión que ambos llevaron a cabo en 1966: "Indice de colaboraciones de L. Alas en la prensa barcelonesa" Archivum XVI, pp.157-211. Allí se recogía también un comentario del propio "Clarín" impresionado por la alta calidad conseguida en la Revista: "Me enamora -escribía a J. Yxart- su belleza formal, quiero y admiro a los habituales colaboradores, me encanta la independencia y distinción con que en ella se trabaja." p.159.

[70]"En literatura, una de mis principales atenciones es la propaganda. Cuando, buena o mala, se tiene una idea, se cree algo, es deber de todo hombre, en toda especie de trabajo social, procurar que cunda lo que él tiene por racional y justo..."

al tiempo, la primera parte "Del estilo en la novela"[71] con una obertura dedicada a Stendhal, en la que podían leerse las siguientes palabras de Zola:

> Jamás he podido leer a Stendhal sin tener duda respecto de la forma ¿Está la verdad de parte de aquel espíritu superior que desdeña absolutamente la retórica?
> (Zola, Les romanciers naturalistes)[72]

En plena polémica naturalista "Clarín" formula la misma pregunta que se hacía el jefe de la escuela en Francia, en lo tocante al estilo, y ello le da pie para tratar los dos aspectos que el problema planteaba a nuestros escritores, uno de carácter general: ¿cuál es el estilo más adecuado a la novela?; otro, estrictamente nacional: ¿cómo superar las deficiencias de la prosa española del momento?

Comienza, pues, con una revisión del lenguaje de los novelistas franceses vinculados con el naturalismo, al ser ésta la tendencia más oportuna en el momento, según su parecer. Flaubert, quien llamaba "sistemáticamente a Stendhal "ese M. Beyle" con desdén soberano", porque en su opinión "no sabía escribir, no tenía estilo, y sus novelas, por consiguiente, no valían nada", fue -piensa "Clarín"- "esclavo y hasta mártir" de una exagerada preocupación por la forma. De modo que, "si es justo admirarle y saborear sus libros, delicadísimo manjar del espíritu, no hay necesidad de creer que sus ideas y su manera de trabajar la frase son dogmas del arte en adelante". O dicho con términos más contundentes: "El exagerado esmero de la forma no es condición esencial en la novela moderna,

---

[71] El resto de los artículos del ensayo fueron apareciendo consecutivamente en el Nº2 (1 Agosto 1882), pp.15-16; Nº3 (1 Octubre 1882), pp.23-24; Nº4 (1 Noviembre 1882), pp.30-31; Nº5 (1 Diciembre 1882), p.35 y 38.

[72] Arte y Letras Nº1 (1 Julio 1882), p.7.

sino manera de uno de sus más ilustres representantes, seguida por otros de gran mérito"; y no es, precisamentem la que se propone defender "Clarín". El recurre, por el contrario, a la fórmula stendhaliana que , en la cita inicial, traía a colación, el autor de L'Assomoir.

> Cuando Zola duda si acaso todas estas lindezas del estilo pasarón y será preferible para nuestros nietos la desnudez del estilo correcto, pero sencillo, en el cual la exactitud es lo primero, yo no comprendo que tan profundo crítico vacile un momento. Puede asegurarse; esa retórica meticulosa, que es hoy tormento de los mejores escritores de París es una necesidad efímera, de la moda, y pasará como aquellas filigranas de cortesía y distinción que los escritores de la Francia del siglo diecisiete empleaban en todo caso, aun para hacer hablar al nada comedido Aquiles y al mismo rey Poro del Extremo Oriente.[73]

Entre el romanticismo rebuscado con su lenguaje de la pasión y del genio, exuberante de imágenes y el realista "tectónico y escultural", el naturalismo viene a mediar acertadamente. Pero, más que preguntarse, exclama "Clarín": ¿Es esencial en el naturalismo escribir o procurarlo como Flaubert, ni siquiera como los Goncourt o como Zola mismo? Su respuesta es contundente: "De ninguna manera; Balzac y Stendhal están lejos de ser "estilistas"; en ellos, sobre todo en el primero, el estilo no es más que forma indispensable para comunicar el pensamiento por medio de la palabra escrita."

Sí, Balzac y Stendhal son los dos novelistas franceses que ofrecen un ejemplo a seguir en el uso del lenguaje. Ahora bien, mientras para Alas, Balzac es un modelo intachable, digno de admirar, Stendhal, a quien sin duda ve con los ojos de Zola (aunque se atreva a precisar los comentarios de éste), le plantea ciertos recelos. Si, como piensa el francés, Stendhal es un lógico, tampoco es la abstracción la que debe perseguir, según "Clarín",

---

[73](El subrayado es nuestro).

la novela actual; así que su fórmula, aunque válida en la búsqueda de un estilo sencillo y preciso, no le parece la más aconsejable para el desarrollo del arte naturalista.

> Stendhal, según Zola, fue el novelista razonador, el psicólogo del naturalismo; sus personajes son todos puro cerebro, y el lenguaje que emplea es el que corresponde a estas abstracciones, puramente lógico; Stendhal prescindió del medio en cuanto se relaciona a las facultades no intelectuales, y su estilo corresponde a esta manera de estudiar la humanidad. No es un estilista, es un lógico. Pero Balzac hizo hombres enteros, no se le puede tachar de abstracto, sus personajes están "todos vivos".

Posteriormente, y pese a haber dado pie a ellas, la obra de Beyle queda al margen de las reflexiones de Alas en torno al estilo. Insistirá en la valía de Balzac para sacar consecuencias generalizables, pero nada más tendrá que decir sobre Stendhal. Por lo demás, hay algunas otras ideas de interés apuntadas en el ensayo. El autor propugna lo siguiente: "Es preciso, si se quiere hacer algo nuevo y digno del tiempo, romper con muchas preocupaciones retóricas, y algunas gramaticales, y trabajar sin descanso por crear un estilo nuevo sin que deje de ser castizo." El estilo deberá reconocer su papel de "instrumento", de tal manera que "el mejor efecto que puede haber en el estilo es el de hacer que el lector olvide que es el arte lo que allí interesa y no la realidad." Si se detiene para explicar su posición es porque "mal entendida mi idea o mal explicada, puede creerse que yo predico la indiferencia en materia de forma, y es precisamente todo lo contrario lo que quiero decir."[74]

Después de abordar el asunto entre los novelistas franceses y sacar consecuencias del estilo en Balzac, se propone aplicar estas doctrinas al estudio de los novelistas españoles, por eso dedica el artículo III a

---

[74]Artículo IV de la serie. Arte y Letras Nº4 (1 Noviembre 1882), pp.30-31.

Valera, el IV a Alarcón y el V a Pereda y, sobre todo, a Galdós. Deja para el final a este último, a quien no obstante elogia por encima de todos, comparándolo con Balzac. Asociado al naturalismo, representa como nadie en España la "modestia del estilo": "Por fortuna del naturalismo, el único de los grandes novelistas que sin rebozo se declara valientemente su partidario es el mejor de todos, Benito Pérez Galdós."[75]

En la misma línea se inscriben las manifestaciones de "Clarín" en años posteriores: El mejor estilo es el que sirve mejor para expresar fielmente lo que se concibe y siente. Haciendo un buen uso del lenguaje el novelista podrá presentar la realidad en su amplitud y complejidad, medios y caracteres, personajes enteros. En definitiva, lo que venía haciendo Galdós, aunque no todos los críticos, por falta de tolerancia, fuesen capaces de reconocerlo y declararle "el primer escritor de España."[76]

En 1885, escribía "Clarín" para La Ilustración Ibérica, a propósito de Lo prohibido, reafirmándose en la idea de que las novelas no pueden ser meros instrumentos de diversión. Si las de Galdós -decía- ponen dolor de cabeza es porque cumplen con la función de ser reflejo de la realidad y sus problemas. Hay que elogiar la nota completamente nueva que ha aportado el novelista a las letras españolas: la del libre examen verdadero, que no tiene porqué aplicarse a los asuntos políticos, religiosos o filosóficos, directamente, ni caer en lo tendencioso. Su deber es "penetrar sin miedo en las intenciones, observar lo recóndito y arrancar a la realidad el disfraz de la abstracción, de la clasificación, para que se vea como es ella misma."

---

[75]Artículo V. Artes y Letras Nº5 (1 Diciembre 1882), pp.35 y 38.

[76]Ibid., p.38.

> Especial misión del artista literario, sobre todo del literario, es este trabajo de reflejar la vida toda, sin abstracción, no levantando un plano de la realidad, sino pintando su imagen como la pinta la superficie de un lago tranquilo.
>
> Cuando la novela se levanta a tales alturas es, sin dejar su carácter de obra bella, amena, y aun por tenerlo en parte, es, digo, algo más y mejor que obra de pasatiempo. Entonces, psicólogos y fisiólogos como Taine, Spencer y otros de tamaña importancia, colocan entre las fuentes de estudio las obras de este género y reconocen que, por ejemplo, no perderá el tiempo el que lea Germinal, si anda recogiendo datos y asuntos de reflexión para la cuestión llamada social, ni lo perderá el psicólogo que lea Le Rouge et le Noir, de Beyle.[77]

Transcribimos literalmente las palabras de "Clarín" porque al recomendar ahora la lectura de Le Rouge et le Noir, como novela que alcanza el gran objetivo de ser reflejo de la realidad en el terreno de la psicología, no deja de sorprendernos, habida cuenta de que en el ensayo "Del estilo en la novela", había restado importancia a Stendhal por ser un "lógico" y sus personajes "puro cerebro". ¿Por qué este aparente cambio de opinión?

El tiempo que media de un comentario a otro es bastante, exactamente tres años, de julio de 1882 a julio de 1885. Sería excesivo pedir una absoluta congruencia en apreciaciones más bien tangenciales. En todo caso, creemos que la variación responde al contexto en que se inserta el juicio de "Clarín". En el artículo de Arte y Letras estaba mediatizado por los comentarios de Zola en Les romanciers naturalistes, no especialmente elogiosos como sabemos, sino muy reticentes. En el artículo de La Ilustración Ibérica, pesa mucho más la opinión de otro crítico y filósofo fundamental en aquellos años: Taine. La reflexión de "Clarín" ahora podría resumirse así: La ciencia que presenta al hombre entero, en medio de la vida

---

[77] La Ilustración Ibérica Nº132, Año III (11 Julio 1885).

que le rodea, es la propia de la novela. Taine -nadie mejor para explicarnos las relaciones del "medio natural" y el hombre-, al llegar a ciertas complejas materias nos remite precisamente a los grandes novelistas. No vale, pues, el argumento de que la novela es pura diversión. Es por todos conocido, añadimos nosotros, que a quien remitía Taine en su Introducción a la Histoire de littérature anglaise, era a Stendhal, el gran psicólogo del naturalismo.[78] "Clarín" como lector de Taine debió recibir en este caso su influencia.[79]

Abramos ahora un paréntesis en la revisión cronológica de la presencia de Stendhal en la obra crítica de "Clarín", para dejar constancia de otra aportación de un crítico de la época, D.F. Díaz Carmona.[80] El escribió en 1884 varios artículos para la revista La ciencia cristiana, sobre "La novela naturalista".[81] En ellos hay abundancia de citas literales de los escritos de Zola, luego hubo de leerlos. Su posición es la de

---

[78]Vid. el capítulo que hemos dedicado en este trabajo a E. Pardo Bazán.

[79]W.E. Bull en "Clarín's literary internationalism", indica que, según se deduce de varias citas, L. Alas leyó la Histoire de la littérature anglaise, e incluso fue ésta una de las obras que más nombres extranjeros le sugirió: "From Taine, from Menéndez y Pelayo, from a preface to a Chinese play, from Rod, Jaksa Cedomil, Cesar Cantu, from that "famoso Gubernatis, autor de un conocido diccionario biográfico de escritores contemporáneos", and from newspapers and magazines, Alas collected many of the foreign names scatered through his articles." Art.cit., p.325.

[80]Entre los artículos de "Clarín" en Arte y Letras (1882) y el estudio de Díaz Carmona en 1884, tenemos noticia de otra mención a Stendhal en la publicación barcelonesa La Ilustración Ibérica Nº37, Año I (15 Sep.1883). Fue éste un interesantísimo semanario cultural desde 1883 hasta 1898, donde colaboraron R. Altamira, Pi y Margall, Echegaray, L. Alas, González Serrano, Palacio Valdés, E. Pardo Bazán... En la sección "Nuestros grabados", el comentarista, al referirse a uno del busto de Mozart, decía entre otras cosas: "Ha tenido (Mozart) admiradores que le han rendido un culto supersticioso, como Hoffmann, Scudo, Enrique Beyle (Stendhal) y otros", p.6. Al parecer, algunas noticias de su biografía eran ya entonces relativamente conocidas en España. LLama la atención, por otra parte, la incorrecta grafía del pseudónimo, síntoma de lo poco habitual de su mención.

[81]D.F. Díaz Carmona, "La novela naturalista" La ciencia cristiana 2ªSerie, Tomo III, pp.344, 398, 536 y 603; Tomo IV, pp.73, 145, 216, 329, 584 y 649.

detractor de la tendencia y busca argumentos para su tesis basados en textos de primera mano. Cuanto dice sobre Stendhal está tomado de Zola y traído a colación a propósito del estilo de los naturalistas.

La intención de Díaz Carmona dista mucho de la de Alas en "Del estilo en la novela", aunque en ambos casos se sancione una corriente de opinión según la cual los naturalistas eran perfectos estilistas, partiendo del ejemplo de Flaubert o los Goncourt. "Clarín" en su ensayo había negado esta idea y defendido frente al retoricismo, la sencillez y la exactitud, tal y como propugnaron Balzac y Stendhal. El crítico de La ciencia cristiana niega también el estilismo de los naturalistas, pero no en tanto esta ausencia resulte positiva, sino en la medida en que ello resta valor de artistas a los novelistas franceses: "Pero, por Dios, que no se nos venga hablando a cada paso del estilo de esos señores como del "non plus ultra" de la perfección (...). No debe olvidarse que se trata de escritores que desdeñan el arte de agradar, de conmover, y de interesar, que odian la belleza hasta el punto de no reproducir en sus obras más que lo deforme y lo feo."[82] Para corroborar su opinión nada le parece más significativo que las palabras del propio Zola. En cuanto a Stendhal, Díaz Carmona reproduce los siguientes párrafos:

> II. Stendhal.- "Para nosotros, hijos más o menos rebeldes del romanticismo, la composición floja y el estilo incorrecto de Stendhal son motivos de grandes tormentos. ¿Se me permitirá una confesión personal? Jamás he podido leer a Stendhal sin sentir dudas acerca de la forma que emplea... Cuando lo estudiaba me sentía presa de cierto malestar: en una palabra: no me satisfacía..."Quería yo sin duda una composición sencilla, una lengua clara, algo como una casa de cristal dejando ver las ideas en el interior; soñaba también en el desprecio de la retórica, en los documentos humanos presentados con severa desnudez. Pero decididamente Stendhal no era mi hombre. Había en él algo que me hería. Le admiraba en cuanto al principio, pero se me resistía desde que pasaba

[82] Ibid. Tomo IV, p.584.

> a la aplicación. Ahora bien: yo he comprendido de dónde venía mi malestar. Stendhal, el lógico de las ideas, no es lógico de la composición y del estilo... Da sus notas a lo que salga, arroja sus frases al capricho de la pluma."
>
> También Balzac decía de Stendhal: "El lado flaco de esta obra es el estilo". El mismo Zola añade respecto a Stendhal: "Lo que le censuro es la estructura ilógica de sus frases y períodos; es el desprecio de todo método en el arte de escribir."

En una palabra, en caso de haberlos, que no los hay -tal es la conclusión del crítico- sería preciso restar a Stendhal de los "estilistas de la escuela". El subrayado de las citas corresponde a Díaz Carmona y curiosamente la primera afirmación subrayada es la que sirvió de encabezamiento a los artículos de "Clarín" en Arte y Letras, si bien la conclusión extraída de la cita era aquí de muy diferente cariz. La posición de Zola resultaba suficientemente ambigua, sobre todo si contrastamos los textos citados con otros del mismo autor, como para dar pie a interpretaciones tan dispares. Fuera como fuese, Stendhal quedaba relegado. "Clarín" alabó su fórmula de la sencillez en el estilo, pero relegó su obra a un segundo plano, mientras elevaba la de Balzac; nuesto crítico antinaturalista, por su parte, venía a seleccionar cuanto de negativo escribió Zola y también Balzac sobre el autor de La Chartreuse. De la mano de los partidarios del naturalismo o de la de sus más fervientes detractores, la imagen de Beyle que llegó al lector español nada tenía que ver con el riguroso análisis de su obra. Los juicios quedaron mediatizados por los clichés de simpatía o antipatía que iba haciendo surgir el novelista en Francia.

Cerremos el significativo paréntesis y volvamos a la obra de "Clarín". Tres anotaciones más hallamos en Sermón perdido (Crítica y

sátira), publicado en 1885.[83] El volumen contiene treinta y tres artículos, con un Epílogo donde explica el motivo del título: "(...)he venido a comprender que todo lo que sea abogar por el buen gusto y demás fueros del arte es predicar en desierto, si en España se predica."[84] Confiesa no tratarse más que de una continuación de los Solos y La literatura en 1881. Siendo pesimista respecto al estado de la literatura española[85], continua concediendo importancia fundamental al naturalismo: "Yo creo firmemente que Galdós, Pereda y Emilia Pardo Bazán son, cada cual a su modo, y con original inspiración, y más o menos, naturalistas, sobre todo en sus obras más recientes; y esto quiéranlo ellos o no, díganlo o no; porque el naturalismo en la novela no es un propósito principalmente, es un resultado."[86]

Sobre el gran mérito galdosiano de acoger teorías y prácticas del arte sin perder un ápice de originalidad, vuelve Alas en el artículo a propósito de Tormento (1884), uno de los varios que dedica en Sermón perdido a las novelas españolas del día. Una vez más compara a Galdós con Balzac e incluso con Zola, en la intención de "imitar el movimiento natural de la vida, tanto individual como social."[87] Lo mismo que Balzac necesitó para ello tomarse mucho espacio, de donde su amplia Comédie Humaine, y Zola escribió la historia de toda una familia en muchos tomos.

> Galdós, que se encontraba con vuelos para otro tanto, para copiar la vida de tamaño natural, de una en otra ha venido a parar en una nueva serie que empieza en El Doctor

[83] Sermón perdido (Crítica y sátira), Madrid, Librería de Fernando Fé, 1885.

[84] Ibid., p.V.

[85] "¿Qué es España en el mundo? Un rincón. ¿Qué es la literatura en España? Menos que el billar, uno de los pasatiempos que tiene menos aficionados, la mayor parte de los cuales son verdaderos asesinos." Ibid., p.X

[86] Ibid., p.52.

[87] Ibid., p.58.

> Centeno y no se sabe donde parará. La vida es así; o se toma un pedazo de ella o se la retrata toda entera... que es precisamente lo que están haciendo los siglos en toda su historia literaria. Un autor que cita Stendhal ha dicho que una novela es un espejo "qu'on promenne (sic) le long d'un chemin." Esto es verdad, aunque parezca una herejía contra el arte, mal comprendido y vagamente explicado, de la composición.[88]

Lo que aquí interesa a Alas poner de relieve es el realismo de Stendhal a lo Balzac. La famosa cita introductoria al Capítulo XIII de Le Rouge et le Noir, tomada al parecer de Saint-Réal: "Un roman c'est un miroir qu'on promène le long du chemin"[89], sirve a su propósito e indirectamente alude a su lectura del texto en francés.

Las otras dos apostillas en torno al escritor en Sermón perdido, inciden en la dimensión psicológica de su obra. En el artículo "Los poetas en el Ateneo. VII. Sus nuevos poemas", comenta "Clarín" el drama de Campoamor Así se escribe la historia, que, dada la mediocridad general, no le había parecido tan malo. Al llegar al personaje de Marta y su trágico fin, apunta: "Marta, después de filosofar en hermosísimos versos y describir su estado anímico como un Stendhal, se tira por un balcón."[90] ¿A qué llama "Clarín" "describir su estado anímico como un Stendhal"? El mismo lo explica un poco más adelante: "Es un monólogo...por dentro; es un hablar para sí mismo copiado por un poeta. Aquéllo no es lo que Marta diría en situación tan apurada (su marido y su amante se van a matar en el jardín y ella está viéndolos) ni siquiera lo que pensaría. Algo de aquéllo sí puede pensarlo una mujer en tal apuro, pero hay otras cosas allí que sólo puede pensarlas un Campoamor... en su confortable gabinete de la plaza de las Cortes." La

---

[88] Ibid., p.59.

[89] Stendhal, Le Rouge et le Noir en Romans et nouvelles Vol.I. cit., p.288.

[90] Op.cit., p.46.

explicación recuerda el alegato de Zola contra Stendhal, acusándole de saturar cerebralmente a sus personajes y llevarles en sus reacciones mucho más allá de lo esperable en función de las circunstancias. Nuevamente es el teórico del naturalismo quien está detrás de la idea clariniana.

Por último, anotemos otro inciso en la crítica de El idilio de un enfermo (1884), novela de Palacio Valdés. Se elogian en estas páginas la originalidad y espontaneidad del escritor y se apela a él como "eslabón seguro de nuestras buenas tradiciones literarias"; pero no es tanta la simpatía de "Clarín" como para eludir toda censura. Hay en Palacio Valdés- piensa- un tan alto sentido del paisaje y de la naturaleza que corre el riesgo de caer en el "quietismo" literario. Así, en El idilio de un enfermo, contamos con la composición feliz del cuadro, pero falta la pintura y el estudio de los individuos, por vulgares que resulten.

> ¿Quiero decir que para hacer interesantes a los personajes de una obra de imaginación es preciso penetrar mucho y detenidamente en su alma, meterse en muchas psicologías, como dicen con desprecio algunos críticos?
>
> No: no es eso preciso, aunque suele ser conveniente. Cabe legítimamente dentro del arte (sea lo que quiera en la pura filosofía), que el autor no crea en eso que llaman con desdén los positivistas del Ateneo "psicología vulgar" (la psicología de Pascal, de Malebranche, de Balmes, de Stendhal y tutti quante); cabe legítimamente que el autor no vea en el hombre más que el animal, que lo estudie como parte de la fauna del país en que coloca la acción; pero entonces es conveniente, para que la obra interese, estudiar por dentro la vida de aquel animal, escudriñar su fisiología. De otro modo: es legítimo en el arte, si así lo quieren las ideas del autor, estudiar al hombre como un animal, como una planta aunque sea, pero nunca como un mueble.[91]

Efectivamente, como deja entrever el texto, la oleada del espiritualismo ruso y del psicologismo realista se recibió entre la crítica

---

[91] Ibid., pp.298-299 (El subrayado es nuestro).

española de los años 80 y 90, con recelo. En algunos casos, fue desdén y autosuficiencia, en otros, escepticismo, como vimos en Pardo Bazán, incrédula ante la posibilidad de que triunfase entre nuestros escritores un tipo de literatura necesitada de profundidad intelectual, intuición humana y sinceridad religiosa, sin contar con que la novela psicológica, tal como la concebía Bourget, superaba la mediocridad intelectual del lector español. "Clarín" se avino mejor al hecho. La inclinación francesa respondía a sus propios deseos; el panorama literario europeo venía a confirmar su anhelo personal en la búsqueda del hombre interior. Desde este momento, en su obra crítica encontramos asociado el nombre de Stendhal a la corriente psicologista, tanto en la crítica[92] como en la novela, propugnada por Bourget.

En Un viaje a Madrid (1886), primero de sus Folletos literarios, todavía lo vincula a Balzac, aunque la nota de "magistral psicología" le corresponda ahora en menor medida al autor de Eugenie Grandet que al calificado, desde tiempo atrás, de "psicólogo naturalista" por excelencia. Lo cierto es que, en tanto estuvo Alas influido estrictamente por el naturalismo, Balzac ocupó en el plantel de sus privilegiados un primer puesto, mientras que ahora, cuando aquella influencia repliega y gana importancia a sus ojos el nuevo aire introspectivo de fin de siglo, es

---

[92]Aunque "Clarín" sigue creyendo lícito exigir de la crítica ciertas garantías de rigor y objetividad, por estos años llega a sintonizar con la "crítica sugestiva", tal es el influjo de los nuevos gustos franceses: "Hay motivo suficiente para comprender que los críticos más despiertos aspiren, más que a crear una verdadera ciencia de aplicación, a sugerir ideas y emociones con la propia genialidad; mas esto puede tolerarse en los pocos que confiesan, directamente o de otro modo, su propósito, no en los que insisten en que su opinión, su preferencia, su "gusto subjetivo", es regla, es dogma, es ciencia. Entre estos últimos se puede contar a los más, incluyendo a los mejores; entre los otros figura Renán, v.gr., con su famosa y fecundísima teoría del "dialoguismo", y su criterio amplio y comprensivo, así en historia, como en filosofía, como en arte. Y figuran también algunos jóvenes franceses que, cual Paul Bourget y Jules Lemaître, predican y practican análoga doctrina y crítica, la "crítica sugestiva". Ya se sabe que la crítica de Paul Bourget es, más que otra cosa, estudio, experimento psicológico." "Baudelaire II." en Mezclilla, cit., pp.79-80.

Stendhal quien mejor conecta con los nuevos imperativos y su imagen sufre la mutación correspondiente, al igual que había sucedido en Francia: de ser representante del realismo zolesco, pasa a serlo del "psicologismo" moderno. Veamos el texo de Un viaje a Madrid, extraído del Capítulo IV dedicado a Los amores de una santa, de Campoamor.

> Este último poema [uno de los incluidos en la obra de Don Ramón], parte del cual he leído en el Círculo Mercantil, es, por la carta citada sobre todo, uno de los mejores. No se debe al asunto, ni se debe a la gracia y a la malicia tan abundantes en él, ni siquiera a la magistral psicología de aquella Florentina, digna de un Balzac y de un Estendhal (sic) juntos, sino a la fuerza con que se sabe expresar directamente la pasión de un amor puro, idealista, noble, intenso.[93]

La confusión en la grafía del pseudónimo una vez más mueve a suspicacias. En cualquier caso, lo relevante de la cita no radica en ello, sino en el acento puesto sobre un tipo de psicología que se estima "magistral".En la misma línea debemos entender la referencia hallada en Mis plagios. Un discurso de Nuñez de Arce, el número IV de sus Folletos literarios. Alas sale en defensa de Zola y, en un momento dado, cotejando la labor de poetas y de novelistas, les atribuye a unos y otros similar clasificación.

---

[93] Un viaje a Madrid. Folletos literarios I, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1886. (El subrayado es nuestro). Recordemos en cuanto a los Folletos literarios, que fue ésta una especie de revista propia y unipersonal que fundó "Clarín" en 1886 y se mantuvo hasta 1891, aunque no con la regularidad esperable, pues sólo se publicaron ocho volúmenes. Gozaron, a decir verdad, de muy buena aceptación entre los lectores. El propósito del autor era poder hablar a su gusto, sin limitación alguna impuesta desde fuera: "Si en algunas publicaciones puedo escribir y suelo hacerlo, con libertad segura, como prueban mis artículos de El Globo, Madrid Cómico y La Ilustración Ibérica, es claro que en ninguna parte he de ser tan independiente como en mi casa, y mi casa vendrán a ser estos folletos." Un viaje a Madrid, cit., p.7.

> Si vemos que en punto de poetas los hoy de una y de otra clase los que se aproximan cuanto cabe a tomar como un interés propio la vida ordinaria, el mundo real, y a influir en él con sus obras, y los que huyen de esto y prefieren contemplar desde las alturas el mundo como un espectáculo, y transfigurar el dolor y la alegría mediante la inspiración y el canto; así también existen novelistas que, como Zola, creen en la influencia directa, inmediata, utilitaria de su arte (aunque en muchas de sus obras este autor, por instinto de su genio, huye de aproximarse demasiado a eso que él llama el "arte nuevo" de la novela ciencia); como Sthendal (sic), que trabajaba como psicólogo; como Balzac, que disertaba y se creía sociólogo; como Bourget y otros muchos; y en cambio tenemos multitud de autores de este género que quieren para su arte una región tranquila, lejana de los intereses reales de la vida, región de hermosas apariencias, en que lo de menos sea el fondo de la realidad y del mismo objeto artístico.[94]

Se repiten los errores de grafía y, en cuanto al contenido, seguimos comprobando cómo "Clarín" clasifica a Stendhal bajo el signo realista y le atribuye la nota distintiva de "psicólogo". Aparece aquí el nombre de Bourget sin más apelativos, deducimos que únicamente por evitar extenderse, pues, unos meses antes, él mismo había dado buena cuenta de ellos en el estudio publicado por La Ilustración Ibérica, bajo el título "Paul Bourget. Su última novela"[95], dentro de la serie denominada "Lecturas". Estos y otros artículos de la misma serie pasaron a formar parte en 1889 del volumen Mezclilla, donde ocupa lugar destacado la literatura extranjera, ante la cual "Clarín" se propuso llevar a cabo una labor de divulgación crítica. Sin renegar del naturalismo, se lamentaba de la "ignorancia", "imprudencia temeraria", "pedantería y orgullo" que habían manifestado al respecto muchos escritores mediocres españoles, mientras no se quedaban atrás quienes disparataban al tratar de la escuela francesa, prueba de que,

---

[94] Mis plagios. Un discurso de Nuñez de Arce. Folletos literarios IV, Madrid, Librería de Fernando Fé, 1888, pp.110-111.

[95] El estudio apareción en dos artículos de la Ilustración Ibérica Nº259 (17 Diciembre 1887) y Nº261 (31 Diciembre 1887).

> (...) aun en hombres de indudable talento y de erudición reconocida, hay aquí por lo que respecta a la literatura extranjera actual, tantas preocupaciones, errores y quijotescos desdenes, que urge, para aliviar un poco el ridículo de semejante situación, que escriban de estas materias los que de ellas sepan lo suficiente, sin entusiasmo ligero y precipitado, pero también sin prevenciones que nos dan cierto aire de semibárbaros, poco halagüeño.[96]

Es decir, apertura bien intencionada ante los escasos autores de mérito que desde fuera pueden aportar algo a los nuestros, en su mayoría tan decadentes. Incluso la crítica debe abrirse liberrimamente a su objeto, sin ningún tipo de doctrinarismo estético, ni naturalista ni de otro tipo; hasta ahí llega el desengaño de Alas, quien ahora propone una actitud crítica fundamentalmente subjetiva y psicológica. En este sentido, es Paul Bourget, junto a Jules Lemaître, el crítico y novelista que más influye en el "Clarín" de la transición del naturalismo al espiritualismo. El autor de los Essais de psychologie contemporaine (París, 1883) y de los Nouveaux Essais (París, 1885) -estudios que, aun teniendo como punto de partida las teorías positivistas de Taine y su concepción de la literatura como "una psicología viviente", "poseen el mérito indiscutible de volver a situar la psicología en el lugar de la fisiología y estudiar nuevamente los fenómenos morales al margen de las condiciones de un estado de alma"[97]-, produjo en nuestro crítico una profunda impresión. No sólo en el artículo de Mezclilla, sino en otros muchos encontramos frases elogiosas: "El muy delicado y profundo P. Bourget"[98], "críticos tan inteligentes como Bourget"[99] etc.

---

[96]"Lecturas" (Proyecto) II en Mezclilla, cit., p.49.

[97]A. Vilanova, Prólogo a Mezclilla, cit., pp.33-34.

[98]Un viaje a Madrid. Folletos literarios I, cit., p.46.

[99]Sobre Realidad de Pérez Galdós (2 Abril 1892), artículo recogido en Palique Ed. de J.Mª Martínez Cachero, op.cit. p.80. Unos años después vino "Clarín" a inclinarse por un juicio más severo hacia Bouget, aunque siempre le pareció detestable el prurito de elevarle a todas horas que se notaba entre los enemigos de Zola. En 1896, escribió para La Ilustración Ibérica, "Paul Bourget en la Academia Francesa", donde comparaba al joven Bourget con el actual, declarando su preferencia por el primero. Vid. Nº675 y

Yvan Lissorgues, apoyándose en el texto de La Ilustración Ibérica y en el entorno donde éste se ubica, ha escrito:

> En 1887, le parecía a Clarín que entre él y Paul Bourget había cierta semejanza ideológica, pues el autor de Mensonges representaba "en la literatura y en la filosofía esta tendencia saludable que, sin pretender significar una reacción contra la ciencia positivista o positiva" procuraba "dar a cada uno lo suyo". Le gustaba ver en Bourget un muy "perspicaz psicólogo", sin que se le escapara el hecho de que escribía para la flor y nata de la sociedad burguesa: "Es un filósofo y un novelista a quien el vulgo no ha de encontrar mucha gracia (...) pero que será siempre considerado como verdadero artista por los que tienen hábito de juzgar de tales materias".[100]

Semejante simpatía hacia el autor de Le Disciple, remedo, como es sabido, de Le Rouge et le Noir, puede extrañar y hacer que la posición de "Clarín" parezca ambigua: atraído por la búsqueda del sentido esencial y moral de la existencia, sin renunciar, por otra parte, a palpar y pintar la realidad humana y social. No hay tal cosa, la aparente contradicción no es sino el deseo y la necesidad de llegar a la síntesis entre el medio y lo tangible y la realidad espiritual.

A Bourget le considera sobre todo "muy perspicaz psicólogo". Admira sus ensayos: "Si yo escribiera en esta ocasión una semblanza completa de Bourget, llamarían mi atención particularmente sus estudios acerca de Renán, Dumas, Flaubert, Stendhal, Baudelaire, Amiel, Taine, etcétera, que son su obra más importante, uno de los trabajos de crítica más profundos y "sugestivos" de la moderna literatura francesa."[101] Y aunque no le coloque entre los grandes novelistas del dia, dirá:

Nº681.

[100] Y. Lissorgues, Clarín político II, cit., p.160.

[101] "Paul Bourget. Su última novela", Mezclilla, cit., p.147.

> Me atrevo a asegurar que la sencillez de sus composiciones no revela falta de imaginación ni de medios de expresión artística, sino el propósito de mantener la novela psicológica, para la que tiene singulares dotes y mantenerla en la forma y en los procedimientos que hoy deben emplearse en ella. El cariño de este autor a Stendhal y a Dumas explica esta predilección del novelista.[102]

Insiste, refiriéndose concretamente a Mensonges:

> (En esta novela) hay algo como una autonomía psicológica, a la que no hay más remedio que reacudir cuando se quiere ahondar de veras en la observación y esperiencias artísticas.[103]

Resulta significativa la utilización del término "reacudir"[104] que Beser explica recurriendo a otra afirmación de "Clarín" hecha en una de sus críticas a Realidad, novela de Galdós. Allí hablaba de una tendencia generalizada en Europa hacia la novela psicológica, adaptada, como sucedió con el naturalismo, a las peculiaridades de cada país. Una tendencia que ejemplificaba Bourget en Francia con El Discípulo y correspondía "a la tradición de Stendhal, Constant y Sainte-Beuve."[105] L. Alas no sólo había

---

[102] Ibid., p.149.

[103] Ibid., p.150.

[104] Es el término que S. Beser transcribe directamente de la edición de Mezclilla de 1889, cit., p.158. La edición de A. Vilanova nos sorprende, sin embargo, con un "recurrir".

[105] L. Alas, Obras Completas, Galdós. Tomo I, Madrid, Renacimiento, 1912, p.194. La editorial Renacimiento, al iniciar la publicación de unas Obras Completas de L.Alas, reunió en el primer volumen muchos de los artículos que éste había dedicado a la producción literaria de Galdós; los encabezó con un folleto de treinta y nueve páginas, publicado en 1889 por Ricardo Fé y que llevaba por título "Benito Pérez Galdós. Estudio crítico-biográfico". Entre las páginas de este estudio, leemos una alusión a Stendhal, como admirador de Napoleón, alusión común entre la crítica francesa, que leyó Clarín y que, en líneas generales, era la misma que conocía Pardo Bazán: "Acaso, acaso, ante la Revolución y la indiferencia del público por las cosas del arte, Galdós soñó en ser hombre de acción, como soñó toda la vida Byron que despreciaba a ratos en sí mismo, al "hablador", al "poeta", y como soñaba Stendhal, cuyo santo patrón, no era Homero, ni Dante, sino Napoleón I." p.26.

leído y aplaudido el ensayo de Bourget sobre Stendhal, en Essais de psychologie contemporaine, sino que creía vinculada la nueva novela al psicologismo stendhaliano y saludaba con entusiasmo la aparición de Realidad, "una novela principalmente psicológica y dentro de la psicología principalmente ética, ni más ni menos que las novelas que más han llamado la atención de la crítica recientemente fuera de España, verbigracia, las de Rod y Le Disciple, de Bourget."[106]

En otro estudio crítico sobre Realidad, recogido primero en el volumen Ensayos y Revistas (1892), compendio de veintidós trabajos escritos entre 1888 y 1892 y ejemplo, en su conjunto, de la inclinación clariniana hacia las nuevas tendencia psicológicas del arte, el reconocimiento a Stendhal es todavía más explícito.

> A la novela moderna, llamando moderna ya a la novela de Stendhal, sobre todo en sus progresos formales de estas últimas décadas, se debe esa especie de sexto sentido abierto al arte literario, gracias a la "introspección" del novelista en el alma toda, no sólo en la conciencia de su personaje. Mediante este estudio interior en que el artista no se coloca en lugar de la figura humana supuesta, ni recurre al aspecto lírico de la psicología de la misma, sino que toma una perspectiva ideal que le consiente verlo todo sin desproporción causada por las distancias; mediante este estudio parcial, íntimo (pero independiente del subjetivismo propio del personaje), ha podido alcanzar la "sonda" poética de algunos novelistas contemporáneos honduras a que, valga la verdad, no había llegado la psicología artística de ningún tiempo. Una de las causas de la superioridad que, en cierto respecto, hoy tiene la novela sobre los demás géneros, consiste en esta facultad de anatomía espiritual.[107]

¡Qué lejos se halla ahora "Clarín" de criticar, como hacía Zola, la intromisión del novelista Beyle en el estudio de los personajes! : "Lo que el autor puede ir viendo en las entrañas de un personaje es más y de

---

[106] Ibid., p.197.

[107] Ibid., p.220.

mucha mayor satisfación que lo que el personaje mismo puede ver dentro de sí y decirse a sí propio."[108]

En el "Clarín" de los últimos años de siglo confluyó el pesimismo intelectual ante las letras españolas, un cierto confusionismo provocado por los nuevos aires de modernidad, y la confianza ante media docena de autores de mérito que consiguieron levantarle el ánimo crítico. Entre ellos, Paul Bourget y León Tolstoy, en quienes descubrió la auténtica potencialidad para ir al fondo del hombre. La novela nacía, gracias a sus obras, a la vitalidad de un espiritualismo sin retóricas, tan palpable y humano como cualquiera de las fisiologías de Zola.

Stendhal despertó a sus ojos, al mismo tiempo que lo hacía en Francia con los Essais de Bourget y la novela rusa de Tolstoy y Dostoievsky de la mano de otro psicologista, Edouard Rod: "On retrouve cette confluence de goût entre les romans de Stendhal et les romans russes chez celui qui fut un des principaux promoteurs et de l'un et des autres. Il s'agit d'Edouard Rod, un disciple d'Elémir Bourges, à qui l'on doit les premières traductions en français de Tolstoï et l'un des premiers livres sur Stendhal."[109] Recordemos, ahora, las palabras de E. Pardo Bazán cuando elogiosamente comparaba el episodio de la batalla de Waterloo en La Chartreuse y la

---

[108] Ibid., p.221.

[109] A. Vergat, "Je serai compris en 1880", art.cit., p.163. Elémir Bourges fue uno de los primeros grandes padres del stendhalismo, cofundador de La Revue del Chefs d'oeuvres, donde se ocupó de volver a publicar las novelas del francés. La obra de E. Rod llevaba por título simplemente Stendhal, Paris, Hachette, Grands Ecrivains français, 1892. Añadamos, para evitar confusiones en relación a la visión presentada por V. del Litto sobre la historia del stendhalismo en Francia -en buena medida, esbozada en las páginas que hemos dedicado a E. Pardo Bazán-, que la interpretación de A. Verjat apunta nuevos datos y, por lo mismo, restando importancia a la labor de Bourget, heredero todavía del biografismo a lo Sainte-Beuve, se la concede a los que él llama "narratólogos avant la lettre", empezando por los novelistas rusos y, sobre todo, de los simbolistas; destaca, fundamentalmente, el reconocimiento de Gide y de Valéry.

descripción de Tolstoy. Sin quererlo, apuntaba al nacimiento del Stendhal moderno, quien definitivamente comenzaba a ser comprendido. Tanto ella como "Clarín" huyeron de la excesiva "moralidad" y del misticismo del último Bourget, y aplaudieron el renacer de un espiritualismo humano y saludable. Mientras doña Emilia consagró a nuestro autor un buen número de páginas, las de L. Alas hay que sobreentenderlas; en la superficie, sólo quedan pinceladas menudas pero atinadas, esbozo de un retrato nonnato. Algo queda, es verdad, y es que al reconocer la deuda ante estos maestros de la crítica y de la novela, voluntaria o involuntariamente, mostró Alas cuán justo era volver la mirada hacia el inspirador, hacia el escritor oscuro e inclasificable, incómodo para los más, revelador para los elegidos, para "sus elegidos", los que abrirían brecha hacia la auténtica crítica y literatura modernas: los psicologistas, los energistas, los espiritualistas rusos, los simbolistas, todos cuantos prefirieron hacerse preguntas y no buscar en la escritura simples respuestas acomodaticias.

5. JUAN VALERA

Hemos buscado con interés y cierta impaciencia, entre las páginas del Valera crítico, algunas líneas, alguna anotación personal y sugerente en relación a Stendhal. Y a decir verdad, no hemos encontrado nada que así pueda llamarse. Las únicas referencias aparecen en el ensayo titulado Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, son breves y, como veremos, en ellas se limita Valera a señalar varias ideas en torno al novelista francés sobradamente conocidas.

Si nos sorprende esta falta de comentarios propios es, sobre todo, porque leyendo a Valera uno siente la tentación de dibujar posibles líneas de interferencia con Stendhal. No se trata de una influencia inconfesada, nada de eso. Tendríamos, más bien, que hablar de un especial vínculo entre coetáneos.

Valera nació en el año 1824, Stendhal escribió Le Rouge et le Noir en 1830 y murió en 1842, todavía joven, de un ataque de apoplejía. La vida del grenoblés lleva la marca de los salones y tertulias literarias donde convivió estrechamente con Mérimée[1]; estuvo al tanto de los viajes de éste a España y también de su relación con la Condesa de Montijo y sus hijas, que tan importante y duradero recuerdo dejaron en uno y otro escritor.[2] Precisamente en los salones de la Condesa, debieron conocerse Valera y Mérimée[3], el primero en calidad de joven diplomático y amigo de la

---

[1] Vid. en el Anexo de nuestro estudio el capítulo dedicado a "Stendhal y la corriente españolista de la escuela romántica".

[2] Vid. en el Anexo de nuestro estudio, el capítulo dedicado a "Stendhal y la familia de Montijo"

[3] Vid. Prosper Mérimée, Correspondance générale. Etablie et annotée par Maurice Partourier, 17 Vols. Paris, Le Divan, 1941-1964; M. Bataillon, "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance" Revue de Littérature Comparée XXII (1948), p.55; El autor

aristocracia española, el segundo como escritor y hombre culto vinculado a la familia desde los tiempos de París. Un mismo ambiente donde se cruzan los ecos de tres fuertes personalidades. Valera admiraba a Mérimée, por encima de los defectos que le encontraba: la truculencia de sus temas, los intentos de hacer gala de impasibilidad como autor, eclipsándose ante la obra, la afición excesiva al color local, el empeño por acomodarse a la moda y su cinismo e incredulidad religiosa. Sin embargo, su inclinación favorable le llevaba a escribir: "Yo, que he tenido el gusto de tratar bastante a Mérimée, creo que en el fondo era hombre de bonísima pasta, grande amigo de sus amigos, servicial, bondadoso (...). No merece las injurias que Victor Hugo, cegado por la pasión política lanzó contra él (...). Creo, además, que Mérimée amaba a su patria y amaba a la Humanidad, aunque no creía ni en su progreso ni en que fuese perceptible."[4] No tenía remilgos en declarar que "en el brillante y rico florecimiento de la literatura francesa de nuestro siglo, Mérimée y Gautier descuellan como lo más perfecto, lo más acabado, lo más artístico y elegante."[5] Con ambos comulgaba en el postulado general del "arte por el arte", y no nos sorprende que, en los años de juventud, entrase Mérimée a formar parte de los maestros en los que educó Valera su estilo literario.[6]

No pretendemos acortar la distancia que media entre el autor de Clara Gazul y Stendhal, pero, haciendo honor a la verdad, debemos reconocer que entre ambos existió una auténtica comunidad de vivencias y hasta de

---

(Desconocid.) del artículo "Un diplomate romancier (Juan Valera) Revue britannique (Juillet 1882), pp.373-388, escribe: "Mérimée l'avait en grande estime, comme c'est visible dans les Lettres à une Inconnue."

[4] J. Valera, Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas en O.C. Vol.II, Madrid, 2ª Ed. Aguilar, 1949, pp.659-660.

[5] Ibid., p.661.

[6] L. Araujo Costa, "Valera hombre de sociedad y escritor aristocrático" Vida Aristocrática Nº93, Año IV (Mayo 1923).

tendencia literaria, que podemos documentar abundantemente.[7] Como documentada está, tal y como acabamos de indicar, la relación entre Mérimée y Valera. Los tres, durante una época de su vida, comparten las mismas circunstancias históricas. Stendhal no vivió en España, pero la tuvo presente[8], Valera viajó, a menudo, a París y no perdió la ocasión de frecuentar los salones de la corte. Uno y otro, tal vez sin conocerse, aparecen unidos por el vínculo de un amigo común, y nosotros, muchos años después, los descubrimos en esa relación "sui generis" que surge, inicialmente, de algo ajeno a ellos mismos: la cronología y la historia.

Esta primera aproximación "de fuera a dentro" evidentemente no es la importante, ni siquiera es absolutamente ajustada por cuanto la longevidad de Valera le llevó a los umbrales del siglo XX, mientras Beyle abandonaba el camino mucho antes; pero insinua y ayuda a comprender otros sentidos de lo "coetáneo", esos aspectos de fondo que por vía indirecta conectan la personalidad y la obra de Valera con la del autor de La Chartreuse de Parme.

Algunos críticos, al estudiar a don Juan Valera, han sentido la urgencia o la necesidad de recordar a Beyle. En ocasiones, la escasa relevancia de éstos bien podría hacer que pasásemos por alto la cuestión, pero cuando de voces como la de "Clarín" se trata, no cabe desdeño alguno. Alas dedicó artículos críticos a cada una de las novelas de Valera y mostró hacia él auténtica admiración, hasta el punto de llegar a llamarle "nuestro primer literato", sin que ello le impidiese declarar su mucha disconformidad con ciertos planteamientos del autor andaluz, representante de la novela "idealista". Entre estos artículos, hay uno escrito a propósito, no de una

---

[7] Vid. en el Anexo de nuestro estudio, el capítulo sobre "Stendhal y la corriente españolista en la época romántica".

[8] Vid. en el Anexo a nuestro estudio el capítulo "Viaje a Barcelona".

novela, sino de la segunda edición de sus poesías y cuyo contenido es, en buena medida, compendio de juicios clarinianos en torno al literato. Junto a otras afirmaciones, registramos la siguiente:

> Valera repite, siempre que tiene ocasión que él no es literato de oficio, que vive de otra cosa, que tiene otra carrera. Se parece en esto a Stendhal, diplomático algún día, como nuestro autor, aunque en jerarquía inferior, y como él cosmopolita, y hombre de mundo ante todo.[9]

Bien vale, creemos, tomar en consideración las palabras del crítico. Por este motivo, aunque sorprendidos y desilusionados ante el silencio de Valera en lo tocante a la obra y el espíritu stendhalianos, quisieramos dedicar algunas páginas a esbozar dichos puntos de confluencia. Lo haremos brevemente, con la prudencia obligada de quien no quiere perder pie en elucubraciones poco fundadas. No podemos olvidar que la finalidad de nuestro trabajo es la de dejar testimonio de las "concretizaciones" a que, de hecho, dio lugar el novelista francés entre la crítica española, por lo cual, incluso haciendo ese paréntesis, lo sustancial del capítulo nos remitirá al Juan Valera crítico de la literatura española y francesa y especialmente a sus Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas.

5.1. Primera parte

5.1.1. Aristocraticismo y liberalismo

Alguien ha dicho que Valera no tiene generación, sobrepasa varias y en ninguna encuentra buen acomodo.[10]. Nació bajo el reinado de Fernando VII y sus ojos alcanzaron a ver la España del Desastre y el nacimiento del

---

[9] L. Alas, Obras Selectas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1947, p.1194.

[10] G. de Torre, Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969, p.286.

nuevo siglo. La larga carrera de su vida estuvo marcada por la literatura, la diplomacia y la política. De su actitud vital y social podríamos decir que, aun confesándose liberal, fue la de un aristócrata moderado.[11] Y esto porque en Valera hallamos encarnadas las contradicciones del moderantismo decimonónico, contradicciones entre los postulados abstractos del humanismo liberal-burgués , las imperiosas realidades del orden político concreto, y contradicción también entre el necesario acomodo a la imperante burguesía sociológica y la nostalgia de una aristocracia que estaba muriendo.

Esta tensión que el escritor va campeando con altibajos tiene su origen en una realidad familiar determinante de sus inclinaciones de juventud y madurez. Vino al mundo en una atmósfera de liberalismo, con apellido de gentes liberales opuestas a Fernando VII, pero al mismo tiempo, representantes de una aristocracia andaluza cargada de blasones más que de dineros. Se decidió, inicialmente, por una carrera liberal, la de abogado, y su madre le incitó a entrar en la política. A menudo, sin embargo, su escepticismo ante la práctica protagonizada por los partidos fue más fuerte que el ánimo materno. En mayo de 1850, escribía: "Estoy indeciso, porque no sólo este Gobierno no me entusiasma, sino que no tengo por él simpatía ninguna, y, sin embargo, me veo obligado a pretender que él me coloque en la diplomacia y que me apoye en las elecciones."[12]

El desprecio, más o menos solapado, por la política, sin obviar su importancia, en la medida que impregna toda la vida social y también individual, es una especie de presupuesto valeriano próximo a la experiencia de Stendhal. Beyle se desenvolvió entre el Imperio, la Restauración

---

[11] Vid. J.A. Gómez Marín, "Valera y las contradicciones del moderantismo español" en Aproximaciones al realismo español, Madrid, Castellote, 1975, pp.13-51.

[12] Citado por L. Jiménez Martos, Valera, Madrid, Epesa, 1973, p.33.

borbónica, la Revolución de 1830 y la Monarquía de Luis Felipe; y lo hizo a duras penas, buscando siempre su hueco en puestos que le alzasen sobre la mediocridad, garantizándole, si no reconociemiento, sí al menos desahogo económico. Solicitó varios cargos como funcionario público y gracias a sus amistades consiguió, al fin, un lugar en la diplomacia como cónsul en Italia. Tuvo que plegarse a los imperativos de la política, así, al quedarse automáticamente sin empleo por la disolución del cuerpo de auditores al que pertenecía, tras la abdicación de Napoleón, y caídos en desgracia sus protectores los Daru, se vio en la necesidad de presentar solicitud para la administración de Luis XVIII, contando con al ayuda de la Condesa Beugnot. Faltándole esta ayuda, Beyle dejó de perseverar, optando por marcharse a Milán para vivir con los 2.500 Fr. de la herencia de su abuelo y el retiro militar. Es curioso como da cuenta del hecho en los Souvenirs d'égotisme, insistiendo en su desprecio hacia los Borbones e intentando solapar la necesidad que entonces, como después, le forzó a entrar en aquellos trámites burocráticos que tanto odiaba: "En 1814, M. le comte Beugnot, ministre de la police m'a offrit la direction de l'approvidionnement de Paris. Je ne sollicitais rien (...). L'extrême mépris que j'avais pour les Bourbons, c'était par moi alors une boue fétide, me fit quitter Paris."[13]

En Milán se reavivaron sus principios liberales, gracias al contacto con los románticos italianos, apasionados y rebeldes. En su correspondencia con Mareste abundan las consideraciones políticas. Su trato con los jóvenes carbonari, que conspiraban contra la tiranía austríaca, le granjeó un puesto en la lista de los vigilados por la policía de Metternich. Su situación de sospechoso le obligó, entonces, a regresar a París. De nuevo en la capital, sin fortuna y sin profesión, Stendhal sintió la atracción de los salones liberales, en plena efervescencia, pese a que los Borbones

---

[13] Souvenirs d'égotisme en Oeuvres intimes, cit., pp.1394-1395.

continuasen en el poder, y de las tertulias literarias. Hasta que, tras la Revolución de julio de 1830, el ascenso de Luis Felipe le hizo estimar que su pasado liberal y su crítica a la Restauración le autorizaban a pedir algo a la administración, algo como un puesto de cónsul. Lo conseguiría gracias a la mediación de algunos amigos y no sin posteriores problemas. No habiendo sido aceptado su primer destino, en Trieste, por la policía austríaca, tuvo que conformarse, finalmente, con el puesto de Civitavecchia, el último rincón de Italia.

Valera fue mucho más prudente ante la necesidad de encontrar acomodo en el escenario público. Si ambos comparten el hecho de enfrentarse a circunstancias políticas poco gratas, verdaderamente Stendhal se las compuso mucho peor que el español, tenía en su contra la versatilidad y la imprudencia de su carácter.[14] Su liberalismo es más revolucionario, se acerca al anarquismo, de un lado, y de otro, tal vez a la alternativa de un despotismo ilustrado como tipo de gobierno preferido. Quizá parezca una contradicción, de hecho lo es, como otras muchas de las que se descubren en Stendhal. En este caso, se halla muy cerca de la contradicción valeriana.

Aunque liberales, ninguno de los dos apostó por la democracia; deseaban el progreso para las clases populares, pero creían en la labor de élite y se sentían élite. He ahí su principal aristocraticismo. Valera decía:

> No hay nadie menos revolucionario que yo; por mi idiosincrasia, por mi modo de ser, por mi carácter, yo no

---

[14] Vid. G. Mouillaud, "De Henri Beyle à Stendhal" Europe, 50 Année, Nº519-20-21, 1972, pp.16-26 : "Plusieurs fois sous la Restauration, il espérera d'ailleurs retrouver une place, mais jamais il ne fera ce qu'il aurait fallu pour cela: fréquenter assidûament des salons influents et ennuyeux, modérer l'expression de ses opinions ("Je suis ouvertement un chien de libéral pour tout patage") et surtout d'écrire des livres "immoraux"", p.19.

> tengo nada de revolucionario, nada de demócrata; al contrario, no hay nada que me repugne más que cierto género de igualdad; yo no creo que exista en la naturaleza; pero soy eminentemente liberal, no lo puedo remediar.[15]

Y en una carta a su padre escrita desde Nápoles, cuando todavia estaba iniciando su carrera diplomática junto al Duque de Rivas, reconocia ya la paradoja de su personalidad: "Ya conoce usted, que a pesar de mi liberalismo filosófico, soy aficionadísimo a la gente de alto copete, y tanto, que me aflige y entristece la de mal tono."[16]

Algunas confesiones de Stendhal guardan notable paralelismo:

> Car il faut l'avouer, malgré mes opinions alors parfaitement et foncièrement républicaines, mes parents m'avaient parfaitemente communiqué leurs goûts aristocratiques et réservés. Ce défaut m'est resté et par exemple m'a empêché, il n'y a pas dix jours, de cueillir une bonne fortune. J'abhorre la canaille (pour avoir des communications avec), en même temps que sous le nom de "peuple" je désire passionnément son bonheur, et que je crois qu'on ne peut le procurer qu'en lui faisant des questions sur un objet important. C'est-à-dire en l'appelant à se nommer des députés. Mes amis, ou plutôt prétendus amis, partent de là pour mettre en doute mon sincère libéralisme. J'ai horreur de ce qui est sale, or le peuple est toujours sale à mes yeux.[17]

El rechazo a lo vulgar les movió a cultivar los circulos de sociedad: salones y tertulias de moda, donde Stendhal destacaba por su "esprit", no exento de mordacidad e ironia, mientras Valera, haciendo gala de buen trato, desempeñaba a la perfección las labores de diplomático. Si

---

[15]Citado por J.A, Gómez Marin, op.cit., p.51.

[16]Citado por L. Jiménez Martos, op.cit., p.33.

[17]Vie de Henry Brulard, cit., p.132. En el Capitulo 27 reitera: "J'avais et j'ai encore les goûts les plus aristocrates, je ferais tout por le bonheur du peuple mais j'aimerais mieux, je crois, passer quinze jours de chaque mois en prison que de vivre avec les habitants des boutiques." p.224.

los dos coinciden profesionalmente en el desempeño de cargos consulares, también las razones crematísticas fueron determinantes para ambos. Hubiesen preferido vivir de las rentas, ya que ni a uno ni a otro les bastaba con la pluma, pero no siendo esto posible, optaron por lo más apropiado dado su carácter o sus necesidades económicas. El dinero fue una constante entre sus preocupaciones.[18]

Es la nueva sociedad capitalista la que Valera siente como un peligro. Así se lo confiesa en carta a Menéndez Pelayo: "Hay días que recelo que esta vida de angustia económica es una a modo de castración intelectual, y que yo ni escribiré nada, ni valdré mientras siga así, y no vuelva a la bohemia por completo." "El ideal de la vida de Valera -dice J. Oleza- hubiera sido el del aristócrata con grandes posesiones que vive en la Corte, despilfarrando sus rentas. Pero esto ya no es posible: la sociedad de mercado acaba con ello."[19] El dinero le angustió lo mismo que a "Clarín", con la diferencia de que éste procedía de la clase media y no había en él la nostalgia del privilegiado de otros tiempos. Esa nostalgia contribuyó al escepticismo social de don Juan, que le incitaría, por otra parte, a crear en sus libros un mundo amable, ingenioso, refinado que huye de la desagradable realidad e intenta alcanzar una belleza idealizadora, refugio

---

[18] Vid. J-Fr. Botrel, "Juan Valera et l'argent" Bulletin Hispanique 72, 3-4 (1970), pp.291-310. Las referencias de Beyle a la necesidad de dinero son abundantísimas; durante la infancia y primera juventud relacionadas con la avaricia de su padre, después fruto de la aspiración a llevar una vida de relaciones sociales desahogada, aunque el tema en sí le diese cierta repugnancia: "L'argent fut donc, et avec raison, la grande pensée de mon père, et moi je n'y ai jamais songé qu'avec dégoût. Cette idée me représente des peines cruelles, car en avoir ne me fait aucun plaisir, en manquer est un vilain malheur." Vie de Henry Brulard, cit., p.62. Vid. también Vie de Henry Brulard, pp. 65,178,208,359,384-85; Souvenirs d'égotisme, cit., pp.1428,1433,1468; "Les privilèges du 10 avril 1840", pp.1525-1530, Oeuvres intimes, cit.: Art.9, 16, 22. En sus novelas, el dinero adquiere también indudable importancia. Vid. sobre el papel del dinero en La Chartreuse de Parme, el artículo de B. Didier, "La Chartreuse de Parme ou l'ombre du père" Europe Nº519-20-21 (Juillet. Août-Septembre 1972), pp.149-157.

[19] J. Oleza, La novela del XIX, Barcelona, Laia, 1984, p.55.

del novelista y su circunstancia.

El aristocraticismo de Valera se traduce, pues, muy a menudo en la añoranza de un tiempo que se eclipsa y ante el cual él reacciona salvaguardando cuanto puede. Stendhal vivió el auge de la aristocracia y, tal vez, le hubiese gustado acceder a ella; sin embargo, su aristocraticismo innato es peculiar, se basa en el gusto por la diferencia, por lo individual, por los valores del espíritu. En estos valores terminó también por refugiarse Valera ya que las circunstancias le privaron de un mundo a su medida.

5.1.2. El amor y las mujeres: una pasión vital

En 1835, Stendhal inició en Roma la recapitulación de su vida para la autobiografía inacabada conocida bajo el título de Vie de Henry Brulard. En las primeras páginas daba noticia de sus inclinaciones y sus sueños: Primero, las mujeres que "han ocupado, literalmente, toda mi vida. Después de ellas mis obras".

> Il y a deux mois donc, en septembre 1835, rêvant à écrire ces mémoires, sur la rive du lac d'Albano, j'écrivais sur la poussière como Zadig ces initiales:
>
> V (Virginia Kubly)
> An (Angela Pietragrua)
> Ad (Adela Rebuffel)
> M (Melania Guilbert)
> Mi (Mina de Griesheim)
> Al (Alejandrina Petit)
> Aine (Angelica Bereyter)
> APg (Angela Pietragrua)
> Mde (Matilde Dembowski)
> C (Clementina Curial)
> G (Giulia Renieri)
> Aur (Mme. Azur dont j'ai oublie le nom de baptême)
>
> Je rêvais profondément à ces noms, et aux étonnantes bêtises et sottises qu'ils m'ont fait faire (je dis

> étonnantes pour moi, non pour le lecteur, et d'ailleurs je ne m'en repens pas) (...)
>
> Avec toutes celles-là et avec plusieurs autres, j'ai toujours été un enfant; aussi ai-je eu très peu de succès. Mais en revanche elles m'ont occupé beaucoup et passionnément.[20]

Probablemente amó mucho más que fue amado, pero en cualquier caso, no hay porqué dudar de esa afirmación que nos descubre a un Stendhal apasionado, siempre dispuesto a enamorarse de criaturas únicas que él concibió portadoras de un carácter sublime, como sublimes fueron sus heroínas literarias. Amor y literatura en profunda imbricación. Su diario íntimo, "indiscutiblemente íntimo" nos da idea de la temperatura erótica de Beyle, entre los dieciocho y los treinta y dos años. Durante ese tiempo, sus principales amores fueron Melania Guilbert, Alejandrina Petit y Angela Pietragrua. Los demás - A. Rebuffel, V. Mounier, M. de Griesherm y A. Bereyter- aparecieron como complementos, paréntesis de tono menor. A los veintidos años, cuando andaba muy ocupado en sus proyectos de escribir teatro, la relación con la actriz Melania Guilbert fue apasionada, violenta y breve. Angel Pietragrua, la que quedaría inmortalizada en sus memorias como la "catin sublime", le llevo a un amor accidentado y convencional que terminó bruscamente con la escena del amante burlado. Poco tuvo de auténtico, pero dejo pasó a otro que sí lo fue: el inspirado en Milán, unos años después, por Matilde Viscontini-Dembowski. De esta experiencia nació directa e inmediatamente el libro De l'Amour, y más tarde, los rasgos de algunas las heroínas de sus novelas, especialmente la Mme. de Chasteller de Lucien Leuwen. De Matilde hubo de separarse sin que ella llegase a declararle su amor.

---

[20] Vie de Henry Brulard, cit., p.15.

Tras esa desesperanzada pasión, vino una nueva presencia, la de Clementina Curial, la "Menta" o "Menti", "Condesa Berthois" o "Condesa Dulong" de los escritos íntimos de Beyle. Hija del Conde Beugnot, figura muy importante del Imperio napoleónico y después de la Restauración borbónica, era exaltada e inteligente, tan independiente y rebelde que, al parecer, su padre deseaba desprenderse cuanto antes de su compañía. Sólo tenía veinte años cuando le libro de ella quien sería el Conde Curial. Clementina y Beyle se conocían de antiguo y la atracción, en esta ocasión, fue mutua, prueba de lo cual es la correspondencia entre ambos. De ese amor quedó la amistad, y aunque no apasionado como el de Matilde, mucho después escribiría Stendhal: "Menti fue la que más dolor me causó al dejarme". Y otra vez se encontró "al borde del pistoletazo", "y otra vez acudió a la gran cura del trabajo creador poniéndose a escribir Armancia, su primera novela, en la que, como en las posteriores, trasfunde buena parte de lo que él acababa de vivir."[21]

A partir de entonces, las mujeres siguieron hallando un lugar en su vida y en su obra. Fueron mujeres de carne y hueso, pero su realidad física no desmintió otra realidad espiritual capaz de colmar de una amor idealizado el alma de su creador. Stendhal, en efecto, las modeló a su manera y vivió de ellas y para ellas. A menudo, sus obras son superposición de experiencias, de estrategias en la relación hombre-mujer, tamizadas por la reflexión psicológica en torno a mecanismos y teorías. Ningún libro mejor que De l'Amour pone al descubierto esas numerosas observaciones prácticas y especulaciones teóricas.

Un análisis más detenido de la presencia e importancia del amor y las mujeres en su obra nos llevaría demasiado tiempo y espacio. En esta ocasión, nos interesa sobre todo insistir, globalmente, en la vigencia en el

---

[21] C. Berges, Prólogo a Del Amor, Madrid, Alianza, 1973, p.64.

escritor de lo amoroso y lo erótico. La suya fue una psicología siempre dispuesta a la seducción. Si nos hubiésemos detenido un poco más en cada una de las relaciones, nos daríamos cuenta de que los resultados de dicha seducción dejaron bastante que desear: "Je vois que j'ai été constantemment occupé par des amours malheureux"[22], dice en sus memorias. Pero, afortunadamente, nada le movió tanto a la observación psicológica como esos fracasos.[23] De uno u otro modo, los sentimientos amorosos y su análisis se convirtieron en el eje existencial y creativo del novelista.

Su donjuanismo, esencialmente romántico[24], no deja de serlo a causa de los reiterados fracasos. También hubo éxitos y, en último término, bien podríamos hablar de un don Juan a la búsqueda de su propia realización, como anduvo, a juzgar por la biografía, ese otro don Juan: Valera. El mundo amoroso de éste es menos patético, menos romántico, sin que por ello falten nombres, aventuras, desenlaces dramáticos. Hubiese compartido con el autor de De l'Amour ese comentario que leemos en la Histoire de la peinture en Italie:

> Pero -me dirá cualquier Duclós- usted no ve por todas partes más que amor (...). Cuando uno se aburre en el Forum o no es necesario coger el fusil para salir de paseo, el único recurso que queda es el amor(...). En este ardiente y ocioso país (Italia) se está enamorado hasta los cincuenta años y desesperado cuando no se puede estarlo. Los mismos jueces, en esta cuestión, no son pedantes y sí muy comprensivos[25]

---

[22] Vie de Henry Brulard, cit., p.4

[23] Vid. S. Zweig, Stendhal, cit., pp.161-165.

[24] Vid. H. Levin, El realismo francés, cit., p.179. Incluso cuando escribe De l'Amour Stendhal es todavía un romántico y no un realista.

[25] Historia de la pintura en Italia, Madrid, 3ªEd. Espasa-Calpe, 1967, p.102.

En el Prólogo a Pepita Jiménez, Manuel Azaña[26] presentaba a un don Juan Valera más agitado por los lances amorosos que por los negocios de Estado y los ejercicios poéticos, mientras estuvo en Nápoles con el Duque de Rivas. Italia se convirtió, para él también, en el escenario de sus primeros amores. En Nápoles conoció, después de otras varias aventuras[27], a Lucía Paladi, llamada "la dama griega", aunque era de Moldavia. Separado del Marqués de Bedmar, personaje de la corte de Isabel II, aventajaba en todo a éste, incluso en nobleza, pues pertenecía a la ilustre familia griega de Cantacuzene. El Duque de Rivas la apodó "la muerta" debido a su aspecto enfermizo. Y de "la muerta" se enmoró perdidamente Juan Valera. La relación no pasó del puro platonismo, un obstáculo se interponía entre ambos, el de la edad, la Paladi era mayor, estaba en el declive de los treinta años "que -en aquella época- (era) triste edad de mujer, y más si se encontraba enferma y melancólica."[28] No colmó, pues, los afanes seductores del joven diplomático, pero, a cambio, y eso nos trae a la memoria a la Matilde Dembowski de Stendhal, su recuerdo actuó de incentivo intelectual para aquel Valera que, años después, escribía: "Es la persona que yo más he querido en el mundo."[29]

No faltaron, sin embargo, los lances afortunados. Aparte otros que no se narran y no debieron ser ejemplo de virtud, el "honesto amorío" con la "divina Culebrona", Malvina Saavedra, hija del Duque de Rivas. Como para Beyle, para él las conquistas estuvieron salpicadas de frustraciones y

---

[26]Citado por J.Mª Ocaña Vergara, "Recordando a Stendhal y a Valera" Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes. Córdoba. Nº55 (1984), pp.253-261. (El artículo, interesante por el planteamiento, resulta, sin embargo, bastante impreciso.)

[27]Vid. M. Azaña, Ensayos sobre Valera, Madrid, Alianza, 1971. pp.65 y ss.

[28]C. Bravo-Villasante, Biografía de Don Juan Valera, Barcelona, Aedos, 1959.

[29]Citado por G. de Torre, Del 98 al Barroco, cit., p.292. Vid. M. Azaña, Ensayos sobre Valera, cit., pp.78-87.

fracasos. Tuvo especial importancia, entre estos últimos, el amor despertado por Madeleine Brohan, a quien conoció durante su estancia en San Petersburgo, en 1856. Era una actriz francesa divorciada de un poeta llamado Achard. Sus rasgos han quedado inmortalizados en las cartas de Valera a su jefe en el Ministerio de Estado, el Marqués de Valmar."Por tercera vez -dice su biógrafo Jiménez Martos- se ha enamorado Valera de una mujer experimentada, madura, bien por saber o por trasiego amoroso. Por tercera vez fija su deseo (más alma cuando "la Muerta", más cuerpo cuando la Brohan), y ahora es la coquetería quien frena la satisfacción última, actitud incomprensible para quien la padece.'No tengo más consuelo que hacer de todo esto una novela'."[30] Así ocurrió, efectivamente, algunos de los rasgos de la Brohan fueron aprovechados más tarde para contruir la novela inacabada Mariquita y Antonio.

Menos fecundo, desde el punto de vista literario, resultó el episodio vivido durante su misión diplomática en Washington. A los sesenta años y contrariamente a lo sucedido con "la Muerta" o la Brohan, Katherine Bayard, hija del secretario de Estado, perdidamente enamorada del diplomático, se suicidó al enterarse de su regreso a España. No llegó a tanto la joven Giulia Rinieri, pero su enamoramiento guarda cierta similitud con el de la americana; el 27 de enero de 1830 declaró su amor a Beyle y se le entregó unos meses más tarde, sin que el maduro escritor pudiese salir de su asombro.

Finalmente, Valera contrajo matrimonio con Dolores Delavat, en 1867, una señorita veinte años más joven que él, hija de un diplomático, a la que había concocido cuando niña en Río de Janeiro. Esta unión no trajo consigo la felicidad, ni siquiera reinó un relativo entendimiento entre los

---

[30] L. Jiménez Martos, op.cit., p.44.

cónyuges. Ella, mundana y superficial, no toleró la poca maña de su marido para los asuntos económicos y fue todo lo contrario a una musa inspiradora para el escritor. En una carta a Menéndez Pelayo, se quejaba Valera con amargas palabras: "Estoy desengañado, estéril, triste como la muerte. Mi casa es el rigor de las desdichas. No me ha valido la posición que aquí tengo (de embajador en Lisboa), los dineros, tal vez más de lo conveniente, que gusto, ni nada, para que mi mujer esté alegre y satisfecha y no me muela... Quisiera yo serenidad de espíritu, y cuando no alegría... cierta calma melancólica que me consintiera escribir (...). En suma, mi querido Menéndez, yo estoy archifastidiado. No se case usted nunca."[31]

Hubiese acertado don Juan no casándose y manteniéndose fiel al espíritu de conquistador. Los hombres como él y como Stendhal, eternos errantes por la psicología femenina, no pueden convertirse en sedentarios de una sola mujer. Haciéndolo autodestruyen su innato donjuanismo y con ello una parte importante de sí mismos. Ha de bastarles con crear su ideal femenino y vivir en él gracias a la escritura. Sus heroínas y sólo ellas podrán ser, así, el eterno amor con que soñaron.

5.1.3. Estética y novela

Tanto Valera como Stendhal llegan tarde a la novela[32]. Antes han cultivado otros géneros, la poesía o el teatro, y ambos cuentan con una producción crítica nada desdeñable. Si en los años de juventud les vemos

---

[31]Citado por A. Jiménez Fraud, Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus, 1973, p.116.

[32]Vid. J.F. Montesinos, Valera o la ficción libre, Madrid, Gredos, 1957: "Se ha notado que los comienzos de Valera como autor de ficciones fueron muy tardíos. Pepita Jiménez, la obra que había de hacerle famoso, apareció cuando el autor frisaba en la cincuentena (...). (Hacia 1850) parece clarísimo, por lo que Valera escribe entonces, que las novelas no le entusiasman y que sus gustos no coinciden con los del siglo." pp.18-19.

dedicarse, el uno a la poesía y el otro al teatro, es porque en esos géneros vislumbraron no sólo la posibilidad de hacerse con un nombre y una fama, sino porque las circunstancias y su propia concepción del arte les inclinaba a asignarles un lugar privilegiado.

Valera vivió con el convencimiento de ser un buen poeta lírico y de su pluma salieron repetidas quejas a causa del desdén del público al negarle su aplauso. Afirmó que sus versos valían lo que valía su prosa; y en la autocrítica a su poesía incluida en la carta-dedicatoria dirigida a Menéndez Pelayo, al frente de la edición de sus versos en 1885, se explica el porqué. Dice que su escritura no tendría perdón si él no fuese, o al menos no se creyese poeta, porque "la razón principal del escritor es la poesía. Los escritos se hacen famosos o inmortales por la belleza y no por la verdad que enseñan."[33] He aquí el fundamento de toda su estética, sujeta a las razones y los imperativos de la forma. El crítico Jiménez Fraud mantenía, en su ensayo sobre el autor, que lo que puede afirmarse de "las poesías de Valera, como de su producción novelesca, es que escribió más por arte que por inspiración[34], y quizá esto explique la flaqueza de sus tentativas poéticas. Tenía demasiada frialdad crítica y mordaz ironía para abrirse a la pura fantasía.

Otro tanto le ocurrió a Beyle, quien de antemano, sin embargo, supo que el verso no era su camino. En la polémica clásicos-románticos, defendió los derechos de la prosa y auguró para ésta el futuro más prometedor en el teatro. También, en su caso, la propia concepción del arte le condujo a cultivar un género para el cual no estaba dotado. Ahora bien, su inclinación por el teatro es menos vocacional que circunstancial. Desde

---

[33] A. Jiménez Fraud, op.cit., p.114.

[34] Ibid., p.113.

sus primeros intentos, quiso persuadirse de que si había renunciado a l'Ecole polytechnique y al bello uniforme de dragón, era para obtener gloria y dinero gracias a la escena. Y no es difícil de entender tal razonamiento, en la época la novela era todavía un género muy inferior a la tragedia o a la comedia. Como apunta C. Berges: "Lo cierto es que, si juzgamos el París de estos años (1800) por el diario de Stendhal, diríamos que todo París gira(ba) en torno al teatro. Apenas hay una página que no contenga alguna noticia, alguna observación, algún propósito en relación con el teatro."[35]

Durante estos primeros años de 1800, Beyle planea concienzudamente diversas obras teatrales y programa su trabajo con entusiasmo, auque de todos sus proyectos sólo llegase a empezar dos: Deux hommes y Letellier. Entonces todavía contaba con prepararse para ser poeta, como exigía el drama clásico. Pero nunca tuvo especiales cualidades para el oficio de versificador. Tan infructíferos esfuerzos le ayudaron, por otra parte, a descubrir algo importante, revolucionario para el teatro romántico: en el arte dramático y en la literatura, en general, lo esencial no consiste en trazar versos bien medidos y bien sonoros, sino en conocer los secretos de la naturaleza, en "conocer el corazón humano". A esta complicada tarea se iba a lanzar, a partir de entonces, el jovencísimo Beyle, admirador de Shakespeare, de Corneille, de Racine, de Molière, los grandes maestros a quienes se mantendría fiel veinte años después, cuando se pronunció a favor de la tragedia nacional en prosa frente a la tragedia clásica en verso, aunque él hubiese decidido ya alejarse del género.

Precisamente, entre sus tanteos como ensayista antes de dedicarse a la novela, el opúsculo Racine et Shakespeare (1823-1825) levantó polvareda de partidarios y detractores. En torno a Stendhal se reunieron aquellos que

---

[35] C. Berges, Stendhal y su mundo, Madrid, Alianza, 1983, p.80.

constituirían la futura redacción del Globe, en defensa de la tragedia real, libre de reglas y de pompa formal. Su lema: ser independiente en materia de gusto y capaces de variar la literatura a medida que la sociedad que ella reflejaba combiase. Beyle se convirtió en el teorizador indiscutible de la renovación teatral, pero fue incapaz de respaldar su teoría con realizaciones concretas.

Su tenacidad como escritor le llevó a la novela, cuyo status contribuyó a elevar en el ámbito de la literatura europea. También a la literatura llegó por vía indirecta Juan Valera, pasando antes, como el francés, por la crítica. Así, tal vez, de cuanto en el terreno novelístico tienda a aproximarles sea posible subrayar, como antesala de mayores coincidencias, ese rechazo de la retórica y el aire de espontaneidad que respiran no sólo sus escritos novelescos, sino también sus obras críticas. Si alguna ley se impusieron fue la dictada por la belleza o la verdad, la única norma la del propio ideal artístico. Guardaron ese amor a la lógica propio del siglo XVIII, combinado con la pasión por lo personal, lo diferente. Sus creaciones se escapan a los usos habituales en su tiempo y, por lo mismo, uno y otro se alejan de las clasificaciones estereotipadas. Stendhal, cansado de retóricas formales, se propuso calar hondo en los mecanismos del corazón humano; Valera, rodeado de tanto pretencioso regenerador de la sociedad por medio de la literatura y la moral, buscó otro camino ajeno a compromisos circunstanciales, ligado únicamente a lo que él consideró consustancial a la obra de arte: la mezcla de realidad y fantasía, para poder crear una novela en libertad, ni realista ni idealista.

Tras el mundo y los caracteres inventados por los novelistas no percibimos los síntomas de la irrealidad. Los modos de ficción de ambos tienen que ver, fundamentalmente, con sus experiencias personales, por ese

motivo la fabulación pierde importancia y la gana el autobiografismo inherente a los personajes. Montesinos señalaba que lo más evidente en las obras de Valera es que el personaje central será siempre Valera mismo, "o, por mejor decir, una encarnación de la inquietud mayor de Valera en el momento de ponerse a escribir; que lo primario es el "problema" y no la anécdota; que los personajes se subliman hasta parecer categorías: el hombre, la mujer, antagonistas apasionados; que toda la ambientación de las fábulas deriva de un rico fondo de recuerdos de mocedad."[36]. En lo que respecta a la presencia de Stendhal en su obra, cabría hablar por extenso, pero no es esta la ocasión, cualquiera que se acerque a la producción stendhaliana vislumbrará un "ego" insobornable, permanente, siempre ahí, recreándose para llegar a conocerse, para existir más. Sus varios diarios y memorias son una terapia de autoconocimiento, a través de la propia reflexión que conlleva el acto de escribir y anotar reacciones, estímulos, sentimientos y pensamientos. Una vez en la novela, todo ello se encarna en los personajes de ficción. En esta nueva presencia ficcionalizada descubrimos la íntima necesidad del autor por acceder a la vida ideal y a la gloria, gracias, primero, a la especial grandeza de sus héroes, y resultado, después, del éxito que como novelista confiaba alcanzar.[37]

---

[36]J.F. Montesinos, op.cit., p.93. Vid. también el ensayo de L. Alas, "Del estilo en la novela"III, art.cit.. M. Azaña efectuó un rastreo para identificar a Valera en algunos de sus personajes. Concretamente encuentra rasgos del autor en don Luis Vargas de Pepita Jiménez, e Las ilusiones del doctor Faustino, en donde entrevé la historia de Valera mozo contada por Valera viejo, en el don Fabrique de El Comendador Mendoza y en el don Braulio de Pasarse de Listo. En muchas ocasiones, al dato autobiográfico se añade el dato externo, así en Mariquita y Antonio, cuyo prólogo alude ya a los lances de la novela como sucedidos y no inventados; se ha dicho que aquí Valera quiso contar sus amores con Magdalena Brohan. Además, la obra es un gran documento para conocer la pubertad de Valera, utiliza sus recuerdos de estudiante en Andalucía... Vid. A. Jiménez Fraud, op.cit., pp.158 y ss.

[37]En uno de sus ensayos de autobiografía, escribía Stendhal el 6 de enero de 1831: "Il me vient l'idée d'écrire une vie dont je connais fort bien tous les incidents. Malheureusement, l'individu est bien inconnu, c'est moi" Oeuvres intimes, cit., p.1490.

Los dos comparten, al fondo, el egocentrismo de los epicúreos[38], ávidos de sensaciones, requeridos por la belleza en la consecución del placer estético. Desde su yo, anticiparon otros yos y los ofrecieron al lector para salvarlos y salvarse. Y en ese proceso de interiorización se convirtieron en anticipadores de la novela psicológica. Valera sin prescindir de cierto costumbrismo, Beyle sin olvidarse de la pintura de los medios físicos y sociales -tal y como proclamó Taine-, postergaron la acción primando el análisis psicológico. Nunca serán realistas en el sentido estrecho del término. Por lo mismo, no nos sorprende la opinión desfavorable de Zola sobre Stendhal, ni tampoco el mal juicio que a Valera le mereció la novela naturalista. El realismo del grenoblés, si podemos llamarlo así, nació del estudio de los caracteres, el de Valera de lo más profundo y poético del ser de sus personajes, de modo que apenas hay aventuras ni argumentos, pero "en lo íntimo del alma de los personajes hay un caudal infinito de poesía, que el autor desentraña y muestra, y que transforma la ficción, de vulgar y prosaica, en poética y nueva. Produce esto en el lector un encanto parecido al que tendría un zahorí que, caminando por una estéril llanura, penetrase con la vista en lo profundo de la tierra, y viese allí los montones de piedras preciosas que han acumulado los gnomos."[39] Siguiendo una tradición larga e ilustre, fue el autor de Pepita Jiménez quien aportó al movimiento renovador de la novela operado por la generación de 1868, la siempre innovadora novela psicológica[40], atenta sólo a la verosimilitud estética que busca su documentación en la única fuente de la que puede

---

[38]Vid. Giménez Caballero, "Conmemoración de Valera", Revista de Occidente VI (1924), pp.140-150. Aunque tal vez no con el mismo sentido, en el artículo podemos leer lo siguiente: "Caso exquisito, caso raro, caso curioso, la mejor flor, la única flor casi el siglo XVIII nuestro, que mueve hace unos años, ese epicúreo peregrino que se hermana con Stendhal, con Anatole France y con Baroja, guiado desde lejos por Pirrón."

[39]Palabras de Valera citadas por A. Jiménez Fraud, op.cit., p.140.

[40]Ibid., p.141.

manar, la de los efectos íntimos del corazón humano.

5.2. Segunda parte

5.2.1. Juan Valera crítico literario

Cuando entre los puntos preliminares abordamos la doble orientación, como novelistas y críticos, de los varios autores que aquí consideramos, hicimos mención de las razones que llevaron a Valera a la labor crítica. Fue, en su caso, antes de la novela, una salida para superar las dificultades de la pura creación poética. No se propuso con ello convertirse en el gran regenerador de la vida literaria española, pero sí estimular a los "buenos" para mejorarla.

En este terreno, hemos de reconocer que el escritor se guía, una vez más, por su personalismo siempre latente. El escepticismo y la desconfianza, junto a la agudeza y curiosidad le llevaron lo mismo a explorar zonas nuevas, como las de la literatura americana, que a rechazar sin examen la literatura rusa porque introducida por vía francesa, repitiendo el camino del romanticismo y del naturalismo, movimientos que, sabemos, rechazó.[41] No siempre estuvo acertado en sus valoraciones, muy a menudo debido a los prejuicios de los que no supo o no quiso desprenderse. No anda, por tanto, desacertado el crítico Bermejo Marcos al afirmar que Valera obró las más de las veces al revés de como suele hacerlo la generalidad: "Cuando ha llegado a las conclusiones que buscaba, y sólo entonces, contento y satisfecho de ellas, las funda en autoridades. Aquellas que le interesan. O sea (...) sólo está de acuerdo con los autores que están

---

[41] E. de Zuleta, Historia de la Crítica contemporánea, Madrid, Gredos, 1966, p.77.

de acuerdo con él."[42]

Además, aunque contó con una concepción de la crítica y una doctrina estética preconcebida, siempre estuvo persuadido de que los criterios con que se juzga una obra de arte se fundan más que en los principios poéticos o filosóficos, en los sentimientos[43]. Creyó muy poco en la ecuanimidad y objetividad, y como pensaba que el mal poeta o prosista no hace daño a nadie, en él se fue acentuando la predilección por una crítica benigna.

Esta actitud le acerca más al terreno del ensayo[44] que al de la crítica propiamente dicha, pues, enemigo de la documentación minuciosa y el rigor basado en las fuentes, se limitó las más de las veces a la interpretación personal y a través de sus escritos no dio otra cosa que puntos de vista, los suyos, su especulación interior. Ello le granjeó no pocas críticas y durante tiempo escasa admiración en este campo, pero en cierto sentido, le convierte en innovador, en precedente de cuantos cultivaron más tarde el ensayo, empezando por aquéllos entre los cuales se popularizó: los hombres del 98. El ensayo le proporcionó la libertad deseada, fuera de límites preconcebidos, hizo que volase por encima de

---

[42] M. Bermejo Marcos, Don Juan Valera crítico literario, Madrid, Gredos, 1968, p.45.

[43] "Lo cierto es que el criterio con que se juzga de las obras de arte se funda en el sentimiento más que en los principios" J. Valera, La libertad en el arte en Obras Completas Vol.III, Madrid, Aguilar, 1947, p.1091.

[44] Vid. M. Bermejo Marcos, op.cit., pp.108 y ss. sobre el ensayo como género moderno y la aportación de Juan Valera. Vid. también L. López Jiménez, El naturalismo y España (Valera frente a Zola), Madrid, Alhambra, 1977. López Jiménez al referirse al juicio crítico de Valera sobre Voltaire y Rousseau, en el Artículo VII de los Apuntes, el uno, en su opinión, todo virtudes y el otro detestable, dice: "Valera en esta ocasión, como en otras, manifiesta ser un crítico con prejuicios, movido por simpatías, según las afinidades con él, especie de narcisismo, más propio del artista -que lo era- que del crítico, cuya subjetividad hace de él más bien un ensayista." pp.177-178.

muchos temas, y en contrapartida -desgraciadamente, creemos-, restó profundidad a la mayor parte de sus comentarios. En definitiva, revela lo que realmente fue el escritor: no un profesional de la pluma, sino un diplomático, un hombre de personalidad genuina, nostálgico de tiempos pretéritos y siempre a la zaga de soluciones personales, humanas y artísticas.

Dentro de esa flexibilidad y sirviéndose de ella sin reparos, verdad es que concibió cierta idea de la crítica en función de su propia estética. Dado, pensaba, que la crítica en su época había perdido el fundamento que antes tenían las Poéticas, para no dejarla reducida a la opinión individual del crítico -aunque era consciente, y en ello se escudó a menudo, de lo imperativo de las inclinaciones y sentimientos de éste- era necesario buscar nuevos fundamentos. La estética y la filosofía del arte tenían en este terreno mucho que decir.[45] En su caso particular -apunta E. de Zuleta- "la estética no le servirá solamente como instrumento de trabajo crítico, sino que será, a la vez, la razón filosófica de su poesía", la idea motriz de su novelística. "Pocas veces se habrá concebido un tan estrecho maridaje entre crítica y creación" -añade la autora.[46] Pero así como su estética se presenta con una definición, la del "arte por el arte", a menudo superada por el concepto valeriano que pretende englobar, las formulaciones filosóticas y estéticas propuestas por el escritor suelen pecar de vagas y generales. En lugar de alcanzar una fuerte apoyatura superior, se conforma con cierta filosofía imprecisa. En uno de sus ensayos, por ejemplo, declara:

---

[45] J. Valera, Discurso de Ingreso en Obras Completas Vol.III, cit., p.1050.

[46] E. de Zuleta, op.cit., p.50.

> Lo dicho entiendo que explica por qué yo, como crítico literario no voy ni contra hecho, ni contra principio, ni contra doctrina que sirva de fundamente a la obra de imaginación, sino que voy sólo en nombre de cierto sentido común, de cierto buen gusto, de cierta dialéctica y de cierta filosofía perenne, que no es posible que sufran determinadas faltas.[47]

Ese sentido de los principios filosóficos, lo mismo que de la estética, elaborado a la medida de sus tendencias personales y mediatizado siempre por las querencias de época, da un gusto peculiar a sus escritos, sobre todo a sus reflexiones acerca del "arte por el arte". Tocó esta cuestión a propósito de la novela, en 1860 ("Observaciones sobre la novela"). Volvió a insistir en el tema un año más tarde, en reseña a un ciclo de conferencias en el Ateneo de Madrid, bajo la presidencia de Alcalá Galiano, titulada "Qué ha sido, qué es y qué debe sr el arte en el siglo XIX."[48] En ambas ocasiones defendió el carácter formalista de la obra de arte.

> El arte no es (...) la imitación de la Naturaleza, sino la creación de la hermosura y la manifestación de la idea que tenemos de ella en el alma, revistiendo esta idea de forma sensible (...). Defendiendo el arte de esta manera, se sigue que tiene en sí mismo un fin elevado, que es la creación de la manifestación de la hermosura. El fin moral, el propósito científico o filosófico que el artista se propone a veces al realizar una obra, debe ser considerado como cosa secundaria.[49]

Esta concepción le llevó a preconizar la libertad en el arte, en su discurso de contestación al de Cánovas del Castillo en su recepción en la Real Academia Española (1867).[50] Enfrentaba, además, en el discurso, los

---

[47] J. Valera, "Sobre el arte de escribir novelas" en O.C. Vol.II, cit., p.686.

[48] O.C. Vol.II, cit., pp.219-223.

[49] Ibid., pp.220-221.

[50] "La libertad en el arte" en O.C. Vol.III, cit., pp.1087-1096.

criterios de utilidad y belleza partiendo nada menos que de Kant y con el recurso a la estética aplicada, tan de moda entonces, de Schelling, Hegel y Cousin, entre otros. Sin embargo, su continua declaración: "Yo soy más que nadie partidario del arte por el arte"[51], resulta contradictoria en tanto no dejamos de leer, incluso a renglón seguido, cosas como : "Las novelas han de ser morales o al menos inocentes"[52], al tiempo que condena a Flaubert por practicar un arte "perverso y abominable".

El grosor de estas paradojas contenidas en sus primeros ensayos, se va afinando con el tiempo, fundamentalmente al ir penetrando en España el simbolismo y naturalismo franceses y asomar el decadentismo finisecular bajo la forma modernista. Es el momento también -los últimos años de vida de Valera- en que se observa una mayor preocupación por defender los fueros de la moral vigente. Pese a todo siempre le vemos desenvolverse en un continuo zigzag.[53] Ahora, ese mismo vaivén le devuelve a sus afirmaciones primitivas, cuando menos acomodado, tal vez, a una moral convencional, hacía defensa de lo bueno universal, siempre acorde a la belleza en el arte: "El único fin y objeto de la poesía, y poesía son las novelas, es la realización de lo bello, escaso, confuso y fugitivo de la Naturaleza en el arte permanente, rico y depurado. Lo bueno y lo verdadero no son el fin de la poesía; pero al realizar lo bello se encuentra en él la bondad y la verdad como sus atributos esenciales."[54] La postura será la misma en 1891, si bien la rotundidad de los criterios es todavía mayor: moral universal y belleza

---

[51]"De la naturaleza y carácter de la novela" en O.C. Vol.II, cit., p.200.

[52]Ibid., p.197.

[53]Vid. R. Mansberger Amorós, "Algunos aspectos de "La cuestión del arte por el arte" y sus reflejos en la generación del 76" en Diálogos Hispánicos de Amsterdam Nº4 (Narrativa de la Restauración), Amsterdam, Rodopi, 1984.

[54]"Revista de Madrid. Cartas al director de la Revista Peninsular"(1856) en O.C. Vol.II, cit., p.86.

artística coinciden sin posibilidad de separación, y cuando "se ataca o se ofende de modo grave a la moral, toda belleza artística desaparece avergonzada."[55] Valera se amparaba, para justificar las abiertas contradicciones de su estética, precisamente, en esa noción de moral universal, por encima de la religión católica o de cualquier otra religión, poniendo de manifiesto, una vez más, su liberalismo y eclecticismo.

> Ya se entiende que, partiendo yo del arte por el arte, he de prescindir y prescindo de toda religión positiva y de toda moral que en ella se funde, para juzgar una composición poética. De lo que es difícil prescindir es de la moral universal que coincide con la belleza artística, y de algunas conveniencias sociales, que son ineludible requisito para que esa belleza artística se produzca sin que lo estorbe la disonancia entre la obra del poeta y las costumbres, los usos y hasta, si se quiere, las preocupaciones y los disimulos de la sociedad en que el poeta vive.[56]

He aquí dos conceptos: "religión positiva" y "moral universal", no siempre fáciles de distinguir, porque tampoco asoma claridad en la definición religiosa de Valera. Para Azaña "no era católico creyente, ni siquiera cristiano, pero se atuvo públicamente a un catolicismo liberal, con criterio de burgués ilustrado que sobrelleva la preocupación dominante en su país, tal como la historia la fragua."[57] Montesinos lo calificaba de escéptico verdadero, sujeto a su propia claridad de conciencia que le impedía hacerse ilusiones sobre una fe que no vivió íntimamente.[58] Pérez Gutierrez, al estudiar el problema religioso en los hombres de la Generación de 1868, ha sostenido la idea de un Valera escéptico, tentado siempre de creer, pero también sincero -que no firme- creyente siempre a dos pasos de

---

[55]"Disonancias y armonías de la moral y de la estética" en O.C. Vol.II, cit., pp.838 y ss.

[56]Ibid., p.838.

[57]M. Azaña, Obras Completas, Vol.I, México, Oasis, 1966, p.1055.

[58]J.F. Montesinos, op.cit., pp.100-104.

vacilar.[59] En su opinión esta vertiente del escritor guarda indiscutible relación con la cuestión estética.

> En Valera ética y estética se identifican recíprocamente, y así se explica que cuando nos situamos para entenderle en una perspectiva predominantemente ética y le consideramos como moralista, su condición de tal se nos disuelve en esteticismo, pero cuando se pretende reducir a Valera a estiticista reaparece su talante ético y vuelve a convertirsenos en un moralista impenitente.[60]

En vista de dicha conexión, merece la pena hacer el esfuerzo de deducir algunas consideraciones respecto a su idea religiosa. Se impone, en primer lugar, la aceptación de una permanente contradicción. En su correspondencia personal hay confesiones variopintas. Escribía a su mujer, dos meses después de la tan llorada muerte de su hijo: "Ya sabes tú que yo no hago gala de incredulidad; pero no te niego que soy escéptico; pero mi escepticismo no niega, duda sólo; y más inclinado me siento a creer en que hay otra vida que a negarla." Y tras semejante declaración, un poco más adelante, en la misma carta, acaba concluyendo: "Yo soy algo mistico, Dios está en todo, y más aún en el fondo del alma humana."[61] Este es sólo un ejemplo de entre los abundantísimos. A juicio de Pérez Gutierrez, tales paradojas acreditan

> (...)no una limitación de planteamiento sino más bien una conciencia muy aguda de las limitaciones a que conducían todos los planteamientos de que en su tiempo se podía disponer. Su racionalismo le empujaba efectivamente a la duda, pero mal podía abandonarse a un idealismo como el alemán que se le antojaba abstracto en exceso, ni a un positivismo como el francés, de sobra dogmático. Y entonces

---

[59] Fr. Pérez Gutierrez, El problema religioso en la Generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975, p.96.

[60] Ibid., p.79.

[61] De Coster, Correspondencia de Don Juan Valera, Valencia, Castalia, 1956 (Carta del 1 de Septiembre de 1885), pp.120-121.

entraba en acción un vitalismo radical en Valera.[62]

Un vitalismo íntimo y quizá, sobre todo, pragmático, resultado de un liberalismo, a veces menos ideológico que temperamental, por el cual Valera renegaba de todo doctrinarismo, de todo exceso en el afán por convertir, por moralizar; motivo este de desacuerdo personales con Menéndez Pelayo, por ejemplo, y también de rechazo hacia actitudes colectivas como las de los neo-católicos. Recordemos que "para la óptica ultramontana don Juan Valera fue siempre un impío"[63], de imperdonable tendencia volteriana y racionalista. El mismo reconocía que pasaba por "poco piadoso"[64], aunque se confesaba católico, combinación nada común en la España de aquellos años, fuertemente maniquea.

El convencionalismo religioso vigente le hizo, en más de una ocasión, plegarse a lo prescrito (Valera entendía que la religión cumple un cometido específico en el complejo mecanismo del equilibrio social), pero su ingenio y su ironía buscaron siempre resquicio por el que descargarse contra posturas clericalistas y limitadoras. A la postre, un intento por nadar entre dos aguas, nada fácil entonces y que irremediablemente le granjeó acusaciones por ambas partes. Sin ser krausista, hubo momentos en que defendió la legitimidad de esta corriente que, en su opinión, se imponía por su propio peso y le merecía los calificativos de "sana, religiosa y moral filosofía", más vinculada a la tradición española y más acorde al espíritu moderno que la de los neocatólicos, "hombres de poca fe y de miras

---

[62]Fr. Pérez Gutierrez, op.cit., p.77.

[63]J.A. Gómez Marín, op.cit., p.25.

[64]Vid. Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946, p.43.

estrechas."[65] De otro lado, su liberalismo se fue templando con el tiempo, dejando notar la influencia de Menéndez Pelayo -católico a ultranza- y el acomodo al conservadurismo de su clase social, con concesiones políticas como la relativa a la "unidad religiosa", aceptando el hecho de la confesionalidad del Estado español.[66]

El reconocimiento de esas fluctuaciones nos da idea de la complejidad del carácter de Valera y también nos acerca un poco más otro terreno donde se vislumbra igualmente lo contracictorio: el de sus opiniones respecto a lo francés. El escritor adopta una actitud dialéctica muy propia de la época. En él encontramos la misma reacción antifrancesa de Sanz del Río y sus seguidores krausistas, si bien unos y otros reconocían a Francia el poder único de difusión de la cultura. En 1876, escribía a la adaptadora francesa de Pepita Jiménez:

> Para un escritor español es la coronación del éxito que en Francia se ocupen de él. Nuestras desgracias nos tienen muy abatidos: dudamos del valor de nosotros mismos, y como Francia es muy admirada entre nosotros, cualquier alabanza que nos viene de ahí nos realza y magnifica a los ojos de nuestros conciudadanos. Confieso candorosamente que nada puede serme más grato que verme traducido o comentado y extractado en francés.[67]

---

[65]"Sobre las ensoñaciones de la filosofía en las Universidades" en O.C. Vol.II, op.cit. pp.1461-1474. Vid. sobre las relaciones de Valera con el krausismo V. Cacho Viu, La Institución Libre de Enseñanza, Madrid, Rialp, 1962.

[66]Anteriormente, tras la Gloriosa (27 de Abril de 1869), Valera había utilizado su escaño para proponer una enmienda del que había de ser Artículo 21 de la Constitución. Rezaba lo siguiente: "Todo español puede seguir la religión que juzgue verdadera y ofrecer públicamente a Dios el culto que su conciencia le dicte, sin más limitaciones que las reglas universales de la moral y del derecho. Todo extranjero en España gozará de la misma libertad." Citado por Pérez Gutierrez, op.cit., p.47.

[67]R. Pageard, "Pepita Jiménez en France", Bulletin Hispanique Nº1-2 (1961). Citado por S. Beser, Leopoldo Alas, crítico literario, cit., pp.126-127.

No hay, pues, una negación de la influencia y valor de la literatura francesa. Tampoco renegó el diplomático de su educación esmerada y enciclopédica, tan impregada de espíritu francés, ni se abstuvo de la lectura de los escritores del país vecino.[68] Eso sí, le hieren los injustos juicios que sobre España llegan del otro lado de los Pirineos y la imitación desmesurada de todo cuanto de allí proviene. Hay en Valera -dice López Jiménez- "una hipersensibilidad patriótica, sin intemperancias vulgares o impotentes, al reconocer el mérito de los escritores franceses y lamentarse de lo poco leídos que son los autores españoles."[69] En la Carta-dedicatoria a Alarcón, Prólogo de los Apuntes, escribía: "Me apesadumbra que se pueda creer que yo tiro a rebajar la literatura francesa"[70], pero pedía "juicio" para imitar y seguir a Francia, "en lo bueno y no en lo malo". Esta actitud, siempre presente en su crítica, se extremó con la "invasión del naturalismo", hasta el punto de llevarle a comentarios como el siguiente:

> Me alegro de que no desagraden a usted mis artículos sobre el naturalismo francés. Doña Emilia Pardo Bazán ha dado ocasión, y no causa, a dichos artículo. Así es que ya no pienso, ni debo, ni quiero tratar mal a dicha señora. Mi propósito es trabajar, y en esto es menester que me ayuden los amigos para ver cómo sacudimos el yugo literario francés, que pesa hace cerca de dos siglos sobre nosotros, y que cada día se va volviendo más inaguantable, encanijándonos y atrofiándonos. Mis artículos son actos de insurrección y de rebeldía, que cada vez parecerán a usted más marcados.[71]

---

[68] Vid. H. Juretschke, España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1940, pp.36-61.

[69] L. López Jiménez, op.cit., p.242.

[70] O.C. Vol.II, cit., p.619.

[71] Carta de Valera a Campillo (Brusellas, 20 de Octubre 1886), en la Revista Cartas inéditas Nº3 (1926), p.432. (El subrayado es nuestro). Pese a estas afirmaciones, en los mismos Apuntes mantenía su reconocimiento hacia Francia como nación influyente: "Francia sigue siendo la nación más influyente, la más avasalladora por el pensamiento; y cuanto en Francia se discurre o se imagina, halla al punto admiradores, secuaces y creyentes por todo el mundo. Natural es que halle también contradicción, resistencia y censura." O.C. Vol.II, cit., p.701.

5.2.2. "Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas"

Las palabras de la carta de Valera a Campillo con que acabamos de concluir el apartado anterior, sirven de presentación a un ensayo, el titulado Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas, donde queda recogido lo poco que don Juan Valera dejó escrito sobre Stendhal. La intención del autor al redactarlo "sobrepasaba con mucho los límites de estricta crítica literaria, ya que, si bien se refería, en principio, a la "barbarie" literaria, consideraba el problema de bastante más alcance que el puramente estético; en última instancia, entendía hacer una labor patriótica defendiendo los valores estéticos clásicos y la espiritualidad católica."[72] El naturalismo y sus efectos entre los autores españoles era el motivo inicial, pero no se contentó con aludir a esta escuela y remontándola al romanticismo, criticó éste también.

> Al censurar los vicios del naturalismo, me extiendo a censurar también los del romanticismo, de que el naturalismo procede, y va saliendo de todo un acerbo juicio y una cruel condenación que caen sobre grande y famosísima parte de la literatura francesa contemporánea, en nombre de la religión y de la moral ofendida. (Porque) siempre que se ofende de modo grave a la religión o a la moral, la legítima belleza desaparece toda avergonzada.[73]

El origen del ensayo hay que buscarlo en la apelación de Menéndez Pelayo a Valera para que diese respuesta a La cuestión palpitante. La respuesta del solicitado apareció varios años después de ver la luz la obra de Pardo Bazán, en 1886-87. Se trataba de una réplica impregnada de prejucios, escrita bajo la justificación y argumentos de una ética y estética "ofendidas". El catolicismo, rayando la intransigencia, del autor

---

[72] L. López Jiménez, op.cit., p.44.

[73] Apuntes... en O.C. Vol.II, cit., pp.681-682.

de Los heterodoxos españoles y las muchas -aunque progresivamente superadas- incomprensiones de éste hacia la literatura francesa, debieron obrar, en buena medida, sobre el espíritu de don Juan[74], quien, aunque mucho menos religioso "a carta cabal" que el joven santanderino, no renegaba ni un punto de los valores morales convencionales sobre los que se sustentaba el tipo de sociedad burguesa y conservadora a la que pertenecía.

A partir de entonces, las modas francesas le parecieron reprobables, el decadentismo y las corrientes simbolistas de fin de siglo no llegó a entenderlas nunca. En 1891, dirigiéndose a Salvador Rueda con motivo de su obra Himno a la carne, que encontraba en más de un punto deplorable, mitigaba la crítica intentando justificar el descalabro del autor con palabras como éstas: "El espíritu de usted es recto por naturaleza y está sano, pero yo advierto en el Himno insanos extravíos y disparatadas disonancias. No extrañe usted que lo atribuya a la vaga lección de malos libros franceses, de los que están de moda, de cuyo pesimismo, naturalismo falso y caprichosa impiedad se hace usted eco. Usted, de por sí, sería como Dios manda."[75] Un mal a combatir era el de la literatura francesa, amenaza para cuanto de bueno existía fronteras adentro. "Yo -afirmaba Valera, también en 1891- ataqué eso que llaman el naturalismo, el cual venía de mano armada contra nosotros a desacreditar nuestro gusto, a poner fuera de moda

---

[74]Menéndez Pelayo, en efecto, animó mucho a Valera en su proyecto de réplica a doña Emilia. El mismo ya había tomado postura y había declarado su antipatía en el Prólogo a las Obras Completas de Pereda. Condenaba el naturalismo francés desde la doble perspectiva, estética y moral. Escribió varias veces a Valera, incitándole a publicar una réplica adecuada que dejase constancia de sus comunes ideas. Transcribimos un fragmento de uno de aquellos escritos: "Si ingenios como el de Vd. no acuden a tiempo, nos va a invadir la barbarie más estúpida, más pesada y más soez. So pretexto de naturalismo, escriben libros los que no saben ni ver, ni pensar, ni escribir. No sabe Vd. qué plaga de novelistas menudos ha caído sobre este infortunado país desde que Clarín y la Pardo Bazán se dieron a proponer a Zola como modelo. En fin, vengan esas cartas y agiten la opinión, que buena falta hace." Epistolario de Valera y M. Pelayo (Carta Nº206. 17 de Julio 1886), Santander, C.S.I.C, 1946, p.288.

[75]"Disonancias y armonías de la moral y de la estética"(1891) en O.C. Vol.II, cit., p.841. (El subrayado es nuestro).

nuestros escritos y a relegarnos al olvido más hondo."[76]

¿Cuáles fueron los argumentos empleados por Valera en aquel ataque? ¿Cuál la postura defendida en los Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas?[77] En el ensayo, el tema del naturalismo fue abordado cuando la polémica más aguda había pasado ya, aunque la "época natualista española" aún estuviese en pleno apogeo. En cierto modo, y en el mejor de los sentidos, se había impuesto gracias a novelistas de la talla de Galdós, "Clarín", la misma Pardo Bazán, Antonio Valdés y algunos otros también de importancia, como Ortega Munilla y J.O.Picón. Sin embargo, no faltaban quienes, a decir de aquel entonces, sacaban "las cosas de quicio".[78] Valera llegaba, pues, con algún tiempo de retraso y esperando alcanzar un eco, contra tanto malo como acarreaba la escuela francesa, mayor del que, al parecer, consiguió.

En la exposición se adopta un tono personal y, a menudo, la crítica se convierte en manifestación de los propios gustos del escritor, todo bajo un estilo suelto y ameno, lleno de agradables digresions. Muchas de las ideas que aparecen ya habían sido apuntadas años antes por él mismo: la prioridad de la imaginación sobre la realidad; su oposición al arte docente; la consideración del naturalismo como moda importada de Francia y

---

[76]Cartas a la Revista Ilustrada de Nueva York. San Ildefonso, 23 de Agosto 1891. O.C. Vol.III, cit., p.420. En Valera se fue radicalizando ese nacionalismo acerbo que él mismo había repudiado en las actitudes neo-católicas. Sin embargo, la razón última y más enégica de esta evolución probablemente no haya que buscarla en el terreno de las creencias religiosas, sino, como dice el crítico Pérez Gutierrez, en "su miedo creciente a la condena moral de la sociedad burguesa y liberal con la que se sentía identifivado, su terror a la revolución social." Op.cit., p.82.

[77]L. López Jiménez, ya citado en ocasiones anteriores, realiza en su obra El Naturalismo en España, un notable y muy riguroso análisis del ensayo de Valera. El libro cuenta, además, con una inicial referencia a las primeras alusiones de Valera en relación al tema, así como otras posteriores; concluye con varios apéndices de indudable importancia, a los que remitimos, con el objeto de completar las páginas que siguen.

[78]Vid. Fr. Calvo Muñoz, "La literatura española en 1886" Revista de España (Enero 1887).

liderada por Zola; el antecedente del realismo en obras como El Quijote o Cándido de Voltaire; la proscripción de lo obsceno, si no es tratado en tono jocoso, como lo hicieron los clásicos. En todo tiempo, le encontramos fiel al principio según el cual la novela "debe pintar las cosas, no como son, sino más bonitas de lo que son."[79] Un idealismo que, en principio, acercó sus creaciones a las de Alarcón, distanciándole de otros autores coetáneos[80] y que, aun después de obras como Pepita Jiménez, Juanita la larga y, sobre todo, Genio y figura, le mantuvo distante del realismo o naturalismo ultrapirenaico -también él empleaba habitualmente ambos términos como sinónimos[81]- al que no dejó de considerar un "horror".[82]

Y, en efecto, más que contra doña Emilia o su aceptación restringida del naturalismo, Valera vino a manifestarse, entonces, contra la doctrina filosófica que albergaba la escuela de Zola, contra su cientifismo, su determinismo y aquellos presupuestos estéticos tan alejados del clasicismo y el buen gusto. No admitía una literatura convertida en ciencia: "El convertir la amena literatura en ciencia, procuce una clase de imitación de la Naturaleza que me inclino a reprobar"[83]; al igual que reprobaba el método experimental, esa falsa objetividad, auténtico fracaso en el terreno psicológico. Nada más contrario al arte que la insistencia por pintar lo feo y desagradable, porque ese "realismo exacto desnaturaliza, bastardea y

---

[79]J. Valera, Prólogo a Pepita Jiménez (Ed. de 1875), reproducido en la edición de M. Azaña, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p.240.

[80]Pardo Bazán situó a Valera junto a Alarcón, como novelista idealista, en La cuestión palpitante; pero, años más tarde, modificó su juicio al admitir su evolución hacia el realismo. Vid. E. Pardo Bazán, O.C. Vol. 32, Madrid, R. Velasco, pp.225 y 275.

[81]En todo caso, y como tendieron a hacerlo otros, consideró el naturalismo una exageración del realismo.

[82]"(...) El tal realismo o naturalismo que hoy se estila es un horror". (Carta de Valera a Campillo. Washington, 27 de Noviembre 1884) Cartas inéditas NºXL, p.239.

[83]Apuntes..., op.cit., p.682.

avillana la literatura y hace de ella algo de híbrido y de monstruoso, que no es arte ni es teoría, que no es poesía ni es ciencia."[84] El fin del arte es "divertir", crear "narraciones fingidas" y no registrar "documentos humanos".[85] En cualquier caso, si algún realismo cabría admitir, ese sería el realismo psicológico, y no el que propendiendo únicamente a lo fisiológico, tiene incluso la "manía de suponer que así enseña, adoctrina, hace la inquisición social y prepara grandes adelantos."[86]

La arremetida contra la "fórmula de Zola" la fundaba, no ya en la lectura de abundantes novelas naturalistas -cosa que le hubiese dado muy poco contento-, aunque no eludió la lectura de algunas[87], sino básicamente en el análisis de los "cuatro o cinco tomos"[88], en que se hallaba consignado el nuevo arte de Zola. A Valera no se le escapaba, por otra parte, el genio de las novelas del francés y la indiscutible calidad literaria de los grandes autores que éste había agrupado en torno a sí. Establecer la distancia entre éstos y la estrecha teoría de una escuela fue para él una preocupación constante.

> No me cansaré de repetir que mi intento, al escribir estos artículos, no es el de ir contra la reputación literaria de los escritores que constituyen en Francia la

---

[84] Ibid., p.690.

[85] Ibid., p.689.

[86] Ibid., p.636.

[87] Vid. L. López Jiménez, op.cit. : "La lista de personajes, perfectamente definidos por su aspecto más característico (en el Artículo III de los Apuntes), muestra que al menos los siete obras (de Zola) a las que pertenecen eran entonces conocidas por Valera, contra la equivocada opinión, extendida hasta nuestros días, de que juzgaba el naturalismo sin leer novelas naturalistas."pp.126-127.

[88] "Su nuevo arte (el de Zola), su código, está consignado en cuatro o cinco tomos lo menos. Y contra o sobre este nuevo arte trato yo de escribir y estoy escribiendo. Hubiera, pues, podido abstenerme de citar una sola novela naturalista e impugar la teoría, sin ilustrar mi impugnación con citas de sus efectos en la práctica." Apuntes..., cit., p.654.

> escuela naturalista. Yo no quiero negar el talento de estos escritores. Quedan, pues, a salvo de mis ataques las novelas de Balzac, Stendhal, Flaubert, los dos Goncourt, Daudet y Emilio Zola y los que le siguen, a quienes han dado en llamar la cola de Zola.[89]

El párrafo tiene su doblez. El hecho de que Valera declare no tener intención de atacar a Balzac o a Flaubert, por ejemplo, no obsta, como es sabido, para que poco bueno venga a reconocer en ellos. Es curiosa su indiferencia hacia la Comédie Humaine y la incomprensión que demuestra respecto al mayor defensor del "arte por el arte". En cuanto a Stendhal, vuelve a él en otras dos ocasiones a lo largo del ensayo. Así, al ocuparse del estilo entre los naturalistas y encontrar en él ciertas lacras románticas, señala cómo "el primor exagerado, y no siempre del mejor gusto, (que) se opone a la sobriedad, naturalidad y sencillez, y degenera a menudo en afectación y amaneramiento"[90], diferencia a Stendhal del resto por ser "quizá", el único naturalista que desdeña el estilo."[91]. Rasgo que, distanciándole de Zola, parece aplaudir Valera, enemigo de toda extravagancia y afectación en la escritura.

> Stendhal es, quizá, el único naturalista que desdeña el estilo, pero Zola le condena por esto; y además, con extraña contradicción a par que le coloca entre sus precursores como ideólogo sensualista y representante de las ideas filosóficas del siglo XVIII, le excomulga por mero psicólogo y no fisiólogo. Citaremos varias de las excomuniones de Zola, para que se vea que Stendhal no es de los suyos, ni en profecía: "Stendhal no es un observador que parte de la observación para llegar a la verdad, gracias a la lógica, sino un lógico que parte de la lógica y que llega a menudo a la verdad saltando por cima de la observación." "Todos los personajes de Stendhal se diría que tienen jaqueca, por lo mucho que el autor les teclea el cerebro. Cuando lo leo, padezco por sus personajes, y me entran ganas de exclamar: ¿Por compasión, déjelos usted tranquilos; déjelos que vivan vida natural un

---

[89] Ibid., p.637.

[90] Ibid., p.655.

[91] Ibid., p.656.

> momento!" "No prueba que es sabio ni filósofo quien escribe mal." "Un libro de estilo incorrecto es un ser estropeado." Stendhal, pensaba, tenía lógica; pero, según Zola, la perdía escribiendo. Escribiendo carecía de lógica y de retórica. Sus personajes son falsos, exagerados e inflamados por el ahinco con que Stendhal tira a hacerlos originales e insólitos. Así es que no hieren la imaginación con viveza, ni se quedan en la memoria. Zola confiesa, por último, que a menudo no puede sufrir la lectura de Stendhal. Y con todo eso le declara uno de sus precursores, ya que, si bien a medias, ha descubierto la verdad. Y ¿cuál es la verdad? ¿Cuál ha de ser sino que el linaje humano es ruin, perverso y loco?[92]

Valera leyó, sin duda, Les romanciers naturalistes, y no sólo en lo tocante a Stendhal, sino también a Balzac, Flaubert, los Goncourt. Con ellos se explaya otro tanto recogiendo citas literales de Zola. No le pasa desapercibida la paradoja de los juicios zolescos respecto a Stendhal: de un lado, considerado precursor del naturalismo, de otro, excomulgado por su extremado psicologismo. Pero, a partir de aquí, no opta Valera crítico por hacer su propia valoración, como ocurre en Pardo Bazán; ni el juicio de Zola le da pie para reconocer el valor del estilo realista a lo Beyle, tal como había consignado "Clarín". Se limita a dejar constancia de cuantos asertos mantuvo el autor de Le roman expèrimental y de la sorpresa que le producen sus contradicciones. En el fondo, tampoco él se libra de algunas, al aceptar que existen razones para incluir a Stendhal en la escuela naturalista, lo mismo que las hay para considerarle aparte. Sabe que el novelista francés "cuenta entre los románticos en las historias del romanticismo", mientras "en las obras doctrinales de Zola cuenta como naturalista."[93]

> Contó como romántico por los apasionados sentimientos de sus héroes y heroínas; y cuenta como naturalista por su análisis del ser humano, aunque Zola le echa en cara que no estudiaba más que la "cabeza" y no todo el "cuerpo"; que no sabía pintar el medio en que sus personajes vivían, el mundo

---

[92] Ibid., p.656.

[93] Ibid., p.659.

exterior, y que descuidaba el estilo.[94]

¿Qué novelas de Beyle había leído Valera? ¿qué estudios sobre el escritor, aparte de Les romanciers naturalistes? Lo desconocemos, pero sospechamos que su cultura debió acercarle a una obra por aquel entonces revalorizada, en conexión además con la de Prosper Mérimée, a quien incluso él había tratado y, sin duda, leído atentamente. A ambos, Beyle y Mérimée, pone en relación en los Apuntes:

> Otro autor que merecía, en apariencia al menos, ser contado entre los naturalistas con más razón que Stendhal, y que Zola no cuenta no sé por qué, es Prosper Mérimée. Su estilo es seco, nervioso, preciso, un verdadero modelo. Y Mérimée, como Stendhal, no cree en nada.[95]

El vínculo de Stendhal con el naturalismo pasa, a ojos de Valera, por esa carencia de todo ideal, no sólo humano, sino sobre todo religioso: "Son naturalistas, porque los dos carecen de todo ideal: son irreligiosos. Stendhal, con un furor que le llevó a decir que "la única excusa de Dios es que no existe", y Mérimée, con frialdad notable y digna, si cabe dignidad en esto. Stendhal, aunque mala, tenía una filosofía; Mérimée no tenía ninguna." ¿Qué tipo de filosofía le presuponía al autor de Le Rouge et le Noir? Una, ciertamente, particular y, desde luego, nada recomendable según deducimos; con ella había llegado a descubrir, si bien sólo a medias, la verdad, tal y como la entendía Zola, la que muestra que el "linaje humano es ruin, perverso y loco."[96] Como contrapartida, ese mismo escepticismo que le hacía ser naturalista, en otros sentidos, le alejaba de la escuela.

---

[94] Ibid., p.659.

[95] Ibid., p.659.

[96] Ibid., p.656.

> Su falta de creencias se opone a que acepten (él y Mérimée) que las novelas que escribieron eran para enseñar algo a los demás hombres. Por este lado no son naturalistas. No era el propósito de ellas la inquisición social, el coleccionar documentos humanos, el estudiar la patología ni el enseñarla. Su propósito era divertir creando obras de arte.[97]

Tal vez sí fue ese el propósito de Mérimée, no ya el de Stendhal, al menos no sólo ese. Hay en las palabras de Valera demasiado acomodo a sus propios intereses. Con ellas convierte a quien está juzgando en acólito de su secta, lo incluye entre los defensores de la teoría estética que él mismo mantiene y, en último término, eleva así el valor de ésta frente al desprestigiado naturalismo, reproduciendo, en cierto modo, la estrategia de Zola.

Hay quien ha reconocido en Valera una especie de "ignorancia consciente", la ignorancia de quien "sólo cita lo que le agrada"[98], sin que tal cosa venga a cuestionarle, en absoluto, el rigor de su labor crítica. El se tenía por juez benévolo, más incitador que recriminador y no fueron muchas las veces que se sentó a escribir duros ataques contra alguien o algo; prefería herir con el silencio, con la indiferencia, pasar por alto cuanto no compartía o no entendía, llegar sólo hasta donde el buen gusto le aconsejaba. Hizo con los Apuntes sobre el arte nuevo de escribir novelas una excepción, no así con Stendhal. A éste únicamente le abordó por encima, ni grandes ataques, ni grandes defensas, un silencio a medias que deja las puertas abiertas a la especulación.

---

[97] Ibid., p.659.

[98] M. Bermejo Marcos, op.cit., p.45.

6. MARCELINO MENENDEZ PELAYO

6.1 Historiador, pensador y crítico

Hoy, separados por más de un siglo de aquellas acaloradas polémicas que levantase la temprana obra de Menéndez Pelayo, reconocemos en el conjunto de tantas páginas como dio a la luz el notable esfuerzo de un historiador y crítico sin parangón en el siglo XIX español. Lástima que, después de tanto tiempo, su figura continúe siendo mál conocida; primera y evidente conclusión entre las alcanzadas en el Seminario de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, celebrado en Agosto de 1982, bajo el expresivo subtítulo: M. Pelayo. Hacia una nueva imagen.

Circulan aún demasiados tópicos impidiendo, a menudo, una aproximación desapasionada que haga auténtica justicia a una producción y metodología fundamento, sin duda, de los pilares esenciales para investigaciones posteriores en el campo de la historiografía, del pensamiento y de la literatura. Queda fuera de nuestro propósito y posibilidades remover semejante mar de fondo y, sin embargo, algo de todo ello habremos de aclarar si buscamos una explicación de las páginas que dedicó don Marcelino al novelista francés; porque de mano tan "archicatólica" también salieron algunos elogios para el impío Beyle y hasta nos atreveríamos a decir que, cuando prescindió de este tipo de presupuestos biográficos, el erudito español se dejó encandilar por algunas de las ideas, buenas o malas, pero siempre enérgicas e innovadoras del autor de De l'Amour.

Interesa, pues, que recuperemos y reconstruyamos las bases sociales, políticas, religiosas y culturales configuradoras de la obra y la

personalidad de Menéndez Pelayo, esto es, su propio horizonte extraliterario de "expectativas" o de "experiencia". Determinar los "aprioris" más significativos que decantan su recepción como crítico de amplia resonancia en su momento y, a partir de la guerra civil, durante toda la época franquista -recuperado oportunistamente por el fascismo- es tarea que nos proponemos abordar en las páginas que siguen. ¿Hasta qué punto su lectura de Stendhal quedó condicionada por razones ideológicas? ¿Hasta que punto su recepción vino a configurar una imagen de Stendhal deformada y luego divulgada así entre el público español? Son algunas de las preguntas que, desde ahora, queremos formular.

Son varias las categorías sustentadoras tanto de la labor historiográfica por él desarrollada, como de su propia personalidad: la clásica, la romántica y la cristiana. La síntesis de las tres conduce a su ideal clasicista y a su concepto de la historia como construcción artística. Sin olvidar, tal y como nos recuerda Laín Entralgo, que las ideas de don Marcelino sobre la índole de su propio oficio de historiador son siempre dispersas[1], entendemos que esa síntesis de categorías a la que nos referimos comporta diferentes lecturas y alcances: una de carácter más abstracto, que E. Rivera de Ventosa explica en estos términos:

> Esta síntesis nos parece que pudiera centrarse en torno a los dos agentes primordiales que él juzga que son los dos goznes sobre los que gira: el hombre con su ineludible responsabilidad y la Providencia de Dios con sus planes sobre la misma. Mas es de notar que Menéndez Pelayo se eleva desde la actuación de estos agentes a la consideración de la marcha grandiosa de la misma historia a través de los siglos, preguntándose por el sentido de la misma y tratando de dar respuesta a esta insondable pregunta.[2]

---

[1] P. Laín Entralgo, España como problema, Vol.I, Madrid, Aguilar, 1956, p.253.

[2] E. Rivera de Ventosa, "Presencia en Menéndez Pelayo de la historiografía clásica y de la historiografía romántica" en Menéndez Pelayo. Hacia una nueva imagen. Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983, p.68.

Y otra lectura más próxima al quehacer como crítico que resume así C. Morón Arroyo:

> La historia como obra de arte se esfuerza por llegar a la síntesis de una obra, de un autor, de una ideología, de una época. Además de síntesis, quien concibe la historia de esa manera se embarca en los juicios de valor. La historia de Menéndez Pelayo, desde La Ciencia española, no es sino una construcción que pretende ensanchar el horizonte de los españoles en el tiempo, como una vista más perspicaz se extiende por espacios más amplios. La historia como obra de arte, practicada por un humanista, no propone un programa castizo, sino una reflexión sobre nuestras raíces, sobre nuestro fuste, desde el cual nos debemos lanzar a la investigación en todos los campos del saber.[3]

La historia es el pensamiento, son los hombres que la van haciendo; motivo por el cual, no deja de reconocer la belleza de lo popular, pero "la resume en el clasicismo"[4]. Su crítica literaria, como veremos más adelante, es estilística, sociológica y estética, partiendo precisamente de una idea de la historia cuyo presupuesto y cuyo límite, al mismo tiempo, radica en el hecho de "ser cristiano". La historia de España es para Menéndez Pelayo la historia de un pueblo católico, cuyas raíces religiosas y cultas deben prosperar. Dice J.L. Abellán:

> El recorrido en profundidad que Menéndez Pelayo realiza de nuestra historia, le pone de relieve la existencia del catolicismo como constante que define de modo permanente y específico al pueblo español y a sus pensadores más eminentes, como representantes ideológicos del pueblo.[5]

Desde sus primeros escritos propuso, frente a krausistas y

---

[3] C. Morón Arroyo, "Menéndez Pelayo: Hacia una nueva imagen" en ibid., p.27.

[4] Ibid., p.26.

[5] J.L. Abellán, "Límites en la Hitoriografía de Menéndez Pelayo" en ibid., p.35.

católicos integristas, el conocimiento ineludible de nuestro pasado intelectual, gracias al cual era posible afirmar, en su opinión, que la unidad de creencias católica fue la causa de la verdadera unidad española. En el Epilogo a la Historia de los Heterodoxos españoles, defiende la importancia de dicha unidad de creencia, superadora de tantas otras faltas de unidad en nuestra historia.

> Sólo por ella adquiere un pueblo vida propia y conciencia de su fuerza unánime; sólo por ella se legitimar y arraigan sus instituciones; sólo por ella corre la savia de la vida hasta las últimas ramas del tronco social. Sin un mismo Dios, sin un mismo altar, sin unos mismos sacrificios; sin juzgarse todos hijos del mismo Padre y regenerados por un sacramento común; sin sentirla cada día en sus hijos, en su casa, en el circuito de su heredad, en la plaza del municipio nativo; sin creer que este mismo favor del cielo, que vierte el tesoro de la lluvia sobre sus campos, bendice también el lazo jurídico que él establece con sus hermanos; y consagra, con el óleo de la justicia, la potestad que él delega para el bien de la comunidad; y rodea, con el cíngulo de la fortaleza, al guerrero que lidia contra el enemigo de la fe o el invasor extraño, ¿qué pueblo habrá grande y fuerte? ¿qué pueblo osará arrojarse con fe y aliento de juventud al torrente de los siglos?[6]

Tal punto de partida hubo de mediatizar el tipo de aproximación histórica y crítica de quien, pese a todo, hemos de calificar, por su estilo de trabajo y sus aspiraciones, como el fundador de la Historia de la Filosofía y el pensamiento español. Ciertamente, a decir de J.L. Abellán, un planteamiento del tipo que hemos transcrito tenía que abocar a "una historia apologética y ajena a cualquier otro criterio científico", puesto que,

> si el catolicismo es la constante que define la historia española y don Marcelino conecta inextricablemente esa constante con su fe católica personal, resulta lógica, con lógica de necesidad, la utilización del catolicismo como criterio historiográfico que delimite lo que debe o no debe

---

[6]Menéndez Pelayo, Historia de los Heterodoxos españoles, Vol. VI, Madrid, C.S.I.C. 1965, pp.505-506.

entrar en nuestra consideración histórica.[7]

Menéndez Pelayo no ocultó sus presupuestos ideológicos, pero la pretensión de alcanzar, partiendo de ellos, un tipo de investigación racional y científica, habría de convertirse con el tiempo en inaceptable. Muchos de sus juicios siguen resultando acertados, hoy en día, y es justo reconocer la deuda que hacia sus obras tiene contraída la mayor parte de la crítica posterior, pero nada de esto obsta para que el compromiso temporal que le llevó a asumir su fe católica condicionase negativamente el resultado de su envidiable trabajo como erudito y pensador.

Sus coetáneos, fundamentalmente aquellos cuyo eclecticismo les hacía menos apasionados en el terreno de lo espiritual, no dejaron de advertir el riesgo que entrañaban tales posicionamientos. Galdós, "Clarín" y Valera estimaron en mucho a don Marcelino, pero junto a las mutuas expresiones de elogio constan también las de discrepancia ideológica y estética. Desde que el joven santanderino comenzase a ser tachado, no sin razón, de "neo", Valera albergó la esperanza de una conversión de su precoz amigo, en el orden político, hacia un liberalismo inteligente, y en el religioso, hacia una menor intransigencia. La esperanza se vino abajo, en gran medida, con ocasión del estrepitoso "brindis del Retiro". Una de las numerosas cartas de Valera al mismo Menéndez Pelayo da idea de lo mucho que el suceso desagradó a aquél.

> Mucha amabilidad y equilibrio será menester que usted y yo empleemos para no hablar sino de aquello en que estamos de acuerdo, sobre todo desde que usted ha dado tan tremenda pitada en el "symposio" de los catedráticos. Confieso mi candidez: hasta que usted dio la pitada, yo he creído posible, no la conversión rápida, sino una lenta y suave conversión de usted. Ya la creo imposible. Usted ha puesto su

---

[7] J.L. Abellán, art.cit., p.37.

> "chic" en echarla de archicatólico y de inquisitorial, se ha engolfado en ello y ya no hay modo de remediarlo ¿Qué le hemos de hacer? Será usted para mí algo como Cánovas, con quien estoy de acuerdo en muchas cosas y no en política. Con usted estaré aún menos de acuerdo en política, pero en cambio, estaré siempre mil veces más de acuerdo en letras humanas. Nuestros gustos literarios y hasta nuestra filosofía se parecen mucho. De aquí que apenas comprenda yo su santidad de usted y la atribuya a "chic". Pero no hablemos de esto ¿Para qué hemos de atormentarnos?[8]

Por aquellos días,en efecto, don Marcelino desafió a la intelectualidad brindando por la España de Calderón, la católica, tradicionalista, inquisitorial e intolerante. No tardó el grupo de Nocedal en proclamar: "Menéndez Pelayo es nuestro", mientras el periódico pidalista El Fénix, voz de la Unión Católica fundada por Pidal, lo desmentía y se apresuraba a preparar un gran banquete de gala en honor del historiador. Conocido es el enfrentamiento entre Nocedal y Pidal, ambos dentro de la ortodoxia católica, aunque difieran en la línea de intervención política. Las polémicas entre los dos grupos fueron violentas y en ellas intervinieron intelectuales y políticos de renombre.

> "Cándido Nocedal, líder del carlismo, propugnaba una política de abstención, que impediría a un vasto sector del catolicismo colaborar con el régimen. Consideraban que la Constitución era herética, que se oponía a los principios del Syllabus, y sacrificaba la unidad religiosa que había defendido durante siglos el pueblo español. Alejandro Pidal, en cambio, asume una postura más pragmática, acepta el hecho consumado y se dispone a colaborar con el "mal menor" canovista. Dentro de las libertades que le ofrecía la Constitución lucharía por los derechos de la educación católica y los privilegios del clero. Hacia este fin organiza campañas periodísticas desde La España Católica, a las que se opone con firmeza El Siglo Futuro de Nocedal."[9]

Entre 1876 y 1889, Menéndez Pelayo intentó mantenerse al margen de

---

[8] Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, cit., pp.85-86.

[9] M.M. Campomar Fornieles, "Menéndez Pelayo y los problemas del intelectual católico de la Restauración"en Menéndez Pelayo: Hacia una nueva imagen, cit., p.88.

las disputas, pero terminó por adherirse, en 1881, a la Unión Católica de Pidal. Desde entonces, se le acusó de complicidad con el liberalismo católico, coincidiendo los ataques, paradójicamente, con el triunfo de su carrera literaria gracias a La Ciencia Española, su cátedra de Literatura en la Central y, poco después, su recepción en la Real Academia. "No se lograron estos éxitos -dice Campomar Forniles- sin movilizar los hilos de la política canovista, a instancias de Pidal."[10]

Sin embargo, con la Historia de los Heterodoxos no dejaba dudas acerca de su integrismo; su interpretación de la historia tenía un marcado sentido nocedalista. Aunque mantenía buenas relaciones con Pidal, defendía el Syllabus y la tesis religiosa, lo que le convertía en un auténtico seguidor del Siglo Futuro, de ideas integristas, tradicionalista y de espiritualidad ultramontana[11], sin transigir con el error liberal. Así, pues, fue inevitable que, no pudiendo estar en los dos bandos, acabase decidiéndose a favor de Nocedal.

El volumen III de la Historia de los Heterodoxos no satisfizo ni a unos ni a otros, y las polémicas internas entre católicos encontraron en él

---

[10] Ibid., p.89.

[11] Eran considerados ultramontanos, en la época -como explica Marta M. Campomar Forniles en el libro La cuestión religiosa en la Restauración ("Historia de los Heterodoxos Españoles"), Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1984- quienes "se aherían a la autoridad del pontífice romano, en contra del poder centralizador de la Corona o de un Estado" p.15. Para un católico ortodoxo, como Menéndez Pelayo, el regalismo era herejía, porque atentaba directamente contra la autoridad temporal y espiritual de la Iglesia romana. "Con este mismo criterio -añade Campomar- se juzga el liberalismo del siglo XIX, al que los ultramontanos consideran heredero directo de todos los crímenes y abusos del regalismo. En nombre de un Estado liberal se intenta secularizar la educación, la vida social y cultural de una sociedad cristiana, dejando en mano de un poder civil las conciencias, la moral y la formación espiritual e intelectual de los creyentes. En el plano político se lleva a cabo la desamortización del clero, y lo que era más serio todavía, se despoja a la cabeza de la Iglesia Universal de su poder temporal." pp.16-17. He aquí las claves del conflicto político-religioso que marcó la vida española en la segunda mitad del siglo XIX.

un buen hervidero. Fueron muchas las estrategias de que se valieron ambos grupos para encumbrar a quien entonces era todo un personaje reconocido por su erudición, su talento y su firmeza católica.[12]

Tras el "brindis" con los integristas, irritó a éstos el banquete ofrecido por la Unión Católica y poco después la serie de conferencias organizadas en el mismo Centro de la Unión, donde participó con gran aplauso don Marcelino. El grupo de Nocedal decidió un cambio de actitud y lanzó, al que había sido su favorito, despiadados ataques, acusándole de utilizar fuentes no demasiado ortodoxas y, sobre todo, de haber rebajado el siglo XIV para encumbrar el paganismo del Renacimiento. Se inició así la polémica entre el autor de los Heterodoxos y el Padre Fonseca, hábil y experto religioso, conocedor de los puntos débiles del pensamiento de Menéndez Pelayo.

> Los efectos de esta escandalosa polémica fueron devastadores. Las huellas que dejaron en Marcelino alteraron el rumbo intelectual de su carrera como polemista católico. Por un lado fue positivo: le desprendió de la intolerancia integrista de la que alardeaba contra el hereje. Se volvió más comprensivo y respetuoso del adversario que no pensaba como él. Fonseca le había hecho vivir en carne propia lo que era destruir una reputación, juego a que había dedicado su juventud en las polémicas con los krausistas. Por el otro lado, los reparos de Fonseca le frenaron esa libertad crítica en que se había movido hasta entonces respecto al tomismo y la estética neocatólica. No pudo desarrollar nunca más aquella libertad renacentista que veía en Vives. Hubo de mantener siempre una escrupulosa cautela respecto a la escolástica y la restauración científica de la Iglesia. Aunque se mantuvo crítico y relativamente independiente en sus criterios filosóficos y estéticos, la sombra de los censores ortodoxos no le permitió elaborar libremente un pensamiento más próximo a la ciencia moderna que él ya vislumbraba.[13]

---

[12] Vid. M.M. Campomar Forniles, art.cit., pp.73-99.

[13] Ibid., p.94.

En 1884, ingresaría, por medio de la Unión Católica, en el partido canovista, aunque la política siempre tuvo para él un interés muy secundario. Con los años fue admitiendo los errores de su Historia de los Heterodoxos; sabía que los nuevos descubrimientos históricos invalidaban el cientifismo de su obra y ésta debía ser modificada. Pero los que le aplaudían lo hacían por su política y por su ideológía, sin ocuparse de valorar su contribución intelectual, de manera que don Marcelino "murió excluido de la restauración científica de su tiempo".

> Y así, traído y llevado por los eternos manipuleos de la política religiosa que él tanto aborrecía, el recuerdo y la imagen de don Marcelino Menéndez Pelayo se hundía en la escoria polémica del ultramontanismo y del catolicismo militante. Este último le resucitó en 1933 para reanimar las campañas ideológicas de Acción Española, y de allí en adelante pasaría a integrar el ideario del franquismo que ya todos concocemos.[14]

Esta es la historia, la circunstancia de un gran pensador arrastrado y condicionado por su tiempo. Su obra lleva la misma marca. Cuando nos detengamos en las páginas que dedicó a Stendhal, reconoceremmos igualmente el peso impuesto por la cuestión religiosa en un tiempo de intransigencia. La fama que adquirió el novelista francés en España, durante estos años, se debe, en muy buenda medida, a esos presupuestos ideológicos desde los cuales fue presentado al lector medio. Cierto es que las opiniones incluidas en la Historia de las Ideas Estéticas en España, surgieron sin el prurito de intransigencia católica propia de su juventud, cuando su pensamiento había evolucionado, según acabamos de ver, pero no tanto como para que don Marcelino renegase de aquellos planteamientos antipositivistas y antikrausistas que le caracterizaron de por vida.

---

[14] Ibid., p.98.

Quien tanta importancia concedió a la filosofía contemporaneizó, sin embargo, muy poco con las corrientes de la época. Tachó a los krausistas de engreidos y fanáticos, sobre todo en su primitivo círculo.

> Como es natural, al principio el krausismo fue un círculo cerrado, unilateral y dogmático, que dio ocasión a las ingeniosas burlas de Campoamor, a los ataque de Ortí y Lara, Torrevélez, y del acometido Menéndez Pelayo que combatía con todos sus ímpetus a los "tétricos,cecijuntos y sombríos krausistas.[15]

Por su parte, recibió también las críticas de los Krausistas. Pero la desavenencia, sobre todo en lo tocante a las ideas religiosas, no impidió que el poso de la filosofía alemana impregnase sus obras. Ahora bien, si la difusión del pensamiento idealista alemán se inició en España por dos núcleos intelectuales coetáneos, uno el krausista de Sanz del Río, y otro desde Cataluña con Mila y Fontanals, fue este último el que influyó decisivamente en la formación del autor de la Historia de las Ideas Estéticas. En efecto, en la Facultad de Letras de Barcelona, tuvo por maestros a Lloréns, catedrático de Filosofía, y a Milá y Fontanals. El importante influjo de esta escuela, tanto en su crítica histórica como en la filosófica, fue reconocido por él mismo.

> Debí en tiempos verdaderamente críticos para la juventud española el no ser ni krausista, ni escolástico, cuando estos dos verbalismos, menos distantes de lo que parece, se dividían el campo filosófico (...). Allí aprendí lo que vale el testimonio de la conciencia y conforme a qué leyes debe ser interpretado (...), allí contemplé, en ejercicio, un modo de pensar histórico, relativo y condicionado, que me llevó no al positivismo, tan temerario como el idealismo absoluto, sino a la prudente cautela del "ars nesciendi".[16]

---

[15]H. Viteri Lafronte, El maestro Giner de los Ríos, BILE, 1918, p.283. Citado por D. Gómez Molleda, Los reformadores de la España contemporánea, cit., p.183.

[16]Citado por Fr. Yndurain, "Menéndez Pelayo, crítico literario" en Clásicos Modernos, Madrid, Gredos, 1969, p.10.

De este modo, don Marcelino no se adhirió al idialismo absoluto de Hegel, pero sí adoptó su sistema y clasificación de las Bellas Artes y la teoría de los generos literarios. Buscó, por encima de cualquier escuela, una solución ecléctica y enriquecedora, motivo por el cual, pese a ser un entusiasta admirador de la obra histórica y del talento de Taine, no vacila en oponerse a su doctrina para salir en defensa del ideal de libertad individual en la creación artística.

> El desarrollo estético influye y es influido por el social: unas veces le guía y otras le tuerce; en ocasiones viene a ser un reflejo, sin que sea fácil decidir a priori si es mayor la influencia de la sociedad en los libros o de los libros en la sociedad. Si de algo conviene huir en crítica es de ese afán de considerar encerradas todas las fuerzas vivas de un pueblo en una unidad panteísta, llámese estado, genio nacional, índole de raza.[17]

Más cerca de Sainte-Beuve que de Taine, tampoco renegó a ultranza del método de éste cuando podía ser una ayuda para corroborar sus ideas sobre la existencia de una ciencia y de una filosofía nacional.[18] Supo encontrar con el paso del tiempo rumbos más polifónicos, menos estrechos, y ello le hace grande a nuestros ojos. Si bien, en lo religioso y doctrinal mantúvose siempre fiel a las convicciones de su juventud, como "humanista cristiano" que fue, "donde verdaderamente se puede observar una evolución y un progreso -dice Sáinz Rodríguez- es en el aspecto crítico-literario e histórico."[19] Dámaso Alonso, en un excelente estudio dedicado al escritor, donde estudia la evolución de sus concepciones estéticas, en las que partió

---

[17] M. Menéndez Pelayo, Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, Vol.I, Madrid, C.S.I.C., 1941. p.68.

[18] P. Sáinz Rodríguez, Estudios sobre Menéndez Pelayo, Madrid, Austral, 1984 (Estudios escritos en 1956), p.156.

[19] P. Sáinz Rodríguez, Evolución de las ideas sobre la decadencia española, Madrid, Rialp, 1962, p.443.

de una fanática adoración de la belleza para llegar a la afirmación rotunda de que tanto lo bello como lo feo son objeto posible del arte, ha dicho:

> Tenemos que afirmar que fue un crecimiento, una maravillosa victoria de su propio espíritu: en menos de quince años se cura de una deformación juvenil, y pasa de ser un intransigente esteta, adorador de la forma horaciana, a ser un crítico ampliamante humano, abierto a los cuatro vientos, y en el que se complementan la generosidad y la justicia.[20]

Palabras de reconocimiento las de Dámaso Alonso, a las cuales habremos de encontrar justo acoplamiento, en cada ocasión y episodio de la obra del santanderino. Por de pronto, en la Historia de las Ideas Estéticas, aún hallamos a un Menéndez Pelayo muy influido por las lecciones de Milá y Fontanals, y plenamente orgulloso de asumir posiciones firmes bajo la rectitud de su pensamiento. Pero antes de detenernos en esta obra de madurez, hagamos algunas consideraciones acerca de la doctrina estética y crítica de su autor.

6.2. Su doctrina estética y crítica

Quien se acerque a la estética de Menéndez Pelayo pensando encontrar un sistema completo, coherente, con entidad en sí mismo, al modo del de Benedetto Croce, se verá sorprendido por algo bien distinto: "Demasiado historiador y demasiado artista para adherirse a un sistema estético o forjarlo por sí mismo, practicó, a pesar de los imperativos de su

---

[20] D. Alonso, "Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de Don Marcelino) Obras Completas, Vol.IV. Estudios y ensayos sobre Literatura. Madrid, Gredos, 1975, p.13.

mente, un eclecticismo crítico que le llenaba el corazón y la sensibilidad."[21]

Es éste punto de partida y también conclusión al leer la Historia de las Ideas Estéticas, su programa de opositor a la cátedra de Historia crítica de la literatura española, en 1878, así como el resto de sus escritos de crítica literaria. En el tintero quedó el Epílogo a la Historia de la Ideas Estéticas, donde, según ha dado a conocer Sánchez Reyes, pensaba exponer sus ideas personales sobre materia de estética, articulándose conforme al siguiente esquema: "Estado actual de la ciencia. Principios fundamentales de ella que pueden tenerse por ciertos y seguros. Esperanzas de una futura construcción sistemática de la Teoría de lo Bello." P.Laín Entralgo intentó acercarse a lo que aquel Epílogo hubiese podido ser, e Ignacio Aguilera, extrayendo pasajes de las obras del maestro, se ha propuesto acercarse a su concepto de Estética como "ciencia cuyo objeto es la impresión subjetiva de las belleza en el hombre."[22] Pero semejante empresa no sólo es difícil para el lector actual, sino que, presumiblemente, lo fue para el mismo don Marcelino. De ahí la amplia perspectiva con que nos vemos obligados a abordar sus escritos.

Así, tal y como señaló A. Carballo Picazo, entre los varios tipos de crítica que distingue en su obra -bibliográfica, al modo de Nicolás Antonio; formalista o externa; estética, de cuñó alemán; filosófica, derivada de Hegel; histórica y analítica, Grimm, Diez, Paris, Meyer- no consiguió inclinarse por una determinada, prefiriendo adoptar una solución intermedia.

---

[21] S. Gili Gaya, "Sobre la Historia de las Ideas Estéticas en España, de Menéndez Pelayo", Santander, 1956. Conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura Sánchez Díaz de Reinosa.

[22] Ibid., p.24.

> La crítica no es alta ni baja; la crítica es una pero compleja; abraza la crítica externa o bibliográfica, la interna o formal, la trascendental, la histórica; cualquiera de estas partes que falten, el estudio será incompleto (...). Yo he procurado evitar los inconvenientes de todos estos sistemas. Tengo principios estéticos; procuro, además, poner la historia literaria dentro de la historia social, pero no traigo, un sistema a priori que me empeñe en aplicar a todo, aunque los hechos lo resistan. Sin hechos que juzgar, no se pude hacer juicio.[23]

En síntesis, diríamos que su método, impregnado de eclecticismo, puede, no obstante, considerarse fusión del sentido estético y del sentido histórico. "Una idea de la crítica -indica E. de Zuleta- donde se equilibran armoniosamente la utilización de datos de procedencia experimental, el conocimiento de principios formales, anteriores a la obra misma, y la intuición, como punto de partida y como motor en un auténtico proceso de recreación."[24]

Para hacer posible este tipo de crítica, que situa la obra y el autor en su época sin anular su individualidad, que parte del conocimiento directo de las fuentes, de los hechos, sin olvidar las doctrinas literarias de fondo, ¿qué condiciones debe reunir el crítico? Las enumeró, a menudo, Menéndez Pelayo: ecuanimidad; sinceridad; intimidad con el arte; sencillez y sosiego imprescindibles para acercarse a la belleza; ejercitar él mismo la fantasía artística, penetrando íntimamente en el conocimiento del milagro creador.[25] En la misma línea seguida por otros críticos de la época, valoró la conjunción de la labor crítica y de la artística, aunque también mostró ciertas reservas, ya que el artista siempre enjuicia con apasionamiento y

---

[23] M. Menéndez Pelayo, Programa de Oposiciones en Estudios..., Vol.I, cit., pp.70 y 72.

[24] E. de Zuleta, Historia de la crítica española contemporánea, cit., p.27.

[25] Historia de las Ideas Estéticas, Vol.IV, Madrid, C.S.I.C., 1940, p.276.

mejor aquello que menos se aleja de sus gustos y obra propia.

Las etapas de toda actividad, en este campo, tendrían que ser, en su opinión, cuatro: análisis, descripción, clasificación y juicio. En cierto modo se adelanta a la Estética defendida por D. Alonso al suponer que el camino crítico es inverso al del poeta: sólo gracias a un trabajo intuitivo, reflexivo y verdaderamente científico, aquél conseguirá reconstruir la obra del artista y formular sus leyes con más claridad y precisión incluso que quien las ha ejecutado.

Con estos requerimientos, la formación del crítico necesariamente había de ser, a un tiempo, filosófica y filológica, puesto que teólogos y filósofos forman parte esencial de la historia de nuestra literatura. La erudición sólo era una etapa previa, indispensable para la crítica histórica y también literaria, pero sin valor cuando faltaba la intuición y el sentido artístico.

En cuanto al estilo, él mismo evolucionó, desde un retoricismo heredado, propio del ambiente, al estilo sobrio y sencillo de los últimos años. Entre sus palabras de advertencia a la Edición de 1910 (Santander) de la Historia de los Heterodoxos, incluía la siguiente confesión: "Para mí, el mejor estilo es el que menos lo parece, y cada día pienso en escribir con más sencillez; pero en mi juventud no pude menos de pagar algún tributo a la prosa oratoria y enfática que entonces predominaba." En 1883, cuando se inició la publicación de la Historia de las Ideas Estéticas, aún jugaba don Marcelino con los cánones de un estilo más retórico que preciso, como veremos al analizar las páginas sobre Stendhal.

¿Qué opinión le merecieron las tendencias estéticas predominantes

en su tiempo: el realismo y el naturalismo? En el caso de la literatura española, las relacionó con una doctrina estética de carácter nacional, aunque el hecho de que "reconociese como una realidad histórica la existencia de un gran arte realista español no quiere decir que doctrinalmente fuese incompatible con el arte idealista, antes al contrario, procuró, mediante una ingeniosa y original teoría estética, explicar la relación íntima entre ambas modalidades artísticas."[26]

> Por medio de los dos procedimientos, que llamaré de intensidad y de extensión (el artista) arranca de la realidad material esos objetos, y les imprime el sello de otra realidad más alta, de otra verdad más profunda; en una palabra: los vuelve a crear, los idealiza. De donde se deduce que el idealismo es tan racional, tan real, tan lógico y tan indestructible como el realismo, puesto que uno y otro van encerrados en el concepto de la forma artística, la cual no es otra cosa que una interpretación (ideal como toda interpretación) de la verdad oculta bajo las formas reales. Merced a esta verdad interior, que el artista extrae y quintaesencia, todos los elementos de la realidad se transforman, como tocados por una vara mágica, y hasta los personajes que en la vida real parecerían más insignificantes, se engrandecen al pasar al arte, y por concentración de sus rasgos esenciales, adquieren valor de tipos (que es como adquirir carta de nobleza en la república de las letras) y, sin dejar de ser individuos, rara vez dejan de tener algo de símbolo.[27]

Respecto al naturalismo, compartió los recelos de Valera y hasta tuvo bastante que ver con la aparición de los Apuntes, réplica a La cuestión palpitante. Su rechazo al naturalismo lo hizo extensible a toda la literatura francesa contemporánea, demostrando, como veremos en seguida, cuán ligados entendía los males morales y la vida social y artística francesa. En una carta a Valera, donde se refiere concretamente a los Apuntes, decía:

---

[26] P. Sáinz Rodríguez, Evolución de las ideas..., cit., p.507.

[27] Ibid. Citado por P. Sáinz Rodríguez de un texto de Menéndez Pelayo de 1884.

> Es preciso que usted dé la mayor amplitud a este trabajo crítico, haciendo entrar en él el examen de toda la literatura francesa contemporánea, puesto que toda ella se resiente de un vicio capital de origen, es decir, de ausencia de toda sólida doctrina metafísica y moral y de la ausencia de todo entusiasmo sano y sincero, sustituidos por un vano "dilettantismo" artístico, por un estéril trabajo de retórica y estilo, cuando no por un sórdido anhelo de ganancia obtenida y comprada a base de extravagancias y de brutalidades frías y sin gracia (...). A mí toda esta literatura me indigna y subleva por lo mismo que en España apenas se lee otra cosa y que artificialmente se pretende remdar, sin espontaneidad ni chiste, lo que corresponde a un estado de refinamiento y de perversidad mucho más adelantado que el nuestro.[28]

Rehuyó siempre las novelas a lo Zola por su carácter antiestético, esgrimiendo razones de orden filosófico y hasta teológico, como acabamos de constatar. Si no llegó a escribir un libro -aunque el de Valera le debió parecer insuficiente- tampoco evitó la polémica apasionada. Ya en 1881, en su Discurso sobre la poesía mística, había lanzado un ataque contra el naturalismo de Zola deseando distinguirlo cuidadosamente de la tradición realista española. Pero fue, sobre todo, en los estudios en torno a Pereda[29] y en el Discurso contestación a D. Benito Pérez Galdós con motivo del ingreso de éste en la Academia, donde expuso sus réplicas a la escuela francesa. G. Torrente Ballester ha sintetizado loa aspectos más sobresalientes de su aportación al tema:

> 1.-El naturalismo plantea de nuevo la disputa estética entre el predominio de lo real y de lo ideal en el arte. Disputa vana y estéril pues se apoya en falsas interpretaciones de los conceptos y además su mismo tema céntrico es vano, porque "lo real es tan legítimo como lo ideal en el arte." El arte para Menéndez Pelayo consistía "en ver lo ideal en el seno de lo real: es la realidad idealizada."
>
> 2.-Dado que el naturalismo, como escuela, no sólo tiene

---

[28] Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo (Carta Nº218, Madrid, 16 de Octubre 1886), cit., p.306.

[29] Vid. en la obra ya citada Estudios y discursos..., Vol.VI, 1941 y Vol.V, 1942.

una base materialista, sino que se proclama determinista, "se decapita al ser humano" y se hace perder todo interés por la narración novelesca.

3.-No obstante, reconoce al naturalismo determinadas conquistas en el orden técnico, admite la conveniencia de tener en cuenta ciertos elementos naturales, fisiológicos, cuyo descubrimiento se debía a las investigaciones de las ciencias. Esto le lleva a alabar a Galdós por su "loable atención al dato fisiológico y a la relación entre el alma y el temperamento." Rechaza, en cambio, la minuciosidad descriptiva, la carencia del sentido de la jerarquía en los objetos y en los personajes y la escasa importancia que la escuela prestó al estilo.

4.-A posteriori reflexiona sobre la polémica de los años 80 contra los naturalistas y en cuanto a su actitud manifiesta "haber dado demasiada importancia a escuelas y libros de efímera celebridad y a discursos teóricos que hoy le parecen insulsos verbalismos"; haber "resistido a una corriente de mal gusto cuando todos se dejaban arrastrar por ella"; haberse apartado de tales caminos por medio de"la sana disciplina del método histórico."[30]

Perspicaz historiador del pasado, siempre vuelto hacia los clásicos, se mostró, contrariamente a "Clarín" o a la Pardo Bazán, poco amigo de la crítica de actualidad: "Al hablar de literatura contemporánea- decía- yo vengo como caído de las nubes (...). Me he acostumbrado a vivir con los muertos en más estrecha comunicación que con los vivos." Y en otra ocasión, apuntaba: "El principal deber que nos incumbe a los contemporáneos es dar fe de nuestra impresión, y darla con sinceridad entera. Lo que nosotros no hayamos visto en las obras de arte de nuestro tiempo, ya vendrá quien lo vea."[31] Lo cierto es que le faltó agudeza para el presente, no intuyó que toda la novelística europea había de partir del naturalismo y sus predecesores, Flaubert, Stendhal, Balzac; tampoco barruntó la dimensión del decadentismo simbolista y, en conjunto, manifestó escasa comprensión hacia la literatura del país vecino, auque esta última aseveración requiera

---

[30]G. Torrente Ballester, Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1965, pp.154-155.

[31]Citado por G. Torrente Ballester, ibid., pp.155-156.

algunas precisiones.

Hans Juretschke dedicó a Menéndez Pelayo y su relación con lo francés un capítulo de su obra España ante Francia, pionera de estudios posteriores, como el de André Baron sobre lo francés y la Historia de los Heterodoxos Españoles, excelente análisis que, si bien se centra en la obra de juventud, no deja de conectarla con los años subsiguientes a su aparición. Es importante, a juicio del ensayista, constatar los asombrosos cambios de opinión respecto a los hombres, ideas, movimientos culturales o literarios del país vecino, que se producen en toda la obra del pensador. Esta revela complejidad y un predominio de lo vital sobre lo cerebral, al igual que exige una explicación matizada de la galofobia que transpira la letra impresa.

Antes de desarrollar su teoría de la decadencia española como fruto de la influencia francesa, el joven Menéndez Pelayo propendía ya a "formar una teoría del espíritu español, y una complementaria, del espíritu francés, concibiéndolos en dialéctica de oposición."[32] Opinión no absoluta, sin embargo, y que no suponía dejar de reconocer ciertos valores franceses.

> Ya en aquella época de su formación, Francia, especie de Jano bifronte, tenía para él dos caras: una negativa, cifrada en el hecho de que la cultura francesa resulta incompatible con la española, y aun procura destruirla; y otra positiva, como de país creador de ciencia auténtica y universalmente válida. Esta ciencia no es por naturaleza cristiana, pero sí cristianizable, y es dato capital porque separa a Menéndez Pelayo de los neos de verdad, para quienes la ciencia que no anteponía a cualquier otra consideración la autoridad de la Iglesia católica era por este hecho mismo intrinsecamente perversa.[33]

---

[32] A. Baron, "Lo francés y la Historia de los Heterodoxos españoles" en Menéndez Pelayo: Hacia una nueva imagen, cit., p.131.

[33] Ibid., p.133.

No fue tan lejos como los neos, pero habiéndose iniciado con La Ciencia Española, en la Historia de los Heterodoxos no anduvo con demasiada prudencia y llevó al límite la idea de la postergación española debido a los extranjeros, concretamente a aquéllos que sacaron provecho de los descubrimientos españoles presentándolos como propios, esto es, los franceses. Planteada dicha oposición, faltaba dar razón de las causas. Laverde se lo puso en bandeja al definir a España por el catolicismo: si España era la nación intrínsecamente católica, Francia, necesariamente, tenía que ser la nación satánica. En este sentido, Menéndez Pelayo exageró, probablemente de forma consciente, empujado por el ambiente polémico, "con el objeto de provocar una especie de choque psicológico que induciría a muchos, o a algunos, a volver las miradas hacia el pasado cultural español. El propio Laverde le instaba a que promoviese todo el ruido posible. Por otra parte, debe tenerse en cuenta su voluntad, si respetable, algo pueril, de resucitar en sí mismo lo que imaginaba ser la mentalidad de los españoles del Siglo de Oro (...). El patriotismo algo agresivo hacía de las críticas a Francia una virtud."[34]

Sin duda, los ataques de los Padres Fonseca y Fita vinieron a demostrarle que todos los peligros no procedían de Francia, pero el hecho de poner mesura interiormente a sus ideas no evitó que en los Heterodoxos se mostrase apasionado, conservador y galotobo. La obra había sido escrita con un propósito de conjunto: luchar contra la extranjerización de España; y la perspectiva era absolutamente maniquea. Además el autor se desentendía de las exigencias y valores de la ciencia moderna y, repetimos, se mostraba en grado sumo tradicionalista y galofogo, cuando "la verdad profunda es que, paradójicamente, no era enteramente lo uno ni mucho menos lo otro. En primer

---

[34] Ibid., pp.138-140.

lugar, su objetivo seguía siendo la integración de España a la Europa culta, en plan de igualdad con cualquier otra nación, y con su originalidad, sus caracteres propios. Para cuyo efecto echaba de ver que no era concebible siquiera prescindir de la aportación, y aun del ejemplo francés."[35]

En definitiva, encontramos en los Heterodoxos y luego en la Historia de las Ideas Estéticas juicios perfectamente contradictorios. Extraña su respeto y simpatía por Claude Bernard, Littré o Taine, no regateando grandeza a Voltaire. Las opiniones sobre Rabelais, Pascal o Diderot las va suavizando con el tiempo y hasta alaba la forma y el estilo de Montaigne, Cousin, Anatole France etc. Desgraciadamente, no faltan despropósitos. Con los años, el maestro aprendió a hacer justicia con nombres y obras francesas, porque fue conociéndolas. La presencia de lo francés se convirtió para él en una exigencia que le condujo a hacerse sabio europeo de verdad. Supo que España no podía mantenerse aislada y sólo aplicando al estudio criterios rigurosos y objetivos, a tono con el cientifismo europeo, habría de ser esto posible. Aceptar la producción francesa sin subjetivismos nacionales, he ahí, en buena medida, lo que se propuso don Marcelino en su Historia de las Ideas Estéticas, nacida casi a modo de correctivo con respecto a los Heterodoxos. Pese a todo, incluso en sus escritos de mayor madurez, tropezamos con paradojas y contradicciones.

> Respecto de lo francés, el lector tropieza en ocasiones con unos juicios críticos tan objetivamente arbitrarios que sólo los explicaría, bien un estado inferior de conocimiento, bien una perspectiva polémica, no científica. Menéndez Pelayo, a quien las hagiografías pintaron como de sólo una pieza, era hombre complejo, y en su mente casi siempre alentaban los contrarios, es decir, que conservaban validez los juicios tajantes del casi estudiante que escribía las cartas de La Ciencia Española al paso mismo que iba el sabio formulando otros, reveladores de un estado de ciencia,

---

[35] Ibid., p.141.

lucidez y serenidad crítica, muy superior.[36]

Muestra ejemplar de cuanto venimos diciendo es su estudio sobre Stendhal, incluido en la ambiciosa obra de madurez Historia de las Ideas Estéticas en España. Algo diremos de ella antes de abordar el capítulo correspondiente.

6.3. La aportación de Menéndez Pelayo al stendhalismo español: "Historia de las Ideas Estéticas en España"

Miguel Artigas, uno de los más reputados biógrafos del pensador español, mantenía lo siguiente: "La Historia de las Ideas Estéticas es la obra fundamental y cardial del Maestro, es el punto medio donde se concentra y de donde irradia su pensamiento."[37]

La idea inicial debió de nacer en Menéndez Pelayo cuando todavía era alumno de Mila y Fontanals. Durante aquel tiempo, la correspondencia con Laverde le inspiró diversos proyectos, entre ellos el de una Historia de la Estética. En una carta de 1875, don Gumersindo le decía: "Cuando vuelva a escribir a Valera, pienso indicarle que proponga a la Academia, por asunto de concurso a certamen, la Historia de la Estética en España, a fin de que, usted, utilizando las muchas y exquisitas noticias que tiene, acuda a la cita y le lleve el premio." Unos meses después, el joven Marcelino le remitía un extenso y detallado plan para su obra, que dejó asombrado a Laverde porque, como exclamaba Bonilla y Sanmartín: "No se trata de

---

[36] Ibid., p.123.

[37] M. Artigas, La vida y la obra de Menéndez Pelayo, Zaragoza, Heraldo, 1939, p.113.

deshilvanados catálogos de nombres y títulos, sino de clasificaciones de doctrinas cuyo interno enlace se descubre, de juicios sobre escritores, fundados, porque descansan en sólidas y meditadas lecturas de sus libros, de erudición en suma honrada y de primera mano."[38]

El autor, nunca satisfecho del todo, fue modificando su plan. La primera modificación fue sustancial: cuando salió a la luz el primer tomo, en 1883, ya no se trataba de una Historia de la Estética, sino de una Historia de las Ideas Estéticas en España. La explicación la hallamos en la Advertencia preliminar que abre la serie de volúmenes:

> Este trabajo tiene un triple carácter -indicaba Menéndez Pelayo-. En primer lugar, si se le considera aisladamente, es lo que su título indica, es decir, la historia, o (si ese título parece ambicioso) una colección de materiales para escribir la historia de la ciencia de la belleza en general y más especialmente de la belleza artística, entre nosotros. Como esta ciencia es una de las derivaciones o ramas secundarias de la filosofía, sin perjuicio de su independencia y valor propio, puede considerarse también, a lo menos en parte, como un capítulo de la historia de la filosofía en nuestra Península; historia que está todavía por escribir, y que escribiré algún día, si la vida me alcanza para completar el círculo de mis trabajos, y si no mueren éstos ahogados por el general escarnio o la general indiferencia, que en nuestro país persiguen a todo trabajo serio, de los que aquí se denigran con el nombre, sin duda infamante, de erudición.
>
> Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general a la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos.[39]

En el primer volumen se ocupó de la Historia estética de los escritores hispano-romanos, la de los Padres de la Iglesia española, la de los árabes y judíos, la de la Escuela luliana y de las ideas capitales del Arte en la Edad Media. El segundo apareció un año después y comprendía la

---

[38]Citado por M. Artigas, op.cit., p.112.

[39]Historia de las Ideas Estéticas, Vol.I, cit., p.4.

Estética platónica en el siglo XVI y en los místicos; las ideas de los escolásticos de los siglos XVI y XVII, en lo que se refiere al arte literario. El tomo tercero, que vio la luz en 1886, abarcaba todo el siglo XVIII y los primeros años del XIX. El tomo cuarto se presentó dividido en dos volúmenes, que hacen relación a las doctrinas estéticas durante el siglo XIX en Alemania, el primero, y a las de Inglaterra, el segundo. Por último, el tomo quinto lo dedicó exclusivamente al Romanticismo en Francia. Concluyó la publicación de la obra en 1891, si bien quedaría incompleta para siempre a falta, entre otras cosas, del análisis del realismo francés, de un estudio sobre la influencia de la literatura italiana en la española durante el Renacimiento, y de un Epílogo anunciado por el mismo don Marcelino[40], donde recogería ordenadamente sus ideas personales en materia de estética. Como ya dijimos páginas atrás, nunca llegó a redactarlo.

La crítica posterior ha observado un progresivo cambio de tono desde el primer volumen al último. En un principio y hasta el excelente extracto de Kant (1887), "la obra es quizá demasiado expositiva, extracto de ideas ajenas, ordenadas en una secuencia histórica (...). En adelante, la exposición se va haciendo más animada y vivaz, con tono polémico a ratos y, en definitiva, con acento más propio."[41] A partir del tomo cuarto, el autor no se resigna a permanecer a un lado -cosa que, dicho sea de paso, nunca llegó a hacer-, cada vez toma partido más apasionado por el material que trae a colación y éste, al tiempo, se engrandece, se amplía. Toda una vida no hubiese sido suficiente para ver cumplido un plan tan ambicioso. Hay

---

[40] "Noto que, sin querer, me voy dejando llevar a la exposición de mis ideas particulares, que también irán en esta obra, pero no ciertamente interrumpiendo el curso de la exposición, en que casi siempre dejaré la palabra a los autores mismos, único medio de que las preocupaciones individuales no ofusquen la doctrina ajena; sino en el último lugar, que es el que les corresponde, y ordenadas en forma de epílogo. Mezclarlas con la exposición de las ajenas, daría a la obra un carácter de polémica impertinente." Ibid., p.6.

[41] Fr. Yndurain, op.cit., p.14.

historia de la estética e historia de la literatura, reflexión filosófica y crítica literaria. Gil y Gaya lo expresaba así:

> La Historia de las Ideas Estéticas, al poner a contribución no sólo las elucubraciones de los teóricos de la belleza y del arte, sino también la práctica real de los escritores cuyo pensamiento interpreta, y el espíritu que anima a las épocas y estilos, es la obra que más se acerca a la construcción entera de la historia literaria española, que no quiso escribir como tal. Por esto es la visión más completa del conjunto de nuestras letras, y en muchos capítulos, singularmente en los dedicados a los siglos XVIII y XIX, va mucho más allá de lo que el título del libro indica, y llega a presentarnos un amplio y certero enfoque panorámico de la estética europea.[42]

No es de extrañar que la obra de Menéndez Pelayo haya sido considerada en esa doble dimensión de ensayo filosófico y crítica literaria. Los elementos críticos proliferan en el cuarto y quinto tomos. Georges Saintsbury, en su History of criticism, ha escrito: "No es pequeño honor para el señor Menéndez, y también para su lengua y para su patria, que el libro que ocupa absolutamente el primer lugar en la materia sea obra de un español."[43] El elogio lo refería Fr. Ynduráin, con más precisión, a los volúmenes desde Kant, "en que decididamente toma la iniciativa el crítico literario en esos magistrales análisis de las grandes figuras del romanticismo francés, Hugo, Lamartine, Musset, como en los estudios de los románticos ingleses, Schelley en particular, o de los alemanes, como el dedicado a Heine."[44]

Conviene tener presente este predominio de la crítica literaria y del carácter polémico en la última parte de las Ideas Estéticas, lo mismo

---

[42] S. Gili Gaya, op.cit., pp.20-21.

[43] G. Saintsbury, "The Later Nineteenth Century" History of Criticism, 1900-1904. Citado por Fr. Ynduráin, op.cit., p.16.

[44] Fr. Ynduráin, op.cit., p.17.

que el mayor comedimiento con que aquí se juzga lo francés por parte de quien, no obstante, se mantuvo en la idea de la elogiable confesionalidad española, frente al indeseable ateísmo predominante en el país vecino. Con el paso del tiempo y desde que iniciara las primeras páginas de su obra, mucho fue aprendiendo y rectificando; no sin motivo él mismo reconocía en la Advertencia preliminar a la parte dedicada al "Romanticismo en Francia": "El que empieza una obra no es más que discípulo del que la acaba"[45], y allí mismo continuaba diciendo:

> Si algún lector benévolo y paciente notase alguna ventaja, ya de crítica, ya de estilo, en los últimos tomos de esta obra, respecto de los dos primeros atribúyala a esta labor oscura y austera (la de una constante labor intelectual), que no conduce ciertamente al triunfo ni a la gloria, pero que para el sosiego y buen concierto de la vida moral importa tanto.[46]

Son éstas consideraciones determinantes a la hora de entender los comentarios de don Marcelino acerca de Stendhal, sin que tales "matices", siempre sometidos a fluctuaciones, vengan a provocar un cambio sustancial en el horizonte de expectativas en que se situó el estudioso. Dicho horizonte "grosso modo" respondía, una vez más, al imperativo de los condicionamientos socio-religiosos e ideológicos del grupo donde se inscribía Menéndez Pelayo. En cualquier caso, si la objetividad crítica queda mediatizada por cuestiones de orden extraliterario, el autor nos sorprende, a la postre, con un intento de hacer justicia respecto a la obra de Henri Beyle, el anticlerical novelista francés por antonomasia. Iremos viéndolo en las páginas siguientes.

En principio, recordemos el esquema de la obra en lo

---

[45] Historia de las Ideas Estéticas Vol.V, cit.

[46] Ibid., p.166.

correspondiente al amplio período romántico:

Capítulo I.- Parte Primera. Los precursores.

- Parte Segunda. Los precursores.

Capítulo II.- Los iniciadores.- Mad de Staël, Chateaubriand y sus respectivos grupos.

Capítulo III.- Período de transición y de lucha: en la poesía lírica, en el teatro, en la prosa.- La literatura de la Restauración (Beranger, Delavigne, Pablo Luis Courier etc).- Resistencia clásica. Actitud de la crítica en presencia de los innovadores.- La crítica ecléctica: Villeman, Guizot.- Direcciones excéntricas: romanticismo ideológico-sensualista de Stendhal.

Capítulo IV.- El Romanticismo triunfante en la lírica y en el teatro.- Lamartine, Vigny, Victor Hugo.

Capítulo V.- Continúa la evolución romántica.- Nuevas manifestaciones líricas: Alfredo de Musset, Teófilo Gautier.- El romanticismo en la novela: Mérimée, Jorge Sand.- El romanticismo en la historia: Agustín Thierry, Michelet, etc.

Capítulo VI.- El Romanticismo en las artes del dibujo.- Pintura romántica: Gericault, Delacroix, Ary Scheffer.- Innovaciones en la escultura: David de Angers.- El Romanticismo en la arquitectura y en la arqueología artística: las restauraciones de Viallet-le-Duc.

Stendhal queda inscrito en el Período de Transición[47]. Nuevamente

[47]En 1912, Pardo Bazán empleó el mismo término para dar título al Segundo volumen de La literatura francesa moderna, donde incluía un estudio de Stendhal. El término "transición", sin embargo, no es equiparable en ambos casos: mientras Menéndez Pelayo se refiere a un período intermedio en la evolución del Romanticismo, aquella, atenta a las novedades del Naturalismo, lo emplea aplicado a los escritores que considera puente de enlace entre el Romanticismo y las tendencias naturalistas. La diferencia es importante, tanto más cuanto explica o es consecuencia de la distinta consideración que mereció para uno y otro la obra de Beyle: para la escritora gallega, próxima al Naturalismo; para el santanderino, sin duda alguna, de carácter romántico pese a las

se constata, así, la dificultad de una definición precisa para un escritor que "no se parece a nadie", "que se resiste a toda imitación", siendo "un tipo literario, una curiosidad única, más curiosa que simpática ni admirable" -añade don Marcelino.[48] Tiene su lugar en la historia literaria como representante de una "dirección excéntrica", la del romanticismo ideológico-sensualista.

El Capítulo III se abre con unas consideraciones en torno al romanticismo literario y su relación con el liberalismo en política. Recuerda el maestro español cómo Victor Hugo, en el célebre preámbulo escrito en 1830, proclamaba tal asociación haciendo a muchos decir y hasta creer que el romanticismo era una de las infinitas, aunque remotas, consecuencias del impulso de la Revolución Francesa. Aserto y consecuencia superficiales e incluso inciertos por cuanto, dice, "el romanticismo alemán, el primero de todos y el que a todos sirvió de modelo, y, en rigor, el único que tuvo verdadera teoría, fue pura y estrictamente reaccionario; fue un movimiento de retroceso hacia la Edad Media; y lejos de haberse engendrado por el contagio de las ideas francesas, nació como protesta del espíritu germánico contra ellas; y lejos de haber renegado del espíritu cristiano, procuró de nuevo encenderle en las almas, yendo a buscar su inspiración hasta en las más candorosas leyendas y en los más infantiles rasgos de la devoción popular."[49] En Inglaterra, por otra parte, no hubo propiamante romanticismo y el que podría considerarse como tal manifiesta la misma tendencia de los románticos alemanes: monárquica, feudal y conservadora. Si vamos a Italia, encontraremos que allí "los poetas revolucionarios, ateos y pesimistas han sido y son siempre clásicos, al paso que el romanticismo fue

---

pretensiones de Zola y su escuela.

[48] Historia de las Ideas Estéticas Vol.V, cit., p.324.

[49] Ibid., p.314.

profesado exclusivamente por almas cristianas y piadosas."[50] En lo que toca a Francia, en el periodo de la Restauración, "el movimiento romántico- señala con acierto Menéndez Pelayo- fue representado casi exclusivamente por poetas del partido legitimista, como Lamartine, V. Hugo y Alfredo de Vigny, al paso que la oposición liberal, republicana o bonapartista, se mantuvo dentro de los límites del clasicismo."[51] Ante este panorama, es precisamente Stendhal quien se presenta como excepción al binomio establecido en el terreno de lo literario y lo político.

> Quizá sólo pueda hacerse la excepción, por cierto muy notable, de Stendhal, que fue a un tiempo liberal y romántico, pero que siempre anduvo sólo, y en rigor creó una nueva forma de romanticismo para su uso particular.[52]

Introdujo en el complejo contexto romántico una vía peculiar y abrazó el naciente antirretoricismo en Francia, capaz de democratizar el lenguaje, "aboliendo la distinción entre palabras nobles y villanas"[53], como ya había hecho P-L. Courier.

> Semejante a Pablo Luis Courier en algunas circunstancias de su vida, y también en la excéntrica genialidad de su carácter, y en brusca y resuelta afirmación de su propio sentir, indócil a toda disciplina, floreció otro escritor, novelista, viajero y crítico, de los más originales de nuestro siglo, al cual estaba reservada inmensa celebridad póstuma, después de haber pasado en vida más bien por un epicúreo ingenioso y algo extravagante en su cinismo, que por escritor destinado a imprimir hondamente su huella en la historia literaria y a traer nuevos modos de pensar y de ver las cosas humanas. De Stendhal puede decirse que ganó todas

---

[50] Ibid., p.315.

[51] Ibid., p.315.

[52] Ibid., p.315. Vid. el Capítulo primero de nuestro trabajo sobre Stendhal y la crítica en la época romántica.

[53] Ibid., p.326.

sus batallas después de muerto.[54]

He aquí la presentación de Stendhal por la recta mano del católico y conservador Menéndez Pelayo. La abundancia de notas elogiosas no deja de sorprendernos. Subraya incluso los motivos de su fama póstuma por encima de la que le caracterizó de por vida simplemente como un epicúreo ingenioso y algo extravagante. Le concede, así, al parecer, un papel relevante en la historia literaria, algo que ni Valera ni "Clarín", espíritus más afines al de Beyle, llegaron a hacer. ¿Qué caminos le conducen a afirmaciones tan decantadas? Lo vamos descubriendo progresivamente. Había leído las opiniones de Balzac, Mérimée, Taine, Zola, Caro y, de forma especial, las de Sainte-Beuve[55], las voces críticas más conocidas, al respecto, en España. Ellas serán las que le sirvan de apoyo y referencia. También debió estar al corriente de los vaivenes de la crítica stendhalista y su eco en las revistas de la época. Pero, sobre todo, sus comentarios reflejan una lectura atenta de la obra del propio Stendhal, tras lo cual es capaz de formular intuiciones certeras, pasando, si es necesario, por encima de prevenciones ideológicas y religiosas. Ahí radica, creemos, lo más importante de su aportación. Esta cuenta, es verdad, con las limitaciones del momento histórico y con el peso de los "aprioris" que imponía una mentalidad conservadora como la suya, pero tiene el gran mérito de haber intentado, y en buena medida conseguido, anteponer a la biografía del escritor las

---

[54] Ibid., p.324.(El subrayado es nuestro).

[55] Dice Menéndez Pelayo: "No se crea (...) que el prurito de originalidad me ha arrastrado a prescindir de las opiniones de tantos y tan admirables críticos como Francia ha producido en este siglo. Al contrario, he procurado siempre iluminar y robustecer mi juicio con el parecer ajeno, e indico en notas todos aquellos estudios y monografías que contienen la expresión más autorizada de la crítica francesa sobre cada materia. Sainte-Beuve, sobre todo, el gran maestro de esa crítica, no igualado ni excedido por ninguno de los posteriores, ha sido consultado por mí a cada paso en sus innumerables volúmenes. A ellos debo una buena parte de mi educación literaria, y me complazco en reconocer aquí la deuda que con él tenemos todos los que, poco o mucho, hemos trabajado sobre Literatura francesa." Ibid. Advertencia preliminar. p.165.

cualidades y calidades de su creación, lo único que, a la postre y verdaderamente, permanece en el tiempo.

En términos generales, la obra de erudición del maestro empezó, afortunadamente, por un conocimiento auténtico y reposado de las fuentes.

> Mi libro no puede tener más originalidad que la de mi juicio y gustos propios, buenos o malos, la de mi impresión personal y directa, después de leídos todos los autores de que voy a hablar, y algunos más que no me han parecido dignos de ser citados. Esta Historia no es una compilación ni un resumen; es mi trabajo propio sobre las fuentes. Los juicios ajenos son para mí muy respetables, pero yo no respondo más que del mío, incompetente sin duda, como en grado mayor o menos lo es siempre el de un extranjero, pero basado en indagación propia, y libre, en cuanto he podido, de preocupaciones de patria o de escuela.[56]

En lo referente a Beyle, leyó, según podemos deducir de las páginas que le dedica: Le Rouge et le Noir, La Chartreuse de Parme, Vittoria Accoranboni, La Abadesa de Castro, San Francesco a Ripa, Los Cenci, La Duquesa de Paliano, Vaniva Vanini, Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio, Vida de Rossini, Historia de la pintura en Italia, Paseos por Roma, Roma, Nápoles y Florencia, Mémoires d'un touriste, Del Amor, Racine et Shakespeare, Mélanges d'Art et de Littérature. Hemos anotado los títulos tal y como aparecen, a veces en francés, otras en español, o incluso de las dos formas, como es el caso de las dos novelas largas y de la Vie de Rossini. De hecho, a falta de traducciones españoles, hubo de leerlas en versiones originales-cita concretamente las Ediciones de Michel Lévy-, pero al referirse a ellas no cuida demasiado el detalle del título, síntoma posiblemente de su disposición personal más inclinada hacia cuestiones de contenido que de forma.

---

[56] Ibid., p.165.

En cuanto al estilo de Stendhal, lo califica de "manera impertinente y afectada", sumándose a las opiniones de Pardo Bazán, Valera o el mismo Sainte-Beuve, la más extendida por otra parte.

> Puede disputarse que Stendhal (1783-1842) sea en rigor artista (...) Como productor de obras de arte (si se exceptúan sus narraciones cortas) no tiene estilo, sino una manera impertinente y afectada, una negligencia petulante que divierte en las primeras páginas y llega a impacientar después. Beyle está lleno de manías, siendo en él una de las más arraigadas la de no querer pasar por hombre de letras, sino por hombre de mundo que se divertía en escribir "como quien fuma un cigarro" (frase suya) sin caer en la puerilidad de tomar por lo serio lo que escribía. Tenía, además, sus peculiares teorías sobre el estilo; le quería sencillo, desnudo, casi ideológico. Es célebre aquella frase suya "antes de ponerme a escribir una novela leo por algunos días el Código Civil para formarme el estilo." Sin tomar al pie de la letra esta y otras semejantes humoradas, contradichas muchas veces en la práctica por el mismo autor, es cosa clara que el ideal literario de Stendhal, derivado de su procedimiento psicológico, era el más contrario que puede imaginarse a la furia colorista de Balzac, de Flaubert y de Zola. Evidentemente no son de la misma escuela.[57]

Nos atrevemos a suponer que la falta de estilo no constituía, a los ojos de don Marcelino, un terrible demérito para Beyle. De hecho, él mismo tendió, con el tiempo, a restar valor a todo tipo de preciosismo formal. El tema en cuestión, sin embargo, sirve para acercarle al tan traído y llevado asunto de la adscripción del novelista francés a la escuela naturalista. Para el historiador, los naturalistas eran herederos directos de la retórica romántica, mientras el estilo preciso y lógico de Stendhal se remontaba al siglo XVIII.

> Nació Stendhal en el siglo XVIII, y saturado hasta los tuétanos de la filosofía analítica de Condillac y su "lengua de los cálculos", aspiraba a hacer del lenguaje literario, no la visión más o menos brillante, más o menos fantasmagórica de la realidad, sino un sistema de notación, lo más exacta y precisa que le fuera dable, de los fenómenos de la sensación,

---

[57] Ibid., pp.324-325.

> a los cuales él reducía toda la vida del espíritu. Es evidente que el estilo de los "naturalistas" no ha nacido ni podido nacer de esta álgebra gramatical, sino que es la última exageración del sistema opuesto; es decir, de la retórica pintoresca de los románticos, tal como la profesaron, sobre todo, Teófilo Gautier y su escuela.[58]

Menéndez Pelayo no comprende que Zola y sus dicípulos pueden decir -y cita Les romanciers naturalistes- que "las obras de Stendhal han determinado, juntamente con las de Balzac, la evolución naturalista actual." Comparte con Valera, eso sí, la idea de que algo tienen en común Stendhal y Zola, aunque ello no es de orden literario y "está bien a la vista":

> Stendhal, en cuanto escritor brutal y cínico, se asemeja a los naturalistas por la predilección con que busca, estudia y representa toda fealdad moral; y también porque en filosofía profesa como ellos el mecanismo y el determinismo más groseros; porque excluye del alma humana todo efecto limpio y generoso. Esa será, sin duda, "la nota verdadera y nueva que Stendhal encontró en la novela", según expresión de Zola.[59]

Mucho estaba tardando en asomar el prurito moralizante. Ciertamente, se cuida el autor de caer en exageraciones propias de un buen número de críticos de segunda fila contrarios a la filosofía latente en el naturalismo. Desearíamos una explicación más matizada de la expresión "fealdad moral", pues tal vez por cuanto comporta existiese verdadera concordancia entre Stendhal y los naturalistas, ya que no es así de referirse a la atención por lo feo como ingrediente necesario en la novela, pues Beyle huyó siempre de lo bajo y lo grosero.[60] Caso aparte son las

---

[58] Ibid., p.325.

[59] Ibid., p.327.

[60] Vid. en el Anexo a nuestro trabajo el apartado dedicado al "Españolismo personal de Henri Beyle". Para poner ahora un ejemplo concreto recurriremos a René Wellek, quien en su Historia de la Crítica moderna (El Romanticismo), Vol.II. Madrid, Gredos, 1973, al ocuparse de Stendhal a propósito de esta circunstancia de su obra, cita las palabras de Lucien Lewven (Ed. Martineau,II, p.36) cuando Beyle rechaza

Crónicas, donde el fin no es representar lo horrendo y desagradable, sino captar las pasiones humanas en sus manifestaciones más extremas. Es difícil determinar hasta qué punto Menéndez Pelayo consideró tal diferencia.

De cualquier modo, inmoralidad y ateísmo unidos al materialismo dieciochesco perjudicaban -debemos deducir de las palabras del historiador- incluso más a sus novelas que a sus estudios críticos. Respecto a las primeras y más cuando se trata de las largas - las Crónicas, curiosamente, le merecen una mayor consideración- Menéndez Pelayo coincide, aunque no siempre abiertamente, con algunas de las apreciaciones de Zola: Para empezar, también ve en los personajes stendhalianos "rarezas psicológicas", "casos raros de clínica mental", fruto de la "complicación refinada de su pensamiento" y "en parte del desdichado prurito de afectación y singularidad que él llevaba a todas las cosas y que le hacia dar tormento a su propio espíritu, forzándole a increibles contorsiones."[61]

> Los héroes de Stendhal en sus novelas largas (Le Rouge et le Noir y La Chartreuse de Parme) son personajes tan extrañamente concebidos, tan negros y misteriosos, dotados por el autor de maldad tan estrambótica y trascendental, que ni ellos ni el psicólogo que los analiza pueden hablar como todo el mundo. Digámoslo claro: hay en el arte de Stendhal mucho ingenio, pero todavía más charlatanismo. Charlatanismo de todas especies: hipocresía vuelta del revés, hipocresía de inmoralidad y ateísmo (por más que fuere Stendhal, sin necesidad de violentarse, uno de los pensadores más radicalmente inmorales y ateos y una de las almas más secas que han existido), afectación de profundidad y de desdén aristocrático, afectación de incoherencia y falta de lógica, afectación de escribir mal; en suma, toda especie de afectación.[62]

---

describir la elección: "Cela est vrai, mais vrai comme La Morgue, et c'est un genre de vérité que nous laissons aux romans in-12 pour femmes de chambre." p.281.

[61] Ibid., p.325.

[62] Ibid., p.326.

Stendhal inventó para sí mismo "el tipo de materialista alma de cántaro con visos de Maquiavelo frustrado." Se creyó hombre de talentos estorbados por las circunstancias, y "a sus personajes predilectos les infundió este mismo carácter y estas mismas quiméricas pretensiones, poniéndoles en la frente el sello de especial predestinación que llevan todos los héroes románticos."[63] El empeño de su autor por presentarlos como seres superiores, envueltos en la leyenda napoleónica, les impide ser personajes naturalistas al distanciarlos de la realidad exterior.

También Zola, como ahora Menéndez Pelayo, entendía que Stendhal en sus análisis no era capaz de proceder como fisiólogo. A juicio del maestro francés lo hacía como psicólogo y lógico; el español insiste en su vertiente de ideólogo: "no como materialista de ahora -añade- sino como materialista del siglo pasado, extraño a las ciencias experimentales, y, por el contrario, muy familiarizado con los procedimientos de las matemáticas y de lo que llamaban "gramática general"."[64] En definitiva, a tenor de la distancia que mediaba entre procedimientos y resultado a lo Stendhal y los propiamente naturalistas -distancia a veces reconocida, pero otras obviada por estos últimos[65]- para don Marcelino se venía a concluir lo siguiente:

> Resulta, pues, que Stendhal, por cualquier lado que se le mire, no es realista, en el moderno sentido de la palabra, sino "romántico materialista", combinación rara, pero no

---

[63] Ibid., p.326.

[64] Ibid., p.327.

[65] No creía Menéndez Pelayo que "Zola tuviese razón al declarar que Stendhal había sido el primero en ver al hombre "desnudo del oropel de la Retórica y fuera de las convenciones literarias y sociales", sencillamente porque Stendhal tenía su retórica propia "bastante fastidiosa y monótona por cierto, y no pueden darse personajes más convencionales o, por mejor decir, más imposibles literaria y socialmente, que los suyos." Ibid., p.327. Además, "tampoco se encuentra en Stendhal el desprecio de la fábula complicada, que ha llegado a ser dogma entre los naturalistas. Sus novelas tienen mucha acción y acción interesante." Ibid., p.328.

única.[66]

Curiosamente no hace la más mínima mención a su importancia como psicólogo; los estudios de Bourget o los que habían puesto de relieve las coincidencias con el energismo de Barrés ni siquiera son citados. Mientras el resto de la escasa crítica española dedicada a Stendhal en estas últimas décadas de siglo insiste en su talante de psicologista moderno, el autor de la Historia de las Ideas Estéticas se abstiene. ¿Por qué? Que desconociese a Paul Bourget resulta imposible de creer. Tal vez prefiera optar por el silencio, al modo de Valera, omitiendo todo comentario sobre esa "secta de stendhalianos" con cuya desaparición, piensa, ganaría mucho el arte y la moral.

Ahora bien, si de algo no se le ocurre prescindir al emitir sus propios juicios, es de los formulados por Sainte-Beuve, crítico a quien admiraba sobremanera. A sus Causeries du Lundi (Tomo IX) remite, toda vez que habiendo concluido sus comentarios sobre Stendhal novelista, pasa a ocuparse del Stendhal crítico. Antes, sin embargo, añade una anotación a propósito de la relación del escritor con Mérimée, según la cual el primero se hallaría, como novelista, por debajo del autor de Carmen, juicio que circuló durante el siglo XIX, tanto en España como en Francia, mientras hoy Mérimée no pasa de ser considerado un escritor de época y Stendhal se ha convertido en un clásico.

> Con Mérimée tiene también (además de ser ambos "románticos materialistas") el punto de contacto del exotismo literario (que en Stendhal se reduce a italianismo), la predilección por la pintura de acciones feroces y sanguinarias, de pasiones violentas y rápidas que estallan y matan en un punto mismo, sin que la impasibilidad del narrador se altere en lo más mínimo al contar los más grandes

---

[66] Ibid., p.328.

horrores.[67]

Aunque comparadas con las novelas largas, las Crónicas le merezcan opinión más favorable, piensa que tampoco éstas alcanzan la perfección de las de Mérimée.

> Tales son esas famosas novelas italianas de Beyle (Vittoria Accaramboni, La Abadesa de Castro, S. Francesco a Ripa, Los Cenci, La Duquesa de Paliano, Vanina Vanini etc), que si estuviesen mejor escritas, si el autor hubiese poseído el arte del diálogo, la graduación de los efectos dramáticos y la perfección sobria y nerviosa de estilo que en Mérimée admiramos, podrían competir sin desventaja con las más felices narraciones de este insuperable cuentista. Pero el arte incompleto y, por decirlo así, cojo, de Stendhal, hace que su perpetua ironía trascendental se vea más al descubierto, y resulte más desabrida y antipática.[68]

Hasta aquí: algunos elogios por su originalidad; las críticas habituales consecuencia de su falta de estilo, logicismo etc; y una definición, la de "romántico materialista". A partir de ahora, encontraremos a don Marcelino ocupado en dejar constancia de algunas de las buenas e ingeniosas ideas del crítico francés, compartiendo, a este respecto, el aprecio de Sainte-Beuve: "(Comme critique il montre) un caractère singulier, neuf, piquant, paradoxal, bien souvent sensé, (...) et qui frappa si vivemente non pas le public, mais les gens du métier et les esprits

---

[67] Ibid., p.328.

[68] Ibid., p.328. En el Capítulo V del mismo volumen, Menéndez Pelayo se ocupa del estudio de Mérimée y vuelve aquí también a la comparación con Stendhal: "Mérimée, escritor tan magistral -dice-, era discípulo, sin embargo, de uno de los más desiguales, incoherentes y excéntricos escritores que pueden darse, del famoso Stendhal, de cuyo ateísmo crudo y sensualismo feroz participaba, aunque sin hacer tanto cínico alarde de ello, no sólo porque se lo vedaban sus perfectos hábitos de hombre de mundo, sino porque la misma impiedad había tomado en él un carácter frío y desdeñoso más bien que agresivo." pp.465-466. Pardo Bazán, unos años después, en La literatura moderna francesa, prefiere atender a las diferencias entre ambos, siendo contraria a considerarlos en la relación maestro-discípulo.

attentifs de son temps."[69]

No sólo en la práctica creativa, también en sus exposiciones teóricas fue Stendhal romántico -afirma nuestro pensador. En ese sentido le caben inegables méritos, sin que el hecho de reconocerlos le impida sancionar en él otras deficiencias:

> Tiene sobre otros muchos críticos de su escuela el mérito de la prioridad, puesto que desde 1814 estaba en la brecha; tiene además la ventaja de haber poseído conocimientos de literatura extranjera, y especialmente de la italiana e inglesa, que eran todavía rarísimos en Francia. Y, por último, fue el primer crítico de esta nación que salvó los límites del horizonte literario propiamente dicho, y pudo tratar con igual competencia de música, de pintura y de poesía, lo cual le daba indudable superioridad de criterio estético. Estas ventajas estaban contrapesadas por su pobrísima filosofía, que le llevaba a negar todo carácter absoluto a la idea de belleza, y a erigir en única ley y norma de arte el relativismo de las sensaciones. Stendhal, pues, no pasa de ser un crítico empírico, pero generalmente de buen gusto y mucho ingenio; aunque deslucido por el afán de presentar sus ideas en forma descosida, paradójica y extravagante, con lo cual, huyendo del escollo de la pedantería dogmática, viene a caer en otro género de pedantería escéptica y mundana, que le perjudica bastante.[70]

Con estas sentencias pretendidamente ecuánimes, se inicia el repaso de varias obras críticas de Stendhal. Comienza por la crítica musical en Vies de Haydn, Mozart et Metastasio, aunque no cita el título y remite a Sainte-Beuve a pie de página al traer a colación el interés del libro, basado en gran medida en las anécdotas biográficas. Cita literalmente, traduciendo, varios pasajes e insiste en que el autor analiza "los efectos de la música como un epicúreo que busca ante todo los goces del sentido"[71], haciendo gala de ese relativismo de sensaciones que le llevaba a exclamar:

---

[69]Sainte-Beuve, "M. de Stendhal", op.cit., p.2.

[70]Historia de las Ideas Estéticas Vol.V, cit., pp.328-329.

[71]Ibid., p.329.

"Cada hombre y cada pueblo han de tener su bello ideal distintos." Evidentemente, la negativa de dar a la idea de belleza carácter absoluto chocaba con los planteamientos estéticos menendezpelayistas. De su lectura don Marcelino infiere, cuando menos, una contradicción: "Hay una inconsecuencia en este primer libro de Stendhal. Negando lo bello ideal para la música, lo admite para la escultura y la pintura."

> Es dudoso -añade- que Stendhal llegase nunca a modificar este punto de vista suyo, esencialmente contradictorio en un hombre que rebajaba toda belleza a la categoría de lo agradable. Quizá consistiese la razón de esta inconsecuencia, en que Stendhal sentía bastante bien, a su modo, lo mismo la música alemana que la melodía italiana, y lo mismo la literatura clásica que la romántica, por lo cual en estas artes proclamaba libertad absoluta, al paso que en pintura nunca comprendió otro arte que el de Rafael y Leonardo de Vinci, y en escultura no pasó de las estatuas de Canovas, lo cual explica que en las artes del dibujo se atuviese a la tradición académica sin intentar modificarla.[72]

Independientemente de nuestro acuerdo o desacuerdo con sus opiniones, hemos de reconocer la disposición abierta de Menéndez Pelayo, que no parece resignarse, al menos no únicamente, a enumerar los juicios tópicos que circulaban en aquel momento sobre el escritor francés. Recurre siempre a las citas directas capaces de ilustrar sus afirmaciones y con ello demuestra un plausible deseo de obrar con objetividad.

Continúan las citas cuando se detiene en la Vie de Rossini. Nuevamente le confirman en la idea de un Stendhal epicúreo y sensualista -la misma idea sobre la que habían insistido Sainte-Beuve, en Francia y Pardo Bazán, en España. Consciente de hallarse ante un hombre cuyas valoraciones estéticas pendían, fundamentalmente, de la emoción y del goce sensual, el hecho no le molesta porque reconoce el talento del autor. Incluso recurre a

---

[72] Ibid., p.330.

Mérimée para subrayar uno de los párrafos donde éste comentaba la obra crítica de su amigo y deducía también el carácter puramente empírico de sus juicios en arte. En definitiva, tolera, sin grandes críticas, su sensualismo; el excesivo academicismo y, consecuentemente, la falta de originalidad que revela al no saber admirar otras obras que las universalmente consideradas admirables; y el uso y abuso de la historia anecdótica y secreta para explicar las creaciones de arte. Pero por donde no pasa es por la distorsión histórica y moral que se deja entrever en la Historia de la pintura en Italia y en otros libros.

> Su libro está lleno de fábulas , y aun de fábulas calumniosas, como tantas y tantas de las que entonces corrían sobre la historia de los Papas y sobre la Italia del siglo XV. Stendhal no conoció a fondo más Italia que la del siglo XVIII, y aun ésta por sus peores lados. Del alma italiana anatomizó algunas fibras; pero para descubrir otras, anduvo, no solamente torpe, sino ciego. Su ateísmo feroz y agresivo, sus instintos groseramente voluptuosos, sus mil preocupaciones de hombre de sistema, su psicología apocada y miserable que reducía al interés y al deleite los motivos de las acciones humanas, cerraron enteramente sus ojos a la inteligencia de la pintura de la Edad Media, y aun a la inteligencia de los grandes maestros del Renacimiento, en cuanto conservaron la tradición del ideal cristiano, que a los ojos de Stendhal no ofrecía sino "asuntos ridículos u horribles".[73]

Califica su psicología de "apocada" y "miserable", pendiente sólo del deleite físico y anímico, voluptuoso e inmoral, ajena a todo conflicto del alma.La reacción de Menéndez Pelayo es crispada, se sabe ahora fuera de los cauces de una crítica objetiva y desapasionada. El lector capta enseguida que la transición de la crítica estético-literaria a la exclusivamente moral se está forzando; y no es ésta la única ocasión. La alternancia en el objeto de crítica y en la actitud que se adopta es una constante en la obra del erudito. José Mª Roca Franquesa lo explicaba así:

---

[73] Ibid., p.332.

> En Menéndez Pelayo pesan constantemente dos personalidades o dos críticos: el que atiende a los valores estéticos y el que mira a los éticos y morales (...). Cuando analiza una obra desde el punto de vista religioso se muestra intransigente con cuanto ataca el dogma, la moral o las buenas costumbres; cuando el ideario del novelista, poeta o dramaturgo que estudia, ataca o simplemente ironiza sobre cuestiones que cree sagradas, la crítica toma aire de polémica y el maestro recurre a su vasta erudición para aplastar al contrincante; no critica, tritura.[74]

Para compensar el ataque a traición, vuelve don Marcelino a cuestiones de orden estético. Prosigue el comentario sobre la Historia de la pintura en Italia, en cuyos pasajes reconoce originalidad e ingenio gracias a algunas ideas sueltas que han logrado fortuna. El fondo, sin embargo, le parece vulgar y vivo reflejo de la estética positivista, tan poco de su gusto. En relación al positivismo de Stendhal, a su "mucha sagacidad para discernir las aptitudes estéticas y sociales de los diversos pueblos, especialmente los italianos y los franceses"[75], admite no ser "pequeña gloria para Beyle el haber dado ocasión a ser interpretado de tal suerte"[76] por Taine, quien le aplaude y ensalza (recordemos los párrafos del Prólogo a la Histoire de la Littérature anglaise, párrafos que Menéndez Pelayo reproduce íntegramente).[77] Pero cree imprescindible marcar las distancias, Stendhal no estuvo a la altura de su "discípulo" Taine.

> En esta parte le ha rendido Taine brillante homenaje al principio de su Historia de la literatura inglesa, pero para comprender lo hiperbólico de este homenaje, aun dentro del empirismo en que Taine se mueve, no hay más que comparar los imperfectos esbozos de Stendhal con las maravillas que su

---

[74] J.Mª. Roca Franquesa, "Notas para el estudio de Menéndez Pelayo como crítico e historiador de la literatura española" Archivum VI (1956), pp.112 y 116.

[75] Historia de las Ideas Estéticas Vol.V, cit., p.333.

[76] Ibid., p.334.

[77] Vid., en el Capítulo sobre E. Pardo Bazán, el texto en cuestión.

discípulo nos ha dejado en el mismo género.[78]

Una vez trascritas literalmente las palabras de Taine, se confirma en su idea:

> Creemos firmemente que Taine exagera la importancia de los servicios prestados por Stendhal a la crítica histórica y el valor de sus indicaciones, útiles a veces, pero debidas más bien a inspiración fugaz que a la aplicación formal y seguida de un método.[79]

De todos modos, y aquí viene el reconocimiento más compensado y objetivo que desde la posición ideológica del crítico cabría esperar, algo verdaderamente innovador aportó Stendhal -admite. E incluso a la hora de entender esta innovación recomienda prescindir de prevenciones moralistas que él mismo considera inaplicables respecto a las ideas artísticas del autor de La Chartreuse. Mucho le repugna su filosofía nihilista y su ateísmo, pero cree hacer justicia reconociéndole el mérito por el cual, anteriormente, Taine elogió su obra.

> Si la Historia de la pintura en Italia ha producido, aunque sea indirectamente, la Historia de la literatura inglesa, algo tenía aquel entendimiento de superior al nivel común de la crítica francesa, algo en que verdaderamente fue innovador; y precismante lo que no ha comprendido, en su espiritualismo elegante pero no muy hondo, el más severo de los censores de Stendhal[80], que guiado sin duda por muy legítimas prevenciones de moralista, ha extendido a las ideas artísticas del autor de La Cartuja la justa repugnancia que inspiran su miserable filosofía, su feroz egoísmo, su sequedad de alma y su nihilismo ético, de que el libro famoso Del Amor da testimonio. Stendhal despreciaba profundamente a la humanidad y era un desventurado ateo teórico y práctico; pero sentía la buena música y la buena poesía, y a veces los

---

[78] Historia de las Ideas Estéticas, cit., p.333.

[79] Ibid., p.334.

[80] Se refiere a E. Caro en el Capítulo comprendido en su obra Etudes sur le temps présent.

> buenos cuadros, y se le puede oír sobre estas cosas, aunque con reflexión y cautela, porque había en su espíritu vicios incurables que extrañaban y pervertían con frecuencia la habitual pureza de su gusto.[81]

A Stendhal hay que agradecerle especialmente la novedosa aportación con que impulsó a su época en el terreno artístico: descubrió ante el público francés el valor de otra música distinta a la suya y orientó el romanticismo literario hacia nuevos cauces.

> Mérimée ha podido decir, con relación a Francia, que Stendhal "había descubierto a Rossini y la música italiana". Para los críticos franceses de entonces, admirar otra música que la nacional era un crimen. Stendhal fue el primero que se levantó contra esta preocupación, y hay que agradecérselo, no menos que su campaña en favor del romanticismo literario, contenida en los varios opúsculos que llevan por título colectivo Racine y Shakespeare.[82]

Dedica nuestro historiador varias páginas al polémico ensayo Racine et Shakespeare, controvertido en su momento, pero sabiamente vaticinador de las futuras ideas en el orden literario. Haciendo "alarde de contrariar todos los gustos y preocupaciones literarias de su país"[83], le honra a Beyle el haber sido "probablemente, en 1814, el escritor francés que más al corriente estuviese de la literatura extranjera, si se exceptúa a Fauriel y a algún otro erudito dado a graves tareas, y no ganoso de influir en la opinión ni en la literatura militante". En este sentido Menéndez Pelayo reproduce el comentrio de Sainte-Beuve quien, ingeniosamente, comparaba al escritor con"un ágil jinete cosaco que empeña en la vanguardia las primeras escaramuzas y va a insultar al enemigo en sus propias

---

[81] Historia de las Ideas Estéticas, cit., pp.334-335.

[82] Ibid., p.335.

[83] Ibid., p.335.

trincheras."[84] El arrojo stendhaliano le resulta admirable: "Stendhal osó atacar frente a frente a la misma Academia Francesa, dominada entonces por el pseudo-clasicismo, y entregó al escarnio de los burlones un discurso antirromántico compuesto por Auger, secretario perpetuo de aquella docta corporación.[85]

El sabio español debió leer atentamene el opúsculo de Beyle y aunque manifiesta la dificultad, causada por la manera descosida con que Stendhal expone siempre sus ideas, de compendiar en breve los pormenores de su polémica, no se resigna a pasarla por alto, siendo además el libro que la compendia uno de los que le parecen más estimables del autor. Es significativo que los últimos comentarios en relación a Stendhal versen sobre la obra que encuentra más digna de elogio y reconocimiento; sus apreciaciones acerca del escritor se han ido decantando: entre el novelista y el crítico se quedó con el último, y puestos a juzgar su producción crítica, la literaria es sin duda la que considera más valiosa.

> Sus opúsculos de crítica literaria son muy estimables; están libres acaso de las impertinencias que hay en los de pintura y viajes, y el principal defecto que se les puede poner es que abundan en ideas que, siendo entonces nuevas, son hoy patrimonio de todo el mundo; pero esto mismo prueba que eran racionales y sensatas, lo cual no es pequeño elogio tratándose de Beyle.[86]

Las ideas revolucionarias en su tiempo fueron, como sabemos: las

---

[84]Citado, según se indica, de Causeries du Lundi, Tomo IX, cit., pp.301-341.

[85]Ibid., p.335.

[86]Ibid., p.338. Es fácil descubrir, entre líneas, las opiniones de Sainte-Beuve; éste, como ahora Menéndez Pelayo, juzgó con mayor benevolencia la crítica de Stendhal que su obra novelística, y le elogió sobre todo por la originalidad de algunas de sus ideas: "Ses romans sont ce qu'ils peuvent, mais ils ne sont pas vulgaires; ils sont comme sa critique, surtout à l'usage de ceux qui en font; ils donnent des idées et ouvrent bien de voies." Sainte-Beuve, op.cit., p.32.

relativas a la definición del romanticismo frante al clasicismo; la nueva fórmula dramática que proponía Stendhal; su aportación en torno a la polémica suscitada por las unidades dramáticas; la innovación en el uso de la prosa etc. Don Marcelino las retoma, transcribiéndolas, en ocasiones, literalmente, sintetizándolas con el consiguiente comentario, otras veces, pero siempre admitiendo que con ellas dio Beyle "señaladísima prueba de gusto propio y de independencia estética."[87]

> Stendhal sostiene que el romanticismo no es otra cosa que "el arte de presentar a los pueblos aquellas obras literarias que en el estado actual de sus costumbre y de sus creencias pueden proporcionarles la mayor suma de placer posible." El clasicismo, por el contrario, es "la literatura que daba mayor placer posible a nuestros bisabuelos."
>
> (...) resulta que Racine (que en su tiempo fue un romántico) es hoy clásico y no se le puede imitar, sino tomar otro camino, haciendo tragedias para el gusto de los jóvenes de 1830. Estas tragedias se parecerán necesariamente a las de Shakespeare, no porque convenga sustituir una imitación por otra (que esto sería volver al odiado clasicismo), sino porque las pasiones de la nueva generación francesa, venida al mundo en los días de la Revolución y del Imperio, tienen que parecerse algo y aun mucho a las de los ingleses del siglo XVI, que conservaban muy fresco el recuerdo de las guerras civiles e iban a entrar en el sangriento período de su revolución.
>
> La fórmula dramática que propone Stendhal (y en esto se ve hasta qué punto era romántico y no realista) es la tragedia histórica de asuntos nacionales escrita en prosa; no porque Stendhal rechazara la forma métrica (...) sino por odio al alejandrino clásico francés, del cual dice que no sirve más que para ocultar y disimular tonterías.
>
> Su ideal es el drama novelesco o más bien la novela dramática, interesante por su acción, y no solamente por el placer lírico de los hermosos versos, que Stendhal llama inexactamente placer épico.
>
> Stendhal nos da cuenta de un hecho, a primera vista muy singular, y es que la juventud de las escuelas de Derecho y de Medicina era quien con más furor silbaba las primeras tentativas románticas, instigada y movida por los periodistas liberales y volterianos que por aquellos días solían ser al mismo tiempo dramaturgos clásicos, así como el romanticismo se reclutaba principalmente entre los legitimistas y los

---

[87] Ibid., p.337.

> admiradores de El Genio del Cristianismo. Stendhal, ciertamente, no tenía nada que ver con ellos, puesto que llevaba sus preocupaciones liberales hasta el ridículo extremo de suponer que la adopción universal de los principios de la constitución inglesa traería un renacimiento artístico en toda Europa; pero se guardó muy mucho de hacer causa común entre sus correligionarios.[88]

Con estas últimas anotaciones, fruto de la lectura de Racine et Shakespeare, don Marcelino, como crítico literario, vuelve a perfilar los que considera rasgos más significativos para comprender y valorar la obra stendhaliana. Conectan, así, estos comentarios concluyentes con los de las páginas iniciales del Capítulo: Beyle pervivirá siempre en la historia literaria por haber sido un adelantado a su tiempo; capaz de despreciar a Chateaubriand, despojó con su manifiesto romántico practicamente de toda novedad al famoso Prólogo de Cromwell y supo trazar nuevos caminos de modernidad. El suyo fue un romanticismo ideológico y sensualista, de retória propia, y en este sentido su posición se acercó más al materialismo dieciochesco que al naturalismo del siglo XIX; no obstante, sus ideas, lo más valioso de su obra, son de hoy, pertenecen a nuestro tiempo. No olvidaba el autor de la Historia de las Ideas Estéticas que tenía, ante sí, a un epicúreo, inmoral y ateo, representante del mundo francés anticatólico que él tanto repugnaba, y sin embargo, fiel a aquella frase escrita en la carpeta de sus poesías juveniles: "En arte soy pagano hasta los huesos", acertó a reconocer y hasta a aplaudir los méritos , tal vez contradictorios, pero innegables de un hombre y de una obra imprescindibles ya para la Historia literaria europea.

> Aunque la secta de "stendhalianos" desaparezca (y en ello ganarán mucho el arte y la moral), no es fácil que los

---

[88] Ibid., pp.336-337. El liberalismo de Stendhal no fue motivo central de crítica par Menéndez Pelayo, tal vez porque tendía a considerar su inclinación antimonárquica, anticonservadora y antiburguesa como una más de las muchas extravagancias de su carácter, consecuencia, en último término, de la falta de valores morales.

> libros de Stendhal vuelvan a caer en la categoría de rarezas: están preñados de ideas buenas y malas, y sólo el libro sin ideas es el que definitivamente muere.[89]

Poco o nada, a decir verdad, caló en los resortes estéticos de su creación novelística, se conformó con dilucidar una definición que comprendiese sus atributos como positivista, como psicólogo y logicista a lo siglo XVIII y como impresionista en busca únicamente del placer sensitivo. Se dejó muchas cosas en el tintero Menéndez Pelayo; contó excesivamente con la infalibilidad de los juicios de Sainte-Beuve y lo que de suyo propio añadió a éstos venía ya tocado sobremanera por los prejuicios ideológico-religiosos que tanto le condicionaron. En cualquier caso, hemos de reconocer que su compromiso con la "verdad" intelectual, más acusado sobre todo a partir de la Historia de las Ideas Estéticas en España, cuando sus opiniones entran en un período de mayor madurez, eclecticismo y apertura, le emplazó, en ésta como en otras ocasiones, a arriesgarse con juicios valorativos más ecuánimes, aun a costa del desagrado interior que había de producirle el reconocimiento literario de escritores tan ajenos a su propio ideal como, a no dudarlo, fue Henri Beyle.

---

[89] Ibid., p.339. Como colofón a sus propias palabras Menéndez Pelayo cita a pie de página el largo párrafo extraído del Ensayo sobre la risa en Mélanges d'Art et de Littérature de Beyle. Aunque lo utiliza para ilustrar la posición del escritor en cuestión de arte pictórico, creemos que delata en el erudito el deseo de justificar lo que acaba de decir, dejando constancia de que, en efecto, Stendhal también tuvo algunas ideas buenas, incluso propias de un espíritu superior, para quien, por extraño que parezca, algo significaba el alma: "Estamos en vísperas de una revolución en las Bellas Artes -escribía. Los grandes cuadros compuestos de treinta figuras desnudad copiadas de estatuas antiguas, y las pesadas tragedias con cinco actos, y en verso, son obras muy respetables, sin duda; pero, dígase lo que se quiera, comienzan a fastidiar, y si el cuadro de Las Sabinas apareciese hoy, se encontraría que sus personajes carecen de pasión, y que en todo el país es absurdo marchar al combate sin vestidos. ¡Pero así están los bajorrelieves antiguos!, exclaman los clásicos de la pintura, gentes que no juran más que por el nombre de David y no pronuncian tres palabras sin hablar de estilo. ¿Y qué me importa el bajorrelieve antiguo? Tratemos de hacer buena pintura moderna... La escuela de David no puede pintar más que cuerpor: es enteramente inhábil para pintar almas..."

7. LA CRITICA CATALANA: N.OLLER - J.SARDA - J.YXART

El siglo XIX, en el contexto literario catalán y concretamente barcelonés, trae consigo el resurgimiento, lo que en términos propios se ha llamado la Renaixença. Gracias al movimiento romántico se alcanzan en lengua catalana importantes resultados literarios, sobre todo en el terreno poético, resultados dominados básicamente "por los ideales de la clase media y por la evocación nostálgica de un pasado más bien legendario."[1] Aunque los Jocs Florals fomentaron también, durante los primeros años, la prosa, la poesía fue la más favorecida por el impulso renovador. En novela, a mediados de siglo, lo poco que se hacía pertenecía a la escuela costumbrista; estaba por dar el paso hacia la novela como género moderno.

El tiempo y las características sociales de la Restauración favorecieron en Cataluña el nacimiento de la novela, que había de ser, además, novela realista, en consonancia con la modalidad imperante en toda Europa. Si en Castilla Galdós y otros conocidos novelistas se imponían, en el ámbito catalán iba a sobresalir como representante máximo y casi exclusivo Narcís Oller (1846-1930). El es, en efecto, la figura más significativa en lo que respecta a la creación novelística catalana de calidad y características europeas, en el último tercio de siglo; si bien su obra empezó siendo escrita en castellano y, sólo después de tomar parte en los Jocs Florals de 1877, Oller parece convencerse de la importancia de la lengua regional propia en su uso literario.

---

[1] A. Terry, J. Rafel, Introducción a la lengua y la literatura catalanas, Barcelona, Ariel, 1977. Vid. sobre este período, además de la reciente Historia de la literatura catalana, dirigida por M. de Riquer, A. Comas y J. Molas, Barcelona, Ariel, 1987: Varios, Un segle de vida catalana, 1814-1930, 2 Vols. Barcelona, Alcides, 1962; J.Mª Poblet, Els precursors de la Renaixença. Del Rector de Vallfogona a Aribau. Barcelona, Rafael Dalmau, 1968.

Hablar de Narcís Oller es, pues, hablar de una novelística nueva en su concepción y en sus procedimientos[2], para lo cual el escritor, de formación romántica, tuvo que decantarse hacia "l'opció estètica que va de Balzac a Zola, estimulat per Navarro, Yxart y Sardá i gràcies a la lectura d'autors francesos i a l'exemple dels novel.listes espanyols coetanis, sobretot de Galdós."[3]

A Oller nos referimos por cuanto sus concepciones estéticas y la obra a que dan lugar se hallan en estrecha relación con las corrientes europeas realistas y naturalistas, convirtiéndose por este mismo motivo la suya en la más importante concrección creativa de los postulados críticos de otras dos figuras esenciales: Joan Sardá y Josep Yxart. Ambos, teniendo como precedente más directo al valenciano Felipe B. Navarro[4], serán los encargados de introducir el naturalismo en Cataluña, convencidos de la necesidad de adecuar el arte al momento histórico. Este empeño, paralelo cronológicamente -tal y como veremos- al llevado a cabo entre los críticos en lengua castellana, será para los tres causa y consecuencia, a un tiempo, de la necesidad y posibilidad de entrar en contacto directo con las creaciones extranjeras. Y en lo que a nuestro estudio concierne debe subrayarse cómo entre las lecturas de escritores franceses coetáneos y precursores del actual movimiento en Cataluña se halla, evidentemente, la de Stendhal.

---

[2]Gaziel, Una època memorable. Pròleg a Narcís Oller, Memòries literàries. Història dels meus llibres, Barcelona, Aedor, 1962, p.XIX.

[3]A. Tayadella i Oller, "Narcís Oller i el naturalisme" en Historia de la Literatura Catalana Vol.7, cit., p.619.

[4]Vid. A. Tayadella, "Quinze cartes de Felipe B. Navarro a Narcís Oller. A propòsit dels inicis del naturalisme a Catalunya" en Homenatge a Antoni Comas, Universidad de Barcelona, 1985, pp.479-536.

Recordemos, sin embargo, que en las décadas de los setenta y ochenta la literatura catalana se ve todavía en el apremio de asentar sus recursos linguísticos. Son muchas las necesidades internas y la capacidad de recepción ante las aportaciones culturales foráneas todavía limitada. Tendremos que esperar a las primeras décadas de siglo y sobre todo a los años veinte y treinta para asistir, tras la normalización del idioma y los avances sociales y "ciudadanos" -el desarrollo del ámbito urbano y de las posibilidades culturales es muy importante en Cataluña- a las manifestaciones más ricas de ese conocido aperturismo catalán a lo europeo. Esta es, en nuestra opinión, una de las razones que explican probablemente la ausencia de un mayor eco de la obra stendhaliana entre los críticos catalanes de la época. La receptividad de éstos, por aquel entonces, es equiparable a la de los castellanos y no superior. Unos y otros se mueven todavía en un mundo estrecho, donde la preocupación imperante es la de la literatura propia y los modelos vienen dados por otros desde fuera, a ritmo de debate y de candente actualidad.

No son muchas, repetimos, las aportaciones concretas ("concretizaciones" críticas) al conocimiento de Stendhal hechas por Oller, Sardá o Yxart, tres nombres que hemos escogido por su indiscutible relevancia y que llenan además, por sí solos, este periodo literario, en el terreno de la novela y de la crítica. Pero, aun siendo escasa su contribución a través de comentarios o artículos, nos ha parecido importante no obviar ciertas alusiones, exponentes, a nuestro entender, de un conocimiento real de la obra del francés, fruto de una lectura hecha bajo presupuestos y condicionantes similares a los manifestados por Pardo Bazán, "Clarín" o R. Altamira.

Las novelas y los ensayos de Stendhal debieron ser leídos con la curiosidad y admiración propias de quienes buscaban afanosamente las apoyaturas idóneas para un género que deseaban se desenvolviese a tenor de los imperativos de la época. El universo literario francés en candelero era limitado, empezaba precisamente por Stendhal y tenía su punto álgido en Zola. Los límites aseguraban su aprehensión y conocimiento. Unas palabras de Narcís Oller ilustran esta peculiar relación con la literatura francesa, que en lo esencial descubrimos también en Yxart y Sardà.

> Recuerdo que de mis primeras lecturas, el autor que más vivamente me impresionó fue Eugenio Sué. Luego fui conociendo a Goncourt, Stendhal, Rabelais, Zola, Flaubert, Maupassant, Balzac, Daudet, entre los franceses que fueron ya siempre mis preferidos; Zola de una manera especial. Bajo la influencia de esta constelación, entonces dominante, empecé a borronear mis primeras cuartillas.[5]

Zola y el naturalismo, efectivamente, dejan una impronta notabilísima en la creación del escritor, si bien ésta ha sido diferentemente valorada por la crítica posterior. En su momento, Yxart, "Clarín" y Sardà le consideraron un naturalista; y sin embargo, después, críticos como Gaziel y sobre todo Montoliu[6] han tendido a negar este calificativo, aplicando criterios de orden moral y no estético. Ultimamente, como señala A. Tayadella, los estudiosos más solventes de la obra de Oller -S.Beser o Yates- intentan, con acierto, situarse en la perspectiva justa, según la cual resultaría imposible prescindir del contexto naturalista para entender la producción del novelista, sin olvidar, no obstante, que la óptica aplicable en este caso, como en el caso del resto de los novelistas contemporáneos en lengua castellana -añadimos nosotros-, no puede ser la del

---

[5] L. Beltrán Pijoan, "Escritor a los ochenta y un años. El rejuvenecimiento de Narciso Oller" Estampa Año I, Nº34 (Madrid, 21 Agosto 1928).

[6] Vid. Gaziel, Una època memorable, cit.; M. de Montoliu, "L'obra de Narcís Oller. Estudi crític" en N. Oller, Obres Completes, Barcelona, Selecta, 1948, pp.XI-XXXIII.

naturalismo ortodoxo. El naturalismo castellano, como el catalán, se distancia del francés por su rechazo a las referencias ideológicas del movimiento. Falta la visión determinista del mundo, la concepción puramente fisiológica del hombre condicionado por las leyes del medio y la herencia, falta el cientifismo omnipotente.

Concretamente, en Oller "el sentimentalismo romàntic -apunta Beser- i la preocupació moralitzadora, en el sentit més elevat, són els motius que l'aparten en alguns moments del naturalisme."[7] Desde su primera lectura de Zola va a descubrir "el gran contingut de poesia que conté el natural per a qui sap ben observar-lo", de manera que intentará, a partir de entonces, no ya poetizar la realidad, pero sí descubrir la poesía que hay en el "natural". En aquellas palabras del maestro francés encuentra también- sigue diciendo Beser- "la síntesi entre el seu innat romanticismo i els nous corrents literaris."[8]

Su inclinación por la nueva escuela responde también, en buena medida, a un proceso de recepción que tiene por intermediarios a novelistas del ámbito castellano, fundamentalmente a Galdós. Son muchas las muestras de admiración literaria que se descubren en la correspondencia epistolar entre ambos. Oller le consideraba "el maestro, el primero, el más ilustre de los novelistas españoles", "un Balzac original."[9] El tipo de novela realista cultivado por Galdós desde La Fontana de oro fue, sin duda, decisivo en la

---

[7]S. Beser, Pròleg a N. Oller, La societat catalana de la Restauració, A cura de S. Beser, Barcelona, Edicions 62, 1965, p.7.

[8]Ibid., p.7.

[9]W.H. Shoemaker, "Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller" B.R.A.B.L.B XXX (1963-1964), pp.247-306 (8 Febrero 1886, IX, p.272; 28 Julio 1886, XIV, p.281).

orientación del escritor catalán.[10] A ello se hubieron de sumar los contactos y el efecto de las opiniones de Pardo Bazán o "Clarín", de quien probablemente leyó el conocido y sustancial artículo "Del estilo en la novela"(1882-1883).

No obstante, en su adopción de la novela realista y en sus tentativas naturalistas, Oller se encontró con limitaciones importantes. En primer lugar, la falta de una tradición de narrativa realista catalana, en el campo estrictamente lingüístico. En segundo lugar, las limitaciones referidas a su propia personalidad: "una gran inseguretat personal i literària i una certa tendència a la indolència, afavorida aquesta última pel caràcter no professional que per a ell té el conreu de la novel.la."[11] En todo caso, estos escollos personales los fue superando gracias al impulso del grupo de amigos que le rodeó: Francesc Matheu, Angel Guimerà, Emili Vilanova, Riera i Bertran y, sobre todo, Josep Yxart y Joan Sardà. Entre los representantes de la literatura castellana, Pérez Galdós, Pereda, Valera, Pardo Bazán y críticos como Castro y Serrano, Manuel del Palacio, Fernán Flor, Ortega y Munilla discutieron y valoraron sus méritos.[12]

Su primera novela, La papallona, alcanza un sonado éxito que le impulsa anímicamente a continuar por el camino iniciado. A ella le siguen,

---

[10] Vid. sobre la influencia concreta de Galdós en Oller, A. Yates, "The creation of Narcís Oller's La febre d'or" Bulletin of Hispanic Studies LII (1975), p.74.

[11] S. Beser, "Les limitacions narratives de Narcís Oller" en Actes del Quart Col.loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes, Basilea, 22-27 de Març 1976. A cura de Germà Colon. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, pp.333-347 (p.343).

[12] Vid. Gaziel, Pròleg a N. Oller, Memòries literàries en Obres Completes Vol.II, cit., p.665. Concretamente para algunas opiniones de Galdós y "Clarín" vid. el Apéndice incluido en A. Yates, "Vilaniu dins la trajectoria literària de Narcís Oller" Actes del Quart Col.loqui internacional de Llengua i literatura catalanes, cit., pp.369-394.

De tots colors, L'escanyapobres, Vilaniu y la febre d'or, escritas con similar entusiasmo. Otra novela, La bogeria, da muestras de la influencia más directa de Zola. Y sin embargo, poco después torna a las vacilaciones. La muerte de Yxart, en 1895, y la de Sardá, en 1898, son golpes duros que no consigue superar.[13] La falta del intercambio de ideas con los hombres de su generación, el cansancio de la edad y la aparición de otros rumbos literarios en el panorama europeo, le sumerge en la confusión. En Pilar Prim parece volverse hacia su maestro Galdós e intentar algo similar a lo que éste estaba haciendo desde Realidad[14]: centrar el interés narrativo en el análisis de los caracteres, "dramatizar la novela", en definitiva, aproximarse al "psicologismo" representado por Bourget en Francia. En último término, Oller volvía a reencontrarse ahora con elementos que le eran muy propios: ese sentimentalismo y sentido moral, de raíz romántica, que impregnan, dejando mayor o menor huella según los momentos, toda su obra.

En síntesis, pues, la novela de Oller aparece como "resultat de l'enfrontament de dos mons culturals i literaris difícils d'unir: per un costat, el realisme vorejant el naturalisme zolià; per l'altre, aquest sentimentalisme moralista que sembla allunyarunos cap el romanticisme tradicionalista."[15] La capacidad de superar esta contradicción por vías narrativas adecuadas (en L'escanyapobres o La bogeria, según S. Beser), o justificándola bajo el nuevo concepto de novela a lo Paul Bourget determina lo mejor de su producción. Además, a través de la alternativa defendida en Pilar Prim, se acercaba al camino abierto por Stendhal, y que Zola sólo había recogido en parte, como en parte lo entendería toda la corriente

---

[13] N. Oller, Memòries literàries. Història dels meus llibres, cit., p.234.

[14] Vid. S. Beser, Pròleg a N. Oller, La societat catalana de la Restauració, cit.

[15] S. Beser, "Les limitacions narratives..." art.cit., p.346. Cfr. Montoliu, "Estudi crític" en N. Oller, Obres Completes Vol.I. cit., pp.29 y ss.

psicologista de fin de siglo en Francia. A Stendhal se volvieron entonces los ojos de los "jeunes maîtres"; la combinación de realismo, romanticismo y análisis psicológico estaba ya , premonitoriamente, definida en sus obras. Oller no nos ha dejado ninguna declaración explícita de su adscripción al credo stendhaliano, al menos no en términos rigurosos, pero sí ha dejado para la posteridad un testimonio vivo en relación al novelista francés que es la expresión de un entrañable reconocimiento.

El testimonio se encuentra entre otros muchos recogidos por el autor en la tituladas Memòries literàries. Història dels meus llibres i relacions literàries. Fueron escritas entre 1913 y 1918, y más que de confesiones íntimas se trata del "testimoni d'un autor que, havent ocupat un lloc d'excepció a les lettres catalanes, se sent injustament menystingut per la intel.lectualitat del moment, la noucentista."[16] Después de años de silencia y olvido, perdidas las ilusiones y muertos los compañeros de viaje, quien, en otro tiempo, fue el más importante novelista catalán, y ahora resuta relegado como consecuencia del desinterés y hasta desprecio de los noucentistas por el naturalismo[17], va a decidir convertir las cartas dirigidas a su ilustre amiga Caterina Albert Paradís (conocida por el pseudónimo de Víctor Català), la autora de Solitud, y los documentos que las acompañan en sus Memorias póstumas, ya que dispuso que no fuesen publicadas antes de pasados dos años de su muerte. Sorprendentemente, han debido de pasar muchos más años para poder ver publicada esta obra.[18]

---

[16]A. Tayadella, "Oller memorialista" en Historia de la Literatura catalana, cit., p.667.

[17]Vid. Montoliu, Memòries literàries (Estudi) "El noucentisme i el catalá ollerí" en N. Oller, Obres Completes, Vol.II, cit., pp.670-672.

[18]Ibid., p.661.

Y, pese a lo que cabría pensar dada la nota pesimista y el resquemor de Oller, no estamos ante un texto hiriente o panfletario, ni tampoco -como ya decíamos- ante la simple confidencia. Por el contrario, y afortunadamente, nos hallamos ante todo un período literario historiado por el novelista, desde la propia afirmación de sus convicciones literarias y éticas.

> L'evocació no és feta únicament a partir del record personal sinó que, donada la seva pretensió d'objectivitat, va documentada amb materials diversos -notes, cartes, ressenyes de premsa, etc.- que, si bé perjudiquen l'obra en la seva dimensió artística, n'incrementen l'interès documental. No cal dir que les Memòries literàries d'Oller proporcionen molts elements sobre la personalitat de l'autor, les seves actituds ideològiques i cíviques, la seva formació literària, la història externa de les seves obres -poca cosa, en canvi, de la seva teoria estètica- o les seves relacions literàries, així com també una notable quantitat de dades de gran interès per a l'estudi de la història de la literatura d'aquells anys.[19]

Uno de los capítulos de esta Memòries, concretamente el XIV, revela en un impulso de "sobrera expansió que se m'és escapada de la plo,a sense voler-ho", algunas de esas notas del carácter de Oller a las cuales nos hemos referido anteriormente, agudizadas cuando "l'alba del sigle XX (m')atrapá en un estat de depressió moral terrible" (i) "morts aquells dos meus guiadors i companys inseparables (Yxart i Sardà) que sabien estimularme a escriure, i sentint-me absolutament refractari a les formes i tendències que anaven dibuixant-se en el nou art batejat llavors de modernisme, m'entrá un descoratjament i tot ensems un fàstic tan gran per seguir conreuant les lletres..."[20] que, de no haber sido por algunos otros amigos que aún solicitaban su colaboración en diarios y revistas, habría dejado de

---

[19] A. Tayadella, "Oller memorialista" en Historia de la Literatura Catalana, cit., p.668.

[20] N. Oller, Memòries literàries, cit., p.988.

escribir.

Su connatural tendencia a considerar la literatura como una afición y no bajo los imperativos de la profesionalidad, contribuye a explicar el desánimo y su posterior alejamiento de la creación novelística. El mismo reconocía su falta de ambición en el mundo de la literatura. En su caso, como en el de Stendhal, escribir era un pasatiempo personal, un modo de acercarse al hombre y a su realidad, y no un oficio.

> Quan ara considero, estimada amiga, el que sempre m'ha passat en casos conseмblants, que no són pocs (recordi, per no citar-ne d'altres, la proposició Lázaro Galdiano, en fundar la España Moderna) veig ben clarament demostrat que, tot i ma innata passió per les lletres i el molt relativament que he escrit i he somniat escriure, jo, més que el que se'n diu un literat, he estat únicamente i per propi passatemps un narrador o novel.lista, a la manera que ho fou, segons diuen, el diplimàtic francès Beyle, més conegut per Stendhal.[21]

Era ésta, en efecto, una de las ideas que circulaban sobre Stendhal en la època. No del todo ajustada a la realidad que hoy conocemos del escritor, pero mantenida por quienes veían en él, sobre todo, a un hombre despreocupado por el estilo, más atento a las pasiones y a los placeres artísticos y mundanos que a las convenciones sociales y literarias, un "dilettante" enamorado de Italia y parodiador del racionalismo francés.[22] En cualquier caso, y esto importa más, un escritor ante todo y sobre todo ocupado en la observación del corazón humano y del hombre en su medio social. Quizá no reflexionó mucho Narcís Oller sobre esto último, pero al escribir las líneas que ahora vamos a reproducir, nos ofrecía no sólo el

---

[21] Ibid., p.989.

[22] La idea empieza a extenderse con los primeros juicios de Balzac y llega, en el contexto hispánico, al menos hasta Menéndez Pelayo, quien afirmaba en su estudio sobre Stendhal incluido en la Historia de las Ideas Estéticas, que una de las manías más arraigadas de éste había sido la de "no querer pasar por hombre de letras, sino por hombre de mundo." Vid. el Capítulo de nuestro estudio dedicado a Menéndez Pelayo.

retrato de sí mismo, sino también el de aquel diplomático francés a quien acababa de citar.

> La naturalesa, l'home, la vida m'han interessat tot temps molt més que el llibre. En la contemplació de les coses reals és on he trobat sempre mes principals deliquis, tota la inspiració de mes narracions i mes novel.les. Per això he estat més contemplatiu que actiu, tan sociable i tan aficionat a viatgar que d'haver-m'ho permès la posició, m'hauria passat la vida corrent món.[23]

Y he ahí la razón por la cual,

> (...) en el moment històric de què m'estic ocupant m'interessaven més, molt més que les lletres pròpiament dites i l'augment del meu nom, les psicologies socials que m'oferia la lluita política en curs a casa nostra i les magnificències que em prometia l'Exposició Universal de París...[24]

No nos sorprende que por aquellas mismas fechas estuviese escribiendo Pilar Prim: "Tot el més que jo faria, no sé si ja a l'estiu següent o en el de 1902, seria escriure els dos otres primers capítols de Pilar Prim." La novela fue publicada en 1906 y representa el intento de superación de la narrativa realista, optando por la vía del psicologismo. Sin prescindir del contexto social, el de la burguesía catalana de fin de siglo, aquí "el sostenimient de l'obra son els personatges". "Aquesta és la seva obra -dice Beser- més perfecta, aquella on millor es ver la seva mestria de constructor; tot hi és mesurat i valorat com si es tractés d'una simfonia musical."[25] Su redacción, sin embargo, fue lenta y penosa[26];

---

[23] N. Oller, Memòries literàries, cit., p.989.

[24] Ibid., p.989. (El subrayado es nuestro).

[25] S. Beser, Pròleg a N. Oller, La societat catalana... cit., p.8. Vid. A. Tayadella, "Narcés Oller i el Naturalisme" en Historia de la Literatura catalana, cit., pp.660-666.

[26] N. Oller, Memòries..., cit., p.990.

adaptándose a los nuevos aires literarios, Oller se empeñaba en una empresa que, como su "afición" por las letras, tenía mucho de stendhaliana. Lamentablemente, ya no vivían Sardà ni Yxart para aprobar o discutir los resultados. Ellos escribieron y murieron dentro de su generación, la de la narrativa realista-naturalista, y el Stendhal que conocieron no pudo ser sino el popularizado por Zola y, entre nosotros inicialmente, por E. Pardo Bazán.

Muy poco, prácticamente nada, podemos decir, si nos atenemos a las referencias concretas, sobre la lectura de las obras de Beyle hecha por Joan Sardà o sobre su opinión al respecto. Poco más a propósito de Josep Yxart. Tras la revisión de sus respectivos escritos críticos, fundamentalmente de orden periodístico, sólo destacamos el testimonio de una carta escrita por Yxart y dirigida a Sardà, en septiembre de 1879, en la cual da cuenta de las lecturas que le ocupaban por aquel entonces; entre ellas las de <u>De l'Amour</u>, libro obominable según la ortodoxia, pero henchido de bellezas de ingenio "esprit exquis".

Tar(rago)na 29 S(eptiem)bre 1879

Mi buen amigo Sardà:

Doy en efecto las gracias a Alarcón por sus dos beneficios: una contestación casi inmediata de V. y un sabroso párrafo de literatura. Hablemos de literatura, amigo mío, frase que equivale para nosotros al proverbial: "hablemos de mi pleito". Conformes de toda conformidad en la apreciación del soneto, que ya conocía, pero que no por esto me ha proporcionado menos placer, pues va acompañado del comentario de V. sobre los méritos de su autor. No estoy tan conforme hasta cierto punto en el juicio que le merece Sainte-Beuve. Me parece que aunque realmente gusta del detalle y procede por análisis, la lectura del artículo suyo da siempre por resultado una idea sintética completa, total, profunda del autor o el libro juzgados. Las citas de detalle no son además en su pluma (permítame V. la comparación estrafalaria) no son tirillas de la piel ni fibras del músculo, sino gotas del tuétano; y cuando se sabe elegir con tal acierto tales citas, y se agrupan con tal arte, el resultado no puede menos de ser incontrastable, contundente, mayor que el de una apreciación general. Claro, sin embargo,

que le prefiero Macaulay. Este incidente es de los que descorazonan, y aplastan el ánimo con su mérito; es de los que no dejan siquiera el consuelo de gustar tranquilamente lo mediano. Ha elevado el estudio crítico a la altura del poema.

Por vía de pasatiempo voy a insertar aquí una lista de las lecturas de pasatiempo con que he entretenido últimamente mis ocios. V. me dirá después si es posible alcanzar con ellas una sola idea sólida y provechosa; fijeza en ellas, ilustración real, y ni siquiera conocimientos en un idioma usual y usable.

Vaya la lista.

Además del primer tomo de las Causeries:

Melanges historiques et littéraires de P. Mérimée; lectura grata, clara, fácil, pero nada más.

De l'amour, de Stendhal, libro abominable según la ortodoxia, pero henchido de bellezas de ingenio "esprit exquis".

Histoires extraordinaires, de Poe. Sin duda, V. las conoce. Me abstengo de comentario, no sé encajarlo en una línea.

Les Grotesques, de T. Gautier: estudio curiosísimo y bellísimo de algunos poetas malos y medianos del siglo de Luis XIV: estilo brillante, incomparable.

Dos novelas de Williams Collins que me han entretenido poco.

Obras póstumas de A. de Musset; lo último que me faltaba conocer de mi amigo predilecto.

Andrés Chenier, novelista de Mery, que estoy leyendo ahora con algún esfuerzo, porque no me ha interesado de golpe.

Biografía de George Sand, por Mirecourt. Tenía a este autor por un libelista; esperaba con fruición un escándalo, y me encuentro con un señor muy galante, muy circunspecto y muy entusiasta.

¡Qué modo de llenar la cabeza de humo!... ¿Querrá V. creer, hablo con sinceridad, que esta lista me sonroja? Me consideraría feliz si pudiera escribir a V. un parrafillo delicado, referente a algún suceso de la vida real, como aquel con que V. termina su carta. De V. buen amigo,

Yxart.

La carta, remitida desde Tarragona, se cuenta entre aquéllas conservadas del epistolario Yxart-Sardà. Gracias al magnífico trabajo de Rosa Cabré hoy disponemos de los textos de veintisiete cartas del primero y una del segundo. Catarce de ellas comprenden del 28 de Julio de 1879 al 12 de Febrero de 1883, las restantes van del 4 de Agosto de 1893 al 31 de Enero de 1895. La carta de Sardà aparece sin fecha. En cuanto a la relación

existente entre ambos, Rosa Cabré nos explica lo siguiente:

> Josep Yxart, que residia habitualment a Barcelona des del 1878, va conèixer Joan Sardà a través del seu cosí Narcís Oller. Aquest, a les Memòries literàries, explica com, impressionat pels elogis que, de de les pàgines de La Recaixensa, feia Sardá del seu llibre de contes Croquis del natural, editat aquell mateix any 1879, va a adreçar-se a la redacció del periòdic per tal de saber on podia trobar el crític i "tributar-li tot l'agraïment que li devia". Allí mateix se saludaren i començaren una amistat que ben aviat es degué fer extensiva a Yxart. A l'estiu de 1879, quand Yxart va a Altafulla a passar les vacances en una propietat que allí tenien els seus pares, escriu a Sardà i, encara que el tracti de vosté, el considera amic seu i el convida a estar a casa seva uns quants dies amb la seva família. L'amistat entre els elements di aquesta tríade literària va durar tant com la vida dels qui la integraven.[27]

Del texto donde se alude a De l'Amour, deducimos algo sobre el conocimiento que de Stendhal, como ensayista y novelista, debieron de tener ambos críticos. En 1879, los dos, jóvenes aún, aprovechan la correspondencia para comentar sus descubrimientos literarios. En Yxart, nos consta ese permanente afán por la lectura; aunque abogado por circunstancias familiares, tuvo siempre por vocación y meta el periodismo crítico y la creación, si bien, en este último campo, no llegó a sobresalir. En 1879, le encontramos especialmente ocupado con los escritores franceses: Sainte-Beuve, Mérimée, Gautier, Musset, Chenier, George Sand. Lecturas que en esta ocasión, sin embargo, no debía considerar demasiado provechosas, a juzgar por esa exclamación: ¡Qué modo de llanar la cabeza de humo!. Sea como fuere, suponen la progresiva adquisición de un bagaje cultural importante y son síntoma de su preocupación por la literatura francesa, siempre en candelero, y más aún a causa de la polémica naturalista.[28]

---

[27]R. Cabré, "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardà" Els Marges Nº24 (Gener 1982), pp.68-89 (p.69).

[28]Vid. sobre Josep Yxart, los Prólogos a: J. Yxart, Entorn de la literatura catalana de la Restauració. A cura de Jordi Castellanos, Barcelona, Edicions 62 i La Caixa, 1980; idem, Angel Guimerà. A cura de Rosa Cabré, Barcelona, Edicions 62. Col.

Yxart entró de lleno en los debates literarios de la época. Cuando inicia su relación con Sardà, éste era ya un reputado crítico. Ambos seguirían, a partir de entonces, una trayectoria similar.[29] A diferencia de Yxart, Sardà no abondonó nunca el ejercicio de la abogacía, compaginándolo con sus múltiples colaboraciones en la prensa periódica: La Gramolla (1870), La Renaixensa (1871-1884), La bandera catalana (1875), Revista de ciencias históricas (1880), La Ilustración catalana (1880-1892), Arte y Letras (1882-1883) -dirigida por el propio Yxart-, La Publicidad (1882-1886), Revista literária (1883), L'Avenç (1884-1889), Art i literatura (1886), La España Regional (1886-1897), La Veu de Catalunya (1891-1897); así como en la prensa madrileña: La España Moderna (1889-1890), Revista Contemporánea, La Mañana, La Epoca.

Pese a una formación idealista inicial, a partir de 1875-1876, como ocurrió con Oller e Yxart, Sardà conoce y adopta la visión realista en su concepción del arte. Tal decantamiento hacia la crítica positivista y el naturalismo tiene su expresión en el Prólogo a la traducción de Nabab, de Daudet, en 1882, manifiesto que se convierte en la primera formulación teórica del naturalismo catalán.[30]

Antologia catalana, Nº76, 1974.

[29] Vid. sobre la actividad crítica de Yxart: C. Omar y Barrera, "Los críticos y la crítica.- A. D. José Yxart" La Vanguardia (12 Diciembre 1891); J. Buscon, "La crítica de Yxart" La Vanguardia (28 Mayo 1895); R. Altamira, "Yxart crítico" La Epoca (10 Junio 1895) (El artículo de Altamira está también recogido en De historia y arte, Madrid, V. Suárez, 1898, pp.256-266); idem, "Yxart" La Vanguardia (25 Mayo 1896); "Azorín", "Un hombre olvidado" Cataluña ante España, Cuadernos de La Gaceta Literaria, Madrid, 1930, p.221; M. de Montoliu, "José Yxart" en Cuatro etapas en la evolución de la literatura catalana moderna, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Publicaciones de la Cátedra "Juan Boscán" Nº1, 1956, pp.53-78; idem, José Yxart, el gran crítico del renacimiento literario catalán, Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses, 1956; S. Beser, "Siete cartas de Leopoldo Alas a José Yxart" Archivum (Oviedo) Tomo X (1960), pp.385-397.

[30] Vid. A. Tayadella, Joan Sardà i el naturalisme. Tesi de Llicenciatua. Universitat de Barcelona, 1978; idem., "Joan Sardà, crític literari" en Actes del Col.loqui Internacional dobre la Renaixenza (En prensa).

La actitud de Sardà ante la nueva escuela francesa será similar a la mantenida por sus dos amigos catalanes y, en el ámbito castellano, a la de Alas.[31] Cabría hablar también aquí, como ocurría con "Clarín" de "oportunidad literaria", y es que Sardà acepta el naturalismo "per reacció contra els excessos de l'idealisme romàntic i perquè el considera la manifestació literària més adequada a la vida intel.lectual del seu temps."[32] Tanto él como Yxart -dice A. Tayadella[33]- al llegar a la década de los ochenta van a concretar su convencimiento de que "cada época tiene su arte"[34], dentro de una asunción muy matizada del naturalismo. ¿En qué consisten los matices impuestos por uno y otro a los postulados de Zola? En la no aceptación del determinismo fisiológico, en la defensa de la doble dimensión, material y espiritual, de la realidad como objeto de la observación del artista, y en la aceptación de la personalidad de éste como elemento imprescindible en una obra de arte, sin olvidar la importancia de la imaginación. Su apuesta por el naturalismo es, en definitiva, ecléctica, alejada de extremismos: del extremo del pintoresquismo y predonimio del detalle, y del extremo de pintar únicamente lo bajo, lo desagradable e hiriente.

> Per que fa al Naturalisme, avui tal vegada apunten ja els gèrmens de destrucció que l'eliminaran. El Naturalisme vol ser exclusivista i aquest exclusivisme l'asfixiará (...). D'aquesta exageració morirà l'actual naturalisme. El Naturalisme, pintura del que és, pintura de la realitat, tendeix a dos defectes que tot i semblar incompatibles tanmateix coexisteixen: a pintar tot el que és i a pintar una

---

[31] Vid. S. Beser, "Siete cartas de L. Alas a José Yxart" Archivum Tomo X, Oviedo (1960), pp.385-397.

[32] Historia de la Literatura catalana. Vol.I. Direcció J.M. Prado i F. Vallverdú, Barcelona, Edicions 62, 1985, p.304.

[33] A. Tayadella, "Joan Sardà" en Historia de la Literatura catalana, Ariel, cit., p.616.

[34] J. Yxart, El año pasado, Barcelona, Librería española de López, 1888, p.150.

part exigua del que és.[35]

Lamentablemente, no contamos con una recopilación de todos sus escritos, ello nos hubiese podido proporcionar idea cabal de sus lecturas y juicios respecto a los escritores en boga por aquel entonces. La revisión de sus Obras escogidas, de la Serie catalana y de la Serie castellana ofrece buena muestra acerca de la tendencia de su crítica. Aunque aparecen los nombres de Hugo, Musset, Lamartine, Dumas y, junto a ellos, Balzac, Zola o Bourget, predomina la lista de escritores catalanes, en tanto en cuanto, Sardá se dirige al público catalán. Ausencia absoluta del nombre de Stendhal, pese a que hubo de estar al corriente de las ideas que circulaban sobre su obra. Probablemente, la referencia y el comentario en la carta de Josep Yxart puedan considerarse sintomáticos: Stendhal era tenido por un escritor poco ortodoxo, pero ingenioso, peculiar. Curiosamente, había sido redescubierto por Taine y Zola, los dos grandes maestros cuya influencia se conjuga en Yxart, según puso primero de manifiesto Ramón Sumoi[36], y en los últimos años ha argumentado, contando con valiosa documentacion, Rosa Cabré[37], de quien esperamos todavía una más completa obra sobre la labor crítica de Yxart, que suponemos de próxima aparición.

Rosa Cabré ha analizado el tipo de "realismo" defendido por Yxart en su concepción de la novela, desde el que se enfrenta a los postulados de la nueva escuela francesa, aspirando siempre a la captación del ser humano en su múltiple circunstancia. Merece la pena reproducir algunas de las

---

[35] J. Sardà, "Alfonso Daudet". Noticia Biográfico-crítica en Obres escogidas. Sèrie castellana, I, Barcelona, Fr. Puig y Alfonso, 1914, pp.29-40.

[36] R. Sumoi, José Yxart y su crítica. Tesis de Licenciatura. Universidad de Barcelona, 1962.

[37] R. Cabré, "Josep Yxart: concepte de novel.la" en Actes del VII Col.loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes, Tarragona-Salau, 1-5 Octubre 1985. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.

afirmaciones de esta autora, pues, en último término, refiriéndose a Yxart, remiten también a una concepción del realismo muy próxima a la de Stendhal, para quien la novela psicológica-realista sólo podia resultar del análisis de las relaciones humanas y sociales puestas en juego en cada momento histórico.

> El realisme va ésser sempre una constant de la seva concepció de l'art, i això, la seva obra publicada, les cartes i tota la seva producció inèdita ho evidencien prou.
>
> De Mm. d'Staël i Schiller, Yxart va aprendre el que Hegel defineix com la dialèctica entre l'art i la realitat. Aquest component idealista hegelià que domina duran l'etapa romàntica la ideologia i la producció d'Yxart, és un dels elements capitals per entendre la seva contínua i profonda aversió cap a l'artifici, la inverosimilitud, i la gratuïtat en art i literatura, i la causa de la fàcil receptivitat del pensament de Taine, primer, i del mètode naturalista de Zola, després.
>
> A partir de 1879 la lectura de Sainte-Beuve, Macaulay i Sarcey, pel que fa als teòrics, i de Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola i Daudet pel que fa a autors literaris, el duran, poc a poc, a afirmar que el realisme o el naturalisme (en un sentit ampli) ha suposat un canvi de procediment en la manera d'expressar-se que ha permés al novel.lista i al dramaturg poder captar profondement la manera de ser de l'home i de la seva societat. De la mà de Taine i Zola, Yxart es desentengué de la identificació idealista entre bellesa i veritat. A partir dels anys 80 bellesa seguí suposant veritat, però no necessàriament bondat.
>
> Finalment quan s'adonà que cap a 1890 s'introduïa un nou corrent idealista, Yxart no renuncià a les troballes tècniques que l'havien portat al naturalisme, però s'apuntà de seguida al nou corrent pel que suposava de major profonditat en l'anàlisi de la realitat.[38]

En definitiva, bien podemos hablar de afinidades en la concepción última del hecho literario-novelístico, pero, en todo caso, aquellas ideas estaban en el ambiente, y no seria preciso suponer una deuda directa con Stendhal, que, por otro lado, no podemos documentar. Cierto que en Stendhal

---

[38] R. Cabré, Epistolari Josep Yxart-Narcís Oller. Resum de la Tesi de Doctor en Filologia, Barcelona, Centro de Publicacions, Universitat de Barcelona, 1985, pp.16-17.

hallamos el germen de cuanto entonces se intentaba dilucidar, no sin conflictos, pero lamentablemente, ni Yxart, ni Sardà, como críticos, se mostraron receptivos explícitamente ante la obra o los principios estéticos del novelista francés.

CAPITULO TERCERO: Stendhal y la crítica literaria española noventaiochista (1898-1914)

1. PRELIMINARES. "Horizonte de expectativas"

Recurrir a la tan manida expresión "crisis de fin de siglo" resulta, aunque no muy original, poco menos que obligado cuando se trata de comprender la realidad literaria y crítica de la época, desde la enorme complejidad que imponen estos años de vida europea, nacional y regional. En este intento de comprensión, hemos optado por emplear un encuadre conflictivo pero, en nuestra opinión, metodológicamente válido, sobre todo porque afirmamos, desde ahora mismo, que en ningún caso nos planteamos como propósito el establecer una caracterización generacional. Muy por el contrario, sólo buscamos fechas referenciales, apoyaturas de carácter histórico y literario que faciliten el trabajo posterior.

De aquí en adelante, pues, nos referiremos a los años 1898 y 1914 con el único fin de reagrupar dentro de estos límites, familiares para el lector actual, no sólo acontecimientos precisos, sino toda una conflictiva realidad que sabemos, "a priori", se extiende rebasando una y otra fecha. Estas son, sin embargo, útiles tanto desde el punto de vista histórico-desastre de 1898 y estallido de la 1ª Guerra Mundial-, como literario, por cuanto resultan tradicionalmente conocidas las denominaciones de Generación del 98 y Generación de 1914. A este respecto, hemos de advertir que nos enfrentamos al problema finisecular con la convicción de que no sirven los marcos exclusivamente hispánicos y, por ello, tampoco la posibilidad de categorizaciones meramente internas; estamos ante una realidad europea. Pero como de alguna manera hay que asir semejante conglomerado y éste no por ser primeramente literario -dado el enfoque de nuestro trabajo-, puede

prescindir de las circunstancias sociales, políticas, económicas que lo determinan, habremos de reducirlo de la mejor manera posible a sus coordenadas más significativas, en estos distintos órdenes.

Vamos a obviar la polémica Generación del 98-Modernismo. Renunciamos a entrar en un debate donde hoy difícilmente se puede añadir algo más sin correr el riesgo de ser adscritos a las posiciones tradicionalmente esgrimidas. Recordemos los conocidos ensayos de Pedro Salinas, "El problema del modernismo en España o un conflicto entre dos espíritus" y "El concepto de generación literaria aplicado a la del 98", ambos en Literatura española. Siglo XX[1], cuyos argumentos son básicamente aceptados por G. Díaz-Plaja en Modernismo frente a 98[2], en una defensa, a veces forzada, de la entidad generacional llamada de 1898. Postura más flexible adoptó R. Ferreras, en "Los límites del modernismo y la generación del 98", publicado primero en 1956 y luego en el libro Los límites del modernismo[3]; también Luis S. Granjel ha preterido alternativas más moderadas y descriptivas en su Panorama de la generación del 98[4]. Entre los críticos más reacios a reconocer la existencia de esta generación literaria, se hallan R. Gullón, como puede verse en el artículo que encabeza su libro La invención del 98 y otros ensayos[5] y José Carlos Mainer en "Hacia una sociología del 98", dentro del volumen Literatura y pequeña burguesía en España[6], y también en otros trabajos, como La Edad de Plata (1902-1931)[7]. La

[1]P. Salinas, Literatura española. Siglo XX, Madrid, Alianza, 1970.

[2]G. Díaz-Plaja, Modernismo frente a 98, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

[3]R. Ferreras, Los límites del modernismo, Madrid, Taurus, 1964.

[4]L.S. Granjel, Panorama de la generación del 98, Madrid, Guadarrama, 1959.

[5]R. Gullón, La invención del 98 y otros ensayos, Madrid, Gredos, 1969.

[6]J.C. Mainer, Literatura y pequeña burguesía en España, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

bibliografía es extensísima, como lo es para el tema del Modernismo y su definición, sea ésta de carácter más restringido o bien "omnicomprensiva"- según término de Mainer- del conglomerado de elementos culturales de la crisis de fin de siglo. Por esta última concepción se han inclinado, como sabemos, el propio Mainer y, antes, Onís y Gullón[8], junto a la mayor parte de la crítica hispanoamericana y catalana.

Ahora bien, independientemente de la postura interpretativa adoptada, lo indiscutible es que los escritores y críticos de la España finisecular fueron presa de importantes cambios, sus actitudes se vieron condicionadas por una circunstancia histórica contradictoria, por una realidad que sólo podía ser vivida en forma de encrucijada.

> El filósofo como el agitador social, como el poeta y el artista -dice L.S. Granjel- sentían opresivamente el peso de una sociedad, la burguesa, que pretendía seguir viviendo una existencia para ellos ya inactual, y su gesto, estético o revolucionario, reflejaba el esfuerzo que realizaron para alcanzar un mundo nuevo, oscuramente intuído y que soñaron realizable. La inseguridad, la crisis en una palabra, a que da origen esta coexistencia de formas de vida contradictorias, de dispares criterios estéticos y credos ideológios se hace manifiesta tanto en el plano de las realidades sociales y económicas como en el terreno científico, en la especulación filosófica o en la creación literaria.[9]

En los hombres de 1900 existe lo que Rosa Rossi ha llamado "ruptura a nivel psicológico e individual con el mundo que les era

---

[7] Idem. La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Barcelona, Libros de la Frontera, 1975.

[8] R. Gullón, Direcciones del modernismo, Madrid, Gredos, 1963.

[9] L.S. Granjel, op.cit., p.57.

propio"[10], una crisis de desesperanza existencial cultivada con la lectura de Schopenhauer y después con la de Nietzsche. Todo ello se encuadra en un marco socio-político y tiene su traducción en un confusionismo literario y crítico agudizado por el declive del naturalismo y las difíciles salidas decadentistas. Intentaremos, brevemente, esbozar estas vertientes del que, no debemos olvidar, es un multiforme pero único problema.

1.1. La circunstancia social

En 1874, la Restauración instituye una aparente vía de solución civilizada a los antagonismos políticos y sociales españoles, pero, como bien ha dicho Juan López-Morillas,

> En su doble afán de restablecer la convivencia cívica y de consolidar la monarquía restaurada, Cánovas acaba por pervertir el primer objetivo para asegurar el éxito del segundo. Olvida que toda auténtica paz civil debe asentarse en el libre juego y desarrollo de las energías y aspiraciones nacionales; y, empavorecido por la numerosa hueste antidinástica, fomenta para neutralizarla un género de convivencia civil y política que consiste cabalmente en el embotamiento de esas mismas energías. No son, pues, de calma creadora los años que van de 1875 a 1898; son de modorra. Apenas se percibe el latido del corazón nacional (...). El encogimiento de hombros se ha convertido en el gesto mostrenco del país.[11]

La modorra se verá interrumpida por un acontecimiento de significación decisiva: el desastre de 1898, la pérdida de las últimas colonias, Cuba y Filipinas; último espaldarazo político y económico que

---

[10] R. Rossi, "Da Unamuno a Lorca", Catania, Niccolo Gianotta, 1967, pp.25-33. (Traducido por J.Mª Portella para Historia y crítica de la Literatura española. Dirección de Fr. Rico, Vol.VI, Barcelona, Grijalbo. Crítica, 1980, p.18.

[11] J. López-Morillas, "Las consecuencias del desastre" en Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972, pp.236-253.

conseguirá no sólo reducir el país a su propio territorio, con lo que ello supone de muerte definitiva del Imperio, sino también, y en este sentido afortunadamente, despertar la conciencia nacional. El problema de España volverá a ponerse sobre el tablero con un deseo de verdad y un imperativo sentido realista, olvidado en las décadas anteriores.

El desastre, en efecto, produjo descontento, humillación, pesimismo, pero también ansias de regeneración. Una complicada síntesis de desilusión, protesta y esperanza, encarnada tanto en las capas populares como entre la clase política y la naciente "intelectualidad". Si la situación general del país puede ser calificada de muy grave, con un aumento considerable del proletariado urbano y rural y el empuje de los movimientos obreros que canalizan sus reivindicaciones con huelgas y manifestaciones contra el pago de impuestos en Barcelona y Valencia..., también movimientos como la Unión Nacional, el impulso de las Cámaras de Comercio, los esfuerzos de Costa o las reclamaciones regionales son signos de esperanza y de respuesta.[12]

El reinado de Alfonso XIII pone telón de fondo a la caída y a los intentos de reconstitución del país. El problema de Marruecos, vivido en la doble vertiente nacional y europea, se convirtió en una cuestión de primer orden durante estos años. El problema regional, por su parte, se manifestó principalmente en Cataluña y el País Vasco, cuyo desarrollo industrial y ciudadano permitía, de un lado, el desarrollo progresivo de los movimientos obreros, y de otro, la política de una burguesía en defensa de sus intereses, frente al centralismo español, reforzada además por bases ideológicas nacionalistas.

---

[12] *Vid.* Mª C. García Nieto, J.M. Donezar y L. López Puerta, *Crisis del sistema canovista. 1898-1923*, Vol.V, Madrid, Guadarrama, 1972, pp.11 y ss.

Estos y otros problemas aceleraron la desintegración del sistema parlamentario canovista. Muertos los primeros hombres de la Restauración, se inicia la carrera por el poder entre los nuevos condidatos. De 1907 a 1909, Maura y Canalejas consiguen monopolizar todavía la situación, pero los partidos de ambos están ya atomizados: entre los conservadores, existen mauristas y ciervistas; entre los liberales, los demócratas de García Prieto, la izquierda liberal de Santiago Alba, los liberales agrarios de Gasset etc.

> Paralelamente a la crisis de los partidos de turno-según se indica en la Introducción al citado volumen sobre la Crisis del sistema canovista. 1898-1923-, van conformándose en estos años las nuevas fuerzas políticas que responden a unas mentalidades duales, de profundo arraigo en nuestro país: monarquía-república, centralización-autonomía, obrerismo-burguesía, católico-anticlerical. Pero, es de notar que, con frecuencia, se da una superposición de dualismo que produce una gran gama de matices en los nuevos grupos, que van desde Unión Republicana y el Partido Radical de Lerroux, pasando por los republicanos reformistas de Melquiades Alvarez y los grupos obreros y regionalistas, hasta los tradicionalistas y carlistas. Esto se debe a que en su formación se implican y superponen los grandes problemas que tiene planteados España en esta hora: problema religioso, problema regional y problema social. El resultado es la gran parcelación política del pueblo español.[13]

Nos ocuparemos ahora de perfilar las características básicas de algunos de esos problemas que tenía planteados España, concretamente de aquéllos sin cuya comprensión sería difícil entender las actitudes de los críticos seleccionados en relación a la figura de Stendhal. Quisieramos centrarnos en varias cuestiones para limitar a lo estrictamente pertinente este análisis: la cuestión religioso-filosófica, el problema de la pugna clericalismo-anticlericalismo y la tan traída y llevada cuestión de la "europeización" sobre la que habremos de volver al referirnos al período

---

[13] Ibid., p.32 (El subrayado es nuestro). Cfr. M. Tuñón de Lara, La España del siglo XIX (1808-1914), París, Club del Libro Español, 1968; La España del siglo XX (1914-1939), París, Librería Española, 1988.

siguiente.

1.1.1. La cuestión religiosa y el reformismo

L.S. Granjel glosaba, en los siguiente términos, la problemática religiosa de estos años:

> A la crisis económica, el encarecimiento del problema social, a la exacerbación del autonomismo regionalista se suma, por último, una cuestión de índole creencial; la creciente difusión del escepticismo religioso, el activo anticlericalismo de nutridas minorías de políticos, intelectuales y representantes de la burguesía; la descristianización, casi total, de las masas obreras, forma clima favorable a la eclosión de una abierta pugna contra la presencia y la intervención social y educadora de las órdenes religiosas.[14]

Efectivamente, el enfrentamiento de postulados clericales y anticlericales, aplicado al conjunto de las manifestaciones de la vida española era, en los inicios de siglo, un persistente conflicto heredado de las décadas anteriores.[15] Ahora bien, a la eterna rivalidad de carácter sociológico y hasta político se fueron a sumar, entonces, preocupaciones religiosas más intimistas. Los conflictos espirituales personalizados habían sido, en la Francia finisecular, motivo de ensayos, novelas, artículos periodísticos etc, pero aquel primer moralismo decadente necesariamente hubo de ser sustituido por la auténtica lucha individual del hombre problemátizado. Eran los prolegómenos del existencialismo y de las crisis de fe.

---

[14] L.S. Granjel, op.cit., pp.22-23.

[15] Vid. el Apartado "La cuestión religiosa" en el Capítulo Segundo de nuestro trabajo.

Hablar de la cuestión religiosa, cuando la sociedad europea atraviesa el umbral del novecientos, exige, pues, mostrar esta doble cara del problema. De un lado, ya no se trata de discutir y tomar posiciones ante la moral social, como había hecho la elite cultural y política del siglo XIX, sino de hacer frente al conflicto humano personal, incluso en su vertiente filosófica. De otro lado, aunque la política social de la Iglesia siga siendo motivo de debate, éste irá pasando a un segundo plano en la vida nacional, según avance el siglo. No obstante y para hacer, en lo posible, honor a la verdad, ambas afirmaciones precisan ser matizadas. En primer lugar, la herencia krausista y regeneracionista continúa latente como conciencia ética y pedagógica, y por lo mismo, la problemática intimista religiosa no puede serlo tanto, en la medida que se vive de dentro afuera con la evidencia de su trascendencia social. En segundo lugar, si bien acontecimientos como la 1ª Guerra Mundial consiguen inclinar manifiestamente el peso de las preocupaciones nacionales hacia problemas de orden político, económico o militar, el lastre de la pugna decimonónica clericalismo-anticlericalismo sigue con plena vigencia.

La situación general no es, por todo lo dicho, de fácil aprehensión y comprensión. El primer aspecto observado nos conduciría directamente a abordar temas como el del pesimismo existencialista en Baroja, el deseo de Dios en Machado, las repetidas crisis unamunianas, el acicate en todos ellos de las lecturas de Kierkegaard, Schopenhauer o Nietzsche. Tarea interesante, sin duda, pero orientada en dirección que no creemos lleve a Stendhal. Por el contrario, sí podría resultar pertinente para nuestro estudio el partir de esa constatación apuntada por H. Jeschke, en su ya clásica obra sobre La Generación de 1898[16], y también por L.S.

---

[16] H. Jeschke, "Los orígenes espirituales de la generación de 1898" en La Generación de 1989, Madrid, Ed.Nacional, 1954, pp.21-38.

Granjel, García Escudero y, más tarde, por Fernández de la Mora o López-Morillas, acerca del krausismo como clima mental de la generación. Granjel escribía a este propósito "El clima cultural en la España finisecular lo mantiene la minoría de intelectuales educados en el krausismo y quienes a ellos se enfrentaron, el Ateneo, algunos salones literarios y varias revistas".[17]

Creemos, sí, que la mentalidad del noventaiocho conecta con el pensamiento krausista. Todos tienen -ha indicado D. Gómez Molleda, refiriéndose a lo que ella llama "generación científica" - "una mentalidad reformista; todos tratan de realizar en sí mismos, cada uno a su modo, el hombre nuevo; todos desean que se realice en los demás y en la sociedad española en general una transformación, una reforma."[18] Estamos ante la nueva juventud, que no es la criticada por Baroja, Unamuno, Maeztu o Azorín, sino la que busca en el quehacer científico la regeneración. No todos proceden del cenáculo de Giner, claro está, pero tienen mucho en común con los planteamientos de aquél. Su nuevo mentor será Costa quien, aunque en la forma difiriese de D. Francisco, comulgaba con los contenidos ideológicos del maestro. Sus soluciones pedagógicas entroncan también con las del programa de los hombres de 1868. Para Costa, el problema de España, en su raíz, es un problema de educación, de orientación mental y espiritual:

> España tiene que encerrarse en la Escuela y en la Universidad como en un nuevo claustro materno, atacada de la manía del silabario, de la manía de la ciencia... y no salir

---

[17] L.S. Granjel, op.cit. pp.37 y 75; García Escudero, De Cánovas a la República, Madrid, Rialp, 1953; Fernández de la Mora, Ortega y el 98, Madrid, Rialp, 1962; López-Morillas, El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

[18] D. Gómez Molleda, Los reformadores de la España contemporánea, Madrid, C.S.I.C., 1966, pp.360-361.

hasta que se haya dado una cabeza nueva.[19]

Es necesario "rehacer" al español y, en consecuencia, entre las fórmulas para lograr la transformación profunda de la educación española, y con ella la del español, "elevando su nivel intelectual y moral y adiestrándolo para la vida práctica", figuran en el programa de Costa los capítulos imprescindibles de los reformadores."[20]

Algunas de las personalidades literarias que a nosotros más nos van a interesar por su especial aportación al conocimiento de la obra de Stendhal en España, están tocadas, del mismo modo, por el espíritu reformista, un reformismo, en su caso y sobre todo inicialmente, de marcado carácter crítico. Nos estamos refiriendo a Azorín y Baroja. Por el lado del regeneracionismo educativo y "científico" les venía su tendencia a lo racional, mientras, fruto del contacto con las nuevas corrientes europeas de pensamiento, iba naciendo en ellos el irracionalismo,consecuencia de la "desazón cultural" en que vivía la Europa del momento. El talante racionalista e irracionalista se conjugan en ambos, dando lugar a un equilibrio inestable desde donde parten a la búsqueda del "hombre nuevo", rompiendo, sin tanto temor al desgarro como tuvieron los hombres del XIX, con el tradicionalismo heredado, y al mismo tiempo y en señal de inconformismo, con sus inmediatos predecesores.

> Tenemos en España -decía P. Baroja- un museo moderno que es un museo, no de la patria del Greco y de Goya, sino de un país de negros; tenemos una prensa que es la glorificación de la noñez y de la insustancialidad; vivimos en un ambiente de cursilería y de agarbanzamiento absoluto. ¿A quién se debe? A los viejos. Ellos nos dijeron que los hombres de las Cortes

---

[19] J. Costa, Los siete criterios del gobierno en la Biblioteca "Costa", Vol.VII, Madrid, 1916, p.101.

[20] D. Gómez Molleda, op.cit., p.344.

> de Cádiz eran grandes hombres cuando no pasaban de ser unos pobres diablos, que los Madrazo eran unos grandes genios de la pintura, que Lorenzana era un gran periodista y Eguilaz un gran dramaturgo. Nos dieron el continuo timo.[21]

Se produce, de este modo, una ruptura con el pasado y también con la juventud vulgar[22], "con la que se convive y a la que, por otra parte, dirigen sus mensajes y sus fórmulas."[23] Se adquiere conciencia de "minoría selecta", pero con una importante misión orientadora, regeneradora del conjunto de la sociedad española; aunque de forma tal vez más imperiosa en Unamuno y Ganivet que en Azorín y Baroja.

La ruptura se traduce también en una reacción contra el énfasis, el superlativo elogioso y la hipérbole desmandada, contra la retórica y el academicismo de la generación anterior. Se produce un grito anticonvencional o, en otras palabras, la posibilidad de un cierto desprendimiento de prejuicios, favorable a las recepciones que habían sido problemáticas en la época anterior. Además, a sus ojos, deja de estar reñida la idea de lo religioso con el carácter anticlerical manifiesto en sus actitudes y en sus escritos; estamos ahora ante un anticlericalismo más asentado y respaldado por los lectores medios.

La opinión tradicionalista y dogmática predominante en el siglo anterior impidió, como sabemos, una lectura objetiva de Stendhal; en los umbrales de la nueva centuria, las circunstancias foráneas y propias han acelerado el cambio de mentalidad y eso hará más fácil un acercamiento

---

[21] P. Baroja, Escritos de juventud, Madrid, Edicusa, 1972, p.299.

[22] Son claras las críticas hacia este tipo de juventud en Baroja, vid. O.C. Vol.VII, pp.660-664; Unamuno, vid. Ensayos I, Madrid, Aguilar, 1945, pp.293 y ss, 527 y ss; Maeztu, vid. Hacia otra España, Bilbao, 1899, pp.22-23 y 82-87.

[23] D. Gómez Molleda, op.cit., p.368.

sugerente y no coercitivo al escritor. La apertura hacia lo extranjero es mayor y la noción de anticlericalismo se extiende, cada vez más, reforzada por el sentido racionalista de los nuevos tiempos. De la europeización hablaremos un poco más adelante, detengámonos ahora en la pugna clericalismo-anticlericalismo.

1.1.2. El clericalismo y anticlericalismo a comienzos del siglo XX

La obertura del siglo va acompañada de un resurgimiento católico, al tiempo que se produce la reanimación del anticlericalismo. Las causas de este último, aunque diversas, suelen remitirse precisamente al ímpetu de aquél, la reacción ante el restablecimiento de los privilegios de la Iglesia, la nueva alianza entre Iglesia y Estado y la gran influencia del catolicismo en la cultura y la educación.

> Al iniciarse el siglo -dice Stanley G. Payne- una vez más la Iglesia volvía a ser parte del "establishment" político y social, y se identificaba más abiertamente con las clases altas que con cualquier otro sector de la sociedad. Aunque excluida de la mayor parte de la educación superior, dominaba la educación primaria. Al mismo tiempo, se abría una sima creciente entre la Iglesia y las clases bajas urbanas y los campesinos sin tierras, entre los cuales la actividad católica era nula o resultaba casi ininteligible en términos culturales, con lo que se dejaba expuesta a la nueva agitación anticatólica una amplia base social.[24]

Alimentado en el seno de las clases más deficitarias y en el sector laico de las clases medias, seguía vivo el republicanismo como alternativa ideológica a la monarquía conservadora; pero es ahora cuando adquiere fuerza el anarquismo en su calidad de izquierda revolucionaria. Y con el anarquismo se impone la concepción de la religión tradicional como una barrera en la marcha hacia una nueva moral y una nueva cultura. Los

---

[24] S.G. Payne, El catolicismo español, Barcelona, Planeta, 1984, p.162.

anarquistas "hicieron, pues, del anticlericalismo el frontispicio indispensable de la revolución, mientras que los socialistas lo veían como un factor concomitante natural, que no exigía tanta atención."[25] Conocida es la tendencia anarquizante en los jóvenes Azorín y Baroja.

En estas circunstancias, ¿dónde se situaba la clase media culta lectora, para quien escribía la élite de los llamados "intelectuales"?, ¿dónde se situaban los hombres de la cultura, de las letras y de las ciencias?

> En los comienzos del siglo XX -continúa diciendo S.G. Payne- la élite cultural española no se sentía atraída ni por el neocatolicismo ni por la ideología revolucionaria. La cultura española, a nivel formal estaba más fuertemente orientada hacia el liberalismo decimonónico, en un sentido más bien arcaico, que la de los otros países europeos. La actitud general de la mayoría de los escritores y estudiosos podía describirse como liberal en sus diversos matices, desde un liberalismo conservador y moderado del tipo popular en otros países un siglo antes, hasta el liberalismo radical del tipo que dominó en los inicios de la Tercera República francesa. El anticlericalismo era general y estaba de moda, pero su virulencia e intensidad variaban mucho de un sector a otro.[26]

La balanza, en términos generales, parecía inclinada hacia un mayor reconocimiento de las libertades personales. El libre examen, sobre el que tanto se había discutido unas décadas antes, adquiría plena legitimidad. Aquel catolicismo anclado en la tradición y la intransigencia, contra el que lucharon los escritores liberales de la Restauración, había ido tomando un cariz más aperturista a tenor de los tiempos.

---

[25] Ibid., p.163.

[26] Ibid., p.163.

Ahora bien, si lo dicho sirve referido a las convicciones personales más extendidas entre la élite cultural, lo cierto es que las fuerzas políticas en el poder, conservadoras o liberales, continuaban defendiendo, como lo habían hecho desde 1875, los intereses católicos. Tras el desastre de 1898, el primer gobierno conservador "regeneracionista", dirigido por Silvela y su aliado temporal, Polavieja, presentó una imagen fuertemente neocatólica. En el verano de 1899, estallaron ya motines anticlericales ante las normas dictadas por Pidal, ahora desde el ministerio de Fomento, en torno al plan de estudios secundarios. Ante las revueltas, Silvela prefirió volver a una posición más moderada, pero los dirigentes liberales supieron emplear la bandera anticlerical para presionar al partido en el poder, tomando como ejemplo, sin duda, al gobierno francés de Waldeck-Rousseau que, en 1899-1900, impuso un drástico control estatal de las órdenes religiosas.

Un acontecimiento literario propició el nuevo advenimiento de Sagasta en marzo de 1901, fue el estreno en Madrid del drama Electra, de Benito Pérez Galdós. La ficción novelesca se remitió a la realidad y las emociones populares subieron de tono hasta llegar a concretarse en forma de motines y manifestaciones. El gobierno Sagasta reinstaurado se pupularizó con el apelativo del "gabienete Electra". Volvió a ponerse sobre la mesa la principal cuestión de la lucha anticlerical: el volumen y el número de órdenes religiosas en el país y su posible restricción o expulsión por el gobierno, como en Francia. Sagasta actuó con prudencia, intentando la negociación con el Vaticano para el registro de las órdenes y una política de reforma general de la Iglesia, pero los representantes papales se manturieron inflexibles. Criticado desde dentro del propio partido y sin haber conseguido resultados importantes para sulucionar el problema, el gobierno del "viejo pastor" cayó y fue sustituido por uno conservador.

En diciembre de 1902 inició su mandato Silvela, pero pronto fue sustituido por Antonio Maura, católico ardiente y representante de "un nuevo enfoque que aspiraba a la modernización económica ligada a un consevadurismo cultural y legal extremado."[27] No duró mucho en su primer mandato. Los liberales volvieron en 1905, pero ya muy fraccionados, conservando como principal aglutinante el anticlericalismo. Sus medidas en relación a la Iglesia desencadenaron, en el otoño e invierno de 1906-1907, una gran campaña de protestas por parte de los católicos. La voz de éstos, sin embargo, pronto volvería a hacerse oir con Maura en el poder desde 1907. En esta ocasión su gobierno contaba con el amplio apoyo conservador y católico. Las importantes reformas económicas y políticas popularizaron su figura, alarmando a la oposición. Finalmente, el problema de Marruecos precipitó su caida. La rebelión colonial se habia alzado ante un ejército español mal preparado, que consideró necesario movilizar, dada su debilidad, a los regimientos de reserva, llamando a filas a contingentes de Barcelona y otras ciudades. Estas medidas provocaron, a fines de julio, grandes motines revolucionarios en Barcelona, con la explosión de un anticlericalismo incendiario que destruyó iglesias, conventos, monasterios y escuelas. La protesta y su represión pasaria a la historia con el nombre de "Semana Trágica".[28] En aquellos momentos la fuerza dominante en Barcelona no eran los liberales, los conservadores, los catalanistas o los anarquistas, sino el Partido Republicano Radical de Alejandro Lerroux, de un anticlericalismo virulento, al estilo de la clase media baja francesa del siglo XIX, lo cual explica la desmedida reacción popular contra las propiedades religiosas y no tanto contra el gobierno o el ejército.

---

[27] Ibid., p.168.

[28] J. Connelly Ullman, La Semana Trágica, Barcelona, Ariel, 1972. Cfr. V.M. Arbeloa, Socialismo y Anticlericalismo, Madrid, Taurus, 1973.

El hecho fue que la represión incentivó la oposición hacia Maura, quien se vio obligado a dimitir. "El siguiente gobierno liberal sólo pudo reunir a las diversas facciones del partido sobre la base de un programa general de libertades cívicas, que incluía la libertad de conciencia y educación, el matrimonio civil, el entierro civil y el control de las asociaciones religiosas."[29] Con Canalejas en el gobierno, los liberales siguieron haciendo una política reformista, aunque el Vaticano se mantenía en la negativa a hacer concesiones importantes y el sector católico continuó con sus contramanifestaciones.[30]

En definitiva, pese a los reducidos éxitos de la ofensiva anticlerical, el conflicto se había convertido en una fijación, que desbordó los límites de la contienda revolucionaria e imprimió su sello a la época. El anticlericalismo no fue exclusivo de las clases populares en protesta constante, sino que se convirtió en actitud -aunque no radicalizada entre la clase media culta- connatural a todo progresismo. De alguna manera, ello vino a contribuir también a una recepción de las ideas y los escritos de Henri Beyle menos negativamente mediatizada por su fama de ateo y anticlerical, si bien dicha fama siguió pesando en los libros de censura al uso.[31]

---

[29] S.G. Payne, op.cit., p.173.

[30] Vid. J. Andrés Gallego, Pensamiento y acción social de la Iglesia en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1984, pp.329 y ss. Cfr. J.M. Cuenca Toribio, Relaciones Iglesia-Estado en la España contemporánea (1833-1985), Madrid, Alhambra, 1985, pp.15-18; J.Mª Guasch Borrat, "El Debate" y la crisis de la Restauración, Pamplona, Eunsa, 1986, pp.36.

[31] Vid. P. Ladrón de Guevara, Novelistas malos y buenos, Bilbao, El Mensajero, 1910. En la 4ªed. (Bilbao, Grijelmo, 1933), el padre jesuita amplio los comentarios sobre La Cartuja de Parma y añadió otros sobre La vida de Henry Brulard y varias de las Crónicas italianas. Dice así:

"STENDHAL, ENRIQUE BEYLE. Impío y libertino, fue soldado y diplomático.

Novelas: Todas las amatorias le están condenadas en el Indice actual. En los anteriores estaban de este modo: "Le rouge et le noir, et ejusdem auctoris similia": y las semejantes del mismo autor, y además: Roma,

1.1.3. La "europeización" de España

El concepto de "europeización", fue frecuentemente utilizado por

---

Nápoles y Florencia.

-Le rouge et le noir, novela de 1831, en la cual pone en acción los principios de su libro inmoral L'Amour, que son malos, contándose entre ellos la negación de la libertad, cuando se trata de amor.

Hay varios pecados deshonestos, y un pecador (aspirante al sacerdocio) tan criminal, que parece imposible. Amores, asesinato en misa, paradojas, sofismas.

-Armance. Inmoral, de malas ideas, irreligiosa.

-La abadesa de Castro. Peligrosa.

-La vida de Jerónimo Brulard. Es autobiográfica. Muy mala y repulsiva además por el egoísmo, la perversión y vanidad de Stendhal.

-L'Abesse de Castro. (sic) Muy escandalosa. Desesperada en sus amores, entra monja, y por simonia viene a ser Abadesa. Da un escándalo mayúsculo y acaba por suicidarse. Aquí entran algún Obispo y un Cardenal abominables. Viene a parar en una historia inventada y muy escandalosa. Es en mucho descrédito de la dignidad episcopal y cardenalicia. Tampoco deja en paz con su lengua viperina a Carlos V y Felipe II. Stendhal es un miserable.

-Vittoria Accoramboni. Varios asesinatos en tiempo de Sixto V. Sería pasadera, aunque no pueden pasar los asesinatos.

-Les Cenci. Expone, desde luego, ideas anticatólicas, y una especie de satinismo a propósito del D. Juan de Byron y de Francisco Cenci, aunque se contradice Stendhal. Luego viene el manuscrito, y del parricidio en él ejecutado por su mujer Beatriz Cenci, etcétera, y la muerte de éstos convertidos.

Hay una barbaridad contra el Cardenal Montalto, que fue después Sixto V, ¡Gran calumnia del desgraciado Stendhal!

-La Duchesse de Palliano. Tratos ilícitos. Pecados deshonestos. Asesinatos y calumnias enormes. Furioso anticlericalismo. No hay descripciones vivas, y hace que mueran cristianamente los ajusticiados.

-Vanina Vanini. Nada recomendable.

-La Cartuja de Parma. Novela inmoral en los hechos y en la enseñanza; por el hecho hermosísimo de huir a Egipto el castísimo José, dice que se puso en ridículo. ¡Indecente Stendhal! Dice que la educación jesuítica habitúa a no parar la atención en cosas más claras que la luz. Pone generosidad en el pecado, etc. El mismo confiesa en el prólogo que es inmoral, y que él reprueba lo inmoral. Esto debe ser una ironía. Desde luego, es una contradicción que la ven los jesuítas, que, según Stendhal, educan para que sus discípulos no vean las cosas que son más claras que la luz.

-Novelitas inéditas. Crónicas italianas. Afecta una desenvoltura de egoísmo sensual, maquiavelismo; todos sus héroes se empeñan en aparecer sarcásticos, despreciativos, y son escépticos llenos de soberbia, que tratan pertinazmente de contradecir las ideas corrientes en moral, desconfiando que pueda haber nadie que sea bien inclinado.

En las Crónicas cuenta las historias o leyendas más horribles de la Edad Media en Italia.

los hombres de la generación finisecular, impulsores al tiempo de las primeras décadas del nuevo siglo. La corriente regeneracionista, con el deseo de revitalizar España, se movía por una doble aspiración, convertida en doble tarea para todos: "Ahondar en nuestro propio espíritu colectivo, llegar a sus raíces, "intraespañolizarnos", y abrirnos al mundo exterior, al ambiente europeo."[32]

Frante a la pervivencia de un conservadurismo patriótico pero caduco, los partidarios de la filosofía krausista, agrupados también en torno a la Institución Libre de Enseñanza, no sólo no habían renunciado a buscar la solución del problema español dentro de España misma, reforzando, en lo posible, las características intrínsecas del ser español, sino que a esta interiorización nacional anadieron su apertura a movimientos filosóficos, ideologías, modas y tendencias generales procedentes del extranjero.[33]

Unamuno, Baroja y Azorín, entre otros, herederos del krausismo y del institucionalismo compartieron con este movimiento regeneracionista, del que en cierto modo también formaban parte, la preocupación por el problema nacional.[34]. Probablemente, lo que les diferenció de los krausistas fue la

---

[32]M. de Unamuno, "De la enseñanza superior en España" Revista Nueva II (Agosto-Diciembre 1899), p.55.

[33]E.M. de Jongh-Rossel, El krausismo y la generación de 1898, Valencia, Albatros. Hispanofila, 1985, p.117.

[34]En torno al regeneracionismo habría que distinguir entre la idea de regenerar España, en su acepción general, común a la mayoría de quienes piensan y se plantean el tema en el último decenio del siglo XIX y en los albores del presente, y un concepto más restringido, producto del movimiento de ideas surgido de la quiebra colonial del 98. Habría, igualmente, que distinguir entre el regeneracionismo de Giner y el de Costa, el de los krausistas y el de la Generación literaria etc. Vid. M. Tuñón de Lara, Medio siglo de cultura española (1885-1936), Madrid, Tecnos, 1977; E. Tierno Galván, Costa y el regenracionismo, Barcelona, Barna, 1962; R. Pérez de la Dehesa, El pensamiento de Costa y su influencia en el 98, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

conciencia menos racionalista, menos cartesiana, de la realidad, resultado, entre otras cosas, de los nuevos aires filosóficos que estaban respirando, muy distintos a los de Krause o Hegel. Elena M. de Jongh lo explica así:

> El "razonamiento racional" de los institucionalistas, heredero de la filosofía racionalista de Krause, los llevó a la formulación de programas concretos y de soluciones claras, mientras que el 98 como grupo es mucho más intuitivo, irracional, en que consideran fracasado el racionalismo tradicional del siglo XIX. De ahí que los institucionalistas jamás perdieran la esperanza de que a través de la aplicación rigurosa de sus programas concretos se salvaría a España, y que por contraste, la generación del 98 se caracterizara por un pesimismo abrumador al contemplar lo que diagnostican como la abulia reinante en su época de comienzos.[35]

La élite cultural española se volverá ahora hacia Europa, menos en busca de fórmulas ajenas dignas de transplantar a suelo nacional, que por el afán -en palabras de Unamuno- de "descubrir lo nuestro propio permanente".[36] También para Baroja "el ideal es que la patria viva su propia sustancia", pero en caso de no ser así -afirma-, "vale más para España que mire hacia el Norte y no hacia Levante."[37] Esta última había sido la constante actitud adoptada por lo que hoy llamaríamos la intelectualidad liberal del siglo XIX, aunque siempre mediatizada por los debates internos patrióticos y morales. Según apunta C. Blanco Aguinaga, también en el terreno político y económico "el siglo XIX español significa un progresivo acercamiento a la realidad europea que culmina durante la Restauración", pero, continúa diciendo:

---

[35] Op.cit., pp.119-120.

[36] M. de Unamuno, Conferencia en el Círculo Mercantil de Málaga. (22 de Agosto 1906) en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1945, p.713.

[37] P. Baroja, "Influencias extrañas" Juventud (31 de Octubre 1901) en Escritos de Juventud, Madrid, Ed. M. Longares, Edicusa, 1972, p.271.

> No debemos olvidar nunca que la Europa estable a cuya Pax imperial entra entonces España es precisamente la Europa contrarrevolucionaria. A lo que hemos de añadir que España entra en esa Paz como potencia de segundo orden eminentemente colonizable y característicamente satisfecha de la participación mediatizada e imitativa (según revela, por ejemplo, en las modas y las copias urbanísticas de una burguesía supeditada a los designios de las inversiones extranjeras). "Deformación grotesca" de Europa, diría Valle-Inclán muy justamente. No otra cosa es la aparentemente "castiza" alianza definitiva de la burguesía con la vieja casta, mientras unos y otros se entregan a lo que Menéndez Pelayo llamaba "los bajos impulsos del egoismo", es decir, a la acumulación de capitales contra un proletariado cuya fuerza iba en aumento y parecía que empezara a poner en peligro los beneficios de todos.[38]

En vista de las circunstancias y de lo que se esperaba de la integración España-Europa, nos encontramos, de hecho, con que cada sector social enfocó el "problema de España" y de la "europeización" de manera diferente. La alta burguesía económica clamó por sus intereses comerciales, favorecidos por los contactos en el extranjero, mientras el proletariado tenía los ojos puestos en reivindicaciones bien distintas. La vanguardia liberal y cultural, por su parte, al quejarse de la mediocridad, del caciquismo, de la vergonzante concesión del Premio Nobel a Echegaray y al pedir la "europeización" se movió, quizá inicialmente, por deseos altruistas, en defensa del bien común y buscando el progreso nacional, la educación, la ciencia, la liberalización; no obstante, tal vez, lo que de hecho defendían no era sino el triunfo de una clase media, la suya, que deseaban ver integrada definitivamente en Europa. En todo caso, el tema se escapa a nuestro análisis y aquí nos basta con constatar la permanente mirada hacia lo extranjero que continuó dominando buena parte de la vida social y cultural española. En general, podemos decir que este clima de "europeización" contribuyó a que nuestros escritores, dedicados o no a la crítica, presenciaran y compartieran con actitud aperturista los vaivenes

---

[38] C. Blanco Aguinaga, Juventud del 98, Barcelona, Grijalbo. Crítica, 1978, p.50.

del éxito experimentado por pasadas y nuevas figuras europeas de todo orden, entre ellas, la de Stendhal, definitivamente revalorizado como clásico de las letras francesas. En las páginas siguientes abordaremos más despacio esta cuestión.

1.2. La circunstancia literaria

Son los hombres agrupados en torno a la llamada Generación de 1898 quienes, a partir de una labor eminentemente literaria, determinan el tono cultural de las primeras décadas de nuestro siglo. Su obra nos interesa, además, en tanto en cuanto constituye el marco de la conversión del "escritor" en "intelectual" que se produce en la época. "La generación del 98 fue principalmente -diría R. Cansinos Assens- intelectual y crítica."[39]

A este respecto, el estudio de E.Inman Fox sobre el origen de los "intelectuales" -como denominación en función de determinadas circunstancias sociopolíticas- resulta revelador. El término se introdujo en las lenguas española y francesa con una connotación especial y "sólo entendiendo al intelectual o a los intelectuales -dice E.I.Fox- como miembros de una "clase" de pensadores o escritores casi siempre en oposición al orden sociopolítico establecido -o, por lo menos, al margen de él- podemos vislumbrar el origen de la palabra y la razón de su incorporación a la lengua."[40] Esta tiene lugar a raíz de la organización de los profesores y escritores franceses en torno al asunto Dreyfus y en España es el eco de

---

[39]R. Cansinos Assens, "La novísima literatura" en La nueva literatura Vol.II, Madrid, Páez, 1925, p.355.

[40]E.I. Fox, La crisis intelectual del 98, Madrid, Edicusa, 1976, p.10. En su origen tal vez, lo que nos parece más arriesgado es pensar que así continuó siendo, pues de hecho el sector crítico que representaba la intelectualidad pertenecía también, en último término, a la burguesía media criticada.

este debate, en 1900, lo que provoca la incorporación del término en el mismo sentido. Es decir, la conciencia de la ineficacia del gobierno y de la corrupción social, así como de los males provocados por la injusticia individual y colectiva, determinó que un sector crítico hiciese suya la necesidad de tomar por misión la regeneración de su país. En lo que a España respecta:

> Según nuestro examen -si no exhaustivo, bastante detallado- de los escritos de los krausistas, los regeneracionistas y los autores de la generación de 1898 y de la anterior, la introducción del sustantivo "intelectual" fue debida a los de 1898. Y el dato ayuda a definir esta generación como la primera que como tal expresaba la necesidad de influir culturalmente en el rumbo de su país. Basta recordar la cantidad de protestas, circulares y revistas en que vemos juntas las firmas de estos autores, cuyo propósito principal era cambiar el sistema político y social de España.[41]

Ya lo había indicado así, años atrás, R. Cansinos Assens -a quien citamos por segunda vez-, en un amplio estudio titulado "Los intelectuales", incluido en el segundo volumen de su obra La nueva literatura: "Los intelectuales -decía- son la juventud rebelde del 98, que tiene su padre espiritual en D. Miguel de Unamuno, y en la cual se cuentan Azorín, Pío Baroja, Ortega y Gasset, Ramiro de Maeztu, Díez Canedo, Luis Bello, R. Pérez de Ayala desde el primer instante."[42]

En sus orígenes, existe una relativa identificación entre los escritores de 1898 y los "intelectuales" franceses partidarios de Dreyfus. Curiosamente, la actitud de estos últimos quedó precisada, sobre todo, por los juicios de la oposición, representada, entre otros, por Brunetière y Barrés. Tres eran los rasgos definitorios: los intelectuales sentían una

---

[41] Ibid., p.13.

[42] R. Cansinos Assens, op.cit., p.75.

obligación moral de intervenir y dictaminar en toda crisis política; se consideraban hombres superiores, pertenecientes a una aristocracia del espíritu; se inclinaban por lo extranjero y eran enemigos del espíritu nacional y de la tradición.[43]

El trasvase de tales rasgos a la primera "intelectualidad" española requeriría ciertas acotaciones, pero es posible. El primero de ellos, relativo al intervencionismo político es básicamente equiparable en ambos contextos. Tanto Unamuno, como Baroja, Azorín o Maeztu creen que los "intelectuales independientes" deberían actuar en la política como grupo que dirige e influye.[44] Su intervención, de hecho, en las crisis políticas del país ha sido estudiada por Juan Marichal, a cuyo trabajo habría que sumar otros relativos a la evolución del sentido del compromiso político según nos acercamos a la generación de Ortega, la llamada propiamente "generación de intelectuales". La segunda connotación: "aristocracia del espíritu" tiene también mucho que ver con ciertas actitudes distanciadoras frente al pueblo, haciendo gala de un dieciochesco "todo para el pueblo pero sin el pueblo", más o menos solapado según los casos.[45] Por último, el calificativo de "enemigos del espíritu nacional" es mucho más problemático en su aplicación a la generación española. Ya hemos apuntado la preocupación de ésta por la regeneración del país, basada, en buena medida, en la búsqueda de la esencia nacional. Interés por lo extranjero y apuesta por lo propio -si bien, esto último teñido, en ocasiones, de mayor pesimismo del que hubiese sido deseable- no tuvieron porqué resultar términos antagónicos. Fernández

---

[43]L. Fernández Cifuentes, Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República, Madrid, Gredos, 1982, p.12.

[44]J. Marichal, "La Generación de los intelectuales y la política. (1909-1914)" Revista de Occidente Nº140 (1974), pp.166-180.

[45]Vid. D. King Arjona, "La Voluntad and Abulia in Contemporary Spanich Ideology" Revue Hispanique Nº74 (1928).

Almagro veía en todos los jóvenes de 1898 "una emoción compleja de tristeza y de entusiasmo, un ideal mixto de españolismo y europeización.[46]

Azorín, en los famosos artículos acerca de la Generación del 98 recogidos en Clásicos y modernos (1913), hacía mención de las características definitorias del grupo, mezclando las de naturaleza puramente estética con otras de carácter sociológico. Prescindiendo de otras consideraciones al respecto, interesa subrayar uno de los rasgos apuntados por él: "la curiosidad mental por el extranjero."[47] Azorín cifraba, en buena medida, esta inclinación por la cultura y el pensamiento europeos en una larga nómina de influencias foráneas sobre los escritores del 98, síntoma de "la fecundación del pensamiento nacional por el pensamiento extranjero", gracias a la cual era posible, en su opinión, hablar de renacimiento literario en 1898. En Valle-Inclán -decía- influyeron D'Annunzio y Barbey d'Aurevilly; en Unamuno, Ibsen, Tolstoi y Amiel; en Benavente, Shakespeare, Musset y los dramaturgos modernos franceses; en Baroja, Dickens, Poe, Balzac y Gautier; en Bueno, Stendhal, Brandès y Ruskin; en Maeztu, Nietzsche y Spencer; en Rubén Darío, Verlaine, Banville y Victor Hugo. Y precisaba: "No se trata de imitaciones o rapsodias; las influencias de que hablamos son sugestiones etérea, casi indefinibles, sutiles, que hacen despertar en el artista estados psicológicos latentes y determinan avivamientos de la sensibilidad que, sin esas sugestiones, acaso no hubiera sido tan intensa o quizá no hubiera sido de ese modo."[48] Además, por encima de esas sugestiones particulares y dominándolas a todas, se podrían subrayar algunas

---

[46]Fernández Almagro, Vida y obra de Angel Ganivet (1ªEd. 1925), 1953. Citado por P. Laín Entralgo, "¿Generación del 98?" en La Generación de 1898 ante España, Ed. a cargo de Sumner M. Greenfield, EEUU, Society of Spanisch and Spanisch-American Studies, 1981, pp.179-186 (p.182).

[47]Azorín, "La Generación de 1898" en Clásicos y modernos (1913), Obras Completas, Vol.II, Madrid, Aguilar, 1959, p.918.

[48]Ibid., p.913.

fundamentales, las de Nietzsche, Verlaine y Teófilo Gautier.[49]

1.2.1. Las raíces foráneas de la renovación literaria

Decía Ricardo Gullón, hace unos años, rebatiendo la idea de la autonomía de la Generación del 98, que lo único y verdaderamente importante que los supuestos miembros de esta generación tuvieron en común fueron, por encima de las muchas diferencias, ciertos "elementos epocales y de reacción frente a situaciones generales (y no sólo españolas)." En resumidas cuentas, estábamos ante una ruptura renovadora en el orden de la creación linguística y, consecuentemente, en el orden literario. Más allá de cualquier denominación, "los escritores del período se inscriben en el amplio cuadro de lo que es, no ya un vasto movimiento literario, sino una época marcada precisamente por esa renovación del lenguaje, indicio del cambio en la sensibilidad y en las actitudes."[50]

Todas las influencias recibidas habían servido para revitalizar, valga la paradoja, la savia nacional. No era ningún contrasentido. A sus ojos, el "problema de España" exigía mirar hacia dentro y hacia fuera, y el problema de la renovación de las letras hispánicas exactamente igual.

Bien es cierto, que la "curiosidad mental por lo extranjero" no era virtud específica del Noventaiocho; la generación precedente ya había participado de esa disposición, como se apresuró a decir Ramiro de Maeztu en dos importantes artículos aparecidos en la revista Nuevo Mundo, en julio de 1913:

---

[49] Ibid., p.915.

[50] R. Gullón, "La invención del 98" en La invención del 98 y otros ensayos, op.cit., pp.7-18.

> Ya la generación precedente -Sawa, Palomero, Fuente, Luis París- había leído a Zola, a Ibsen y Tolstoi en los cafés de Madrid. Las cumbres de la mentalidad española, Galdós, Palacio Valdés, Pardo Bazán, Campoamor, Pi y Margall, Castelar, se hallaban henchidas de influencias extranjeras. No hablemos de los hombres de la Institución Libre de Enseñanza. No hablemos de don Juan Valera, ni de don Marcelino Menéndez Pelayo. No hablemos de Angel Ganivet, nuestro predecesor más inmediato."[51]

Incluso podían resultar discutibles las influencias extranjeras que más actuaron sobre los hombres de 1898, como así se lo parecía a Maeztu, quien discrepaba del listado hecho por Azorín.

> Quizá acierte en las que indica respecto a Benavente, Baroja y Rubén, pero se me figura que sobre el Unamuno de 1898 habían influido Marx y Hegel más poderosamente que Ibsen y Amiel; que sobre Bueno, más Maupassant que Stendhal, Brandès y Ruskin; que Valle-Inclán no sentía aún grande admiración hacia D'Annunzio, y que sobre mí, más que la de Spencer, a quien ¡oh dolor!, no he leído todavía, pesaba la influencia de Kropotkin, si es que determinados autores habían influido tanto sobre mi manera de sentir el problema español como lo que buenamente me había entrado por orejas y ojos durante mis años de Cuba y Bilbao.[52]

Por nuestra parte, creemos que afirmar la importancia de la influencia de la literatura europea, a lo largo del siglo XIX, en los escritores españoles, no obsta para reconocer también, en estos años de vida artística a que nos referimos, la trascendencia y el peso de la lectura de literatos y filósofos extranjeros en los nuestros. Valga, en cualquier caso, la idea azoriniana de la siempre necesaria "europeización" o similar: "Ni un artista, ni una sociedad de artistas, podrán renovarse -ser algo- o renovar el arte, sin una influencia extraña. Nada hay, primero, espontáneo o

---

[51] R. de Maeztu, "El alma del Noventa y Ocho" y "La obra del Noventa y Ocho" Nuevo Mundo (6 y 13 Julio 1913).

[52] Ibid.

incausado en arte."[53]

Volvamos a la cuestión planteada por Ricardo Gullón sobre la ruptura renovadora que se produce en esos años. J.C. Mainer ha explicado lo que llama, igualmente, "frente de ruptura" común a "todos los países europeos que entre 1890 y 1914 tantearon apasionadamente los umbrales de la expresión artística contemporánea"[54], sirviéndose de la tesis de un pensador marxista austriaco, Ernest Fischer, quien ha remontado los orígenes del fenómeno al impacto europeo de la represión de la Comuna de París (1870) y al nacimiento de los regímenes típicos del capitalismo imperialista, entre los cuales nuestra Restauración de 1874 -dice Mainer- hallaría su primera explicación.

A partir de la década de los 70, se produce, en opinión de Fischer, un cambio artístico vinculado a la evolución del naturalismo literario. Con el naturalismo el artista había perdido el sentido de totalidad, la realidad vista como fragmentada repudiaba cualquier orden de prioridades. Este movimiento literario, con sus paralelismos en las otras artes, "reveló la fragmentación, la fealdad, la inmundicia del mundo burgués, capitalista, pero no podía ir más allá, no podía profundizar más hasta ver las fuerzas que preparaban la destrucción de aquel mundo y el establecimiento del socialismo. Por eso el escritor naturalista, incapaz de ver más allá de la apariencia fragmentada -a menos que avanzase hasta el socialismo- en el simbolismo y en el misticismo, había de ser víctima de su deseo de descubrir el misterioso todo, el significado de la vida detrás de las realidades sociales."[55]

---

[53]Azorín, art.cit., p.912.

[54]J.C. Mainer, La Edad de Plata, cit., p.65.

[55]E. Fischer, La necesidad del arte, Barcelona, Península, 1970, pp.94-95.

Independientemente de los postulados propiamente marxistas que esta valoración conlleva, nadie puede negar el cambio artístico producido, en pocos años, en toda Europa:

> En la música aparecerán Maurice Ravel, Bela Bartok, Alban Berg o Anton Dvorak; en la puesta en escena teatral, tras los pasos del naturalista "Théatre Libre", vinieron los renovadores montajes wagnerianos de Appia, las estructuras modernistas de Gordon Craig para Shakespeare o la intensidad naturalista con que Stanislavski cuidó las representaciones de Chejov en el Teatro del Arte de Moscú; en el terreno de la pintura, Van Gogh o Gauguin dinamitan los paisajes de Provenza, mientras el aduanero Rousseau esmalta de flores increíbles sus malezas y sus prados soñados y mientras van llegando a París hombres como Chaim, Soutine, Piet Mondrian, Wassili Kandinski, Giorgio de Chirico, Pablo Picasso.[56]

Todo ello tiene su expresión española en estas fechas, a través de músicos como Granados o Manuel de Falla, de pintores catalanes -Nonell, Utrillo, Ramón Casas, Rusiñol, y de todo un movimiento arquitectónico y decorativo que tuvo su apogeo en la Exposición Internacional de París en 1900. Nada aquí se entiende con justeza sin lo de allí, "porque el arte español de la crisis de fin de siglo hubiera sido impensable sin el fuerte impacto del conocimiento y convivencia con los extranjeros."[57]

En el terreno literario, un simple repaso a los Catálogos, como señala Mainer, basta para cerciorarse de la regularidad con que fueron vertidas a nuestra lengua las obras de impacto europeo. La editorial de La España Moderna, Bauzá, Maucci y Ramón Sopena, en Barcelona; o Sempere, en Valencia, se encargaron de esa importante labor de difusión. Llegan así al

---

[56] J.C. Mainer, op.cit., pp.67-68.

[57] Ibid., p.68.

público español: Nietzsche, Schopenhauer, Emerson, Taine, Koprotkin, Tolstoi, Zola, Ibsen, Engels, Henry George, Björnsön, Nordau, Mirbeau, Suderman, Chejov, Sorel, Renan, junto a los clásicos del XIX. Las primeras traducciones de las obras de Stendhal datan, igualmente, de este fin de siglo e inicios del siguiente.[58] Fueron muchos los nombres incorporados al listado editorial y los intereses del público se movieron entre las novedades estéticas y las ideológicas. En 1900, el editor Rodríguez Serra, íntimamente unido al grupo de escritores jóvenes, inició la publicación de una "Biblioteca de Filosofía y Sociología", donde pronto se incluirían obras de Schopenhauer, Nietzsche, Emerson o Stirner.

Un clima de indolencia, de abatimiento, de egolatría, de religiosidad sin dogma, una inclinación muy marcada de signo esteticista, todo eso traían consigo los nuevos tiempos. Era, en expresión de Max Nordau: "El mal del siglo", título de uno de sus libros traducidos al castellano antes de 1894. En ésta y en otras obras, se ponían de manifiesto los rasgos de la crisis, reconociendo como sus causantes y mayores exponentes a los más significativos literatos del momento, desde Baudelaire a Verlaine, pasando por Moréas, Barbey d'Aurevilly, Huyssmans y el mismo Zola; entre los nórdicos, los "prerrafaelistas" ingleses, Tolstoi, Dostoiewski y, como era de esperar, los filósofos Schopenhauer y Nietzsche.

Quizá el carácter esteticista de la renovación literaria no afectó tanto a Azorín, Baroja o Unamuno, como el cambio en la corriente de pensamiento que acompañaba a aquél, pero innegablemente la subversión filosófica, moral y política no podía prescindir de un actitud de ruptura estética. Estaríamos ante lo que José Luis Abellán ha llamado "esteticismo

---

[58] Vid. en el Anexo II de nuestro estudio, el listado de traducciones castellanas de las obras de Stendhal, incluido en el artículo de R. Esquerra, "Stendhal en España. 1835-1935".

cargado de ideología."[59]

Suele señalarse el año 1902 como fecha clave y no solamente por la subida al trono de Alfonso XIII o por el estallido de una huelga general revolucionaria en Barcelona, sino porque con diferencia de meses salen a la luz pública dos importantísimas novelas de los dos escritores que a nosotros principalmente nos interesan: La Voluntad de Azorín y Camino de perfección de Baroja. Recordemos también, antes de detenernos en estas dos obras, cómo la historia de ambos, sobre todo la más temprana, está hecha de puntos de confluencia. Además de la mutua admiración, la tendencia anarquista de su juventud, la formación del "grupo de los tres" junto a Maeztu, y aquel rectorado a duo de la tertulia del Café Madrid. Juntos protagonizaron no sólo correrías, sino meditativas visitas a varios cementerios. "Nos sentíamos atraídos por el misterio" -diría Azorín, y él mismo explicaba-: "La vaga melancolía de que estaba impregnada esa generación confluía con la tristeza que emanaba de los sepulcros. Sentíamos el destino infortunado de España, derrotada y maltrecha más allá de los mares, y nos prometíamos exaltar a nueva vida."[60] En una de aquellas visitas, concretamente el 13 de Febrero de 1901, Martínez Ruiz y Pío Baroja presidieron la reunión ante la tumba de Larra, en el cementerio de San Nicolás. Las simpatías de quienes allí confluyeron en homenaje se dirigían hacia el Larra "símbolo de toda una época", hacia el "más libre, espontáneo y destructor espíritu contemporáneo"[61], él supo mantener una actitud crítica y entregada ante la realidad española de su tiempo. Su obra era signo de rebeldía, la misma que caracteriza a Azorín y Baroja en los primeros años, aunque luego su

---

[59]J.L. Abellán, "El pensamiento español en el siglo XX. La prensa científica" en Historia de la Literatura española Dirigida por J.Mª Díaz Borque, Vol.IV, Madrid, Taurus, 1980, p.15.

[60]Citado por L.S. Granjel, Panorama de la Generación del 98, cit., p.111.

[61]Ibid., pp.111-112.

compromiso político fuese diluyéndose o incluso cambiando sustancialmente de orientación; tal es el caso de Azorín y el conservadurismo hacia donde evolucionó.

Con el recién estrenado siglo, asistimos a algunas de las demostraciones más sintomáticas de uno y otro, en relación al cambio sustantivo que está teniendo lugar dentro y fuera de España. Las dos grandes novelas señaladas son testimonio de la crisis política europea y nacional, ante la cual ambos adoptan actitudes de protesta e insatisfacción, acompañadas del deseo de hacer frente a la conflictiva realidad -el ejemplo de Larra actua como incentivo-. Las dos obras mencionadas, guardando todavía cierta herencia naturalista, rompían, sin embargo, con los cánones realistas, arriesgándose en un simbolismo cargado de elementos introspectivos. El personaje central, tanto en La Voluntad como en Camino de perfección, está problematizado por una peripecia angustiosa:

> Simbolismo, introspección angustiada, autobiografía- dice J.C. Mainer- son las nuevas vías de una novelística a la que el profundo trauma social de sus autores veda el excluyente carácter de naturalistas: cabría calificarlas, como se ha hecho más de una vez, de autobiografías generacionales en el marco de un naturalismo impregnado de simbolismo."[62]

Los toques propiamente simbolistas y la herencia realista pervivirán, básicamente, en la novelística posterior de ambos. Ahora bien, haciendo suyas una tradición y una novedad europeas, la nota distintiva de su creación tiene mucho que ver con la repulsa hacia el estilo literario de los escritores de la generación anterior. Y éste es estigma que define toda su producción y, al mismo tiempo, hace de ellos innovadores de una prosa revolucionaria, la de frase corta, concisa, atenta al detalle preciso y

---

[62] J.C. Mainer, La Edad de Plata, cit., p.40.

significativo, radicalmente distinta de la prosa retórica y grandilocuente del siglo XIX. En Azorín es la pequeña pincelada, en Baroja la aparente falta de estilo. Uno y otro prescinden de convencionalismos linguísticos, porque además la época se lo permite. Uno y otro manifiestan un espíritu más libre, un talante literario menos constreñido que el de sus predecesores para leer y comprender a escritores ajenos a las sempiternas ortodoxias, he ahí el caso de Stendhal. Los giros literarios y críticos en Francia también obrarían favorablemente.

Temeríamos concluir inadecuadamente este apartado si no hiciésemos alguna consideración en cuanto a la imagen y la presencia de lo francés en los escritores del 98. Pero siendo éste un tema que gana complejidad según avanzamos en los últimos años del siglo y entramos en el siguiente, preferimos dedicarle la atención que requiere de forma particularizada. Ocupará, pues, algún espacio entre las páginas dedicadas a Azorín y también entre las relativas a Baroja. Ahora nos inclinamos por registrar únicamente algunos datos. En primer lugar, el efecto perturbador que produjo la guerra de 1870-1871 en Francia. El desenlace trajo consigo la pérdida de aquella aureola de gloria que había coronado la nación y su cultura durante buena parte de la historia. Hasta entonces, para los españoles el conocimiento de las cosas de Europa pasaba por Francia, ahora preferirán los contactos directos con Inglaterra y, sobre todo, con Alemania. El obligado descenso en las muestras de orgullo francés y la limitación de su tutela intelectual entre los sectores liberales y progresistas, al tener éstos puesta también la atención en otros países, pudo provocar, como reacción, una mayor apertura por parte de los tradicionalistas que en la época anterior habían llegado a sentir como una pesadilla el problema de la "perniciosa" influencia de las modas francesas. El tema iba dejando de ser obsesivo aunque no se redujese la atención puesta en el otro lado de los Pirineos;

sobradamente conocida es la procedencia de cierto decadentismo finisecular y de las corrientes vanguardistas de los años veinte.

1.2.2. La situación de la crítica literaria

> Durante estos años de transición -escribe L. Fernández Cifuentes-, y hasta mucho más tarde, la crítica de textos literarios contemporáneos padeció una distracción fundamental que apenas los mejores trabajos de Díez-Canedo y Gómez de Baquero lograron evitar: la evolución de la novela y la paulatina desintegración de los antiguos géneros literarios no fueron acompañados por una transformación equivalente de los procedimientos críticos. A la vez, se escribía sobre los nuevos textos con viejas fórmulas retóricas que apenas tenían ya significado alguno.[63]

Este era, en efecto, el aspecto que presentaba la crítica profesional en un tiempo, aunque parezca paradójico, especialmente criticista. Veamos, si por una parte, la crítica literaria como tal vivía en un estado lamentable, siendo incluso motivo de debates y polémicos artículos, desde donde a menudo se exclamaba: ¡No tenemos críticos!; por otro lado, observamos cómo la conversión del escritor en intelectual -a algunos de cuyos efectos nos referimos en páginas anteriores- y, en consecuencia, su enfrentamiento a la realidad social y cultural de forma problematizada y no acomodaticia, produjo como resultado la existencia, en la misma creación literaria incluso, de una persistente intencionalidad crítica.

> Lo que en primer término caracteriza a esta generación del 98 -incicaba R. Cansinos Assens- es su virtud crítica. Cumplió la revisión de valores, indispensable a raíz del desastre colonial desarrollado el espíritu crítico, casi rudimentario entre nosotros, y realizó la exhortación clásica

---

[63] L. Fernández Cifuentes, Teoría y mercado de la novela en España..., cit., pp.31-32.

de conocerse a sí mismos.[64]

Volveremos a encontrarnos, como ocurrió en la época de la Restauración, con que algunos de los más importantes creadores son también críticos de literatura y, hasta en ocasiones, los críticos más avisados, más inquietos y también más influyentes entre el público lector. Unamuno, Maeztu, Azorín y Baroja, sobre todo en los primeros años, van a ser las grandes figuras. En ellos, según observó con acierto E. de Zuleta, "talante, temática, ideas y estilo se orientan (...) hacia el enfoque crítico. Se hace crítica de las ideas, de la política, de las costumbres, del arte, de la literatura; en ensayos y artículos, pero también se extienden sus límites hacia una novela, un teatro y una poesía con intenciones criticistas.[65]

Conviene subrayar las palabras de E. de Zuleta por cuanto, no sólo explican el talante de la crítica literaria noventaiochista, sino que nos ayudan, metodológicamente, a justificar los dos capítulos siguientes, dedicados a Azorín y Baroja. Si hemos optado por la revisión y el análisis de su producción literaria se debe, claro está, a que en ella creemos ver contenida la más importante contribución de la época al conocimiento de Stendhal. Son las dos figuras punteras en el panorama literario, responden, pues, por su relevancia, al tipo de receptores que venimos seleccionando. Y no son sólo críticos, sino novelistas, lo cual favorece un estilo de recepción no pasiva, sino recreadora de su objeto en función de una permanente preocupación por la renovación literaria personal y generacional.

---

[64] R. Cansinos Assens, "La novísima literatura" en La nueva literatura Vol.II, cit., p.354.

[65] E. de Zuleta, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966, p.111.

Pero, una vez indicada la esencial circunstancia de la crítica literaria del momento y hecho el inciso referente a nuestro estudio, volvamos a las primeras líneas para dar cuenta de la insatisfacción reinante en torno a la crítica profesional.

La disyuntiva entre una crítica benigna y cautelosa -al estilo de Valera o de la "causerie" agradable de Sarcey- y otra hiriente, enjuiciadora, "policial", como acostumbraba a decir Leopoldo Alas, seguía estando en candelero. A comienzos de 1908, varios articulistas protestaban por la indulgencia y benignidad de los profesionales; se echaba de menos a "Clarín". Eduardo Gómez de Baquero, "Andrenio", quien por entonces representaba la imagen arquetípica del crítico literario, dentro del marco de las publicaciones periódicas como era lo acostumbrado desde décadas atrás, debió sentirse interpelado y hasta ofendido. Su respuesta no se hizo esperar, apareció bajo el título "¿Hacen falta críticos?", en La España Moderna del mes de marzo. En ella no se podía desmentir el hecho de la falta de críticos de la categoría de "Clarín", pero para contrarrestar la acusación, aunque de forma muy poco convincente, se rebajaba su absoluto carácter de imprescindible; a su juicio, el público y el mismo escritor, cuando es ecuánime, debían ser los mejores críticos: "Pedid público, escritores, en vez de pedir críticos. Crezca el público, interésenle más los libros y habrá más críticos y los que haya escribirán más largamente."[66]

---

[66] E. Gómez de Baquero, "Andrenio", "¿Hacen falta críticos?" La España Moderna (Marzo 1908), pp.164-170. Cuando la crítica literaria seguía los cauces ofrecidos por el periodismo, el problema del dinero era también digno de tenerse en cuenta: Si no hay dinero es preciso que "entre cuatro o cinco chicos" llenen las muchas y variadas secciones que hoy exige el público." Y claro está, los resultados de estos "forzosos ensayos de omnisciencia son precisamante los disparates que con tanta frecuencia inserta en sus columnas la prensa diaria, y que por modo tan directo han contribuido al desprestigio de "la clase"." R.G. Rendueles, "De re periodística" La Vida Literaria Nº30 (3 Agosto 1899).

A la postre, no le faltaba razón a "Andrenio". El problema del público había sido planteado repetidas veces por la crítica. Recordemos la preocupación de una Pardo Bazán o del mismo "Clarín", entre cuyos propósitos hallaremos siempre, de un lado, el positivo intento por educar el gusto y los criterios de sus lectores, y de otro, el no dejar caer en el olvido la imperativa necesidad de acomodar la obra de arte al estado de preparación cultural y social del público. Pero es que, además, resulta obvio que a los numerosos cambios sociales y literarios producidos en estos años de tránsito hubo de acompañarles similar trastorno entre los lectores. Las sucesivas rupturas estéticas -espiritualismo, moralismo, simbolismo, apertura a las vanguardias europeas- produjeron una creciente confusión. Si así era para los grandes escritores de la Restauración siempre atentos a lo de fuera, cuanto más para ese público al que siempre ha sido necesario dar tiempo para asimilar lo nuevo. ¡Y lo nuevo era tanto y tan diverso entonces! A la situación de confusionismo se sumaba la progresiva ampliación de la audiencia artística, gracias al desarrollo cultural de la pequeña burguesía y el proletariado urbano.

Al iniciarse la centuria, una buena parte de los lectores continuaba fiel a los maestros del ochocientos y eran muy pocos quienes se arriesgaban comprando las obras de los escritores de la nueva generación. En Amor y pedagogía, Miguel de Unamuno lamentaba la angustiosa soledad de públicos en que estaba naciendo la nueva literatura, y Azorín en La Voluntad, se refería a su continua y lógica fluctuación: "Hoy la duración de un público se ha reducido, y así como antes la longitud de un público emparejaba, sin faltar ni sobrar apenas, con la longitud de la vida del escritor, hoy cuatro o seis longitudes del público son precisas para una de escritor."[67]

---

[67] "Azorín", La Voluntad, Madrid, Castalia, 1973, p.108.

A decir verdad, la coyuntura general era problemática, tanto para el lector como para el escritor o el crítico. El artículo de Gómez de Baquero en La España Moderna levantó, a su vez, algunas contrarréplicas. El Padre Mújica publicó en España y América: "Hace falta un "Clarín", con cuyo título quedaba todo dicho. Fernando Araujo, sin embargo, preferia poner el acento, no en el público o en la escasez de críticos y su mayor o menor dureza, sino en el problema de los medios de difusión. A su juicio, el conflicto radicaba en que los críticos carecían de tribuna adecuada en la prensa de gran circulación y de libertad para ejercer su labor.[68] Algún tiempo después, volvieron sobre el tema Alvaro Alcalá Galiano[69] y Andrés González Blanco[70]. El asunto daba para mucho y no faltaban las derivaciones hacia otros terrenos afines. Consideremos, por nuestra parte, el apuntado por Fernando Araujo: la cuestión de la divulgación de la crítica a través de las revistas literarias y de las páginas de la prensa dedicadas a la literatura.

La prensa regular de la época era descendiente directa del "boom" producido en los años ochenta de la centuria anterior, con el desarrollo del moderno periodismo de opinión. Todas las ideas en boga eran vehiculadas por los periódicos y las opciones políticas seguían encontrando en ellos eco adecuado. Nace también la prensa independiente, aunque el término no siempre se ajustase a las decididas inclinaciones ideológicas. A su manera, fueron

---

[68] F. Araujo, Sección de La España Moderna (Abril 1908).

[69] A. Alcalá Galiano, "La crítica y el arte" en Impresiones de arte, Madrid, Victoriano Suárez, 1910, pp.128 y ss. Unos años más tarde, él mismo volvia a su queja ante la "ausencia de una verdadera crítica literaria seria, independiente, libre de prejuicios personales." Vid. "La crítica y los autores" en Confesiones y ensayos, Madrid, Helénica, 1919, p.117. (Artículo publicado anteriormente en La Revista Quincenal Año I, Nº19 (10 Octubre 1917).

[70] A. González Blanco, "Un crítico contra la crítica" Europa (13 Marzo 1910).

periódicos independientes en el Madrid del último tercio del siglo XIX: La Correspondencia de España y El Imparcial. Una escisión en el equipo redactor de éste último daría lugar a El Liberal (1879), que alcanzó una importantisima tirada y gran popularidad. La década de los ochenta contó con El Siglo Futuro (1875), de signo carlista; El Globo, al servicio del "posibilismo" de Castelar; el diario republicano El Solfeo, luego convertido en La Unión; El Progreso, órgano del Partido Democrático; y El Motín, diario republicano y anticlerical. El Socialista salió a la luz en 1883. En los años noventa, las rotativas se incrementan. En la capital aparece El País, sucesor de El Progreso; La Justicia; el Heraldo de Madrid; y entre el periodismo gráfico, Blanco y Negro, fundado por Luca de Tena, y Mundo Nuevo, de las manos de José de Perojo. Además, el ABC se convirtió en diario a partir de Junio de 1905, constituyendo el paradigma de la prensa reaccionaria que ha seguido siendo hasta nuestros días. El y El Sol consiguieron las mejores colaboraciones literarias del momento: Azorín, Salaverría, Insúa, Fernández Flórez... El impacto del ABC fue acusado por el resto de los periódicos, de tal manera que el incremento de sus tiradas tuvo estrecha relación -dice Mainer[71]- con la constitución del "trust" político-mercantil que en 1906 y bajo el nombre de "Sociedad Editorial de España" formaron El Liberal, El Imparcial y el Heraldo de Madrid.

En provincias, el desarrollo de este medio de comunicación fue igualmente importante. Barcelona, como era de esperar, destacó, manteniendo el Diario de Barcelona y creando La Vanguardia, Las Noticias y El Diluvio, el más interesante de los periódicos del republicanismo radical pequeño-burgués; además, cobró auge la prensa en catalán con revistas satíricas tan populares como La Campana de Gracia y L'Esquella de la Torratxa, que mantuvieron hasta los años treinta la veterana tradición republicana,

---

[71]J.C. Mainer, La Edad de Plata, cit., p.72.

anticlerical y radical barcelonesa. Como diario más importante en catalán y sustituyendo a La Renaixença vio la luz, en 1891, La Veu de Catalunya, fundado por Narcís Verdaguer i Callís y convertido, años después, en portavoz de la Liga Regionalista. El Poble Catalá, semanario primero y diario desde 1916, representó el vigoroso catalanismo de izquierda, aunque en esta misma línea destacó sobre todo La Publicitat (1922).

En 1914, Díaz-Canedo aseguraba: "La critique, ce sont les journaux qui l'exercent."[72] Y efectivamente, fueron esos grandes diarios y semanarios que acabamos de citar, donde se albergaban importantes páginas culturales, artísticas o literarias, los encargados de marcar las pautas de la opinión. Junto a ellos y concretamente en el terreno literario sobrevivieron de la época anterior tres revistas fundamentales: La España Moderna (hasta 1914), a la que ya nos referimos en capítulos anteriores; La Lectura (hasta 1914); y Nuestro Tiempo (hasta 1926). Gómez de Baquero, Ramón Tenreiro y Luis de Terán, respectivamente, ejercieron en ellas la crítica literaria. "Como creaciones que habían sido de otra época, revelan con mayor evidencia que las nuevas las variaciones y abandonos del gusto literario: en las tres aparecen firmas de tres generaciones y a ninguna le quedan a esas alturas rasgos muy definidos de una u otra orientación."[73]

Desde 1907 sobresalen en el panorama literario nacional dos publicaciones popularísimas dirigidas por Eduardo Zamacois: El Cuento Semanal, a la que siguieron numerosas revistas similares en Madrid y provincias, y Los Contemporáneos (1909); una y otra contaron con el grupo más numeroso y heterogéneo de colaboradores imaginable entonces, desde los

---

[72] E. Díez-Canedo, "La Littérature castillane d'aujourd'hui" en La España económica, social y artística. Lecciones del curso internacional de expansión comercial. Barcelona, s.ed., 1915, p.667.

[73] L. Fernández Cifuentes, op.cit., p.36.

últimos novelistas populares del siglo XIX -el primer cuento fue escrito por J.O. Picón-, hasta los más novedosos e intelectualizados -sea el caso, por ejemplo de Pérez de Ayala-. Allí salieron primeras ediciones de Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Gómez de la Serna y Gabriel Miró, siendo muchos también los nombres de aficionados mediocres.[74]

A la lista de publicaciones citadas cabe añadir algunas más de existencia efímera, pero muy significativa. Sirvieron de tribuna a las ideas literarias y sociales de los jóvenes escritores y son hoy un testimonio esencial de las corrientes de pensamiento y de crítica del momento. Recordemos los siguientes nombres: Germinal (Abril 1897-1899), La Vida Literaria (Enero 1899-Agosto 1899), Vida Nueva (1898-Marzo 1900), Revista Nueva (Febrero 1899-Diciembre 1899), Electra (1901), Juventud (Octubre 1901), Helios (1903-1904), Alma Española (Noviembre 1903-Abril 1904); y un poco más tarde, La República de las Letras (1905), Renacimiento (1907), El Nuevo Mercurio (1907), Prometeo (1908-1912), Faro (1909), Europa (1910-1912), Revista de Libros (1913-1914), Ateneo (1906-1912), Sagitario (1907). Intentando dictar los gustos literarios a los lectores católicos, apareció la revista fundada por los jesuitas Razón y Fe, en 1901, y con criterios parecidos nació también, como publicación de los agustinos, España y América (1903-1927).[75]

---

[74]Cfr. F. Sáinz de Robles, Raros y olvidados, Madrid, Prensa Española, 1971; La novela española, promoción de "El Cuento Semanal", 1901-1920, Madrid, Aguilar, 1959.

[75]Vid. sobre las publicaciones periódicas de la época información más detallada en: G. de Torre, "La generación española de 1898 en las revistas del tiempo" Nosotros Nº67 (Octubre 1941), pp.3-38; idem., "El 98 y el Modernismo en sus revistas" en Del 98 al barroco, Madrid, Gredos, 1968, pp.12-70; G. Bleiberg, "Algunas publicaciones literarias hacia 1898" Arbor XI (1948),pp.465-480; D.F. Fogelquist, "Helios, voz de un renacimiento hispánico" Revista Iberoamericana Nº20 (1955), pp.291-296; G. Ribbans, "Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas" Revista de Literatura XIII (1958), pp.30-47; L.S. Granjel, Panorama de la generación del 98, Madrid, Guadarrama, 1959; idem., "Biografía de la Revista Nueva" Acta Salmanticensia Nº15, Universidad de Salamanca, 1962; idem., "Biografía de La España Moderna" Cuadernos Hispanoamericanos, Nº233 (1969), pp.275-288; idem., "Prometeo (1908-1912) I. Biografía de Prometeo" Insula Nº 195 (1963), pp.6 y 10; D. Paniagua, Revistas culturales contemporáneas. I

Los periódicos se erigieron en el instrumento imprescindible para la renovación social, política, cultural y literaria del país. Una sensibilidad nueva tenía que ir floreciendo y también una toma de conciencia y de responsabilidades ante la situación nacional en relación a la europea. Al periodismo literario le correspondía buena parte en el milagro de esa renovación. Dicho periodismo -y entiéndase por tal "la colaboración de los literatos y pensadores en la Prensa diaria
(que consiguió) elevar el periodismo al nivel más apreciado de la literatura"- "ha dado en España -dirá Alvaro Alcalá Galiano- un formidable empuje desde fines del siglo XIX, especialmente estos últimos años."[76] Nuevas e importantes publicaciones periódicas, avaladas por el prestigio de sus firmas, estaban consiguiendo renovar el viejo mobiliario del siglo XIX, su retórica y sus convenciones.

> Hoy, por fortuna, ya van cambiando las cosas -afirmaba Alvaro Alcalá Galiano- y contra el viejo periodismo y sus moldes desgastados, unos cuantos escritores, entre los cuales me cuento, han iniciado una revisión crítica. Esta revisión crítica ha tenido por principal objeto reaccionar contra la ola de retórica que nos invade y oponerle un dique a fin de contener su desbordamiento. Ha intentado e intenta aún

---

(1897-1912): De "Germinal" a "Prometeo", Madrid, Punta Europa, 1964; E.I. Fox, "Twe Anarchist Newspagers of 1898" Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool) Nº41 (1964), pp.160-169; F. Serrano Enguita, "Los escritores del 98 y los periódicos" Gaceta de la Prensa Española Nº16 (Abril 1965); Argullo y Cobo, Madrid en sus diarios (1891-1899). Semanario de Bibliografía Hispánica de la Facultada de Filosofía y Letras, Madrid, 1972; Acosta Montoro, Periodismo y literatura 2 Vols. Madrid, Guadarrama, 1973; P. O'Riordan, "Helios, revista del modernismo (1903-1904), Abaco Nº4 (1973); P. Gómez Aparicio, Historia del periodismo español, Madrid, Editora Nacional, 1974; García Nieto, "La prensa diaria de Barcelona, de 1895 a 1910" en Varios, Prensa y sociedad en España. "1820-1936", Madrid, Edicusa, 1975, pp.241-270; J.C. Mainer, "Algunas consideraciones sobre lectura obrera en España (1890-1930)" en Varios, Teoría y práctica del movimiento obrero en España, Valencia, Fernando Torres, 1977, pp.175-239; García Torres, El periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904), Madrid, Universidad Complutense, 1984; Mª.A. Mora Martínez, "La revista Alma Española: Literatura y política en la Generación del 98" Anales de la Literatura Española de la Universidad de Alicante V (1986-1987), pp.295-328.

[76] A. Alcalá Galiano, "El periodismo literario" en Entre dos mundos. Seguido de un ensayo sobre la decadencia de Europa, Madrid, Espasa-Calpe, 1928, p.15. Vid. también sobre la prensa literaria en esta y en otras épocas, C.A. Molina, "¿Qué es la prensa literaria?" Las Nuevas Letras (Almería) Nº7 (1987), pp.66-71.

> incorporar España a Europa, y para ello ha tenido que hacer la crítica de costumbres sociales antes de ocuparse de los valores intelectuales cuyo círculo es todavía en nuestro país muy limitado.[77]

El periódico proporcionó la vía de acción adecuada y creó el marco preciso para la difusión de otro gran género, el ensayo.

> Los ensayistas españoles contemporáneos -decía Gómez de Baquero- dentro de la variedad de sus opiniones, de su temperamento y de la formación intelectual de cada uno, tienen un sentido y una orientación comunes, donde se refleja la importancia presente del ensayo. Aludía antes a causas generales de cultura y costumbres que favorecen el desarrollo del ensayo, no sólo en España, sino en todo el mundo culto. Estas causas son el desarrollo extraordinario del periodismo, el sinnúmero de diarios y revistas que estimulan la producción de escritos breves, dotados de algún adorno literario que pueda hacerlos de fácil y grata lectura. Con este hecho social o político, en el sentido clásico de cosa perteneciente a la Ciudad, concurre otro, que guarda no escasa relación con él, y es la formación de una clase media intelectual, que acaso no puede leer tratados, pero sí puede leer ensayos.
>
> La difusión del ensayo y su procedimiento quedarían explicados por estas causas, pero no el carácter e intenciones que tiene en la literatura española contemporánea. Esta otra explicación hemos de buscarla en una fecha, en un jalón histórico, en 1898. Los ensayistas principales, o son hombres de la generación de 1898, o herederos suyos, que están bajo la influencia de la corriente espiritual que entonces se produjo.[78]

El desastre de 1898 inauguraba, es cierto, una específica toma de posiciones entre los escritores metidos a ensayistas, y la crítica de fin de siglo se halló absorbida por la temática que de aquél se derivaba, es decir, por la temática de la España esencial y la España histórica, del tiempo, del paisaje, conjugado todo ello con preocupaciones éticas, filosóficas,

---

[77] Ibid., p.14.

[78] E. Gómez de Baquero, "Sentido general de los ensayistas españoles contemporáneos" en El Renacimiento de la novela en el siglo XIX, Madrid, Mundo Latino, 1924, p.146.

religiosas y literarias, si bien estas últimas siempre tamizadas por los condicionamientos ideológicos. Si nos fijamos, no ya en los críticos literarios profesionales, sino en los escritores que cuentan entre su actividad literaria con una producción ensayística, esto es, Unamuno, Azorín, Maeztu o Baroja, por ejemplo, tendremos que convenir con E. de Zuleta que "ninguno de ellos se centra en la obra literaria como un todo, para analizarla, interpretarla y valorarla."[79] El carácter de sus ensayos, en realidad como el de todo ensayo, se aleja de la crítica pura para situarse a caballo entre el universo imaginario personal y la objetividad de la ciencia propiamente dicha. Siendo escritores, hablarán del hecho de escribir, del estilo, de la lengua, de las corrientes literarias que confluyen en su época, de los viejos y de los jóvenes, de ellos mismos alentando novedades estéticas y sociales. De todo con deseos de independencia de criterios y sólo un relativo rigor crítico. El ensayo les proporcionó el cauce apropiado para dar salida a la conjunción de su espíritu artístico con el talante de ideólogos que les era tan propio. Lo comprobaremos en las páginas que siguen.

---

[79] E. de Zuleta, op.cit., p.111.

2. JOSE MARTINEZ RUIZ. "AZORIN"

2.1. "Azorín", crítico literario

No son pocos los estudios en circulación sobre la obra crítica azoriniana y esto mismo nos produce cierto respeto a la hora de escribir las líneas que siguen. Indiquemos por ello que, no siendo nuestra intención abordar con exhaustividad analítica el conjunto de la producción crítica del autor, sino únicamente descifrar sus conexiones con la literatura francesa, y en concreto con la obra y la figura de Stendhal, no profundizaremos en algunos conceptos generales manejados por los estudiosos de Azorín al respecto de sus ideas sobre la crítica. No obstante, bueno será que los apuntemos con el sólo objeto de centrar y ayudar a comprender cuanto después sea dicho.

Se suele considerar a José Martínez Ruiz el crítico literario más fecundo dentro de la llamada Generación del 98, y ciertamente su dedicación a este campo fue constante durante más de sesenta años. Un mismo espíritu y sensibilidad caracterizan su hacer creador y recreador de libros y autores pasados y presentes; por eso también el lector de su dispersa obra periodística y ensayística encuentra en ella los ecos y la unidad que le confieren los presupuestos básicos rectores de la totalidad de su escritura. ¿Cuáles son éstos? La sensibilidad, el subjetivismo, el impresionismo, el fragmentarismo, un nuevo y particular modo de observar y de aprehender la realidad, eso que llamamos, en un sentido totalizador, estilo de "Azorín".

2.1.1. Sensibilidad e impresionismo

> La clave de las afirmaciones teóricas de Azorín- indicaba M.Mª Pérez López- es obviamente la afirmación de la

> sensibilidad como instrumento crítico por excelencia, como único camino válido para acceder al goce e indagación del hecho literario. La sensibilidad, que es cualidad necesariamente personal, pero que está inserta, a su vez, en un inevitable contexto colectivo (de ahí la importancia del medio, del criterio historiográfico de las generaciones etc).[1]

Para "Azorín" la sensación es la materia básica en la lectura receptiva, en la creación estética y en la recreación crítica; sin que semejante idea presuponga una afirmación rotunda de los valores sensitivos en detrimento de los intelectivos, como bien matizó M. Gianell.[2] Sin embargo, sólo una sensibilidad despierta e iluminadora puede engendrar o revivir en sí misma la realidad literaria, sea cual fuere ésta, e incluso cualquier otra realidad; cuanto existe y afecta al hombre espera ser singularmente aprehendido. He ahí, al fondo, la unidad de la estética azoriniana que Ortega explicaba así:

> Libro, edificio, cuadro y persona no son para Azorín hechos definitivamente pasados, realidades de una hora irremediablemente transcurrida. Ni estudiarlos, ni contarlos es la intención de Azorín, sino, en su más literal sentido, revivirlos.[3]

Ahora bien, partiendo de la realidad, la menuda realidad, y de una siempre alerta sensibilidad, la pregunta es: ¿dónde está, cuál es el peculiar modo azoriniano de captar aquélla? La respuesta apunta a un impresionismo básico y constante en la percepción azoriniana que requiere la búsqueda y el encuentro del detalle verdaderamente significativo, capaz de sugerir la totalidad escondida en el objeto referente. Por supuesto, el

---

[1] M.Mª Pérez López, Azorín y la literatura española, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974, p.246.

[2] M. Gianell, Estética de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949, pp.173 y ss.

[3] J. Ortega y Gasset, "Azorín o primores de lo vulgar" El Espectador en Obras Completas Vol.II, Madrid, Revista de Occidente, 1957, pp.164-167.

método como tal no es infalible, "si Azorín acierta a revelar los rasgos profundos que nos acercan a la comprensión de un personaje o de una obra como si fueran actuales, la recreación azoriniana logra su plenitud. Pero no son pocas las ocasiones en que tal recreación es moderadamente convincente, cuando no se falsea la evocación trayéndola por caminos demasiado caprichosos."[4] Ahí reside, sin embargo, la dificultad ante la cual las más de las veces el escritor ha sabido salir airoso, incluso más que cuando apunta hacia un tipo de crítica integral que, por no ser la más acomodada a las peculiaridades de su "estilo", suele resultar a menudo fallida; recordemos, por ejemplo, sus ensayos sobre Moratín, Rivas o Larra.

Sus artículos breves muestran con claridad el eminente fragmentarismo dinámico en la aprehensión de la realidad. La impresión, a sus ojos, siempre se vincula al detalle, a las cosas menudas que sugieren y hacen que nuestra captación sea comprensiva. En A voleo, "Azorín" se preguntaba: "¿He hecho yo crítica? No sé: he intentado expresar la impresión que en mí producía una obra de arte. Toda crítica, aun la más impersonal, aun la más objetiva, es una impresión."[5]

Toda impresión, podríamos añadir, parte de la observación y se traduce en una evocación que intenta penetrar en la circunstancia real del objeto. Y esa vía de penetración es sinfronía. Así, por ejemplo, en La ruta de don Quijote, el evocador trata de revivir los sentimientos e ideales que el medio o paisaje propio de Alonso Quijano suscitaba en él, porque todo hecho, todo documento humano ha de ser situado en su ambiente. El tiempo es una coordenada que en "Azorín" adquiere significado complejo. El ayer del

---

[4] M.Mª Pérez López, op.cit., p.249.

[5] "Azorín", A voleo en Obras Completas, Madrid, Aguilar, (1947-1951), 2ªEd.1963, Vol.IX, p.1197.

evocado se hace presente para el evocador, y eternidad y tiempo acaban superponiéndose. "Vivir es ver volver", dice "Azorín". El secreto del profundo misterio del retorno de las cosas y de las circunstancias reside en saber rescatar de la corriente del tiempo la calidad transitoria y unica del momento significativo. "Para Azorín, el momento, y no la continuidad del tiempo, representa la vida en su forma más intensa. Justamente en esta expresión del tiempo y de la eternidad se halla -según Azorín- la condición suprema del artista. Buscar lo fugaz en lo eterno; lo eterno en lo fugaz: en este doble juego se mueve su técnica evocadora."[6]

En cuanto al espacio geográfico de la circunstancia, "la patria- dirá en Los Quintero y otras páginas- es precisamente por encima del territorio, de la raza, de la lengua y de las religiones, ese ambiente sutilísimo que los artistas han creado."[7] Y al artista que es "Azorín" le preocupa la realidad de una patria, la suya, que debe recuperar la esencia intrahistórica en un esfuerzo por alzarse sobre la crisis política y moral, y orientar sus pasos hacia un porvenir renovador. En esta línea, se inscribe su inquietud crítica por los valores sociales e ideológicos. Como ha indicado M.Mª Pérez López,

> Azorín proclamó que la generación del 98 fue una generación historicista. Porque lo que se ventilaba no era sólo la literatura, sino España en sí misma, en su totalidad. Azorín hizo de los clásicos el instrumento idóneo para penetrar en nuestro pasado histórico. Y luego ese transfondo histórico, a su vez, revierte sobre la obra literaria para clarificarla con su propia luz. Con frecuencia lo histórico se convierte en protagonista absoluto de la evocación. Otras veces, el autor o la obra aparecen al final, como dando a entender que dados tales condicionamientos habían de ser así irremediablemente.[8]

---

[6] E. de Zuleta, Historia de la crítica española contemporánea, cit., p.136.

[7] "Azorín", Los Quintero y otras páginas (1925) en O.C. Vol.IV, cit., p.655.

[8] M.Mª Pérez López, op.cit., p.250.

2.1.2. Su concepto de los "clásicos"

La conjunción de historicismo y ahistoricismo en la crítica de "Azorín" se halla especialmente vinculada a su personal concepto de los "clásicos", anticipador de nociones cuya permanente actualidad puso de manifiesto Carlos Clavería, hace unos años, en este comentario: "En su lectura e interpretación de los autores antiguos ha coincidido, y en cierto modo anticipado, la idea de la atemporalidad, de la actualidad, del eterno presente de los escritores que alcanzan universalismo, que uno de los primeros críticos europeos, T.S. Eliot (...) estableció, de una vez para siempre, en inolvidables ensayos."[9]

¿Cuáles son, entonces, las claves de su concepto de los clásicos? El Prólogo a Lecturas españolas nos da la respuesta, aunque no sea ésta la única ocasión en que el crítico se explica al respecto. ¿Qué es un autor clásico? -se pregunta. "Un autor clásico es un reflejo de nuestra sensibilidad moderna (...) Nos vemos en los clásicos a nosotros mismos. Por eso los clásicos evolucionan; evolucionan según cambia y evoluciona la sensibilidad de las generaciones." Complemento de la anterior definición: "Un autor clásico es un autor que siempre se está formando. No han escrito las obras clásicas sus autores: las va escribiendo la posteridad (...) Cuanto más se presta al cambio, tanto más vital es la obra clásica."[10]

Para "Azorín" los clásicos son un valor dinámico, "su vitalidad depende de nuestra vitalidad" -afirma en Clásicos y Modernos.[11] La labor del

---

[9]C. Clavería, "Azorín, intérprete de los clásicos" Insula Nº94 (Octubre 1953), p.3. Vid. J.L. Cano, "Azorín y los clásicos" Insula (15 Octubre 1953).

[10]"Azorín", Las lecturas españolas (1912) en O.C. Vol.II, cit., pp.533-535.

[11]Clásicos y Modernos (1913) en O.C. Vol.II, cit., p.917.

crítico consistirá en facilitar su comprensión, en acercarlos a nuestra sensibilidad. Ahora bien, sólo entendidos en la circunstancia de su época-de aquí el rechazó de Martínez Ruiz a la erudición histórica al estilo de Menéndez Pelayo-, es posible insertarlos en la circunstancia del siglo XX. Habremos, así, revitalizado desde nuestro presente histórico un pasado que se halla en permanente recreación; estaremos ante los "clásicos redivivos".[12] Pero no sólo ellos interesan, también cabe hablar de los "clásicos futuros", quienes perteneciendo a nuestro pasado más próximo se orientan ya hacia un porvenir de clásicos. Por eso en nuestro crítico es una preocupación permanente el comentario detenido de los escritores que van apareciendo durante la época.

La valoración, en cualquier caso, se hace desde los textos, pero sin patrones establecidos. Es una continua labor de confrontación. Los clásicos no sufren, ni mueren por la crítica negativa, sino por aquélla que los envejece, dejándolos olvidados en el arca del tiempo. "Azorín" reivindica la libertad en el examen y la sempiterna relatividad del mismo. No hay resultados definitivos en la crítica literaria. Si los clásicos no están muertos, deben evolucionar conforme se transforma la sensibilidad de las generaciones. "Cada generación trae un diferente punto de vista desde el que se descubren nuevos aspectos en el escritor clásico o se hace muy

---

[12]Clásicos y modernos, a un tiempo, al modo como lo indica en la Advertencia del libro del mismo título (1913): "Es este libro -dice- como la segunda parte de Lecturas españolas. Los mismos sentimientos dominan en él: preocupación por el "problema" de nuestra patria; deseo de buscar nuestro espíritu a través de los clásicos. A través de los clásicos, que, dejando aparte enseñanzas arcaicas, deben ser revisados e interpretados bajo una luz moderna." O.C. Vol.II, cit., p.741. La idea azoriniana de los clásicos resulta, así, revolucionaria, superadora de la antigua disyuntiva que la polémica clásicos-románticos mantuvo durante todo el siglo XIX. Cuando Stendhal medio en la misma, ya sabemos hasta qué punto el concepto de "clásicos" se oponía al de "románticos", en tanto en cuanto, hablar de éstos era hablar de los modernos. Sin embargo, su reivindicación de una literatura acomodada a las circunstancias sociales de cada época -en su opinión, los clásicos fueron románticos, es decir, modernos, en su momento- se convertía en el primer avance de la batalla por hacer de la literatura una realidad vinculada a la vida y a la historia. "Azorín", sin renunciar a lo histórico, dio a los clásicos un ayer, un hoy y un mañana.

distinta valoración en la literatura de los siglos pasados. A un escritor nunca puede juzgársele definitivamente. Prueba de su fecundidad y trascendencia será, por el contrario, la perpetua renovación en su interpretación a través del tiempo."[13] Evidentemente, el ejemplo por excelencia capaz de ilustrar la teoria azoriniana es y será siempre El Quijote, cuyo significado se ha ido haciendo con el tiempo y la sedimentación de las generaciones de lectores.

De otro lado, los libros, todos los libros, pero sobre todo los de los clásicos, consiguen descubrir la esencia de los pueblos donde nacen. En el Prólogo, ya citado, a Lecturas españolas, Martínez Ruiz proclamaba que el tema de España era la perspectiva y el destino último de su tarea crítica. Y en A voleo, decía: "Si amo a los clásicos es porque amo a los pueblos y el paisaje de España. Para mí todo esto es una misma cosa."[14]

Un tan aglutinante y abierto concepto de crítica, unido a su carácter impresionista y fragmentario, nos podría hacer pensar en una absoluta falta de programa teórico en "Azorín" y esto, sin embargo, no es cierto.

2.1.3. Ideas sobre la crítica

Como señala E. de Zuleta, a lo largo de su obra, "Azorín" mantiene con marcada insistencia la reflexión sobre lo que la crítica literaria es y sobre lo que debe ser. Una primera definición la encontramos en Clásicos y Modernos. En el capítulo dedicado a Menéndez Pelayo, cuyo saber reconoce y admira, pero a quien critica el alejamiento de la actualidad y la excesiva

---

[13] M.Mª Pérez López, op.cit., p.246.

[14] A voleo en O.C. Vol.IX, cit., pp.1195-1196.

erudición, traza los rasgos del "auténtico crítico". Este debe ser un hombre dotado de experiencia literaria, que posea una idea central o sistema, gracias al cual articular en un todo vivo y orgánico la obra de un autor o la literatura de un periodo. Su misión será la de crear estados de conciencia estética entre los lectores del día, servir de enlace entre éstos y la obra. Su labor prolonga la creación misma, conviertiéndole en una especie de cocreador junto al poeta. Además, debe pensarse que no sólo la obra se va revitalizando con el tiempo, haciéndose elemento colectivo, sino que también el quehacer crítico es una obra colectiva, con continuidad a través de los siglos. Escritor y crítico colaboran resituándose dentro de la propia historia.

Asimismo, tiene fundamental importancia la idea del encuadre de la obra en su medio histórico, social y humano. Toda vez que, en su opinión, la crítica ha de ser introspectiva, interpretativa y psicológica, los elementos de tipo histórico y sociológico, sin embargo, no pueden olvidarse. Semejante complementación tiene sus matices. "Azorín", desde la más temprana juventud, había ahondado en las distintas vertientes de la crítica. Cuando pronuncia su primera conferencia pública en el Ateneo de Valencia (1893), lo hace sobre el arte de juzgar las obras literarias; y sigue muy interesado por el tema, durante esos años, hasta la publicación, en 1897, de un notable estudio acerca de "La evolución de la crítica", donde se pasa revista a las distintas tendencias existentes. Después volvería, en repetidas ocasiones, sobre Guyau, Hennequin, Sainte-Beuve, Taine, Proudhon, Brunetière etc. Todos influyeron en su pensamiento. Y si bien, como decíamos, prefería, por su propio talante y temperamento artístico, el punto de vista de la crítica impresionista y psicológica, las teorías basadas en el medio ambiente o en el contexto sociológico del escritor también repercutieron en su ideario. Juicios como los de Taine corroboraban, además, algunas de las nociones

historicistas latentes en la teoría azoriniana de los clásicos.

Lo difícil, y eso él ya lo sabía, era fundir adecuadamente el plano estrictamente literario y el histórico o sociológico. En obritas como Moratín o Anarquistas literarios, de la primera época, el enquistamiento todavía deja bastante que desear; y aun con el tiempo, su inclinación por lo intraliterario resta posibilidades a un cientifismo de complicado engarce en su crítica. Una y otra vez, más que la Historia, con mayúsculas, nos encontramos con páginas ajenas a los grandes análisis sistemáticos, cuya atención se aplica a los menudos sucesos en relación hasta formar la sutil trama de la vida cotidiana; en esos mismo brotes de la vida palpitante reside el ser de los pueblos y las naciones.[15]

De su preocupación por el medio en que se ubica el autor nació también la teoría sobre las generaciones, desarrollada en varios artículos de diferentes épocas. En 1910, escribe "Dos generaciones", un artículo sobre Valle-Inclán recogido luego en Estética y política literarias. En el mismo libro está incluido otro artículo de 1912, titulado "Generaciones de escritores", acerca de la Generación del 98 y de la de 1910. En 1913, se refiere a Antonio Machado como miembro de una generación y, ese mismo año, incluye en Clásicos y Modernos la conocida serie de escritos sobre la Generación de 1898. Su intento de situar a dicho grupo dentro de un contexto político y social, en las corrientes literarias actuales y precedentes, y considerando también las influencias de otras literaturas, constituía un primer examen metódico de la cuestión luego tan largamente debatida.

---

[15] Vid. J.A. Maravall, "Azorín, idea y sentido de la micro-historia" Cuadernos Hispanoamericanos Nº226-227 (1962), pp.28-77.

Por último, cabe apuntar, como lo ha hecho E.Inman Fox[16], la influencia de la teoría de la evolución sobre su pensamiento crítico. Brunetière le sirvió a menudo de referente; su libro L'évolution de la critique (1892), además de lectura habitual, fue ocasión del título de una de sus propias obras.[17] Para "Azorín", el desarrollo histórico de una literatura responde en cierto modo a la evolución de la sensibilidad del escritor o del lector, o bien a la evolución del lenguaje y el estilo. Esta idea le lleva a considerar las aportaciones de un autor a la renovación de un género, la génesis de un movimiento y los factores que intervienen en su desarrollo etc. Planteamientos que nos remiten, nuevamente, a su teoría de los clásicos.

> La aceptación de la teoría de la evolución lleva consigo -indica E.I. Fox- la idea de que el pasado es una parte integrante del presente. Existe un sustrato de la cultura, claramente reflejado en literatura, que se ha transformado, que ha evolucionado y que finalmente ha llegado a nosotros. Ahora podemos explicar la razón por la cual puso Azorín tanta atención en aspectos aparentemente poco importantes de la literatura española. El no pretende estudiar las grandes obras que tienen una importancia histórica, sino más bien los insignificantes detalles que revelan el proceso evolucionista de la raza española. Pretende, como también lo pretendió Unamuno, la "intrahistoria" de España a través de la aplicación de los principios de la evolución al estudio de la literatura española.[18]

2.1.4. Su actividad periodística

No es novedad y quedó dicho páginas atrás, cuando abordábamos la

---

[16]E.I. Fox, "Azorín y la evolución literaria" Insula Nº192 (Noviembre 1962), pp.1 y 2.

[17]Hallamos testimonios referentes a la obra de Brunetière en Anarquistas literarios en O.C. Vol.I, cit., p.185. El interés de "Azorín" por el crítico francés se conservó con los años. En 1925, le dedicó un artículo detallado en el número de abril de La Prensa de Buenos Aires.

[18]E.I. Fox, art.cit., p.2.

situación de la literatura y la crítica de la época, en que importante medida fue el periodismo un instrumento básico en la labor desarrollada, no sólo por "Azorín", sino por todos cuantos le acompañaron en los menesteres de la escritura. El periodismo se enriqueció con aquellos hombres del nuevo siglo; ellos confirieron al medio, tantas veces juzgado versátil y ligero, seriedad y profundidad reflexiva.

Podemos preguntarnos si, en el caso de Martínez Ruiz, fue antes la tendencia personal al impresionismo y a lo asistemático, o la opción por el periodismo; pero no es fácil una respuesta satisfactoria. El hecho es que ejercicio crítico y afección artística se funden en la obra de "Azorín" y ello ayuda a comprender porqué nunca abandonó el periodismo. Además no pudo prescindir de considerar la importancia del mismo como tribuna abierta a la colectividad: "Esta es la cátedra abierta y permanente del grupo -diría G. Díaz-Plaja-, su posibilidad de educación colectiva, su constante posibilidad de estar en el primer plano de la atención pública, la clave de su proyección popular."[19]

El mismo G. Díaz-Plaja insistiría, en otra ocasión, en la doble vertiente de una labor periodística "que ha sido una exigencia necesaria, tanto como un modo de ser." Y tal afirmación vale para comprender la actitud de los hombres que ejercieron la crítica finisecular y también la de los llamados novecentistas: Ortega, D'Ors etc. "Azorín" es ejemplo por excelencia, dada su prolongada carrera. El suyo es "un hermoso ejemplo de acción intelectual trascendida al periodismo. Durante trece lustros -se dice pronto: durante sesenta y cinco años- la pequeña firma de Azorín ha aparecido al pie de unas columnas que si bien parecían afectadas por la

---

[19]G. Díaz-Plaja, "Azorín y la historia literaria" en Las lecciones amigas, Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1967, pp.57-63 (p.67).

terrible fragilidad de la hoja diaria, han sido luego, al convertirse en volumen, columnas vivas de pensamiento educador y de lección permanente."[20]

Muchas han sido las obras del autor gestadas entre las páginas de periódicos o revistas: Rivas y Larra, Al margen de los clásicos, De Granada a Castelar, Los dos Luises etc; y muchas también sus reflexiones sobre el periodismo como tal:

> El arte del periodista es el de saber contar. El de saber narrar los hechos, y el de explicar las fases, los matices, los pormenores de un problema político y social. Y esa explicación -con su jerarquía de tonos y de valores- también es contar, relatar. ¿En qué escuela se aprenderá todo eso?[21]

La pregunta se la hacía después de muchas horas de pluma periodística y la respuesta está en las numerosas páginas impresas que fueron dadas a la luz con su nombre. Desde muy joven, en Valencia, cuando matriculado en la Facultad de Derecho, se aburre, busca una salida en las tertulias, en los teatros, entre las rotativas. Colabora entonces en El Mercantil Valenciano, dirigido por Francisco Castell -a quien consideraría luego su primer maestro en periodismo-, en El Pueblo, de Blasco Ibañez, probablemente en Las Provincias, de Teodoro Llorente; escribe también para la revista Bellas Artes.[22]

Hacia 1895 o 1896 le encontramos ya en Madrid y, aunque colabora en El País, en El Progreso y en El Globo, el régimen mismo de los periódicos, hecho de inseguridades económicas y de continuos vaivenes para

---

[20] Ibid. Al filo del Novecientos, Barcelona, Planeta, 1971, p.205.

[21] "El periodismo" (1928) en El artista y el estilo en O.C. Vol.VIII, cit., p.739.

[22] Vid. Fr. Esteve Ramírez, "La especialización periodística en Azorín" Canelobre (Alicante) Nº9 (1987), pp.9-16.

los jóvenes aprendices trabajando a salto de mata por unas pesetas, le conduce a una situación entre bohemia y áspera, a causa de las estrecheces y el hambre. De su estancia en la redacción de El País -diario lerrouxista-, donde había entrado gracias a la recomendación de Luis Bonafaux, escribiría:

> Continúo yendo todas las noches, sin faltar una, a la Redacción; escribo como un desesperado hasta la una o las dos de la madrugada, sueltos, artículos políticos, crónicas, telegramas, "arreglos" de las cartas, sin ortografía ni sintaxis -para eso son republicanos- de los correligionarios...[23]

Son además años de ataque. "Azorín" fustiga a todos y a todo: convencionalismos sociales, hipocresía, sentido de la propiedad, etc. Hasta tal punto llega su criticismo que es cesado del diario dirigido nada más y nada menos que por el terrible Lerroux.[24] Vuelto a Monóvar, inicia su colaboración con el semanario La Federación, órgano de los republicanos federales, y no lo abandona hasta el año 1990. Al mismo tiempo, desde Octubre de 1897, una vez en Madrid, ingresa en El Progreso, del partido republicano progresista de Ruiz Zorrilla. A unos y a otros hubo de satisfacer "Azorín" quien mantenía intacta su agresividad ideológica. Escribe todavía entonces para el Madrid Cómico.

Entre 1900 y 1905 aumentan sus artículos y las publicaciones donde aparecen, mintras se va abriendo camino en el terreno propiamente literario. Escribe para Vida Nueva, Los "Lunes" de El Imparcial, Arte Joven, La Ilustración Española y Americana, Electra y La España Moderna, los diarios

---

[23] Charivari en O.C. Vol.I, cit., p.254 (29 Dic. 1896).

[24] Ricardo Baroja, en un artículo dedicado a Martínez Ruiz, hacía el siguiente comentario: "En aquella época, "Azorín" gozaba de una condición especial dentro del mundillo literario. Esta condición era la de producir indignaciones y revuelos en cuanto publicaba un artículo en cualquier periódico." Gente de la Generación del 98, Barcelona, Libros de Bolsillo 2, 1969. Cfr. R. Ferreras, "Azorín crítico literario" Insula Nº94 (1953).

España, El Pueblo Vasco, El Correo Español... Desde 1903 lo hace para El Globo. El tiempo de la fama y el prestigio está llegando. Su reputación de periodista crece con la de escritor y, en El Imparcial, don José Ortega Munilla se decide a pasar su pluma del suplemento a las columnas del gran diario. Le encarga que recorra como cronista la ruta de Don Quijote; el resultado, como sabemos, será, engarzados los artículos, el libro del mismo nombre. Poco después se editaría La Andalucía trágica[25], nacida del mismo modo, y Romero en el Romeral. Pero la oposición a "Azorín" desde el Consejo del periódico y por parte de un sector de los lectores del mismo convencieron a Ortega y Munilla de la conveniencia de prescindir de sus servicios.

Tras ellos andaba, sin embargo, Luca de Tena. Martínez Ruiz venía colaborando en Blanco y Negro desde 1904, y con la transformación del semanario ABC en diario se produjo su incorporación al importante periódico. Allí empezó a "ganar dinero de una manera regular."[26] Como corresponsal de ABC recorrió parte de Europa y de su paso por el periódico quedan más de tres mil artículos, redactados en dos épocas, de 1905 a 1930 y luego, tras la interrupción de la guerra, de 1942 a 1965. "Azorín" era ya su firma definitiva, firma que estampó también en La Vanguardia de Barcelona, La Prensa bonaerense, La Esfera madrileña y El Sol, Crisol, Luz, La Libertad, Ahora.[27]

---

[25] La Andalucía trágica quedó incorporada al libro Los Pueblos, a partir de la 2ª edición de las O.C.

[26] Vid. sus Declaraciones en Informaciones, Madrid (16 Diciembre 1952).

[27] Vid. para completar con más datos la biografía de "Azorín" periodista el estudio de J.L. Torres Murillo, "Azorín periodista" Gaceta de la Prensa Española Nº113 (Nov-Dic. 1957), pp.3-42. El autor llega a la siguiente conclusión: "Azorín posiblemente no ha sido plenamente periodista nunca. Sin embargo, su periodismo, con el de otros escritores del 98, ha dado una nueva orientación al periodismo posterior, por su lenguaje, por sus temas y por su seriedad y altura. Ha cultivado el periodismo directo, dinámico en raras ocasiones -crónicas, viaje a Andalucía-; otra parte de su producción -Los Pueblos o Los clásicos- responde a un tipo de periodismo estático, en

Una larga andadura recogida, sólo en parte, en las Obras Completas editadas por Aguilar, ya que, entre 1954 -cuando empieza su publicación- y 1967, continuó escribiendo y lo hizo con aquel estilo suyo tan característico, directo, ceñido al asunto, de una sencillez trabajada, buscando el valor específico de los vocablos. Una prosa libre de grandilocuencias y libre de ornamentaciones vanas; a veces, llena de calma y sosiego, otras, revuelta en su interior por la desesperanza que podía convertirla incluso en irónica y sarcástica, próxima a aquella de Larra[28] que tanto admiró y cuyo espíritu algo tenía que ver con el de nuestro hombre.

2.2. "Azorín" y Francia

En 1950, "Azorín" daba inicio con estas palabras a su libro Con bandera de Francia:

> He vuelto -imaginariamente- a París. Al llegar a la estación de Austerlitz, se me plantea el gran problema; los pensamientos vagos, neblinosos, del viaje se concretan en un punto resultante. Hay una cuestión previa, ya ventilada, resuelta, archivada: no se puede conocer la literatura propia -plenamente- si no se concece una extranjera; no se puede conocer el propio idioma, en sus puridades, si no se conoce otro extraño. Para mí, esa literatura y ese idioma son los de Francia.[29]

---

un sentido, y a la vez literario. La mayoría de su producción es literaria, no propiamente periodística, aunque escrita en periódicos y sujeta a la caducidad de lo que pasará." p.40.

[28]El tema de la presencia de Larra en la obra de "Azorín" daría para un largo estudio. Además de los numerosos trabajos que le dedicó, existe una proximidad inequívoca que ya manifestaron otros coetáneos de Martínez Ruiz. Vid. aparte de los estudios generales donde se suele hacer mención de los datos al respecto, C. Seco Serrano, "Azorín en unas cartas" Cuadernos Hispanoamericanos Nº226-227 (1968), pp.87-88.

[29]"Azorín", Con bandera de Francia (1950) en O.C. Vol.IX, cit., p.453.

El itinerario azoriniano confirma aseveraciones como la precedente. Su apertura al país vecino, en los múltiples sentidos en que esto pudiera considerarse, fue una actitud consciente. Las consecuencias derivadas de ella, tanto desde el punto de vista sociopolítico como literario, han sido oportuna y acertadamente registradas y valoradas por críticos autorizados, de modo que poco resta por decir. Nosotros nos remitiremos a sus aportaciones, intentando sirvan de marco y apoyatura para el apartado siguiente y central de nuestro estudio, donde nos ocuparemos de la recepción crítica de Stendhal por "Azorín".

Julián Marías, en el Prólogo a la obra de James H. Abbott, Azorín y Francia, subrayaba en relación a su contenido cosas como ésta: "El libro de Abbott esclarece como pocos el primer Azorín, el que por supuesto no era aún Azorín, sino Cándido, Ahrimán o José Martínez Ruiz. Es una "peregrinatio ad fontes", una mostración de que las fuentes del joven Azorín eran abrumadoramente francesas, una rigurosa precisión acerca de cuáles eran y que hizo con ellas."[30]

Existe, en efecto, en la obra de "Azorín", desde los primeros años, una presencia "libresca" de Francia que afecta, sin duda, al conjunto de su producción, sea crítica o creativa. Una amplia y a veces persistente lectura de escritores franceses fue sedimentando en él esa cultura que impregna su propia obra. Una cultura que, viniendo de fuera, se reconvierte y actualiza, se hace original y personal; porque lo decisivo -debemos precisar- no son las "fuentes", sino lo que "sale" de ellas. "Con ideas francesas -abrumadoramente francesas-, con estímulos y admiraciones de Francia, Azorín hizo una de las obras más increíblemente españolas de toda

---

[30]J.H. Abbott, Azorín y Francia, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973, p.9.

nuestra literatura."[31] Por este mismo motivo, estudiar sus preferencias al respecto "es una manera de esclarecer un poco su carácter y su arte."[32]

Antes de Abbott, varios críticos contemporáneos de "Azorín" habían examinado ya la presencia de lo francés en el autor. Werner Mulertt, en 1925, estudió la huella de las corrientes fundamentales del pensamiento francés del siglo XIX en su obra. Mientras su conocimiento del ensayo y la literatura francesa se revelaba de primera mano, no ocurría lo mismo -decía Mulertt- en relación a otras literaturas extranjeras, para las cuales utilizó fuentes secundarias, sin llegar a un conocimiento profundo.[33] Luis Villaronga, un año después, calificaba al escritor de "espíritu francés, a la par que español"[34]; y Angel Cruz Rueda, en la Introducción a las Obras Completas, resumía la admiración de éste hacia Francia citando al propio autor y mencionando, además de las traducciones hechas por él del francés al castellano, los diversos contactos que tuvo con la cultura francesa.[35]

Los suyos no fueron contactos estrictamente intelectuales o literarios, se debieron también a razones de orden socio-político. Si nos remontamos a su época de estudiante en Valencia, ciudad donde los contactos con Francia -de modo parecido a como ocurría en Barcelona- habían sido y eran continuos, sabido es que el joven Martínez Ruiz engrosaba, por entonces, las filas del grupo de izquierdistas radicales impregnado de espíritu francés.

---

[31] Ibid., p.10.

[32] Ibid. Nota preliminar del autor. p.14.

[33] W. Mulertt, Azorín (José Martínez Ruiz) Halle. Saale: Maz Niemeyer, 1929, p.7.

[34] L. Villaronga, Azorín: su obra, su espíritu, Madrid, Espasa-Calpe, 1931, p.120.

[35] "Azorín", Obras Selectas, Ed. A. Cruz Rueda, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, pp.48-52.

> De este contacto con el radicalismo de izquierdad proviene el interés de Azorín por aquellas secciones de la sociología y psicología que entonces adquirieron un gran desarrollo, es decir, por las que tenían por objeto el estudio del delito político o común, y que habían recibido grandes sugerencias de las teorías de Lombroso. Leyó una cantidad enorme de trabajos franceses, o traducidos al francés, sobre esta nueva especialidad científica.[36]

Traduce algunas de sus lecturas y rinde tributo de admiración a Agustín Ramón al dedicarle la obra Anarquistas literarios (1895). La República francesa adquiere, a sus ojos, el carácter de país avanzado por excelencia. En el Prólogo a Buscapies (1894), escribía: "La prensa y la cátedra no pueden propagar sino muy veladamente y a duras penas, doctrinas que en Francia, por ejemplo, son moneda corriente."[37] En esos mismos años de fin de siglo, los libros que publica revelan igual inclinación por el país vecino y su progreso en el arte, en la ciencia y en el pensamiento. Francia es además, para él, lo que ya será siempre: la patria de Montaigne, Descartes, Flaubert, Baudelaire, Verlaine, Renan y Guyau.

Los viajes y sus estancias, sobre todo en París, favorecieron semejantes afinidades iniciales. A los 22 años, fue enviado como corresponsal del diario ABC a la capital francesa con motivo del viaje del rey Alfonso XIII. Sus crónicas fueron enviadas puntualmente en forma de once artículos, luego reunidos y publicados bajo el título Crónicas de un viaje regio. Desde entonces, su tendencia francófila no dejaría de manifestarse.

Durante el conflicto mundial de 1914 a 1918, escribe numerosos artículos tomando clara posición a favor de Francia. Se convierte en corresponsal de guerra en 1918 y asiste en la capital a los bombardeos

---

[36] H. Juretschke, España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1940, p.156.

[37] Buscapies. Sátiras y críticas (1894) en O.C., Vol.I, cit., p.61.

durante las semanas trágicas. Sus reflexiones darán lugar a varias obras: París bombardeado, Entre España y Francia y Con bandera en Francia. Pero será durante la Guerra civil española cuando su estancia en París se alarge -de Octubre de 1936 a Agosto de 1939-. Esos tres años le proporcionaron abundante materia para los artículos remitidos a La Prensa de Buenos Aires, donde venía colaborando desde 1914. Fueron además tres años de descubrimiento, de un doble descubrimieno, porque, al tiempo que recorría y sondeaba el pulso parisién, su corazón se volvía hacia España con dolor. Entonces se gestaron sus libros: París, Españoles en París, Pensando en España y Sintiendo a España.[38]

Ideológicamente, "Azorín" había evolucionado. Se mantuvo próximo al conservadurismo francés. En la primera posguerra, ciertos contactos con L'Action Française debieron resultar bastante significativos. Su admirador Antonio Machado se lamentaba así: "Lástima que tan noble espíritu como Azorín se deje engatusar por esos agentes de L'Action Française."[39] No obstante, sobre todo desde la segunda mitad de 1919, pareció dar muestras de un vago "socialismo cordial", hacia el cual veía -dando un viraje a sus anteriores pronósticos- inclinarse a la Francia del momento. Se trataba, como ha dicho José Mª Valverde, de un "tenue veranillo de San Martín-todavía no el último- de su sentir social."

Pero volvamos, una vez apuntados, en síntesis, los contactos más importantes de "Azorín" con la política y la cultura francesa, a sus continuas alusiones a autores y obras de aquel entorno. La insistencia con que tienen lugar y la reiteración de los nombres citados denota una profunda

---

[38]Vid. J. Capilla Beltrán, "París y Azorín" Anales Azorinianos Nº2 (1985), pp.41-42.

[39]Carta de A. Machado a M. de Unamuno (15 de Enero 1915). Citada por J.Mª Valverde, Azorín, Barcelona, Planeta, 1971, p.325.

vinculación y empatía con la literatura, la crítica y la sociología francesas.

> En el prólogo a Racine y Molière -dice J.H.Abbott- nos dio a conocer Azorín uno de los motivos que le empujaban a la literatura extranjera: "Y estudiemos las literaturas extrañas para recreo de nuestro espíritu y para tener en ellas contraste con que estimar y valorar la propia." (IV, 581). Otro motivo puede ser la búsqueda de ideas nuevas o de ideas que refuercen las propias opiniones; cabe también que el artista halle entre las figuras literarias de su propio país un estímulo para aprender más sobre una cultura extranjera. Con frecuencia los escritores jóvenes tratan de imitar a sus predecesores. Es probable que Martínez Ruiz se interesara por la literatura francesa porque los escritores españoles de fines del XIX, a los que admiraba, eran a su vez admiradores del movimiento cultural francés. También es posible que los autores y periodistas jóvenes con quienes alternaba estimularan su interés por Francia.
>
> Otro tanto podría afirmarse de sus propias inclinaciones políticas y de la admiración que sentía por figuras como Pi y Margall, estadista que había estudiado positivismo en Francia y traducido algunos de los escritos socialistas de Proudhon.[40]

Múltiples fueron las circunstancias que obraron a favor de esa vocación azoriniana por lo francés. J.H. Abbott -en el trabajo citado y, hasta el momento, más acreditado y completo- ha retraído su análisis, en busca de la presencia de las personalidades y los movimientos culturales franceses en el autor, a sus primeros escritos. La revisión de los mismos bajo ese prisma constituye el objeto del Primer Capítulo de su libro, cuyas páginas finales concluyen con la siguiente síntesis:

> Durante aquellos primeros años de su carrera periodística y literaria, Martínez Ruiz se guió en gran medida por las actitudes y preferencias de la generación anterior. Los escritores mayores le aportaban nuevas ideas y corrientes literarias de Francia. Emilio Bobadilla se consideraba a sí mismo hijo espiritual de Francia, y en sus escritos Martínez Ruiz encontró una personalidad atractiva y vigorosa que sirvió de mentora a sus propios lazos

---

[40] J.H. Abbott, Azorín y Francia, cit., p.18.

> intelectuales con el país vecino. Leopoldo Alas (Clarín), tan íntimamente ligado en la mente del joven escritor con el realismo de Flaubert y la actitud filosófica de Taine, estimuló también su interés por Francia. Con sus estudios La cuestión palpitante y La literatura francesa moderna, Emilia Pardo Bazán, abogada del naturalismo, proporcionó información y aliento al futuro Azorín. Luis Bonafoux, el "boulevardier", parede haber servido de modelo a Charivari. Aparte del impulso específico de estos escritores, Martínez Ruiz leyó profusamente en francés durante esa época de su vida y el comienzo de su carrera estuvo decididamente orientado hacia Francia. Tanto, en efecto, que los dos factores básicos que moldearon su carrera por entonces fueron su propia formación española y su interés por la cultura francesa. Muchos de sus artículos y folletos denotan que criticaba las instituciones españolas basándose en lo que, por aquel tiempo, se tenía por superioridad francesa.[41]

Con este bagaje de afrancesado culto e inquieto va abriéndose camino entre la progresía madrileña. Sorprenden, sin embargo, incluso en aquel tiempo de la iniciación, sus elogios a la generación precedente, de la cual se sintió siempre deudor. En su concepción de la ciencia y de la literatura se hallan muy presentes las ideas de fin de siglo: el positivismo[42], el determinismo, el espíritu científico. Problablemente fue Taine quien despertó en él, recién comenzada su carrera, un interés duradero por estas corrientes del pensamiento. Recurramos de nuevo a las palabras de Abbott.

> Algunos conceptos deterministas y científicos desempeñaron un papel importante en la obra de Azorín a lo largo de toda su carrera. El uso que hace de las nociones de raza, de ambiente y de época corre en muchos casos paralelo a las definiciones de Taine. Azorín tiene un doble concepto del medio: es, en primer lugar, el entorno físico y, en segundo lugar, el entorno psicológico o tradicional. Para él, la raza

---

[41] Ibid., pp.46-47.

[42] "Aunque el nombre de Comte -dice Abbott- no ocupe un lugar destacado en los escritos de Martínez Ruiz, es obvio que las doctrinas positivistas formaron el substrato de muchas de sus ideas. Su conocimiento de los sociólogos franceses del siglo XIX le hizo conocer y aceptar el positivismo. En años posteriores concebiría la Inteligencia como el principio rector del universo; consideraría la historia como una secuencia de causas y efectos, y se adheriría a principios humanitarios. Todo ello son atributos del positivismo, según John Stuart Mill." Ibid., p.109.

> es cuestión de nacionalidad o diferencia regional. Su concepto del momento o época en sentido de "vitesse acquise" coincide con el de Taine, puesto que se remonta a antecedentes históricos lo bastante pretéritos como para desvelar los factores que conducen a un momento determinado, intentando así presentar con claridad la época misma y los sucesos que la produjeron.
>
> En su consideración del arte literario, Azorín expresó, a menudo, de manera directa o indirecta, su opinión de que los escritores y sus creaciones son producto de las diversas fuerzas creadoras que señalara Taine. Si bien sus críticas artísticas e impresionistas dejan un poco en la sombra sus estudios científicos, lo cierto es que prodigó ambos tipos de trabajo a lo largo de su carrera.[43]

La tendencia al cientifismo y a las lecturas deterministas frente al arte y también frente a la historia se combinan en la personalidad de Martínez Ruiz con preocupaciones sociales de viva actualidad. El interés por la reforma social no fue, como sabemos, exclusivo del escritor, sino común denominador de todos los hombres de su generación. Lo que aquí nos interesa, no obstante, es la existencia de indicios en sus obras que denotan una estrecha relación entre su preocupación por la reforma social y sus lecturas francesas. Leyó a Proudhon, quien tanto influyó en el ideario de Pi y Margall; y muy probablemente, de su lectura pasó a la de Sainte-Beuve. Sus ideas sobre la educación, el sentido religioso, las obligaciones patrióticas etc, se gestaron, en gran medida, al contacto con los escritores franceses. Ellos le proporcionaron las ideas, el material y los instrumentos para hacer de lo recibido algo propio. En la Histoire de la littérature anglaise de Taine, leyó los elogiosos juicios sobre Stendhal, previos a los de Zola y Sainte-Beuve. "Azorín" estuvo muy al corriente de la crítica literaria francesa de aquellos años. En sus opiniones sobre el novelista grenoblés cuenta, además, el hecho de haber inclinado su gusto hacia la literatura francesa postromántica.

---

[43] Ibid., p..82-83. Vid. C. González-Ruano, "La Voluntad, Gracián, Maquiavelo, Nietzsche y Taine en Azorín" en Azorín, Baroja. Nuevas estéticas y otros ensayos, Madrid, Fernando Fe, 1923, pp.95-105.

> El interés de Azorín por las corrientes intelectuales francesas no se limitó a los escritos deterministas y sociológicos del siglo XIX. Las observaciones de Andrés González Blanco, Julio Casares, Pedro Laín Entralgo, Manuel Granell y Marguerite Rand indican que el realismo, el naturalismo y el impresionismo, técnicas asociadas a Flaubert, Zola y los hermanos Goncourt, constituyen parte integrante del arte literario de Azorín.[44]

A juzgar por las alusiones insertas en sus escritos, es obvio que antes de 1896 estaba ya familiarizado con las obras de estos autores. En el caso concreto de Flaubert, le acercaba a él una muy parecida sensibilidad ante el uso de la lengua: "Es posible -señala José Mª Valverde- que la máxima influencia francesa en el estilo más típico de Azorín, e incluso en todo su sentido de la expresión y la visión, fuera la de Flaubert. La cuidadosa economía de adjetivos, la fidelidad a la observación visual -con los famosos cuadernitos de notas usados por José Martínez Ruiz-, y el sentido del detalle significativo, son rasgos tan flaubertianos como la juvenil impaciencia ante la estupidez, el pesimismo y la sarcástica vigilancia de las bobadas en boca de los personajes descritos."[45]

La técnica realista está en la base de toda la producción azoriniana. Observar y dejar que lo observado vaya dejando su poso. En Valencia (1941), habla de este ingrediente de su estilo y declara haberlo aprendido gracias a la lectura de obras extranjeras:

> Con la lectura de los libros extranjeros aprendí una cosa esencial: la de que toda literatura, sea poema, novela o

---

[44] J.H. Abbott, op.cit., p.119. (A. González Blanco, Los contemporáneos, Paris, Garnier, 1906, p.10; J. Casares, Crítica profana, Madrid, Imprenta Colonial, 1916, pp.186 y 193; P. Laín Entralgo, La generación del noventa y ocho, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948, p.83; M. Granell, Estética de Azorín, cit., pp.96-97.)

[45] J.Mª Valverde, Azorín, cit., p.121. Vid. J.H. Abbott, op.cit., pp.128 y ss. Sobre el estilo de Azorín y su proximidad al francés estándar vid. V. García-Brotons, "Les distinctions de la France à Azorín" en José Martínez Ruiz Actes du Colloque International, Pau, 25-26 Avril 1985. Cahiers de l'Université, Nº8, 1985, pp.357-366.

> drama, no puede subsistir si no se apoya en una base auténtica y sólida de realidad. Estúdiala, artista, en todos sus pormenores, matices y cambiantes... Y cuando en tu cerebro, en su sensibilidad, esté todo depositado, haz lo que quieras, porque fatalmente, sin que tú te des cuenta, pondrás en tu obra ese cimiento de cosas concretas sin el cual la obra se desmorona.[46]

Así se explica el amalgama de técnica científica, impersonal y nota subjetiva; porque las creaciones azorinianas cuentan, de hecho, con uno y otro rasgo. La realidad sólo es el punto de partida, por ello únicamente en el inicio del proceso creador, "Azorín" se acerca a los postulados naturalistas[47]: "Nosotros escribíamos, usted sabe, -respondía Azorín en una entrevista-, según el procedimiento de Flaubert y de los naturalistas franceses. Tomábamos notas, muchas notas, cuadernos enteros de notas.[48]

Los Goncourt, por su parte, se le representaban como los maestros de la plasticidad.[49] Su influjo se remonta al Diario de un enfermo, La Voluntad, y Antonio Azorín, y arraiga en su creación toda por la acogida que brinda su pluma a la técnica impresionista: "Como la realidad y la vida no presentan una disposición sistemática de incidentes, la literatura será más afectiva si se limita a mostrar fragmentos y sensaciones. Esta idea se encuentra asociada en la mente del autor a la técnica impresionista de Edmond y Jules Goncourt."[50]

---

[46] O.C. Vol.VI, cit., p.121.

[47] Vid., J.H. Abbott, op.cit., pp.121 y ss.

[48] Entrevista conmemorativa de los cuarenta años de La Voluntad, por V. Arlanza, El Español (19 Diciembre 1942).

[49] La Voluntad en O.C. Vol.I, cit., p.927.

[50] J.H. Abbott, op.cit., p.142.

Autores y técnicas admirados y empleadas por "Azorín", desde época muy temprana, constituyeron el fermento sobre el cual brotó su personal sensibilidad artística. Entre los primeros es obligada la mención -también y quizá por encima de cualquier otro- de Montaigne.[51] Las alusiones a su obra aparecen repetidamente. Montaigne era pare él un modelo vital, no simplemente estilístico. Entre ambos escritores existía un vínculo hecho de afinidades; al menos así lo percibió el español y por eso estudió los Essais, como si de la revelación de un espíritu gemelo se tratase. En 1904, escribía en un artículo donde sólo lo citaba indirectamente: "Yo no leo a Montaigne, lo releo por tercera, por cuarta, por quinta vez. Pocos filósofos hay que puedan soportar esta prueba."[52] Poco antes, había dicho en "Los buenos maestros: Montaigne", artículo publicado en la revista Helios, lo siguiente: "Y yo amo a este gran filósofo por estas cosas: Montaigne representa la concepción ondulante, flexible, circunstante, contingente de la vida, frente a la concepción abstracta y absoluta de los viejos protestantes y de los modernos hórridos kantianos."[53] Recordemos nosotros la conclusión de Abbott al referirse a esta afinidad.

> A partir de 1898 y en el transcurso de toda su obra, halló en Montaigne apoyo para sus propias opiniones sobre el valor de los sistemas filosóficos, sobre los infinitos cielos del universo, sobre ciertas ideas sociales y políticas, sobre el valor de los libros y del conocimiento e incluso sobre la vida de los insectos. Es cierto que Montaigne no le proporcionó el estímulo inicial, ni plantó esas ideas en Azorín; pero sí le ofreció el apoyo y ayuda que buscaba cuando, en un momento crucial de su carrera, quiso identificarse con él. Encontró en los Essais el espíritu de otro hombre que, en otro país y otro siglo había experimentado sus mismas perplejidades y desorientación, y por un proceso de doble y triple reflexión interior logró la

---

[51] Vid., A. Krause, Azorín, "The Little Philosopher", University of California, Publications in Modern Philology, Vol.28, Nº4. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1948, pp.180,190 y 204; J.Mª Valverde, op.cit., pp.118-119.

[52] España (26 Septiembre 1904).

[53] Helios (Octubre 1904),

fusión de arte, realidad y tiempo.[54]

Podríamos continuar ampliando la lista de escritores comentados, leídos y releídos por José Martínez Ruiz, "Azorín": Maeterlinck, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y, anteriores, Mérimée y Gautier, entre otros. Sobre Stendhal, claro está, también tuvo algo que decir. Antes de referirnos a ello, permítasenos concluir este apartado preliminar recurriendo, una vez más, a las palabras de J.H. Abbott:

> Su obstinado y singular interés por Francia le otorga un lugar único entre los miembros de la generación del 98; ningún otro escritor de ese grupo pareció volverse hacia Francia como hizo él, en una relación de tensión creadora que sirvió para robustecer y definir su personal ideología literaria. La aportación de Azorín a las tendencias europeizantes de su generación se limita casi exclusivamente a su contacto con Francia, y el conocimiento de ese contacto es, a su vez, esencial para una comprensión completa de su obra.[55]

2.3. La aportación de "Azorín" al stendhalismo español

A lo largo de la obra crítica de "Azorín" se hallan diseminadas múltiples referencias a las novelas de Stendhal, a su estilo, a su obra crítica, etc. El hecho no sorprende si tenemos en cuenta: en primer lugar, que "Azorín" conocía bien la literatura francesa -como pudimos constatar en el apartado anterior-; en segundo lugar, su inclinación por la novelística postromántica; y en último término, su actitud de heredero y continuador del reconocimiento hacia las literaturas extranjeras expresado por la generación de los escritores liberales de la época de la Restauración.

---

[54] J.H. Abbott, op.cit., pp.175-176.

[55] Ibid., p.198.

"Azorín" recoge, de una parte, lo sustancial de la aportación española al stendhalismo, y de otra, se hace eco del relanzamiento del autor en Francia. Antes de fin de siglo, la crítica literaria española -recordemos las contribuciones de los escritores estudiados en capítulos precedentes- había reconocido el valor en alza del tipo de narrativa stendhaliana que conectaba, no sólo con el realismo y naturalismo, sino también, o quizá fundamentalmente, con la nueva corriente "psicológica" europea. En cualquier caso, dicho reconocimiento respondía a la revalorización del escritor en su propio país, por eso decimos que "Azorín" proyecta, fronteras adentro, las resonancias de la nueva acogida de la crítica francesa hacia la obra de Stendhal.

En Francia, la orientación idealista y psicológica, primero, y luego el nacimiento de las vanguardias con los primeros narratólogos "avant la lettre" -Elémir Bourges, Valéry, André Gide[56]- contribuyó al relanzamiento del novelista. Este ganaría en fama y en autoridad, dándose a conocer muchos de sus escritos autobiográficos y siendo estudiada su producción a la luz de los mismos y también bajo la perspectiva de una nueva sensibilidad receptiva, con la cual el propio Henri Beyle vaticinó que llegaría a conectar: "Je serai compris en 1880". En España, los hombres de la generación de fin y principios de siglo no fueron ajenos a los cambios experimentados en Francia, incluidos los relacionados con el novelista. "Azorín" es un excelente ejemplo de la disposición noventaiochista hacia lo foráneo como fecundador de lo propio. Considerando el tema que nos ocupa, no es casualidad que el texto de mayor extensión dedicado por él a Stendhal se centre en el estudio de los rasgos de su españolismo, como tampoco lo es su

---

[56] Vid. A. Verjat. "Je serai compris en 1880...(Les débuts du stendhalisme)" en Stendhal, A cura de M. Angels Santa, Barcelona, Publicacions de la Universitat, 1987, pp.149-164.

pretensión de establecer ciertos paralelismos entre el grenoblés y Larra o Baroja, o bien la referencia al influjo de Beyle en la literatura posterior, incluida la española.

Las anotaciones o comentarios que hemos podido ir recogiendo según revisábamos sus Obras Completas, así como el conjunto de artículos no comprendidos en los nueve volúmenes de que constan éstas[57], inciden en los temas mencionados, además de comprender algunas de las opiniones más generalizadas en el entorno, relativas al valor de la obra stendhaliana. Desde Charivari (1897) hasta Andando y pensando (1929), las aportaciones críticas de "Azorín" son sustanciales. A partir de entonces, tiende a repetirse, si bien ofrece como novedad la mención reiterada de la obra autobiográfica La vie de Henry Brulard.

La primera referencia de que tenemos constancia la hallamos en Charivari. "Crítica discordante" (1897).

> Campoamor es un artista; tiene delicadeza, flexibilidad, ternura, arranques geniales de un pensador que se ríe de muchas cosas sacrosantas; es además un psicólogo, tan conocedor como el primero, como Stendhal o Bourget, por ejemplo, del alma femenina.[58]

Es evidente la conexión entre Stendhal y Bourget como representantes del psicologismo en la novela, al modo como fue subrayado por E. Pardo Bazán y, sobre todo, por "Clarín" en sus artículos críticos de madurez. Fernando Araujo, en el Nº de Julio de 1900 de La España Moderna, manifestaba esto mismo, haciendo de su pluma el vehículo de un sentir

---

[57] Vid. el Apéndice Bibliográfico en la obra de M.Mª Pérez López, Azorín y la literatura española, cit., pp.259 y ss.

[58] O.C. Vol.I, cit. p.282.

generalizado, transmitido, ciertamente, con especial entusiasmo.

> La verdadera familia literaria de un maestro no siempre se compone de sus contemporáneos, sino más bien de su posteridad intelectual: tal es el caso de Stendhal (1783-1842), el primero que, según Brunetière, proclamó la equivalencia de las artes, siendo el modelo de los Goncourt y los Daudet, dando importancia preponderantemente al estudio de los caracteres, que es el principio fundamental de la escuela psicológica, y comunicando a la literatura su culto a la voluntad consciente y activa, generador de las obras de Balzac, Barrés y Pablo Adan, siendo así el maestro común de los escritores artistas, de los fervientes del análisis y de los teorizadores de la voluntad.[59]

"Azorín" recoge, pues, un juicio sobradamente conocido y volverá sobre él en posteriores ocasiones. Clásicos y Modernos (1913), por ejemplo, contiene varias anotaciones a este respecto. En el artículo sobre Silverio Lanza, no sólo califica a Beyle de novelista psicólogo, sino que, al establecer ciertas afinidades entre uno y otro escritor, aprovecha para esbozar algunas apreciaciones sobre el francés:

> Lanza amaba lo enigmático y vivió toda su vida rodeado de una aureola de misterio, la impresión que recibimos llega a desconcertarnos. Stendhal era un escritor raro, estrambótico; varias veces se hizo pasar por muerto y escribió él mismo sus necrologías. Pensamos en Enrique Beyle, al recibir el libro de Lanza.[60]

En todo caso, y por encima de rarezas coincidentes, ambos destacan por su actitud de novelistas psicólogos. El comentario que reproducimos a continuación es interesante en este sentido, aunque tal vez un poco confuso; estamos, además,muy probablemente ante el origen o causa de ciertos juicios en relación a Stendhal y Baroja, tal vez demasiado arriesgados para

---

[59] F. Araujo, "La novela francesa en el siglo XX" La España Moderna N°139, Año 12 (Julio 1900), p.163.

[60] Ibid., Vol.II, p.782.

mantenerse sin una buena argumentación. Volveremos más adelante, al tratar de Pío Baroja, sobre este asunto, veamos ahora cuáles fueron las palabras de "Azorín":

> No describe la Naturaleza no las ciudades nuestro novelista [Silverio Lanza]; no hay en sus libros paisajes -a no ser breves, incidentales-, ni encontramos en ellos pinturas del vivir cotidiano. Silverio Lanza traza caracteres y describe la lucha de las pasiones, el juego de los temperamentos. Su estilo y la marcha de su espíritu han de responder a ese propósito. Una novela de Stendhal, el novelista psicólogo, no puede estas escrita como obra de Gautier, novelista del color, "visual". Mientras Gautier es limpio, fulgente, claro, Stendhal es sinuoso, tortuoso, con entrantes y salientes, difícil de leer en primera lectura. El análisis psicológico ha de encontrar en la lengua más dificultades de expresión que la pintura de costumbres o paisajes; muchos matices espirituales, muchas reconditeces de las pasiones habrán de hacer que el escritor, al intentar expresarlas, tenga que sacrificar la brillantez, la corrección, a la minuciosidad y la exactitud. Sucedíale algo de esto a Silverio Lanza. En nuestra historia estética, el escritor de El año triste, sin ser una gran figura literaria, habrá de ser estudiado como un antecesor de la novela psicológica, que luego ha de desnvolverse plenamente en Pío Baroja, y que el gran Galdós -novelista de costumbres primitivamente- ha de cultivar en su segunda etapa.[61]

Superar las dificultades del análisis psicológico en la narración no es tarea sencilla, piensa "Azorín"; de ahí su admiración hacia quienes lo consiguen. No obstante, el resultado puede ser una prosa "tortuosa, con entrantes y salientes, difícil de leer en primera lectura", como le parece la de Stendhal. Por el contrario, el estilo preciso, incisivo, sobrio y, al tiempo, profundo convierte al escritor, en su opinión, no sólo en superador de los modelos literarios de su época (romanticismo ampuloso), sino en el "precursor" de una auténtica alternativa en el estilo. La comparación con Baroja vuelve a aparecer aquí.

> La posición de Baroja entre sus coetáneos pudiera decirse que es análoga a la de Stendhal entre sus

---

[61] Ibid. pp.785-786.

> compatriotas de 1830. Stendhal, en medio del ambiente romántico, necesitaba leer todos los días, antes de sentarse a escribir, para ponerse a tono con la realidad, para olvidarse de la pompa y del fárrago romántico, unas páginas del Código Civil. Baroja no ha necesitado leer el Código; pero seguramente que sus estudios profesionales, los libros de patología y de clínica que ha leído en la Facultad de Medicina, le han ayudado mucho para desentenderse del estilo dominante en su época y llegar a crearse una "prosa de diagnóstico"; una prosa precisa, clara, exacta, incisiva, profunda, una prosa en que, cuando alcanza su grado de intensidad máxima, hay una sensación de poesía y de tristeza poderosas, inefables...[62]

Ya en Pecuchet, demagogo (1898) -título que tanto recuerda al de Flaubert- se contrastaba el estilo de Stendhal con el de Hugo.

> Contando Sainte-Beuve una entrevista que tuvieron Victor Hugo y Stendhal, decía:
>
> Victor Hugo hablaba metódicamente, gravemente: pom, pom, pom, pom. Beyle, saltando de una cuestión a otra, picando los asuntos: ti, ti, ti, ti.[63]

Dejando aparte la credibilidad del testimonio de Sainte-Beuve, la comparación resulta favorable a Stendhal. Este decantamiento o preferencia en el juicio de "Azorín" no se alteró nunca. En 1917, reconocía una vez más:

> Stendhal será leído siempre como profundo pintor de caracteres, monografista de pasiones, psicólogo escueto, seco y preciso.[64]

---

[62] "Pío Baroja" en El paisaje de España visto por los españoles (1917) en O.C. Vol.III, cit., pp.1249-1250.

[63] O.C. Vol.I, cit., p.391.

[64] "Stendhal" en Entre España y Francia (1917) en O.C. Vol.III, cit., p.1012. Vid. también Clásicos y Modernos, Vol.II, p.871.

Y unos años después, en Racine y Molière (1924), afirmaba:

> Stendhal es un psicólogo; ante todo un psicólogo (...). Lo que en sus prácticas del mundo (viajes, conversaciones etc) persigue Stendhal es el carácter, el espíritu, la pasión.[65]

Las críticas a la falta de estilo en Stendhal le parecen chocantes, fruto problablemente de la confusión de los tiempos; aunque él mismo piense que no estamos ante un "cincelador del estilo".[66]

> Victor Giraud (...) dice, incidentalmente, hablando de Stendhal, "ce pauvre homme". Pobre hombre ¿por qué? ¿Por qué Stendhal no sabía escribir? ¿No era entonces un "virtuoso" del estilo? Pero France lo es y se le rechaza... ¿En qué quedamos? ¿Qué es lo que hemos de hacer? Síntoma, síntoma de los tiempos.[67]

En definitiva, la elección de "Azorín" a favor de Stendhal frenta a Hugo y el aplauso que le merece la precisión y sobriedad de su estilo, tan parecido al de Baroja, su amigo y compañero de generación, se deben a razones que van más allá de la preferencia crítica de nuestro escritor, para vincularse a su propia opción creativa y a la opción creativa de todo un grupo de literatos que, deplorando la retórica decimonónica, rompen con la tradición y se adhieren al gusto por una prosa humana, natural, sensitiva, directa, fruto de la observación y de la poesía. Como declaración de principios, el joven Martínez Ruiz escogió para iniciar su libro Bohemia el siguiente párrafo, cita de Paul Alexis:

---

[65] O.C. Vol.IV, cit., p.589.

[66] Ibid.

[67] "Con un amigo: la reacción" en Con bandera en Francia en O.C. Vol.IX, cit., p.543.

> Je voudrais que tout ce qui sorirait de ma plume fut simple..., simple et d'une clarté de cristal..., aussi transparente que ces eaux limpides au fond desquelles on distingue les moindres coilloux, les brins de mousse, les petits poissons jouant au soleil... Oui! la clarté et le naturel: voilà surtout ce que je voudrais atteindre...[68]

Desde esta perspectiva, no debió costarle mucho reconocer las dotes de Stendhal. Sin embargo, el análisis lógico de los personajes de sus novelas desbordaba las pretensiones literarias de "Azorín". Partiendo de un mismo deseo de claridad y simplicidad en el estilo, la búsqueda del detalle y su valoración resulta muy distinta en uno y en otro. A Stendhal el detalle le sirve para llegar al conocimiento y caracterización de las grandes pasiones de personajes sublimes, diferentes[69]; en el caso de "Azorín" existe también un deseo por aprehender el detalle pero porque lo esencial para él es lo episódico, la realidad oscura, anónima, perdida, de tantos hombres "secundarios". En cierto modo, este distinto posicionamiento ante la realidad captada en sus pequeños detalle podría explicar el reconocimiento explícito de "Azorín" hacia la obra de Beyle, por su valor innovador, por su carácter de clásico reactualizado -sobre este tema volveremos más adelante-, por la profundidad y detención de su estudio, aunque, por otra parte, no comulgue con sus rebuscamientos psicológicos que dificultan la lectura y llevan a sus personajes más allá de la historia vulgar y del gusto común.[70] La siguiente cita, tomada de Racine y Molière, ilustra banstante bien lo que queremos decir.

---

[68] Bohemia en O.C. Vol.I, cit., p.291.

[69] En "Aranjuez o la sensibilidad española", "Azorín" cita una frase atribuida, en principio, a Casanova: "Deseo de observar los hombres y de hacerles hablar sobre el motivo de sus acciones"; y luego se pregunta: "¿Es de Casanova o de Stendhal esta frase?" Los valores literarios en O.C. Vol.II, cit., pp.1146-1147.

[70] La lógica de Stendhal en ocasiones le repugna tanto como la de sus personajes; excesiva y "perversa" como la de Julian Sorel, por ejemplo. Vid. "En casa de Pi y Margall" Vida Nueva Nº81 (24 Diciembre 1899).

> A Stendhal no puede leerlo todo el mundo; su lectura es para un reducido círculo de apasionados. Aún hoy, después de tanto stendhalismo, Stendhal es un escritor aparte. De modo que toda esa amenidad de que hablábamos no sirve de nada, no acerca a Stendhal a la masa grande de lectores. Y los que llegan a él, entendimientos de cierta ilustración, espíritus cultos, llegan, no por todos esos accidentes de que hablamos, sino por algo sustantivo.
>
> Y ese algo sustantivo es idéntico en Stendhal y en Racine; ese algo es el estudio de un carácter, la psicología, el análisis agudo y penetrante del alma humana.[71]

Diez años antes, en Los valores literarios (1914), encontramos insertada entre las páginas de su análisis de La Celestina una nota en el mismo sentido.

> El autor de La Celestina es un analista de espíritus y de temperamentos. Pensemos en lo que modernamente han sido Teófilo Gautier y Stendhal.[72]

La simple mención al análisis de los temperamentos nos sugiere la presencia de Taine en las reflexiones literarias de "Azorín". No es pura casualidad; sabemos de su admiración por el filósofo, así como del aplauso que le merecían sus ideas sobre el determinismo y la importancia de la raza, el clima y los temperamentos. La temprana lectura de la Histoire de la littérature anglaise hubo de proporcionarle un primer argumento, un juicio inicial, válido y duradero respecto a lo que iba a ser su posterior enfrentamiento crítico a Stendhal. La consideración de éste como escritor psicólogo, escudriñador de la lógica de los temperamentos sometidos a determinadas circunstancias ambientales e históricas, pertenecía ya, ciertamente, a la historia de la crítica en uno y otro país, pero se remontaba en línea directa a Taine. Fue ésta la fuente de donde bebió

---

[71] "Racine y Stendhal" en Racine y Molière en O.C. Vol.IV, cit., p.590.

[72] "La Celestina" en Los valores literarios en O.C. Vol.II, cit., p.1002.

"Azorín".[73] Muestra de lo que indicamos es el fragmento siguiente de su libro Andando y pensando (1929):

> Un crítico eficaz será un crítico que pueda crear valores; es decir, que pueda, de un escritor desconocido, hacer un escritor de mérito indiscutible. Taine era una autoridad en crítica. Taine quiso crear un valor entre los escritores vivos de su tiempo ¿Lo logró? ¿Qué valor quiso crear Taine? Taine quiso crear a Héctor Malot. Esta novelista no pudo llegar desde las últimas filas hasta la primera. La aventura de Taine es conocida en historia literaria. Se le puede perdonar en gracia a su pasión admirativa -un poco excesiva- por Stendhal.[74]

Si para Taine la obra de Beyle había sido sugerente, explicativa, reveladora, con los años y el nacimiento de nuevas generaciones este carácter incitador de lo stendhaliano no dejaría de producir sus frutos. Cada época, cada movimiento literario se ha ido apropiando de una parte de la creación del novelista; primero fue Zola y el naturalismo, después el psicologismo de Bourget y los idealismos, más tarde las corrientes de vanguardia y su preocupación por el texto en sí mismo. El psicolanálisis y sus aplicaciones a la literatura se sintieron también complicados ante tan acertada expresión de sus teorías; con los estudios sociocríticos pasó algo similar; el estructuralismo, y luego la semiología, también quisieron hacer de Stendhal un clásico digno de acomodo; y últimamente, la mitocrítica, desde los mágníficos análisis de Gilbert Durant, ha jugado igualmente un importante papel en la reivindicación de un escritor multiforme, polifónico,

---

[73]En el artículo "La energía interior" del libro Arte en Baroja (1946), "Azorín" refiere un ejemplo de la aplicación de las teorías de Taine a la obra de Stendhal: "Hablando un crítico (Lanson, en su Manual de Historia literaria) de Stendhal, nos dice que Taine, apasionado de ese novelista, leyendo la principal de sus novelas, cuál había sido la causa de la decadencia de la aristocracia y consiguientemente de la Revolución: "Por efecto de la vida mundana, el resorte de la energía ha sido tan totalmente destruido, que la nobleza, en 1792, se ha encontrado incapaz de una resistencia activa." Esa es la idea de Stendhal, expuesta en el capítulo XLIV de Rojo y Negro." O.C., Vol.VIII, cit., p.215.

[74]"La crítica y la conciencia colectiva" en Andando y pensando (Notas de un transeunte) (1929) en O.C. Vol.V, cit, pp.162-163.

versátil, complejo, pero siempre iluminador de novedosas orientaciones literarias y críticas.

Estamos ante un escritor extemporáneo, una y otra vez recuperado por la posteridad, en un homenaje que contrasta con la escasa gloria lograda en vida.[75] Hacia este tipo de hombres -afirma "Azorín"- se volverá siempre la atención de los lectores especializados o no, porque la cualidad intrínseca de su obra es la verdadera causa de ese permanente renacer bajo las luces de la sensibilidad de cada época.[76] Otro tanto ocurrió con Larra y después con "Clarín". Los tres nombres son reunidos por tal motivo en un artículo de Clásicos y Modernos (1913). Veamos.

> Clarín es uno de esos escritores -como Larra- a los cuales se vuelve la atención de los doctos como en una mansa oleada de amor, poco a poco, al cabo de los años, para formar alrededor de su figura un renombre definitivo, perdurable. Se extinguen momentáneamente estos escritores para renacer con más fuerza: la fuerza de la verdadera inmortalida. Leopoldo Alas, visto ahora a la distancia que ha transcurrido desde su muerte, se nos aparece como destacándose considerablemente de su coetáneos. No se trata de que Alas sea "más" que los otros o "mayor" en tal o cual característica de literato; no es una diferencia de "cantidad" lo que le separa de sus coetáneos, sino de "cualidad". Clarín es una cosa distinta, aparte, de los novelistas, críticos, periodistas que vivían cuando él vivió. Estudiando el tono medio de la novela, el cuento y la crítica en su tiempo, se ve claramente -como en el caso de Stendhal- que Clarín no podía ser en aquellos días gustado ni comprendido plenamente. Hoy, al cabo de veinte o treinta años, con ser otras las tendencias y la orientación de las

---

[75] "Stendhal no gozó en su tiempo de popularidad", recuerda "Azorín" en Entre España y Francia (1917) en O.C. Vol.III, cit., p.984.

[76] Vid. E.I. Fox, Azorín as a Literary critic, New York, Hispanic Institute in the United States, 1962 : "A definition of Azorín's critical philosophy and a close examination of his critical production have shown us that the critic is attracted by that element of the work to which our modern sensibility responds. Since the sensibility of both the writer and the reader are subjet to an evolutionaty process, works vary in time as do critical opinions of the samework." ("Una definición de la filosofía crítica de Azorín y un examen de su producción crítica nos han mostrado que el crítico se ve atraído por ese elemento de la obra al cual responde nuestra sensibilidad moderna. Puesto que la sensibilidad, tanto del crítico como del lector, están sometidas a un proceso evolutivo, las obras cambian con el tiempo como lo hacen las opiniones críticas sobre algunas obras.") p.153.

> nuevas generaciones, acaso no estemos más que en el comienzo de la comprensión de Clarín.[77]

A propósito del texto reproducido y para completar lo que acabamos de decir, caben, al menos, dos reflexiones. Primera -aunque quizá de una trascendencia un poco anecdótica-, la sugerida por la comparación entre estos escritores. Larra fue, lo indicamos en su momento- el gran reivindicado por los hombres del 98, y concretamente por Martínez Ruiz; Larra ha sido también, en el primer capítulo de nuestro estudio traído a sugerente colación a causa de ciertas afinidades, siempre necesarias de matizar, respecto a Stendhal. Los dos nombres tienden a un acercamiento peculiar, pero acercamiento al fin. Se trate del ejercicio de un estilo de crítica parecido, en unas circunstancias sociales y literarias comparables, o de una actitud similar ante la realidad, "Azorín" descubre esos hilos subterráneos y hasta podríamos pensar que su exaltación de Larra, aunque no necesariamente, algo pudo influir en el aprecio por Stendhal.

> ¡Larra, Larra, descontentadizo, maldiciente, agresivo, insociable! (...) Un escritor también solitario y descontentadizo y sincero -Stendhal escribía en el prefacio de un libro titulado Del Amor: "De todo el que miente para lograr la consideración como escritor, yo no hago ningún caso."[78]

En diversas ocasiones y tiempos, sacó "Azorín" a colación el panfleto literario Racine et Shakespeare, bien para disertar acerca del Romanticismo, bien para aplicar algunas de las máximas de aquel libro a la propia circunstancia social que le tocó vivir. Vayamos con la primera posibilidad. Sobre el Romanticismo y sus múltiples acepciones escribió a

---

[77] "Leopoldo Alas" en Clásicos y Modernos em O.C. Vol.II. cit. pp.787-788.

[78] Rivas y Larra. Razón social del romanticismo en España. (1916) en O.C. Vol.III, cit., p.516.

menudo nuesto crítico. En este sentido, la realidad francesa -tanto como la española- le resultaba familiar. En el artículo "El superrealismo es un hecho evidente" (1927), rememoraba la situación de ambigüedad y debate vivida en Francia entre los años veinte y treinta.

> El periódico El Globo se publicó de 1824 a 1831. Y el autor del libro citado en ese volumen ha reunido dieciséis de los más salientes artículos publicados en dicho periódico. Dieciséis artículos en que se habla, se defiende, se define el romanticismo. El Globo fue el defensor, discreto y audaz al mismo tiempo, prudente y atrevido a la par, de la doctrina romántica que entonces, en la época de su publicación, se anunciaba. ¿Y creerá el lector que la definición del romanticismo era cosa fácil, hacedera, sencilla? Todavía no sabemos lo que era, en concreto, el romanticismo. ¡Y lo iban a saber ellos, los entusiastas y decididos primeros adeptos! En los dieciséis artículos coleccionados en el libro citado arriba, se expresan nada menos que veinticinco definiciones del romanticismo. Veinticinco definiciones que -escribe el autor- "son debidas a escritores anónimos, a autores extranjeros, a críticos franceses, como Stendhal, Vitet, Ampère, Desprès, etc. Diferentes entre sí, contradictorias algunas veces, esas definiciones provocan ásperas disensiones; ninguna de ellas logra imponerse; cada una desaloja a la otra." Y el romanticismo, tan caótico, tan contradictorio, tan vago, tan irreal, acabó por triunfar. El romanticismo no era un sistema. "El romanticismo -dice un autor citado- es más una aspiración del alma que una doctrina."[79]

"Azorín" tenía en mente, desde luego, la definición de Stendhal; es más, no duda en presentarla como fundamental contribución previa a la de Hugo. A propósito de un trabajo de Jerónimo Borao, se permitía hacer en la segunda parte del artículo "Más de teatro clásico castellano", incluido en el libro Valores literarios, algunos comentarios en tono peyorativo acerca de nuestro romanticismo, porque en su opinión una cosa era emplear debidamente la savia extranjera y otra bien distinta limitarse a hacer servil copia de ésta, sin hondura propia y nacional, fruto sólo de la moda pasajera. El estudio de Borao sobre el romanticismo le daba pie, también en estas páginas, a emitir algunos juicios más. Primero -como apuntábamos-

---

[79] Ante las candilejas en O.C. Vol.IX, cit., p.103.

sobre la aportación al tema de Stendhal y Hugo; y en segundo lugar, acerca del sentido del clasicismo.

> Merece leerse el estudio de Borao; deben leerlo los historiadores y críticos de nuestra literatura. No hemos tenido por acá un prefacio de Cromwell; es decir, un manifiesto en que, elocuentemente, audazmente, se expusiera y propugnara la nueva tendencia estética. Nuestro Romanticismo no ha tenido nada de espontáneo, de hondo, de nacional; cosa superficial y pegadiza, nací por contagio de las literaturas extranjeras: de la francesa, en Castilla; de la inglesa, en Cataluña. ¿Hay nada más hueco, palabrero, incongruente y sin emoción que la poesía de Zorrilla? (...)
>
> Pero, si algo retrasado, el estudio de Borao es una defensa vigorosa, minuciosa y original del Romanticismo. Tenemos este trabajo por lo más exacto y fundamental que se ha escrito sobre la materia; algunos de los argumentos expuestos en estas páginas se repiten en el día y suenan a nuevo. (No olvidemos el prefacio de Cromwell, ni la parte que en su libro Racine et Shakespeare dedica Stendhal a definir y defender el Romanticismo. El trabajo de Stendhal es de 1823, y el de Hugo, de 1827).[80]

Las consideraciones posteriores sobre la estética clasicista iluminan la idea azoriniana de los clásicos, al tiempo que, paradójicamente, la acercan a la concepción stendhaliana de los románticos. Saltando algún párrafo, retomemos el texto allí donde se dice lo que sigue a continuación:

> (...) profesores, eruditos, académicos, propugnan y fomentan el culto a lo antiguo "por lo antiguo". Se es clásico, y se es castizo, no por la observación de la vida, no por la emoción y la fuerza que se ponga en la obra de arte, sino por el giro que se dé a la frase, plasmándola sobre la frase de los autores del siglo XVI o XVII (este último, más culto, más retorcido, más artificioso que el anterior). Pero los griegos y los romanos no hicieron lo que han hecho sus imitadores franceses y españoles de las centurias decimoséptima y decimoctava; pero Cervantes, Lope, Luis de León, etc, no han hecho tampoco lo que ahora, copiándoles, calcándoles, hacen algunos inocentes novelistas y poetas. El verdadero clasicismo está -como en la antigüedad helénica y como en la España de Cervantes- en observar la vida y en trasladarla, con emoción, con el sentimiento, a la

---

[80] "Más de teatro clásico castellano" II en Los valores literarios, cit., pp.1095-1096.

novela, al teatro y al poema.[81]

Como es posible deducir, no existe tal paradoja, no hay relación de opuestos entre los clásicos, según los concibe "Azorín", y los románticos que defendió Beyle. Haciendo un esfuerzo por recordar las ideas y particular toma de posición de este último en la querella francesa clásicos frente a románticos[82], notaremos que lo defendido entonces por él fue un tipo de literatura acorde con la realidad social que la producía. Esto es, venía a decir: hay que escribir para los hombres de nuestro tiempo, no para quienes vivieron hace trescientos años; la literatura no puede ser una copia de modelos, sino un acercamiento a la vida. Lo cual dicho con palabras de "Azorín" sería:

> La literatura es un producto social ¿De qué modo, en virtud de qué, se quiere imponer a una sociedad la norma estética, la sensibilidad que otra, allá en la lejanía de lo pretérito, ha producido?[83]

Y con un comentario que tanto recuerda a Stendhal: "Las cosas que hacían reir o sonreir hace tres, seis o diez siglos no son las mismas que ahora provocan la carcajada o suscitan la risa."[84] Salvando la distancia temporal que media entre uno y otro y la distinta circunstancia española y francesa, la coincidencia en los términos indicados salta a la vista. Evidentemente, es el segundo término de la comparación el que no pude encajar. Cuando Stendhal opone el romanticismo al clasicismo, se está

---

[81] Ibid. p.1097.

[82] Vid. el Capítulo Primero de nuestro estudio.

[83] "Más de teatro clásico castellano", cit. p.1096.

[84] "La evolución de la sensibilidad" en Clásicos y Modernos, cit., p.768. Cfr. Stendhal, Racine et Shakespeare, Ch.II: "Le rire", Paris, Garnier-Flammarion, 1970, pp.63-70.

refieriendo al clasicismo francés, a la literatura hecha con escuadra y cartabón en imitación de las grandes figuras consideradas modelos a seguir. La norma, la adecuación a las reglas marcaba entonces, en el teatro francés, las pautas del éxito. contra ello se levantaron algunos escritores, cuya propuesta llevaba la impronta de lo moderno, de lo novedoso, de lo natural y verdadero, frente a lo ritual y verosímil: el gusto del presente ha de marcar la literatura del presente. Desde sus máximas de romántico revolucionario y liberal, fue Stendhal probablemente uno de los primeros en reivindicar la importancia del lector en el juego creativo. Algo le debe la historia de la recepción al crítico francés. En el caso de "Azorín", por el contrario, ni siquiera estamos ante términos en oposición. Cuando él escribe Clasicos y Modernos, la conjunción "y" tiene pleno significado aditivo y no de contrariedad. Lo que le importa al escritor español es que los clásicos sean revisados e interpretados bajo una luz moderna. En su opinión sólo serán clásicos si son capaces de revivir, de reincorporarse en cada época al sentir de los lectores. Esta dimensión atemporal del clasicismo nada tiene que ver con el clasicismo francés puesto en entredicho, primero, por los conservadores, y luego, por los liberales como Stendhal; un clasicismo siempre a favor de la tradición y de lo normativo, y no del espíritu moderno. Stendhal, en su binomio Racine et Shakespeare, había reconocido también en Racine la cualidad de lo romántico, pero para su tiempo, no para el público de 1830. "Azorín" se atrevió, a sabiendas, suponemos, de que Beyle se movía en otras coordenadas, a insinuar que "no supo gustar la belleza, al menos toda la belleza, del gran poeta delicado, violento y sensual."[85]

Pese a todo, allí donde es posible la comparación, la actitud de uno y otro se aproximan. Ambos privilegian el tipo de literatura que sepa

---

[85] "La crítica y la conciencia colectiva" en Andando y pensando, cit., p.163.

conectar con el presente, con la realidad de esa sociedad a la que se dirige. Los comentarios de "Azorín" a propósito de Raciene et Shakespeare reflejan, no sólo una lectura detenida del ensayo teórico, sino también un cierto reconocimiento de la validez de sus afirmaciones.[86] Resulta significativo el empleo de aquella famosa cita stendhaliana, utilizada ya por Campo Alange, para encabezar la dedicatoria de Los valores literarios a José Ortega y Gasset. "Azorín" se sirve de las palabras de Stendhal para expresar su apuesta por la continua renovación, por el espíritu moderno capaz de ir evolucionando en sus juicios, como evoluciona la vida; y no sólo en relación a los clásicos, sino frente a todos los valores artísticos, culturales o sociales.

A JOSE ORTEGA Y GASSET

El viejo.- Continuemos.
El joven.- Examinemos.
He aquí todo el siglo XIX...

En la segunda parte de su libro Racine et Shakespeare, Stendhal pone el lema que encabeza estas líneas, que él titula Diálogo.

S, tiene razón Stendhal: he aquí todo el siglo XIX en Francia y en otros países. En España, ¿podríamos decir: He aquí el siglo XX? Todo el espíritu moderno está en ese brevísimo diálogo del escritor francés. Ese es, precisamente, el espíritu que aquí, en España, un grupo de pensadores, catedráticos, literatos -todavía muy reducido- pretende, al fin y dichosamente, crear. "Continuemos", nos dice la generación anterior, nos dicen los partidarios de todo lo viejo, todo lo carcomido, todo lo podrido, en arte, en política, en moral. "Examinemos", comienza a contestar un núcleo de gente nueva. No sigamos admitiendo a ciegas, supersticiosamente, los viejos valores; no cubramos con palabras decorativa y pomposas las seculares máculas; no nos prestemos a que, con la brillante algazara, con el ruido de los discursos grandilocuentes, continúe dominando y prevaleciendo lo viejo nocivo. No; examinemos. Detengámonos un momento; veamos lo que hay debajo de todas esas oriflamas

---

[86] Vid. otras alusiones a Racine et Shakespeare en: "Más de teatro clásico castellano", cit., p.1093; "Molière" en Reciene y Molière, cit., pp.599-617; "La calle de Rivoli" en París en O.C. Vol.VII, cit. pp.972-974; "La crítica teatral" en Escena y sala, ibid. Vol.VIII, p.969.

y alharacas. Examinemos.[87]

Una vez hechas las consideraciones que anteceden y que hemos elegido cerrar con la dedicatoria azoriniana a la generación de Ortega, retomemos el hilo de la cuestión allí donde lo dejamos: la segunda reflexión prometida a propósito del texto de Clásicos y Modernos dedicado a Leopoldo Alas. Era el siguiente: "Estudiando el tono medio de la novela, el cuento y la crítica de su tiempo, se ve claramente -como en el caso de Stendhal- que Clarín no podía ser en aquellos días gustado ni comprendido plenamente."[88]

Efectivamente, el Henri Beyle de Le Rouge et le Noir, de La Chartreuse de Parme, de las Croniques, de los ensayos y los libros de viajes, tardó en ser gustado y comprendido, pero le llegó su momento y no fue la estridencia de los primeros aplausos de reconocimiento moneda falsa y perecedera, pues el tiempo y las sucesivas generaciones de lectores y escritores vinieron a demostrar que Stendhal tenía madera de clásico, de clásico al modo como los concibió "Azorín". Pocos escritores habrá que sepan darnos testimonio tan elocuente del valor dinámico de su "ser clásicos". La grandeza de la obra de Stendhal reside, en gran medida, en su poder de apelar a la sensibilidad de cada época, despertando siempre nuevas alternativas de lectura y nuevo goce.

En 1928, "Azorín" indicaba que su prestigio, como el de Baudelaire, se hallaba ya por encima de todas las incidencias y los vaivenes de las modas literarias.[89] Rescatado para la posteridad por algunos espíritus afines y algunas mentes lúcidas, empezando por Balzac y Taine, al

---

[87] Los valores literarios, cit., pp.939-940.

[88] Art.cit., p.788.

[89] "Las mascaradas sangrientas" en Ante Baroja en O.C. Vol.VIII, cit., p.272.

mismo Martínez Ruiz le debía constar que, en 1884 en España, era un alarde de progresismo y apertura a lo extranjero y novedoso el mencionar a Stendhal. Refiriéndose a los contactos de su propia generación y de la anterior con el mundo intelectual europeo, dice:

> Hablamos de la información de esa generación de 1898 y alvidamos la labor informativa de la generación anterior. No se olvide que Cánovas, en 1884, -¡en 1884!- menciona a Stendhal.[90]

Poco antes, apuntaba: "La generación de 1898 ha estado mejor informada del movimiento interlectual extranjero y ha sido más curiosa intelectualmente que la generación de 1870."[91] Y ciertamente así fue para el caso de Stendhal. No faltaron en la anterior críticos que le hiciesen justicia -hasta donde entonces era concebible-, sus nombres han ocupado ya buena parte de este estudio. Sin embargo, en nuestro país, para despertar a un libre y auténtico reconocimiento fue preciso que alboreasen tiempos nuevos, donde el ímpetu del individuo pudiese al fin alzarse contra los modelos sociales y revolverse, primero, ante la postración nacional, y después, ante la crisis sangrante de la Primera Guerra Mundial. Todavía en 1917 juzgaba "Azorín" que el lector medio español no debía estar muy al tanto de quién fue y lo que hizo este escritor, aunque contase ya en Francia con una Sociedad de Amigos: el Club de Stendhalistas[92] y el respaldo de un gran editor, Champion.

> Y habrá muchos lectores que pregunten: ¿Cómo podría tener una idea de Stendhal? ¿Qué hizo este escritor y quién

---

[90] "La Generación de 1898" (1926) en Estética y política literarias en O.C. Vol.IX, cit., p.1145.

[91] Ibid. p.1144.

[92] "Stendhal.Hispanistas" en España y Francia, cit., p.1011; "El Club de los Cientos" en Con bandera en Francia, cit., p.514.

> fue? Enrique Beyle fue un escritor que vivió oscuramente y que durante su vida no gozó de renombre ni de consideración literaria.[93]

Continuaba el crítico alicantino en su artículo sobre "Stendhal" en España y Francia, de donde hemos recuperado las palabras anteriores, intentando sintetizar las razones de la oscurecida vida y del éxito posterior del grenoblés. Leemos algunas afirmaciones no demasiado matizadas y desde luego insuficientes, tras las cuales termina ofreciendo un juicio presumiblemente equitativo y mesurado que, por lo mismo, se acerca bastante a los de nuestros críticos del siglo XIX. Veamos.

> Escribió mucho; la causa de su infeliz suceso estriba, principalmente, en haber escrito de cosas literarias, de imaginación, como quien escribe de álgebra; él mismo decía que todas las mañanas repasaba, antes de ponerse a escribir, unos cuantos artículos del Código Civil para ponerse a tono.
>
> Si se tiene en cuenta que la época en que Stendhal escribía era la del florecimiento romántico, se comprenderá como este autor, que componía novelas en estilo de Código, no había de gustar a un público que se extasiaba con la profusión verbal y los esplendores líricos de los románticos: de un Hugo o de un Chateaubriand. Beyle lo comprendía y, teniendo fe en su propia obra, auguró -en 1830- que allá para 1880 sería apreciada su labor. Comenzó, en efecto, a leerse, a estudiarse, a propagarse la obra de Beyle por la fecha indicada; escritores de diversa índole proclamaban la exquisitez y meollo de este peregrino autor (...).
>
> El prestigio de Enrique Beyle se ha ido consolidando. Existe -como respecto de Montaigne, de Shakespeare, de Rabelais y de otros- una sociedad de amigos de Beyle: el Stendhal Club. Un editor, Champion, ha editado recientemente una munumental, primorosísima, edición de las obras de este autor. Stendhal no es lo que quieren sus exaltados panegiristas; con él ha acontecido como con el Greco en España. Un apaciguamiento del entusiasmo ha venido a colocar a los dos artistas en el lugar que, en estricta justicia, les corresponde. No es un cincelador del estilo Enrique Beyle; desdeña el primor de la prosa; cuesta trabajo leerle, y a veces estas dificultades llegan a tártagos y enojos. El encarecimiento que hacía Taine era exagerado. Pero Stendhal será leído siempre como profundo pintor de caracteres, monografista de posiciones, psicólogo escueto, seco y

---

[93] "Stendhal. Hispanistas", cit., p.1009.

preciso.[94]

Defrauda un poco leer estos párrafos de "Azorín" tan comedidos, tan faltos de originalidad. La impresión se compensa, sin embargo, cuando pasamos a los que dedica al hispanismo del autor. En ellos se revela un explícito conocimiento de sus obras autobiográficas: su correspondencia, sus memorias, sobre todo La Vie de Henry Brulard, citada también en otras ocasiones, sirviéndole incluso para definir la esencia del llamado "beylismo"[95] y también para ensalzar el cuidado y buen hacer francés en la

---

[94] Ibid. pp.1009-1012.

[95] Vid. "El Decano" en Con permiso de los cervantistas, donde se dice lo siguiente: "¿Se sabe lo que es el beylismo? Algo así como el cervantismo. ¿Se sabe dónde reside la esencia del beylismo? La esencia del cervantismo se contiene en el Quijote; la esencia del beylismo se contiene en la Vie de Henri Brulard (...). En el capítulo IX, nos habla del "descubrimiento" que hizo en su casa, siendo niño, de un Quijote. Habla de la "horrible tristeza" de su cas. "Don Quijote -dice- me hizo morir de risa." "A mi padre -escribe también- le encantó mi entusiasmo por Don Quijote." Y como siempre ha de haber alguna fatal equivocación, si Stendhal escribe correctamente el nombre de Sancho, cosa fácil, escribe así el de Ginés de Pasamonte: Ginés de Panamone. En otros pasajes se habla también de Cervantes; consúltese el índice de nombres citados. Y claro es que habré de añadir, para seguridad del lector curioso, que utilizo la más moderna y depurada edición de esta obra: Vie de Henri Brulard, edición Champion, París, 1913: edición cuidada por Henri Debraye, ex alumno de la Escuela Diplomática, archivero de Grenoble; texto establecido íntegramente, por primera vez, con arreglo a los manuscritos existentes en la Biblioteca de Grenoble." O.C. Vol.IX, op.cit., pp.243-244. En el libro Oasis de los clásicos, hallamos varios párrafos más dedicados a la edición de la Vie de Henri Brulard, que ensalza "Azorín" como muestra de las primorosas y muy cuidadas ediciones que de los clásicos se hacen en Francia, comparadas con las muy mediocres españolas: "Hasta aquí la edición de Flaubert; hablemos ahora de Stendhal. La de Stendhal -emprendida por el editor Champion- ha comenzado a hacerse en el presente año. La Vie de Henri Brulard, dos volúmenes, es lo primero que se ha publicado. Se ha encargado de este libro otro alumno de la Escuela Diplomática. Los siguientes serán cuidados por notables personalidades literarias; del libro El amor se encargará Remy de Gourmont; de los Paseos por Roma, D'Annunzio; de La abadesa de Castro, Anatole France; de La cartuja de Parma, Maurice Barrés; de Roma, Napoles, Florencia, Charles Maurras... La Vida de Enrique Brulard ofrecía para su edición serias dificultades, dificultades relativas al desciframiento del manuscrito, redactado en una letra inextricable, enigmática. De aquí el encargarse de esta edición un peritísimo paleógrafo, conocedor agudo de la letra de Beyle. La presente edición de las obras completas de Stendhal es considerada como un verdadero acontecimiento bibliográfico y literario. El editor, en unas páginas preliminares, nos da cuenta de sus propósitos y nos habla de los trabajos realizados para conseguirlos. Todo es admirable en esta edición, como en la de Flaubert: el papel, la impresión, los grabados, la parte crítica. Nada más sencillo y elegante. El editor, después de dar las gracias a los que con su colaboración intelectual le han ayudado en la empresa, termina así su prólogo: "M. Paillard, el diligente impresor, ha vigilado personalmente, en sus talleres de Abbeville, la confección de esta edición, a

edición de sus clásicos (lamentando que no ocurra lo mismo en España). Esta detenida lectura de sus escritos autobiográfico hubo de ayudarle en la comprensión del conjunto de la obra de Henri Beyle, proporcionándole además intuiciones más en sintonía con el espíritu stendhaliano.

> Interrumpamos el proceso de la nombradía de Beyle para hablar de su españolismo. Se nos antoja que la doctrina del agudo psicólogo no difiere, esencialmente, del españolismo de Hugo o de Mérimée; mas en Stendhal se halla más cabal y rigurosamente expresada. Todos parten de la base de la caballerosidad española; todos aceptan -o crean ellos- un concepto de fiereza o de rigidez como innatos en el español. Pero hay en Stendhal un matiz importantísimo que conviene señalar: Beyle pone en el españolismo una nota de ingenuidad que acredita en este autor su profunda intuición psicológica. El español es fiero, es altivo, es digno; pero, sobre todo, es español, antes que descender de su elevado concepto de la caballerosidad, se dejará engañar y saquear; mejor dicho, esta misma idea del honor que el español tiene le hace ingenuo, confiado y sencillo frente al mundo y sus tráfagos y engaños. Hay en Stendhal, un cierto desdoro, un cierto menoscabo de la propia personalidad en descender a un plano de realidades y detalles prosaicos. En la autobiografía del autor, titulada Enrique Brulard, es donde Beyle explica su españolismo. Stendhal pisó tierra española; veinticuatro horas estuvo en Barcelona (1837)[96]; de ello habla el autor en sus Memorias de un turista. Dos años antes, en 1835, en una carta dirigida desde Italia al duque de Broglie (puede verse la Correspondencia del autor), Beyle, a la sazón cónsul, expresa el deseo de que, por motivos de salud, se le destine a "un consulado en España, en las orillas del Mediterráneo".
>
> La doctrina le fue infundida a Stendhal por una parienta suya que sobre él ejerció gran influencia. "Mi tía Isabel- escribe el aurtor- tenia el alma española; su carácter era la quinta esencia del honor; ella me comunicó esta manera de sentir, y de ahí la serie ridícula de mis tonterías cometidas

---

la cual M. Longuet, con admirables fototipias, y M. Lafuma, con un indestructible papel de puro hilo, aseguran, puedo decirlo, la inmortalidad." De este modo, a la obra escrupulosa y delicada del erudito se asocia la obra delicada y escrupulosa del impresor, del ilustrador y del fabricante de papel, y todo concurre a formar el libro elegante, verdaderamente bello. Las ilustraciones de la Vida de Enrique Brulard se refieren a la casa y calle donde nació Stendhal, a retratos del autor y a reproducciones del manuscrito original. No necesitamos añadir que en el curso de la obra no se ve ni la más pequeña nota; notas y accesorios históricos se insertan a continuación del texto del autor, una vez terminado éste." O.C. Vol.IX, op.cit., pp.913-914.

[96]La crítica ha demostrado, después, que la estancia de Stendhal en Barcelona no tuvo lugar en 1837, sino en 1829. Vid. en el Anexo de nuestro estudio el Capítulo dedicado a este tema.

> por delicadeza y vastedad de alma." Léase bien este texto: "tonterías ridículas", porque siendo el autor, o queriendo ser, un realista, un discípulo de filósofos materialistas, un hombre, en fin, que está de vuelta de todo, enterado y práctico, su españolismo le hace a cada paso, o de cuando en cuando, encontrarse con que es ingenuo, candoroso, ante un lance de la vida o un aspecto del mundo, y que procede como un Quijote, ambicionando ser un Sansón Carrasco. Cuando, en una conversación, uno de los conversadores hace una observación ingenua y noble y se le replica cariñosamente: "¡Qué tonto es este hombre!", ¿no advertimos bien claramente la diversidad de atmósfera moral y psicológica en que uno y otro interlocutores están, en este instante, colocados? ¿No se sonrojará un poco de su inocienca el reprendido? Pues este sonrojo -causado por su españolismo- es el que no quería tener Stendhal. Y, sin embargo ¡qué enaltecedor sonrojo! Pero, por otra parte, ¡qué peligroso el marchar por la vida con esa ingenuidad y con ese candor!
>
> "Me falta habilidad -escribe también Stendhal-; todos los días, por españolismo, me engañan en un franco o dos cuando hago compras." El españolismo tiene también para Beyle otras dos consecuencias: "Primera, yo aparto la mirada de todo lo que es bajo. Segunda, yo simpatizo, como cuando tenía diez años y leía a Ariosto, con todo lo que son cuentos de amor, de bosques (las selvas con su vasto silencio), de generosidad" ¿Queda bien definida la característica del españolismo de Stendhal? Su españolismo es candor; su españolismo es el mismo Don Quijote; Beyle nos cuenta que leyó extasiado en su niñez el gran libro (...).
>
> Los españoles le debemos el que haya adivinado con intuición maravillosa uno de los rasgos fundamentales de nuestro carácter.[97]

"Azorín" elige, conscientemente o no, entre los muchos estímulos de la obra de Stendhal, ese que se vincula con la propia realidad nacional de sus lectores y, de este modo, también -como decía el traductor de las páginas de Entre España y Francia para el Mercure de France: "il se tient sans cesse sur les chemins par où l'Espagne et la France font leurs échages spirituels."[98] Constaba así esa doble vía de penetración y compenetración existente entre los hombres y las obras de ambos países. La presencia de lo español en Stendhal, quien elaboró toda una teoría del "españolismo" basada

---

[97] Ibid. pp.1010-1012. (El subrayado es nuestro).

[98] "L'Espagnolisme des romantiques français" Mercure de France Vol.3 (16 Juin 1917), p.624.

en los aspectos psicológicos, y también la presencia del escritor en España. Su nombre es uno de los citados al hablar de las influencias complejas, pero sustanciales, cuyo peso era posible detectar entre los escritores de la generación del 98. Para "Azorín", si dicha generación representó un renacimiento en las letras fue debido a la fecundación que recibió del pensamiento extranjero.

> Ni un artista, ni una sociedad de artistas, podrán renovarse -ser algo- o renovar el arte, sin una influencia extraña. Nada hay, primero, espontáneo o incausado en arte (...). No se trata de imitaciones o rapsodias; las influencias de que hablamos son sugestiones etéreas, casi indefinibles, sutiles, que hacen despertar en el artista estados psicológicos latentes y determinan avivamientos de la sensibilidad, que sin esas sugestiones, acaso no hubiera sido tan intensa o quizá no hubiera sido de ese modo (...). Las influencias ahora (en la generación de 1898) son más complejas; pero gracias a esa comunicación con el pensamiento literario de fuera de España, se produce entre nosotros una renovación de las letras. Hombres de la generación de 1898 son Valle-Inclán, Unamuno, Benavente, Baroja, Bueno, Maeztu, Rubén Darío. Indiquemos las diversas influencias que han obrado sobre las modalidades literarias de tales escritores.
>
> Sobre Valle-Inclán: D'Annunzio, Barbey d'Aurevilly.
> Sobre Unamuno: Ibsen, Tolstoy, Amiel.
> Sobre Benavente: Shakespeare, Musset, los dramaturgos modernos franceses.
> Sobre Baroja: Dickens, Poe, Balzac, Gautier.
> Sobre Bueno: Stendhal, Brandès, Ruskin.
> Sobre Maeztu: Nietzsche, Spencer.
> Sobre Rubén Darío: Verlaine, Banville, Victor Hugo.
>
> Por encima de todas estas sugestiones particulares, como dominándolas a todas se podrían marcar algunas, ya indicadas entre los nombres citados, pero que tuvieron más fuerza que las demás. Tales son las de Nietzsche, Verlaine y Teófilo Gautier.[99]

Podría ser discutible, y de hecho lo fue para Maeztu, que la obra de Manuel Bueno acusase con mayor intensidad la influencia de Stendhal; en cualquier caso, lo importante es el tipo de planteamiento. En opinión de Martínez Ruiz "Azorín", el peso de la influencia de Stendhal ha de ser

---

[99] "La Generación de 1898", cit., pp.912-914.

considerado y valorado, no sólo en términos generales europeos, sino en lo que respecta muy directamente a esa generación literaria española a la que él mismo perteneció. En otra ocasión dirá:

> Hay que echar por delante la salvedad de que una cosa es el mérito de una obra literaria y otra cosa lo que esta obra ha influido en la evolución estética. Stendhal, por ejemplo, no tiene la magnitud de Balzac; pero Stendhal ha ejercido en las nuevas generaciones una influencia que no ha ejercido Balzac.[100]

---

[100] "El medio y el momento" II en A voleo, cit., p.1256.

3. PIO BAROJA

3.1. Baroja, crítico literario

Leyendo a Pío Baroja advertimos enseguida algo digno de subrayar: acercarse a la parte de su obra que podríamos denominar "crítica", implica, o más bien exige, desprenderse de nociones rígidas acerca del concepto mismo de "crítica", por la sencilla razón de que ésta en Baroja no es nunca ni académica y rigurosa, ni pretendidamente objetiva. Sus juicios son siempre opiniones, sinceras, independientes, inevitablemente subjetivas, pero no por ello incoherentes o arbitrarias. Desperdigadas aquí y allí, en las Memorias, en otros libros autobiográficos, en los ensayos, por boca propia o en boca de sus personajes "alter-ego" de sí mismo, creados para actuar, sentir, opinar unos sobre otros y acerca de todo, el lector, un poco acosado por su presencia, se ve en el imperativo de reconocer, como bien dijo Julián Marías en un Homenaje al autor, que "Baroja está lleno de ideas".[1]

Ideas que, sin embargo, no son propiamente ideas. Y he aquí una apreciación importante para desterrar fobias y entusiasmos empeñados en prejuzgar al escritor como un presunto "ideólogo". La intencionalidad de Baroja atiende mucho más que a un deseo de polémica sustancial y reflexiva, a una actitud vital. No se trata tanto de "comprender o aprehender la realidad, de descubrirla y aferrarla, sujetarla o apresarla"[2], como de captar la "última realidad", la de la vida personal de cada uno de sus personajes, protagonistas del mundo constituido por la realidad española de principios del siglo XX. Se trata, en último término, de descubrirse a sí

---

[1] J. Marías, "Cien años de Pío Baroja" (Palabras pronunciadas en la Sesión de Homenaje de Pío Baroja, celebrada por la Real Academia de la Lengua el 12 de Noviembre de 1972) Revista de Occidente Nº117 (1972), p.303.

[2] Ibid. p.303.

mismo, con sus anhelos, sus inclinaciones, sus manías. Lo único que se puede pedir, por tanto, a sus "ideas" y a las de sus personajes es sinceridad, el entusiasmo y el arrojo verdadero de un hombre verdadero.

Visto así, ciertamente, no parece fácil lanzarse en busca de una síntesis de los presupuestos críticos de Baroja, a partir de los cuales sea posible una comprensión y tipificación de sus opiniones. Nos desborda, en primer lugar, el material, como dijimos, muy disperso; y nos desborda, claro está, el mismo sentido anárquico, asistemático, abierto y absolutamente personal en el modo barojiano de hacer crítica. Don Pío Baroja no tiene un método, tiene sólo la inspiración de cada momento.

Esa inspiración le ha llevado a pensar y a escribir sobre su propia obra, dándose además la circunstancia de que sus gustos y sus inclinaciones como novelista son los mismos que mantiene como crítico. Esto es, sus afinidades en el terreno de la creación determinan su perspectiva crítica; o dicho de otro modo, el tipo de escritura que ejerce es el tipo de escritura que propugna. Por ello, para entender en el terreno de lo literario sus juicios sobre otros escritores es necesario tener presente cuanto se relaciona con su opción por un tipo de estética y también por ciertas convicciones de orden ideológico y ético. Intentemos, muy brevemente, exponer algunas consideraciones sobre estas últimas, pues de hecho son las de tipo estético las que más nos interesan y en las cuales, por lo tanto, nos detendremos.

3.1.1. Pensamiento y ética

Al pensamiento de Baroja, visto a la luz de los meandros de su evolución "ideológica" a lo largo de medio siglo de andadura, le conviene,

tal vez, un único calificativo, el de "escéptico". Vaz de Soto ha dicho que "en casi todos los campos de la especulación humana -aparte de su devoción por la ciencia- Baroja se limita a hacer el mínimo de afirmaciones, y así resulta liberal-romántico-anarcoide en política (de los del individuo contra el Estado, dice él), agnóstico en filosofía, individualista en todo, antifanático y dogmatófago, como se define en Juventud, egolatría."[3] Dicho lo cual es comprensible que no le fuesen simpáticos las doctrinarios de ninguna especie, política, religiosa, filosófica o literaria. El nunca lo fue y, como consecuencia, pudo permitirse, haciendo de la sinceridad el único principio al que rendir cuentas, caer en contradicciones, fruto, a menudo, de arraigados prejuicios -entiéndanse así, su racismo, su puritanismo, su escepticismo político; fruto, otras veces, única y exclusivamente de las simpatías que en él despertaban ciertas obras o autores.

Sus ideas deben ser aceptadas bajo esta perspectiva relativista. Aplaudir o denostar al Baroja escritor por ellas, como desgraciadamente más de un crítico ha venido haciendo, es reducir al absurdo sus valores más genuinos, es no querer entender las reacciones de un espíritu que no pretendía ser sistemático, ni apuntaba a la coherencia ideológica como máxima virtud en su pensamiento; el suyo era un espíritu al que bastaba con sentirse a gusto consigo mismo en cada momento. Sus reacciones estuvieron siempre, por lo mismo, condicionadas por las circunstancias concretas de su vida. Así lo ha entendido G.Sobejano al estudiar su actitud respecto a las ideas de Nietzsche: "Teniendo en cuenta -ha dicho- su línea evolutiva que en él se va cumpliendo a través de los años, es preciso reconocer que sus oscilaciones no se deben sólo al predominio arbitrario de una u otra de sus

---

[3] J.Mª Vaz de Soto, "Baroja, crítico literario" Cuadernos Hispanoamericanos Nº265-267 (Julio-Septiembre 1972). Vid. P. Baroja, Juventud, egolatría en O.C. Vol.V, Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-1951, p.158.

cualidades y disposiciones, sino al efecto que en él producen las circunstancias temporales."[4] Su pensamiento fluctua por esta razón y también por el hecho de ser incapaz de renunciar a algunos de los contrarios que en él se aunan: protestaba contra la sociedad burguesa, sus inquietudes y sus miserias, pero se sabía burgués y, además, era todo menos un idealista con los ojos puestos en la revolución; no creía en Dios, pero tampoco apostaba por una solución desde el proletariado y las consignas marxistas. Su pesimismo le previno contra toda creencia en dogmas, credos o escuelas, y le llevó en sus juicios a buscar siempre al hombre concreto que se oculta tras todo escritor.

Baroja, en efecto, juzga siempre sin poder establecer distinciones entre el hombre y el escritor, lo cual no significa -creemos- que no discrimine, según ha dicho Corrales Egea, lo moral de ~~lo moral~~ de lo artístico[5]; más bien pensamos que la suya es una opción crítica cuyo propósito esencial es la búsqueda del "acento" o estilo personal, psicológico y no meramente formal, porque "el acento es todo en el escritor, y ese acento viene del fondo de la naturaleza"[6], actúa como fuerza motriz que anima e impulsa su obra. En su opinión, tienen el "acento" que convierte en grande a un escritor: Dostoyesvki, Dickens, Tolstoy, Nietzsche, Schopenhauer, Ibsen y, entre los franceses, Balzac y Stendhal. Le falta, por ejemplo, a Anatole France, cuyo perfil personal le resulta antipático, casi tanto como el de Barrés.

El "acento", la fuerza creadora de los maestros del XIX despertó auténtica admiración en el novelista. Los nombres citados se repiten con

---

[4]G. Sobejano, Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967, p.395.

[5]J. Corrales Egea, Baroja y Francia, Madrid, Taurus, 1969, p.184.

[6]P. Baroja, La nave de los locos en O.C. Vol.IV, cit., p.325.

mucha frecuencia. Baroja los trae a colación como esas lecturas recurrentes a las que siempre se vuelve por su fondo, por su estilo. Hay algo, en todos estos casos, que conecta con la opción estética de nuestro escritor, despierta su simpatía y le lleva al aplauso. Conviene, pues, que nos detengamos en el análisis de su concepción estética de la literatura para comprender mejor su actitud hacia Stendhal.

3.1.2. Su concepción estética de la literatura

La única estética con sentido para Baroja sería aquella cuya premisa fundamental y finalidad última llevase a la creación de obras amenas, abiertas a la vida, a las inquietudes que ésta suscita y a sus errantes protagonistas. Fuera de tal consideración, las reflexiones estéticas le traían sin cuidado.

Sus postulados, si pueden llamarse así, acerca de la novela y del estilo en la novela están impregnados del antidogmatismo propio de su pensamiento y de un horror a la retórica que va mucho más allá de lo meramente literario, haciendo de su persona el enemigo número uno del alambicamiento y la pedantería, de la falta de sencillez en el vestir, en el hablar o en el obrar.

Su talante humano condicionó, pues, sus ideas estéticas. Enemigo del énfasis y de lo ampuloso, Baroja fue partidario, teórica y prácticamente, del estilo sencillo, natural, basado en la lengua hablada y no en el retoricismo tradicional característico de los escritores de la época de la Restauración. La sinceridad y la sencillez del tono son el secreto de un estilo elogiado, en repetidas ocasiones, por "Azorín", y es que "si por encima de tantas diferencias hay un rasgo común en la prosa de

estos autores, es justamente, el afán de claridad y sencillez."[7] Fueron muchas las páginas dedicadas por Martínez Ruiz a su amigo, pero ahora nos interesan aquellas donde se pone de manifiesto esa consonancia existente entre el "modo de ser hombre" y el estilo del escritor, cuyo punto de partida fue siempre la lengua hablada. El hombre es "sencillo, sobrio, claro; ignora ciertos convencionalismos sociales" -decía "Azorín"-; y moldeado por ese carácter, su estilo es el de la "prosa de diagnóstico, una prosa precisa, clara exacta, incisiva, profunda; una prosa en que, cuando alcanza su grado de intensidad máxima, hay una sensación de poesía y de tristeza poderosas, inefables..."[8]

Tanto el uno como el otro pensaban que el verdadero estilo era cosa de psicología y de carácter; o iba de adentro afuera, o era mero alarde artístico, vacuo. Jamás entendió Baroja el arte por el arte, jamás leyó con gusto a Flaubert, sentía que su estilo trabajado, laborioso, pero aburrido le pesaba, no así el estilo pobre de Stendhal.

> Sainte-Beuve, para elogiar a Madame Bovary, la novela de Flaubert, decía que tenía estilo. Cierto, pero este estilo pesa, porque se siente el trabajo y la mecánica. Es el mismo procedimiento y la misma técnica que no corresponden siempre al asunto. En cambio, el estilo pobre de Stendhal no pesa, unas veces dramático y otras humilde, para sus obras; ni el de Julio Renard, ni el de Colette. La perfección, o al menos cierta clase de perfección, aburre. Yo cuando leo obras excesivamente trabajadas, pienso: "Quizá si esto tuviera partes descuidadas y un poco abandonadas a la inspiración se leyera con más facilidad.[9]

Por otra parte, refiriéndose a la preceptiva tradicional,

---

[7] J.Mª Vaz de Soto, "Azorín y Baroja" en Azorín cien años, Sevilla, Universidad, 1974, pp.155-172 (p.156).

[8] "Azorín", Ante Baroja en O.C. Vol.VIII, Madrid, Aguilar, 1963, pp.218-220.

[9] P. Baroja, La intuición y el estilo en O.C. Vol.VII, cit., p.1090.

distingue dos maneras de escribir: una clásica, siguiendo las reglas y componiendo las obras a base de las lecturas de los clásicos, y otra romántica o anárquica que "estriba en imitar la naturaleza y la vida sin preocupación de regla fija alguana, pensando que la naturaleza tiene en sí sus leyes y que no hay más que seguirlas."[10] En su caso, como es de suponer y el mismo reconoció, estamos ante la segunda manera de escribir. Baroja se califica a sí mismo de romántico-realista. Romántico, sabemos porqué, en cuanto al realismo, lo define como la tendencia a procurar la "representación exacta de algo", pero siendo esto imposible, como alternativa cabe partir al menos de la realidad: el autor -dirá- "necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire."[11] Así trabajó siempre el escritor vasco; la anécdota, los personajes están tomados de aquí y de allí, el paisaje también. A menudo criticó este descuido de la realidad en otros escritores, como Valle-Inclán, por ejemplo. "Ver en lo que es", siguiendo a Stendhal -como repetirá en tantas ocasiones a lo largo de sus Memorias- he ahí su única estética.

El argumento, la moraleja interesan poco, lo importante es el fluir de la vida que se observa en la realidad y que el buen escritor consigue llevar a la novela. La verdadera técnica narrativa radica en el acierto a la hora de captar el detalle significativo. "Baroja -señala E. González López- buscó en el ambiente el rasgo esencial. Su acumulación no es de detalles intrascendentes, sino de rasgos y elementos trascendentes, significativos."[12]

---

[10] El escritor según él y según los críticos en O.C. ibid., p.400.

[11] Ibid. Vol.V, p.188.

[12] E. González López, El arte narrativo de Pío Baroja, Madrid, Las Américas, Anaya, 1971, pp.89-90.

En cuanto a la composición de las novelas, es cuestión que preocupó a nuestro escritor más de lo que pudiera parecer. El mismo reconoció haber ido cambiando porque "aunque algunos amigos no lo creen, no soy nunca terco en mis ideas; la posibilidad de cambiarlas no sólo no me molesta; al revés, me ilusiona. He ensayado en literatura todo cuanto he podido ensayar. He huido de ser dogmático y he llegado a pensar, como lector de las pragmáticas, que una teoría en la mayoría de los casos, vale más por sus resultados y por su porvenir que por sus posibles aproximaciones a la verdad."[13] Tras una conversación con Galdós en que éste le demostró que había mucha técnica en La busca, aseguró haber ido creciendo su preocupación por la composición en las últimas obras. Lo cierto es que, aun defendiendo la imposibilidad de una caracterización teórica de la novela, el número de sus escritos en relación al tema es considerable. Dedicó a la cuestión diversas introducciones y prólogos, resultando particularmente fructífera su polémica con Ortega y Gasset.

Carmen Iglesias, quien ha estudiado con detalle el pensamiento de Baroja[14], iniciaba con las siguientes palabras un estudio sobre el proceso histórico y literario que siguió la polémica escrita entre el autor vasco y Ortega:

> La amistad entre Pío Baroja y Ortega y Gasset es una extraña combinación de mutuas admiraciones y mutuos desacuerdos. Ortega, en sus dos ensayos sobre Baroja, elogia con sincero entusiasmo los aspectos literarios y humanos del escritor vasco, pero con la misma sinceridad le ataca en otros que le parecen censurables. Baroja llama a Ortega "amigo y en muchas materias maestro", lo que no obsta para que, a su vez, le fustigue con su acostumbrada acometividad. Casi podría asegurarse que Baroja es el primer escritor que

---

[13] P. Baroja, Prólogo a La nave de los locos en O.C. Vol.IV, cit. (Edición de 1948), p.308.

[14] C. Iglesias, El pensamiento de Pío Baroja, México, Antigua Librería Robredo, 1963.

> se atreve a combatir a Ortega desde un punto de vista literario.[15]

Respecto a las fases de esta controversia remitimos al citado estudio de C. Iglesias; a nosotros nos interesa únicamente registrar el contenido de la misma, en sus aspectos fundamentales. Ortega había dicho que la novela era un género llamado a desaparecer y, por su parte, había tomado posición a favor de la novela lenta, psicológica, al estilo de Proust.[16] Baroja distaba mucho de sentirse de acuerdo con semejante presagio: "Yo creo que la novela tiene mucha vida aún y que no se vislumbra su desaparición en el horizonte literario previsto por nosotros."[17] Así lo expuso en el Prólogo a La nave de los locos y, más tarde, en sus Memorias.

Si para Ortega la novela debería tener un ambiente muy limitado, con pocas figuras, acción lenta y escasa, Baroja se pregunta, para empezar, si es posible que exista un tipo único de novela.

> Esta pregunta me viene siempre a la imaginación cuando en nuestras discusiones el ensayista habla de la novela como de un género concreto y bien definido. ¿Hay un tipo único de novela? Yo creo que no. La novela, hoy por hoy es un género multiforme, proteico, en formación, en fermentación; lo abarca todo: el libro filosófico, el libro psicológico, la aventura, la utopía, lo épico; todo absolutamente.[18]

Y aun en el caso de pensar en las ventajas de hacer una "novela clara, limpia, serena, de arte puro, sin disquisiciones filosóficas, sin

---

[15] C. Iglesias, "La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela" en Varios, Pío Baroja, Madrid, Taurus, 1974, p.251.

[16] J. Ortega y Gasset, "La determinación del arte e ideas sobre la novela" en O.C. Vol.III, Madrid, Revista de Occidente, 1946, pp.353-417.

[17] La nave de los locos, cit., p.312.

[18] Ibid. p.313.

disertaciones, ni análisis psicológicos", la alternativa, en su opinión, sólo existe como posibilidad, "porque no sabemos de ninguna novela que se acerque a ese ideal." Además, en la novela y en todo el arte literario, lo difícil es inventar, sobre todo inventar personajes "que no sean necesarios, sentimentalmente por algo."[19]

Cabe, según Baroja, establecer dos grandes tipos de novela: la novela impermeable, cerrada, bien limitada, donde no puede entrar la vida exterior, y que si alguna ventaja tiene ésta se viene abajo con el "peligro del anquilosamiento, de la sequedad y de la muerte"[20]; y la novela permeable, abierta, que se confunde con el exterior. Baroja, como cultivador de este último tipo, aprueba la limitación de las primeras siempre que exista la posibilidad de remontarla. Remontarla a través de la observación de la realidad, gracias a la cual se perfilan los personajes de las novelas, cuya psicología, de otro lado, no tiene porqué ser "clara, ni suficiente, ni dejar huella", cosa que se suele criticar en sus novelas. Ahora bien, él mismo se pregunta:

> ¿Quiénes son los novelistas actuales que han podido crear tipos que lleven como una vida independiente de su autor? ¿Quiénes son los que han pintado sombras que no son la proyección de sí mismos? Yo no conozco a ninguno (...). Yo no advierto que en la literatura haya como un modelo que se pueda poner de ejemplo de psicología clara y suficiente.[21]

Si cogemos como ejemplo la obra de los escritores más reputados como psicólogos -caso de Stendhal y Dostoiewski-, un análisis de la coherencia psicológica de sus personajes dejaría, a su juicio, bastante que

---

[19] Ibid. p.314.

[20] Ibid. p.315.

[21] Ibid. p.316.

desear. Pero es que la grandeza de sus héroes no es del tipo limitado y mediocre, aunque indudablemente sano, de las obras antiguas clásicas, sino la que produce el mundo moderno, cuya literatura está hecha de perturbaciones mentales. En cualquier caso, Baroja se inclina por las obras que dan cabida a múltiples personajes y no por aquellas que, como consecuencia del gusto por la unidad estrecha del asunto y por la novela cerrada, presentan pocas figuras. En esta última circunstancia, el autor puede convertirse en el creador de una historia clínica larga, llena de erudición retórica y pesada. Y "la pesadez, la morosidad, el tiempo lento no pueden ser una virtud. La morosidad es antibiológica y antivital."[22] Además, respecto a los personajes, el mismo Baroja confiesa tener "pocas condiciones para bastonero de baile o para señor de la burguesía que quiere reunir una tertulia de gente distinguida."

> Me parece que todos mis tipos, un poco irregulares y taberneros (es la calificación que han merecido mis personajes de un reverendo padre jesuita), reclaman su puesto en mi tablado ¡Qué se va a hacer! Entre mis muchos defectos, según un amigo, tengo yo el de ser anarquista e igualitario y no saber distinguir de jerarquías.[23]

Amplificar nunca es fácil cuando lo que se busca es la verdad del detalle, "un personaje, visto o entrevisto, no es como un concepto ideológico, que se amplia si se quiere voluntariamente (...). El detalle inventado y mostrenco salta a la vista como cosa muerta."[24] De nada sirve la imaginación que prescinde de la observación de la realidad. Baroja concibe al novelista como "un tipo de rincón, de hombre agazapado, de observador

---

[22] Ibid. p.321.

[23] Ibid. p.326.

[24] Ibid. p.320.

curioso."[25]

> El escritor puede imaginar, naturalmente, tipos e intrigas que no ha visto; pero necesita siempre el trampolín de la realidad para dar saltos maravillosos en el aire. Sin ese trampolín, aun teniendo imaginación, son imposibles los saltos mortales.[26]

La técnica puesta al servicio de un arte literario ajeno a esa verdad no podía sino resultarle aburrida, absurda y fastidiosa. Sea como fuere, la técnica, si alguna debe existir, y ella dependerá siempre del tipo de novela, tiene una importancia secundaria. Como importancia secundaria tiene la composición ; de hecho -dirá- "en la novela apenas hay arte de construir"[27], las reglas valen poco y no suelen servir para producir una obra interesante. En un escritor lo importante es, como ya indicamos, el "acento" y éste viene de su naturaleza. Para Baroja en todo escritor hay un fondo sentimental, base de su personalidad, del que surgen sus recuerdos, sus éxitos o fracasos. De ese fondo vive el novelista, hasta que llega una época en que el caudal se va mermando y, entonces, el escritor se hace "fotográfico y turista". Como siente la necesidad de contar algo, pero ese algo ya no está en él, "lo tiene que coger de fuera." Ahora bien, el hecho de que el autor sea fotógrafo del mundo, no significa que en la obra deje de latir su propio yo. La impasibilidad y la no intervención no existen. Sea a través de sus personajes, sea empleando su propia voz, el escritor y su "acento" estarán siempre en la obra.

> ¿No hablaron con su propia voz, interrumpiendo sus textos, Cervantes y Fielding, Dickens y Dostoievski. ¿No interrumpía Carlyle la historia con sus magníficos sermones?

---

[25] Ibid. p.322.

[26] Ibid. p.320.

[27] Ibid. p.326.

> ¿Por qué no ha de haber un género en que el autor hable al público como el voceador de las figuras de cera en su barraca?
>
> Algunos suponen que esto no puede ser, porque la novela se ha perfeccionado mucho desde entonces. ¡Qué candidez![28]

Y en efecto, no es necesario ir lejos buscando ejemplos dignos de os avalar las palabras de don Pío. El mismo, como novelista, como memorialista, como ensayista y crítico -en un muy amplio sentido del término- sostiene y sobrevuela cuanto escribe; su yo personal vive en cada una de las páginas, tiñé con acento propio, desde el verso de la vejez al artículo teórico y polémico de sus años de juventud.

3.1.3. Las "Memorias"

La Memorias de Baroja son, además de un documento personal de valor en sí mismo, testimonio singular de una época fundamental para la literatura y la cultura españolas.

> Bien es verdad que en el caso de don Pío lo que llamamos Memorias son multitud de páginas en las que aparecen muchas cosas ajenas a lo que en buen rigor preceptivo suele llamarse autobiografía. Artículos, reportajes, trozos de sus novelas, mezclados con recuerdos sin un orden cronológico perfecto; sin un plan previo, ni la menor estructura preconcebida. Pero ¿hasta qué punto todas las obras de Baroja no son un conjunto de escapes hacia su testimonio personal, hacia sus observaciones privadas de los hombres y de las cosas que le rodean?[29]

Tiene especial interés para nosotros la revisión de esos siete libros que constituyen la gran empresa creativa de un Baroja con más de

---

[28] Ibid. p.325.

[29] Fr. Garcia Pavon, "Las Memorias" en Baeza, Baroja y su mundo Vol.1, Madrid, Arión, 1962, p.297.

setenta años cumplidos y cerca de un centenar de títulos publicados, porque en sus páginas descubrimos juicios, comentarios sobre el Stendhal realista, psicólogo, el de Le Rouge et le Noir y La Chartreuse, a quien leyó con asiduidad y una afición traducida siempre en elogios: "Stendhal vale más que todos nosotros juntos"[30] -diría. Y es que se suele hablar de la firmeza barojiana al mantener algunas de sus convicciones y opiniones, y aunque esto no siempre se cumpla, en el caso que nos ocupa, es indudable que el escritor se mantuvo fiel a sus primeras impresiones de juventud. Durante toda una larga vida de lector y escritor, Baroja conoció y disfrutó del estilo pobre y antirretórico de Stendhal, lleno, sin embargo, de vida y voluntad personalísima; y al llegar a la vejez, su sentencia se conserva inalterada: "Yo siempre he dicho que mis escritores favoritos han sido Dickens, Poe, Balzac, Stendhal, Dostoiwski y Tolstoi."[31]

Las Memorias escritas desde "la última vuelta del camino" conservan, ciertamente, lo más peculiar del estilo del autor. Como ha dicho un crítico "son la quintaesencia de todo el deambular de Baroja."[32] Nos interesan, pues, doblemente, por las notas que contienen sobre Stendhal y por ser genuina expresión y síntesis del quehacer literario de toda una vida.[33]

Es curioso que Pío Baroja elija el género autobiográfico confesando, como lo hace, que las memorias son un género que le aburre;

---

[30] Ibid. p.425.

[31] P. Baroja, El escritor según él y según los críticos en O.C. Vol.VII (Desde la última vuelta del camino. Memorias.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1978, p.470. (A partir de ahora siempre que nos refiramos a las Memorias citaremos de esta edición).

[32] Fr. García Pavon, art.cit. p.303.

[33] Vid. M. Enguidanos, "Sobre las Memorias de Baroja" Insula Nº426 (Mayo 1982), p.3.

además de lo cual, en su opinión, es fácil deducir de nuestra historia literaria el desinterés de los españoles hacia este tipo de libros. A pesar de todo, él se pone manos a la obra esgrimiendo como justificación el hecho de que si bien una vida complicada contada con una retórica artificiosa resulta aburrida, una vida corriente, si se cuenta con detalle y sencillez, puede ser entretenida.

Dos cosas le preocupan pues: mantener la amenidad, es decir, "escribir esta especie de Memorias con la ilusión de que puedan ser interesantes", de que entretengan a algunos; y ser lo más fiel posible a sus recuerdos: "No pienso inventar nada, sino contar lo que recuerde, más o menos transformado por la memoria."[34] Cogiendo de aquí y de allí, de sus novelas, de sus escritos anteriores, todo lo que tenga aire autobiográfico, atrapando el "detalle" de algún interés, con estilo sencillo, un fondo de auténtica sinceridad y ese "tono menor" en que ha transcurrido su vida y su obra, nos ofrece, al fin, Baroja un trabajo cuyo objeto "no es enseñar al lector ninguna novedad trascendental", sino dejar testimonio del fondo insobornable de su carácter, huyendo de mixtificaciones para recurrir, como sólo él supo hacerlo, a un humor incansable y natural.

Si la novela era un género abierto, sin técnica fija, a sus ojos no lo serán menos las memorias. De los siete libros de que se componen las suyas, sólo dos guardan un orden cronológico, para el resto el orden es arbitrario. Aquí, ciertamente, cabe todo, los temas se multiplican, hay tomos donde la crítica es lo más importante, en otros, lo es la circunstancia temporal del autor, en algunos, su producción literaria, el carácter y talante de sus contemporáneos, las anécdotas comunes, las cartas recibidas, las canciones de moda o los artículos escritos. Ya lo declaraba

---

[34]Prólogo a las Memorias, cit., p.400.

un crítico: "Las Memorias de Baroja, extensísimas, son género aparte porque resumen todo: autobiografía, relato, invención, meditar filosófico, galería de tipos, crítica literaria, historia de ciudades."[35]

No nos extraña, pues él mismo lo admite, hallar en esta última recopilación autobiográfica fragmentos calcados de sus obras anteriores: "Para escribir estos libros, que no sé cuantos serán aún, me valgo de algunas obras mías y de artículos de otros."[36] Por ejemplo, en el segundo libro advierte cómo en dos obras anteriores ha tratado ya de su infancia: en La sensualidad pervertida, donde si bien hay parte de autobiografía, también hay muchas cosas disfrazadas y cambiadas; y en Silvestre Paradox. De ambas se sirve, e incluso llega a la reproducción literal. Lo mismo hace con El árbol de la ciencia para hablar de su vida de estudiante y médico, o con La ruta del aventurero. En el volumen tercero, hay mucho de Los últimos románticos y Las tragedias grotescas; también por confesión propia sabemos que emplea pasajes de Las horas solitarias. Otro tanto ocurre en los volúmenes restantes. La razón de este trasvase de materiales, muchas veces literal, nos la ofrece, una vez más, él mismo:

> Tengo que advertir que pienso copiarme a veces a mí mismo y utilizar párrafos de otros libros, porque algo dicho con claridad y con sinceridad una vez, yo creo que no debe cambiar ni se puede mejorar fácilmente.[37]

Por lo que respecta a Stendhal, algunos de los comentarios recogios aquí ya habían aparecido con anterioridad. Se cumple en ésta, como en otras ocasiones, lo advertido por Baroja.

---

[35]F. Sopeña Ibáñez, "La música en las Memorias de Baroja" Cuadernos Hispanoamericanos Nº265-267 (Julio-Septiembre 1972), p.622.

[36]Prólogo a las Memorias, cit., p.395.

[37]Ibid. p.394.

En cuanto al contenido fundamental de los distintos volúmenes, ya hemos indicado cómo el segundo y el tercero: Familia, infancia y juventud y Finales del XIX y principios del XX, están redactados a base de recuerdos sobre sí mismo y guardan cierta unidad y respeto a la cronología. En el tomo primero, El escritor según él y según los críticos, no se aprecia unidad; el escritor parece comentar al azar episodios personales o artículos de uno u otro crítico. Destacan las páginas dedicadas a Ortega, donde arremete contra las ideas de éste acerca de la deshumanización del arte y sobre la novela. El tomo cuarto, Galería de tipos de época, trata de los personajes que Baroja conoció, continuando con el tono anecdótico del volumen anterior. El siguiente libro, La intuición y el estilo, le sirve para exponer sus teorías literarias, intentando no parecer pretencioso en sus propósitos: "He formado este volumen, en parte compilación de cosas escritas ya y en parte de otras nuevas, con cierta prisa (...). Yo ya sé que la mayoría de estas cuestiones de las cuales hablo en este libro han sido tratadas con más conocimiento por especialistas; pero, primeramente, no sé en donde, y después, creo que el punto de vista del aficionado puede tener también su interés."[38] El tomo sexto es el menos autobiográfico; titulado Reportajes, incluye impresiones de lugares y hechos con ese carácter de archivo fotográfico, de ficha documental que adquiere, cada vez más para el autor, la realidad actual. El último tomo, Bagatelas de otoño, está escrito a base de anécdotas llegadas a sus oídos; también contiene algo de crítica literaria y reproduce unas cuantas cartas de mujeres y artículos sobre el escritor, sin darnos referencia exacta de su procedencia.

Rastreando en el mundo de los recuerdos, valiéndose de lo dicho

---

[38] Memorias, cit., p.970. Vid. algunos juicios sobre el mérito de esta empresa de Baroja en C. Iglesias, El pensamiento de Pío Baroja. cit., p.23; M. Pelay Orozco, La ruta de Baroja. Bilbao, Sendo, 1962, p.18.

sobre él por sus amigos y enemigos, cayendo en la repetición sin importarle demasiado, Baroja deja, en estos siete volúmenes, uno de sus últimos legados a la posteridad. Para unos valen bien poco, otros han admirado estas Memorias calificándolas de obra cumbre del escritor. No renunciamos a reproducir algunos de los comentarios de la crítica recogidos por Teresa Guerra de Gloss, en su libro Pío Baroja en sus "Memorias", comentarios todos ellos de fácil localización.

> "Después de la guerra española y hacia el fin de la segunda guerra mundial empiezan a aparecer las Memorias, 1944-1949; quizá la obra maestra del escritor vasco, pues aquí cumple a sus anchas la vocación de siempre: dar libre expresión a su inclasificable personalidad." G. Sobejano, Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967, p.392.
>
> "(...) Tuvo siempre altibajos pronunciados y dio al final con sus Memorias, la obra que le define y califica definitivamente: magnífico cronista de su época." E. Soriano, "La obra de Baroja durante la República", Cuadernos Nº35 (Marzo-Abril 1959), p.51.
>
> "(...) Podía decirse que la obra más barojiana de Baroja es ésta, y hasta yo añadiría que su talento está exactamente encajado en tal género literario y que toda su enorme obra anterior no es sino peldaños o variaciones para este libro apasionante." E. García-Luengo, "Las Memorias. Moral de visita, moral literaria" Indice Nº70-71, IX, (1954), p.11.
>
> Y es interesante lo que dice Cela: "Las Memorias de Baroja, por lo común, han sido leídas con fruición y denostadas con saña. El fenómeno podrá calificarse de lo que se quiera menos de extraño o no previsto. En ellas Baroja lleva sus puntos de vista, o sus puntos de sentir, hasta fronteras extremas y no esperadas por el lector; pecarían de torpe ingenuidad quienes hubieran esperado una reacción general contraria a la que se produjo." C.J. Cela, "Recuerdos de Pío Baroja" en F. Baeza, Baroja y su mundo, II, Madrid, Arión, 1962, p.356.[39]

3.1.4. Los ensayos

El tablado de Arlequín (1904).

---

[39] T. Guerra de Gloss, Pío Baroja en sus "Memorias", Madrid, Nova Scholar, Playor, 1974, p.175.

Nuevo tablado de Arlequín (1917).

Las horas solitarias (1918).

Momentum catastrophicum (1919).

La caverna del humorismo (1919).

Divagaciones sobre la cultura (1920).

Divagaciones apasionadas (1924).

Crítica arbitraria (1924).

Entretenimientos (1927).

Intermedios (1931).

Vitrina pintoresca (1935).

La formación psicológica de un escritor (1935).

Rapsodias (1936).

Ayer y hoy (1939).

El diablo a bajo precio (1939).

Chopin y Georges Sand y otros ensayos (1941).

Pequeños ensayos (1943).

El escritor según él y según los críticos (1944).

La intuición y el estilo (1948).

Reportajes (1948).

La obra de Pablo Yarza y algunas otras cosas (1956).

La decadencia de la cortesía y otros ensayos (1956).

Utilizar la etiqueta de "ensayo" para calificar esta relación de escritos barojianos, supone hacer nuevamente tabla rasa de ciertos principios caracterizadores del género, tal y como se entiende actualmente. En sentido estricto, no es fácil darles este nombre, pero de sobra sabemos que hablar de Baroja exige prescindir de moldes y dogmatismos. Lo menos aventurado, pero cierto, es decir que nos encontramos ante un ensayista al estilo de Montaigne, el primer autor moderno de ensayos. Al hacer esta

afirmación estamos reconociendo cuál era la inclinación de nuestro escritor y cuál su pretensión: no la que va del yo a las cosas para explicarlas, sino la que se contenta y complace en la divagación personal sin más normas que las impuestas por el propio carácter individual de quien escribe. Desde Montaigne hasta nuestros días mucho ha cambiado el concepto de ensayo, pero éste es asunto del que preferimos prescindir para entender a Baroja.

En todos sus ensayos se observa un particular egocentrismo que trae ecos, por una parte y como acabamos de indicar, de Montaigne, y de otra, de la filosofía idealista kantiana. En el Prólogo a El tablado de Arlequín (1904), afirmaba:

> Yo, por mi parte, no tengo fe alguna en mi obra; pero, en cambio, siento una gran curiosidad por todo lo que está cerca de mí, y nada tan cerca de mí como yo mismo.
>
> Por este espíritu de curiosidad contemplo el modo de representarse en mi inteligencia las cosas del mundo, como quien asiste a una función de magia, unas veces amable y jovial, otras pesada y aburridísima.[40]

Vicente Gaos explica, en el sentido apuntado por las palabras del novelista, el influjo kantiano observable en su obra. Para Baroja, dice, el yo en que se refleja el mundo no es el yo intelectual, sino la persona entera, el individuo vital con su conjunto todo de reacciones lógicas o afectivas. En su caso, "la personalidad humana se desborda en cuanto escribió y avasalla vigorosamente las distinciones y límites entre los diversos géneros literarios."[41] Por esta razón, en las novelas, como en las memorias, como en los ensayos, la técnica, al fin, apenas difiere.

> En Baroja el tratamiento del ensayo y el de la novela apenas difieren. Efectivamente, la técnica es en ambos casos la misma. Los ensayos de Baroja son, si podemos decirlo así,

---

[40] El tablado de Arlequín en O.C. Vol.V, cit., p.11.

[41] V. Gaos, "Los ensayos" en Baeza, Baroja y su mundo, I, cit., p.249.

> ensayos novelísticos. Cualquiera que sea el tema de que se trate, Baroja no sabrá hablar de él ceñido, abstracta o teóricamente a su objeto. Pasará en seguida al ejemplo personal, a la anécdota.[42]

De semejante divagación, de los recovecos anecdóticos extraeremos quizá pocas explicaciones de interés fuera de ese contexto en que han sido dadas, lo que, sin duda, obtendremos serán preciosas noticias para interpretar y conocer a su autor. Recurramos, de nuevo, a unas palabras de V. Gaos.

> Los juicios de Baroja sólo cobrán valor por ser de Baroja, son intrasferibles y formulados por otra persona carecerían de significado. Para empezar, todo conjunto dice Baroja, sólo posee cabal sentido por la forma singularísima en que se dice, por el estilo, dando a esta palabra no su limitada connotación de modo de escribir, sino la más amplia de manera o actitud vital.[43]

Aunque nos parece exagerado suponer las ideas de Baroja exentas, en sí mismas, de interés, verdaderamente en muchos casos sólo es posible entenderlas adecuadamente si las concebimos como fruto del hombre poderosamente individual e interesante que fue nuestro escritor.

Al revisar el abundante número de páginas que él agrupa bajo el título de Ensayos, desde los más tempranos, en 1904, hasta sus Pequeños ensayos, de 1943, descubrimos la constante mención a la figura y la obra de Stendhal. En 1918, se refería ya a la fuerte impresión que le causó su lectura; y en todos los comentarios posteriores confirmamos cuán ciertas eran sus palabras de entonces: "Los libros de Dostoievski, de Stendhal, de

---

[42] Ibid., p.250.

[43] Ibid., p.253.

Nietzsche y otros muchos se han convertido dentro de mí en acontecimientos."[44] En fin, pensamos que, muy probablemente, la tarea de recuperar y sintetizar sus ideas al respecto esparcidas a lo largo de estos libros se convierta en empresa de doble filo y doblemente productiva, puesto que, al tiempo que recuperamos al Stendhal de un período concreto de nuestra historia literaria, recuperaremos al Baroja contagiado de Stendhal y aprenderemos, en definitiva, algo más sobre el hombre independiente, sincero, escéptico, ególatra, desinteresado, rebelde, noble y tierno de Itzea.

3.2. Baroja y Francia

Baroja, como crítico, se ocupó -excepción hecha de sus escritos sobre teoría literaria en relación al estilo, la novela, etc- de la literatura española y, entre las literaturas extranjeras, especialmente de la francesa. Detenernos en sus reflexiones y juicios sobre autores españoles -desde Calderón a Moratín, pasando por Bécquer, Espronceda o Larra, hasta llegar a la generación de Alarcón, Valera, Pardo Bazán, Blasco Ibañez o Pérez Galdós, sin olvidar a sus coetáneos, compañeros de una "generación literaria" que como tal él nunca reconoció- es tarea que ahora no pretendemos siquiera iniciar o esbozar. Bástenos para estas páginas, concebidas para mejor entender lo que será el apartado siguiente, considerar su relación con la literatura francesa.

Existe un importante estudio de José Corrales Egea[45] dedicado a la

---

[44] Las horas solitarias en O.C. Vol.V, cit., p.361.

[45] J. Corrales Egea, Baroja y Francia, cit.

presencia de lo francés en el escritor, así como al análisis de la vertiente complementaria, esto es, los ecos de Baroja en Francia. El capítulo tercero de la Primera parte se centra en los aspectos culturales: literarios, ideológicos, críticos, artísticos, científicos. En todo caso, es necesario contar con un dato: además de español, Pío Baroja sólo utilizó durante su vida como instrumento de conocimiento e información otro idioma, el francés. Gracias a sus lecturas en esta lengua, aprehendió no sólo los elementos culturales del país vecino, sino también, por medio de traducciones al francés, los de Alemania o Norteamérica.

Las obras francesas o traducidas al francés existentes en su biblioteca de Itzea -dotada con más de seis mil volúmenes[46]- son abundantísimas. No es de extrañar, pues, en su proceso de formación literaria, por lo que respecta a las lecturas realizadas como buen autodidacta, que sus primeros contactos con las obras francesas tengan lugar a través de su familia y luego como estudiante en Madrid. Posteriormente, las estancias en París fueron decisivas.

Dice Corrales Egea que podrían distinguirse, al menos, tres épocas en su formación. Una primera fase de adolescencia y primera juventud como estudiante, que llega hasta las proximidades de la mayoría de edad, coincidiendo con el desastre de 1898, desde el punto de vista histórico, y con la aparición de la Revista Nueva, en el terreno de lo literario. Son años decisivos: "Yo he notado -dirá en el Prólogo a La nave de los locos- que mi fondo sentimental se formó en un período relativamente corto de la infancia y de la primera juventud."[47] Todo, entonces, influyó en él

[46]Hacia 1918, al escribir Las horas solitarias, dicha biblioteca contaba con unos tres mil volúmenes. Luego, según dice en las Memorias (O.C. Vol.VII, cit., p.393) aumentó más del doble.

[47]La nave de los locos en O.C. Vol.IV, cit., p.325.

decisivamente: el ambiente liberal en que se educó, el aprendizaje de la lengua vecina, la lectura del primer poeta de su juventud, Victor Hugo[48], por cuya admiración se vio tildado de afrancesado: "A mí me tildaban de afrancesado, porque aseguraba que, donde estuviese Victor Hugo, se debía quitar el cráneo Zorrilla y todos los poetas del mundo entero."[49] Tan vivo interés por el escritor romántico se iría apagando con el tiempo. De cualquier modo, las primeras lecturas fueron las de folletines, novelas por entregas traducidas al español y coleccionadas por su familia. Antes de Hugo, leyó a Dumas y a Julio Verne. Una vez en Madrid, como estudiante de Medicina, descubre el realismo, el naturalismo, la filosofía; lee a Balzac, a Daudet, a Jorge Sand, a Schopenhauer. Pero es a su vuelta al País Vasco cuando entra en contacto con los autores que más iban a interesarle e influir en su vocación de novelista: Dickens, Stendhal, Turgueniev, Dostoievski, Tolstoi, Ibsen y Nietzsche.

Una segunda fase en sus lecturas se abre con el primer viaje obligado a París, en 1897, acompañado de su coterráneo Unamuno. Comprende los tres o cuatro viajes siguientes, que él llama de "exploración", esto es, hasta el de 1913, cuando se le ofrece un banquete en el restaurante "La Closerie des Lilas". La Gran Guerra provoca un paréntesis en estos viajes, sólo reanudados al restablecerse la paz. Los años anteriores y posteriores a la conflagración constituyen la época de máxima actividad del escritor. Recorre las librerías de viejo, los puestos a lo largo del Sena, compra grabados, papeles curiosos, raros, libros sobre historia y numerosas obras francesas o traducidas a este idioma. Es la suya una doble avidez, de lector y de bibliófilo, y se mantiene a un ritmo constante hasta 1928-1929, cuando

---

[48] Vid. H. Juretschke, España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1940, pp.137-138.

[49] "Don Manuel Fernández y González" Los Lunes de El Imparcial (1 Febrero 1904), p.253.

hace su último viaje voluntario. En 1936 serían las circunstancias las que le obligarían a reemprender nuevo viaje hacia París.

Para 1930, la biblioteca barojiana está básicamente formada. "Los libros que van entrando después ejercen sobre el escritor escasa o nula influencia: su juicio acerca de la literatura y de los escritores franceses estaba ya formado."[50] La selección estaba hecha. Baroja se había ido decantando desde época temprana por un tipo de escritores y de literatura, en la mayor parte de los casos, próximos a lo que fue su propia manera de novelar. De aquí también que, como indicamos en páginas anteriores, sus apreciaciones "sobre tal o cual escritor varíen poco, manteniéndose y repitiéndose hasta sus últimos años muy parecidas a las de los primeros."[51]

Los juicios de nuestro autor son, a menudo, severos. A pocos escritores, ensayistas o artistas franceses alaba sin reservas. Ello se debe, en buena medida, a ciertas prevenciones muy arraigadas sobre el carácter del hombre francés. En su opinión, son defectos capitales de éste: la petulancia, la frivolidad, el amaneramiento y la superficialidad; y "salvo en raras excepciones, semejantes taras han pasado a la creación artística y literaria, que refleja siempre el carácter, el temperamento."[52]

Verdaderamente, no todo fue negativo en su consideración de lo francés, pero sí predominó esto, pese a que el crítico H. Juretschke intente ajustar la balanza de forma menos desfavorable: "Baroja ha emitido sobre la manera francesa, de pensar y de sentir, así como sobre las formas de vida francesas, distintos juicios que no siempre coinciden. Sólo uno se mantiene

---

[50] J. Corrales Egea, op.cit., p.145.

[51] Ibid., p.148.

[52] Ibid., p.149.

firme en todo tiempo: la absoluta contraposición entre el carácter francés y el español."[53] Consideró a Francia, siguiendo las teorías de Taine, desde el punto de vista racial y sobre todo atendiendo al medio ambiente. Así, siendo este país llano, de clima agradable, fértil, ello ha debido influir también en el tipo de arte y de ciencia cultivados. Su actividad es mucho más extensa que profunda, es decir, extensiva y no intensiva, lo cual explicaría que no haya habido en Francia un gran genio, sino una enorme cantidad de talento. La armonía, el equilibrio y la plétora del paisaje francés se refleja igualmente, según Baroja, en el profundo sentido de orden que les caracteriza, en su afición a las normas, en su maravillosa organización estatal.

Si bien tal orden y simetría encajan poco con las tendencias del escritor y ,como venimos diciendo, son muchas las críticas lanzadas por él hacia lo francés, también hay motivos para hablar, al modo como lo hace Juretschke, de una "omnipresencia de Francia"[54] en Baroja, pues toda influencia cultural extranjera le llega a través de este filtro y sus lecturas en la lengua vecina determinan su manera de aprehender la historia, la ciencia y hasta la filosofía, e incluso el tipo de sintáxis que algunos le han reprochado por afrancesada y llena de neologismos.

En cualquier caso, es posible observar un aumento progresivo en su crítica, condicionado en parte por las negativas críticas francesas hacia España, cargadas -piensa- de superficialidad, animadversión y odio. Véase como ironiza al respecto en la Feria de los discretos o en Los últimos románticos. También existen razones de naturaleza política, recordemos, por ejemplo, artículos como "¿Con el latino o con el germano?", de 1911, o

---

[53] H. Juretschke, España ante Francia, cit., p.141.

[54] Op.cit., p.144.

"Nuestra francofobia, nuestro españolismo", incluidos en el Nuevo tablado de Arlequín. Conocida es su simpatía por Alemania, frente a Francia e Inglaterra. Con la guerra europea y su posicionamiento en este sentido aumentaron también los ataques hacia el carácter francés. En último término, tal vez se trate sobre todo de su conciencia noventaiochista, reivindicando la propia esencia española frente a cualquier influencia: "Yo creo que el ideal es que la patria viva con su propia substancia; pero de no ser así, vale más para España que mire hacia el Norte y no hacia Levante; que entre Ibsen y Annunzio, escoja Ibsen, que entre Tartarín y Jhon Bull, se quede con Jhon Bull."[55]

Volvamos a sus juicios relacionados con el mundo de las letras. Convendría distinguir, de un lado, lo relativo a los filósofos y críticos, de otro, lo que concierne propiamente a la literatura de creación.

-Filósofos y críticos

El interés de Baroja por la obra de los pensadores, filósofos, historiadores y críticos franceses fue grande. En su biblioteca de Vera, en seguida se observa el lugar preponderante que ocuparon en su formación de autodidacta.

> En este terreno Baroja adoptó la misma postura crítica y exigente que ya conocemos. Todo cuanto pertenece al ámbito de las letras francesas, sea literatura pura, o bien crítica, historia o pensamiento, aviva sus recelos. Las causas son conocidas: en el almacén general de las letras francesas corremos el peligro de tropezar con los mismos defectos: retórica, oquedad, lugar común, bajo muchos oropeles de estilo y forma.[56]

---

[55] P. Baroja, "Influencias extrañas" Juventud Nº4, Año I (31 Octubre 1901).

[56] J. Corrales Egea, op.cit., p.212.

Desde la época clásica es posible observar tales defectos. Un ejemplo claro es Bossuet, quien tanto desagrada a Baroja como sermoneador de pedantería. Se salva, en su opinión, Pascal, por sus dudas y su ardor; frente a él palidece incluso su contemporáneo Descartes. Más adelante, Bergson tampoco le parece una gran figura. En realidad, los filósofos franceses y su cartesianismo poco pueden, a sus ojos, ante el ímpetu de Kant y Schopenhauer.

Hay otra gran sección en su biblioteca consagrada a libros sobre religión, mística, ciencias ocultas y magia.[57] Sin duda, los diálogos de sus personajes sobre materia religiosa, tantas veces entablados, deben mucho a las lecturas del autor, preocupado por "allegar material y fundamento filosófico, científico y teórico en que apoyar sus convicciones antirreligiosas, desarrollándolas y autorizándolas con citas y textos ajenos ante el lector."[58] Destaca, entre las numerosas lecturas de este tipo, la de Renan. En El cura de Monleón, se discuten y someten a reflexión las opiniones de éste. Ahora bien, en las Memorias, los comentarios de Baroja al respecto son más favorables que los de la novela.[59]

En cuanto a los doctrinarios franceses, su actitud es bastante severa. El escepticismo barojiano se interponía ante la simple aceptación de teorías sociales siempre apologéticas. Para Baroja la oportunidad de conseguir en Europa la paz, la libertad y el progreso, antes del estallido de la 1ª Guerra Mundial, fue evidentemente desaprovechada y poco cabía

---

[57] Vid. I. Elizalde, "Apéndice: Libros de la Biblioteca de Pío Baroja relacionados más o menos con la religión" en Personajes y temas barojianos, Madrid, Castalia y Bilbao, Universidad de Deusto, 1975, pp.249-264.

[58] Ibid., p.215.

[59] Memorias, cit., p.1097.

esperar a partir de entonces. Es indudable que el novelista no tiene una mirada optimista puesta en el futuro, incluso los doctrinarios franceses que más leyó pertenecían más al siglo pasado que al presente, por ejemplo Proudhom o Reclus.

Respecto a la crítica y preceptiva literaria francesa, tan reglada y sistemática, naturalmente le atrajo siempre poco. No pasa por alto, sin embargo, a las dos grandes figuras: Sainte-Beuve y Taine, si bien ni uno ni otro despiertan su admiración. Desdeña las famosas charlas del primero, llenas de intención soterrada y escasa comprensión. En cuanto a Taine, no encontramos comentarios mucho más favorables. Se salva, por el contrario, Alain, a quien dirige ciertas alabanzas, y también el profesor Albalat, cuya obra La formación del estilo leyó con detenimiento.

-Novelistas

Del conjunto de escritores franceses que menciona, nos limitaremos a destacar sus juicios sobre los novelistas.

> Los primeros autores franceses con que tropezamos en la obra barojiana son, como era de esperar, los grandes folletinistas, mezclados con algunos escritores pertenecientes a la escuela realista: Victor Hugo, Ponson du Terrail, Balzac, Stendhal.[60]

Acerca de Hugo ya hemos señalado algo. De una exaltada admiración pasó Baroja al mayor despego. En Juventud, egolatría, escribiría: "Victor Hugo o la más genial de las retóricas, la más exquisita de las vulgaridades."[61] Desde 1926, al redactar El gran torbellino del mundo, el

---

[60] J. Corrales Egea, op.cit., p.150.

[61] Juventud, egolatría en O.C. Vol.V, cit., p.183.

ataque es directo. Los reproches a la pomposidad de su estilo hueco se repiten en las obras posteriores, así en El cura de Monleón y, unos años después, en El Hotel del Cisne o en Las Veladas del chalet gris.

Pero mucho más que sus opiniones sobre los románticos franceses, nos interesan aquellas que le merecieron los realistas y naturalistas. Frente a los primeros, sus impresiones no son unánimes. Cita reiteradamente varios nombres, pero diferencia bien el distinto carácter de su realismo. Por lo que respecta a Flaubert, la aversión de Baroja es sistemática y siempre fundamentada en la enorme distancia que separa al estilo de uno y otro. Para nuestro escritor, las novelas del francés son artificiosas, encerradas en un orden preconcebido, su perfección cansa. "Si hubiera que poner un ejemplo de novelistas dispares -señala Corrales Egea-, antagónicos, podría citarse el caso de Flaubert y Baroja."[62] El porqué es claro, la novela cerrada, construida artesanalmente por el primero nada tiene que ver con la novela abierta que el vasco preconizó siempre.Pero hay otro motivo de rechazo hacia Flaubert en función de ciertos principios de la escuela realista no compartidos por Baroja: la impasibilidad del autor y su no intromisión en la historia novelada. Ya tuvimos ocasión, al hablar del Baroja crítico, de citar algunos de los párrafos del Prólogo a La nave de los locos a propósito de lo dicho, nos permitimos, no obstante reproducir uno de ellos.

> En cierta técnica de novela francesa estilo Flaubert se pone como dogma que el autor debe ser sereno, impasible, que no debe tener simpatía ni antipatía por sus personajes ¿Son esta serenidad y esta impasibilidad reales? Yo creo que no. También se asegura que el autor no debe hablar nunca por su voz, sino por la de sus personajes (...); pero ¿no hablaron con su propia voz, interrumpiendo sus textos, Cervantes y Fielding, Dickens y Distoyevski? (...). Algunos suponen que esto no puede ser, porque la novela se ha perfeccionado mucho

---

[62] Op.cit., p.175.

desde entonces. ¡Qué candidez![63]

La objetividad preconizada por los maestros del realismo le parece una pretensión ridiculoa e inalcanzable. El realismo en la novela no podía radicar en ese principio; de hecho, el único realismo que concibe Baroja es el capaz de "ver en lo que es", con naturalidad, con sensibilidad, con hondura vital, y no sumergiéndose aparatosamente en lo humano y en lo histórico con afanes eruditos, tal y como le parece que ocurre en Salambo. En ésta como en el resto de las novelas de Flaubert, lo único que descubre es falsificación, personajes disfrazados. En definitiva, tal oposición en la concepción de la novela se tradujo en una fuerte antipatía hacia la obra del autor de Madame Bovary.

> Flaubert es animal de pata pesada. Se ve que es normando. Toda su obra tiene mucho peso específico; a mí me fastidia. Uno de los hallazgos de Flaubert es el haber ideado el tipo de Homais, el boticario de Madame Bovary. Yo no veo que Homais sea más estúpido que Flaubert, tal vez sea menos...[64]

Alphonse Daudet no le mereció comentarios mucho más positivos. Elogiado por otros miembros de su generación, para Baroja se trataba de un "espíritu mezquino", sin talla de escritor universal. De todos modos, el hecho mismo de considerarle menos pretencioso que Flaubert apacigua su crítica.

Sus juicios sobre Balzac quedan, sin embargo, bastante por encima. Son muy abundantes las apreciaciones en relación al autor de La Comédie Humaine, desperdigadas a lo largo de toda su obra, desde época muy reciente,

---

[63] La nave de los locos, cit., pp.324-325.

[64] Juventud, egolatría en O.C. Vol.V, cit., p.183.

demostrando su admiración, aunque, ciertamente, no sin reservas. En escasísimas ocasiones los juicios de Baroja sobre escritores extranjeros son elogiosos al cien por cien. Sobre cualquier otra virtud, para él Balzac gozaba de una cualidad positiva indiscutible: sabía entretener. El amor, el dandismo y la intriga abunda en alusiones al francés. La novela se desarrolla, en gran parte, en el París de 1838 y 1840, circunstancia que lo propicia. Se habla de su técnica, del realismo en el retrato de sus personajes que, si bien tienen poco de héroes universales, conservan la vida de aquel momento histórico de donde surgieron.

Catorce o quince años después, Baroja hizo un inventario de sus ideas sobre Balzac en un artículo escrito para el diario La Nación, de Buenos Aires y publicado el 30 de Julio de 1939; llevaba por título, "Elogio y vejamen de Balzac". Si hasta entonces la actitud del escritor había sido el dar una de cal y otra de arena, ahora el vejamen supera al elogio. Lo que en él se ensalza comunmente le desagrada: su monarquismo, catolicismo, aristocraticismo, unido a un gusto cínico por las cuestiones sexuales. Le reprocha poner a cada uno de sus personajes una etiqueta. "Balzac -escribe- no era un filósofo, no era un psicólogo, no era un inventor de fábulas nuevas, no era un escritor claro y elegante, de buen gusto, pero tenía una gran fantasía y una gran sugestión. Sabía hacer interesante lo que pintaba..." Si algo le salva, pues, es la amenidad de sus novelas, y junto a ello eso que suelen reprocharle los críticos: el estilo.

> Respecto al estilo de Balzac, los profesores de retórica lo consideran mediocre y hasta malo. Yo creo que su estilo es como él: exagerado, efectista, hiperbólico, lleno de chafarrinones, pero que sirve magníficamente para sus fines... Su estilo va unido con su manera de ser, y sus descripciones y sus comentarios excesivos y difusos quedan en la memoria.[65]

---

[65] "Elogio y vejamen de Balzac" La Nación (30 Julio 1939).

En 1946, consideraba el mundo balzaquiano pasado, sin vida, opinión que reiterará en 1952 por boca de Arias Bertrand en Las Veladas del chalet gris:

> Balzac le sabía ya a viejo, le parecía amanerado, rancio. Dickens seguía viviendo en Inglaterra, como en su tiempo, a pesar de los estetas, y Dostoyevski resultaba actual en todo el mundo civilizado.[66]

Por la cita deducimos cómo el Baroja de los últimos años mantiene casi intacto el gusto y el aprecio por esos escritores a los que siempre admiró: Dickens, Dostoyevski, y junto a ésta Tolstoi o Ibsen. De entre los franceses, Molière le parece uno de los grandes maestros, y como novelista, hay uno que se cuenta entre sus preferidos y al que apenas hizo reservas graves, es Stendhal. No entraremos en la revisión de sus juicios sobre los novelistas franceses contemporáneos pues, a decir verdad, Baroja tuvo de los escritores de las primeras décadas de siglo una visión bastante fragmentaria y, a menudo, confusa.

> Si hallamos en Baroja una vista de conjunto coherente- aunque a veces arbitraria- del romanticismo, del realismo, del naturalismo, a partir de estos grandes movimientos literarios la perspectiva se va estrechando. Muy a menudo, el conocimiento que manifiesta Baroja de tal o cual autor importante o influyente de la época de "entreguerras", se nos antoja no sólo tardío, sino, sobre todo, extraoridinariamente parcial, ya que se limita a la lectura de una sola obra, a veces no la verdaderamente representativa. No hay que perder de vista que al finalizar la Gran Guerra en 1918, Baroja andaba cerca ya de la cincuentena, y que tenía estructurado, edificado su mundo literario. No hay que olvidar que Baroja fue un novelista tardío y que su obra -casi ciclópea por lo abundante- empezó tarde y se realizó tumultuosamente. Por esto no pueden extrañarnos ciertas ausencias en el conocimiento barojiano de la literatura francesa de su tiempo, contemporánea de la generación francesa de la primera

---

[66] Las Veladas del chalet gris en O.C. Vol.VIII, cit., p.1084.

posguerra.[67]

Ahora bien, convendría, antes de centrarnos en la figura de Stendhal, decir algo acerca de un movimiento que sí conoció: el naturalismo. Sobre el maestro de la escuela escribió varios comentarios, en diversas ocasiones, comentarios generalmente recelosos. En las Memorias, lo observamos con bastante claridad. Al relatarnos los años de adolescencia y juventud, recuerda que su padre "leía las novelas de Zola cuando salían con un interés extraordinario, y yo, de chico, que intentaba imitarle y seguir sus gustos, no podía con el novelista francés. A la media hora de leer estaba ya sofocado de aburrimiento. Sin embargo, yo comprendía que era un escritor elocuente; pero eso de la elocuencia a mí no me ha interesado nada."[68] E inmediatamente antes, incluyéndolo en la lista junto a Flaubert, Daudet y Huysmans, a quienes siempre lanzó duros ataques, había insistido sobre el aburrimiento que le producían sus obras.

> Yo no tuve ningún entusiasmo por los escritores naturalistas. Todos ellos me han parecido de una pesadez y de un aburrimiento insoportable. No he podido leer completa Madame Bovary, ni Salambó, ni ninguna de las novelas de Zola, ni de Daudet, ni de Huysmans. Me parecen escritores tan aburridos como Chateaubriand o como Rousseau.[69]

Es curioso que frente a estas afirmaciones descalificadoras hallemos también el nombre de Zola unido a los de Tolstoi, Dostoievski, Ibsen o Nietzsche, "los apóstoles de la literatura social"[70], ante quienes mostró siempre un enorme reconocimiento; y en Las Veladas del chalet gris,

---

[67] J. Corrales Egea, op.cit., p.191.

[68] Final del siglo XIX y principios del XX en Memorias, cit., p.745.

[69] Ibid., p.745.

[70] Prólogo a La nave de los locos, cit., p.314.

le considere "una de las grandes figuras de la segunda mitad del siglo XIX."[71] La narrativa naturalista alcanzó auténtico brio gracias a su pluma, degenerando después en manos de sus seguidores, y esto fue así porque el naturalismo de Zola era, contrariamente al de Flaubert, Maupassant o Huysmans, optimista y, más que realista como él pretendía, "romántico".[72] Este carácter le venía, según Baroja, de sus antecedentes raciales: "Zola, en el fondo, era poco francés -decía en el Tomo tercero de sus Memorias-. Era un latino elocuente, que había tomado motivos brutales, inusitados, para su retórica; pero eso no le quitaba su carácter de elocuente."[73]

Señalemos, para terminar, que hacia los Goncourt, como continuadores de Zola y hacia su oponente, el idealista Paul Bourget, no mostró el menor entusiasmo.

3.3. El stendhalismo de Pío Baroja

Verdaderamente, la actitud del escritor vasco hacia la literatura extranjera y, concretamente, hacia la francesa, no está hecha de fáciles aplausos. La disposición receptiva, creada por el ambiente cultural de europeización en la España de principios de siglo y por un personal afán de conocimiento e información, alimentado en muy buena medida por sus lecturas, queda tamizada por un talante insobornable y un estilo absolutamente propio. Dicho de otra manera, en Baroja existe, él mismo lo reconocía, un fondo sentimental hecho de experiencias, de lecturas, de recuerdos; no se trata, por lo mismo, de una carencia de influencias en su obra, pero sí es verdad

---

[71] Las Veladas del chalet gris, cit., p.1077.

[72] Memorias, cit., p.1018.

[73] Final del siglo XIX y principios del XX, cit., p.705.

que éstas, de darse, es porque comulgan previamente con el modo de ser y de escribir del autor. Un modo que se va haciendo a base de una importante dosis de autonomía, sin reglas, sin modelos. Cuando Baroja dirige la vista hacia la literatura extranjera, no pretende imitar, ni siquiera inspirarse, a lo sumo le interesa confirmar sus ideas sobre el arte narrativo en la obra de algunos de los que considera maestros en el estilo, de aquellos, como sabemos, que tienen "acento".

Es necesario, creemos, entender así su actitud, porque explica el tipo de relación y el tipo de receptividad establecido entre sí mismo como crítico, absolutamente contagiado de sus ideas como creador, y uno de los novelistas más elogiados por él, Stendhal. Biruté Ciplijauskaite hacía, en uno de sus estudios sobre Baroja, la siguiente afirmación:

> La más grande afinidad, por su manera de concebir la novela, por su temperamento, por algunos de los procedimientos estilísticos, existe probablemente entre Baroja y Stendhal.[74]

Hablar de "afinidad"[75] es lo máximo que cabe tratándose de Baroja,

---

[74]B. Ciplijauskaite, Baroja, un estilo, Madrid, Insula, 1972, p.108.

[75]Consuelo Berges, la más reputada estudiosa de Stendhal entre nosotros, en su estudio crítico sobre el autor, negaba la existencia de analogías entre éste y Baroja, a propósito de lo cual dice: "Baroja coincide con Stendhal únicamente en las comunes repulsiones, violentas en Stendhal, despectivas en Baroja; en el desprecio a la retórica y el énfasis, en el desdén por la composición novelística -desdén que, en Stendhal, tiene más de aparente que de efectivo-, en el asco a la farsa y a los farsantes. Actitudes coincidentes en lo que ambos detestan, que no tienen en Baroja la contrapartida del entusiasmo de Stendhal por lo que ama y que desaparecen a la hora de la verdad; es decir, en la realización novelística, donde Baroja se limita al reportaje del mundo exterior, a pasear su "espejo", sin llegar a las profundidades "abismales" de los personajes y a las grandes estructuras novelísticas de Rojo y Negro y La Cartuja de Parma." Stendhal. Su vida. Su mundo. Su obra., Madrid, Aguilar, 1962, p.22. Por nuestra parte, pensamos que conviene no confundir "analogía" con "afinidad". Sin duda es mucho lo que separa a ambos escritores y nada más alejado de nuestra intención que establecer lazos comparativos, con el deseo de aquipararlos. Ahora bien, la afinidad, es decir, la conexión, la simpatía sentida y confesada por Baroja hacia el "acento" del autor de La Chartreuse nos parece que es una evidencia innegable, como intentaremos hacer ver.

sea en relación a Stendhal, sea en relación a cualquier otro novelista. En todo caso, entendemos que dicha "afinidad" condiciona sus juicios sobre el escritor francés y les otorga cabal sentido, al tiempo que hace que se conviertan también, para nosotros, en un canal de acceso al propio Baroja, pues gracias a ellos, indirectamente, aprehendemos mejor la peculiaridad de su obra.

Partiremos, como hemos hecho en otras ocasiones, de la exposición y análisis de las opiniones del crítico recogidas en los Ensayos y en las Memorias; prescindiremos de las que vierte por boca de sus personajes en las novelas, en vista de que no añaden nada sustantivo y el objeto de nuestro trabajo es considerar las aportaciones de carácter propiamente crítico. De todos modos, no está de más subrayar la importancia de esta vía, en el caso de Baroja, cuyas novelas son un magnífico exponente de su modo de pensar y de sentir. Sus ideas, "buenas o malas" -como él decía-, pero siempre personales, tuvieron la necesidad de aflorar de cualquiera de las maneras, poco importó el género empleado en cada momento. No es extraño que sus personajes de ficción, tras los que tan a menudo se oculta el autor, citen párrafos de Stendhal o aludan a alguna de sus máximas. Así, por ejemplo, José Larrañaga, en Los amores tardíos, se interesa, bien es verdad que sin grandes resultados prácticos, por el libro de Stendhal sobre el amor, a su juicio lleno de "ingenio y anécdotas"[76]; y no es difícil encontrar la famosa cita sobre el espejo que se pasea a lo largo del camino en novelas como El caballero de Erlaiz.[77]

Pero retornemos a la intención inicial para señalar, en primer lugar, que la favorable disposición barojiana hacia Stendhal no data de los años juveniles, es más bien fruto de las abundantes y más sosegadas lecturas

---

[76] Los amores tardíos, Madrid, Espasa-Calpe, Austral, 1979, p.104.

[77] El caballero de Erlaiz en O.C. Vol.VII, cit., p.354.

de la primera madurez. Tras estudiar medicina en Madrid y solicitar plaza para el ejercicio de la carrera en Cestona, en 1894, plaza a la que renunciaría un año después, Baroja vuelve a Madrid en 1896 y se ocupa entonces de la panadería familiar. No tardaría, sin embargo, en decidirse por la literatura.

> Yo, para fines de 1898, vi claramente que no podía hacer nada nuevo en aquella industria, ni mejorarla, ni darle otro carácter.
>
> La vida burguesa no me producía el menor entusiasmo. Las diversiones, el teatro, los toros, no me gustaban nada.
>
> Había sido médico de pueblo, industrial, bolsista y aficionado a la literatura. Había conocido bastante gente. El ir a América no me seducía. Llegar a tener dinero a los cincuenta años no valía la pena para mí.
>
> Quería ensayar la literatura.
>
> Yo comprendía que ensayar la literatura daría poco resultado pecuniario, pero mientras tanto podía vivir pobremente, pero con ilusión.
>
> Y me decidí por ello.[78]

En efecto, para un Baroja decidido a seguir el camino de la literatura, las lecturas de estos años debieron ser decisivas. Antes,

> En Madrid [como estudiante de medicina] mis favoritos eran Victor Hugo, Eugenio Sué, Balzac, Jorge Sand, Zola, Espronceda y Bécquer.
>
> En Valencia [donde concluyó la carrera] y Cestona: Schopenhauer, Poe y Baudelaire.
>
> Después, en Madrid: Dickens, Stendhal, Turgueniev, Dostoiewski, Tolstoi, Ibsen y Nietzsche.[79]

---

[78] Familia, infancia y juventud en Memorias, cit., p.656.

[79] Ibid., p.568.

Desde principios de siglo, estas lecturas desembocan en una inclinación de gusto, personal y definida, hasta el punto de chocar con las tendencias más comunes entre sus coetáneos.

> Como yo no estaba dentro de la corriente literaria de principio de este siglo, en el extranjero dirigida por D'Annunzio, Maeterlinck, etc, y en España por Rubén Darío, Benavente y Valle-Inclán, se consideraba que era un hombre malhumorado y rencoroso. Pero no había tal. Yo me entusiasmaba con Dickens, con Stendhal y con Dostoiewski, y, en cambio, D'Annunzio, Maeterlinck y el teatro francés de la época, me fastidiaban horriblemente.[80]

En 1908, al redactar el Prólogo a La Dama errante, vuelve a situar a Stendhal entre sus autores predilectos. No sería, desde luego, la única vez; en las Memorias, insistirá en ello como quien reitera machaconamente una verdad conocida:

> Yo siempre he dicho que mis escritores favoritos han sido Dickens, Poe, Balzac, Stendhal, Dostoievski y Tolstoi.[81]

El grupo de los elegidos apenas si varía, a partir de entonces. El nombre del autor de Le Rouge et le Noir se asocia continuamente al de aquellos que Baroja tuvo siempre por maestros en el arte narrativo. En uno de los pasajes de Galerías de tipos de la época, por ejemplo, al sonreirse ante la pretensión de considerar a Solana un gran escritor, menciona a quienes, a su juicio, verdaderamente lo eran.

> Parece que Gómez de la Serna dice que Solana era un gran escritor. ¡Qué tontería! Era tan gran escritor como él, que es pesado e ilegible. Solana haciendo la competencia como escritor a Stendhal, a Nietzsche, a Dostoyevski y Tolstoi. Son originalidades de capital de provincia. Yo, lo poco que

---

[80] El escritor según él y según los críticos" en ibid., p.406.

[81] Ibid., p.425.

he leído de él es aburridísimo.[82]

La asiduidad fue otra de las características en el trato Baroja-Stendhal. De la misma manera que había libros que se le caían de las manos al primer intento, hubo otros que resistieron el paso del tiempo y las frecuentes lecturas, sin que el interés del escritor vasco se resintiese.

> Muchas veces, en un domingo aburrido, me tragaba dos o tres novelas, saltando las consideraciones o disertaciones que me parecían pesadas. En Madrid, como en Pamplona, tenía algunos libros, cuya lectura repetía con frecuencia: las Historias contemporáneas, de Poe; La ciudadana Teresa, de Erckmann-Chatrian, traducida al castellano con el título de La cantinera y los Idilios californianos, de Breet Harte. Después me leía casi todos los años Le rouge et le noir, de Stendhal; La guerra y la paz, de Tolstoi; dos o tres volúmenes de Dostoyevski, y las poesías de Verlaine.[83]

Son numerosas las obras de Beyle reunidas en la biblioteca de Itzea, subrayadas, anotadas, incluso repetidas. J. Corrales Egea las registró para su libro Baroja y Francia; recojamos aquí el índice de las mismas:

- Le Rouge et le Noir: chronique du XIX siècle, Paris, Calmann Lévy, s.a. (2 Vols.). (Hay señales de lectura y párrafos acotados.) Acotaciones:

> "Le comte d'Altamira me racontait que, la veille de sa mort, Danton disait avec sa grosse voix: C'est singulier, le verbe guillotiner ne peut pas se conjuguer dans tous ses temps; on peut bien dire: je serais guillotiné, tu seras guillotiné; mais on ne dit pas: j'ai été guillotiné."

---

[82] Ibid. p.912. Vid. también en "Sobre las exposiciones" en Artículos en O.C. Vol.V, cit., el siguiente comentario laudatorio: "Para el lector de libros antiguos, Stendhal, Dickens, Dostoievski o Tolstoi son cantidades de valor auténtico a las cuales no anulan ni borran las bellezas plásticas." p.1110.

[83] Familia, infancia y juventud, cit., p.576. En 1943, Baroja reunió en un volumen pequeños ensayos, y con este título lo dio a la imprenta. Entre ellos hay uno titulado "El desdoblamiento psicológico de Dostoievski" que comienza así: "Durante el invierno, y en la casa de la aldea, el único entretenimiento posible es la lectura. Casi todas las noches he comenzado a leer un libro. A veces no he terminado; otras, sí. Stendhal, Mérimée, Tolstoi, Proust, Dostoievski los he releído con atención. O.C. Vol.V, cit., p.1066.

"Pourquoi pas -reprit Julien- s'il y a une autre vie?..." (p.232, vol.II.).

Acotaciones a los pasajes donde se habla de las atrocidades de la Biblia, venganzas, etc. (p.233, vol.II).

Sobre el trono, el altar, la nobleza: "à moins de créer dans chaque département une force de 500 hommes dévoués non seulement avec toute la bravoure française, mais avec la constance espagnole..." (Párrafo señalado)

- Lucien Leuwen, Paris, R. Blanche, 1901.

(Este ejemplar sirvió para la traducción que de esta obra hizo Ciro Bayo, al español, y que fue editada por Caro Reggio en 1918, en Madrid, con el título Un oficial enamorado (Lucien Leuwen), en 2 Vols.)

- L'abbesse de Castro, suivi de Victoria Accoramboni, Les Cenci, La duchesse de Paliano, Vanina Vanini, Paris, Clamann Lévy, s.a.

- De l'amour, Paris, Calmann Lévy, 1928.

(Hay otra edición de 1922 del mismo editor. Se conserva entre las páginas de este libro un recorte de periódico, con un artículo de Andrés Revesz titulado "Los amores del autor de Del Amor".)

- Mémoires d'un touriste, Paris, Calmann Lévy, s.a. (2 Vols.)

(Obra repetida; hay otros dos vols.)

- Nouvelles inédites, Paris, Calmann Lévy, 1917.

(Parece de este año por la referencia a orden del Sindicato de editores.)

- Une correspondance inédite, avertissement de F. Brunetière, Paris, Calmann Lévy, 1897.

- Promenades dans Rome, Paris, Calmann Lévy, s.a. (2 Vols.).

- Vie d'Henri Brulard, Paris, Emile-Paul, 1923.

- La Chartreuse de Parme, Paris, Nelson, s.a.

(Primera edic., 1839.)

- Armance, Paris, Calmann Lévy, s.a.

(Ejemplar comprado en la Librería Internacional en San Sebastián. Hay otro ejemplar más viejo y usado.)

- Histoire de la peinture en Italie, Paris, Calmann Lévy, 1925.

- Mélanges d'art et de Littérature, Paris, Calmann Lévy, 1927.

- Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase, Paris, Calmann Lévy, 1927.

- Vie de Rossini, Paris, Calmann Lévy, s.a.

(Comprado en la Librería Internacional de San Sebastián.)

- Vie de Napoléon (fragments), Paris, Calmann Lévy, s.a.

- Racine et Shakespeare, Paris, Calmann Lévy, s.a.
(Comprado en la Librería Internacional de San Sebastión.)

- Oeuvres posthumes: Correspondance inédite. Introduction de Prosper Mérimée. Paris, Calmann Lévy, s.a. (2 Vols.)

- Comment a vécu Stendhal: Stendhal raconté par lui même (17 autographes inédits), Paris, Villerelle, s.a.

- Lamiel, roman inédit. Paris, Librairie moderne, 1889.

(Contiene dos páginas en las que Stendhal explica cómo hace sus novelas.)

En esta relación encontramos todos los títulos de la obra fundamental de Beyle, excepción hecha de algunos escritos autobiográficos menos popularizados. El dato es sintomático, pues, como hemos ido indicando, la obra de Stendhal se cuenta entre la de un grupo muy restringido de escritores a quienes Baroja rindió un aplauso casi incondicional, algo poco usual en un espíritu cambiante como el suyo. Incluso cuando muestra algunos reparos, lo hace con comedimiento, casi con justificaciones. Por ejemplo, en el Prólogo a La nave de los locos, le dedica uno de los comentarios más extensos a propósito de su fama de psicólogo. Cierto que ni su obra ni la de ningún otro le parece modelo de psicología clara y suficiente, pero lo que podría ser un demérito -que se ocupa, además, largamente de explicar-, en el fondo, queda claro ante el lector que no lo es para Baroja, a quien también le reprocharon, y éste es el motivo de la explicación, la falta de una psicología clara y suficiente en sus personajes. De los protagonistas de La Chartreuse y de Le Rouge et le Noir dice:

No cabe duda que el Fabricio del Dongo, de La Cartuja de

> Parma, una de las novelas más elogiadas de Stendhal, suponiendo que existiera, podría hacer lo que hace y podría hacer también lo contrario de lo que hace. Las acciones de Fabricio no están motivadas claramente por su psicología. Nadie, ni el más lince, leyendo la primera parte del libro, llegará a presumir lo que va a pasar en la segunda.
>
> Respecto a Julién Sorel, de Le Rouge et le Noir, parece más determinado. Se sabe cuál es el proceso que dio origen a la novela de Stendhal denominada con este título (pero) al arreglarlo a su modo, produjo una serie de contradicciones psicológicas.[84]

En todo caso, aunque Le Rouge et le Noir, en este sentido, sea "tan sueño como puede ser un cuento de niños, y tan lejos de la perfección psicológica como una novela de caballerías", está justificado en "un novelista de tantas condiciones como Stendhal"[85], incapaz de limitarse a lo turbio y oscuro de la vida. Existe en su obra algo que, conectando con la realidad de su tiempo de una manera muy peculiar, tanto o mejor que la Historia - "¿Qué historiador francés del siglo XIX da una impresión más sintética de la época que Stendhal?", dice en La intuición y el estilo[86]- cala en Baroja como lector, capta su interés, irrumpe en su vida, y es esto lo que principalmente provoca los elogios del escritor vasco, desdeñoso ante otros libros y autores.

> - ¿Así que usted no encuentra los libros de Pereda bonitos, simpáticos?
>
> - Yo, no.
>
> - ¿Qué defectos les encuentra usted?

---

[84]Prólogo a La nave de los locos, cit., p.316. El texto está reproducido casi literalmente en La intuición y el estilo en Memorias, cit., pp.1044-1045.

[85]Ibid., p.316.

[86]Op.cit., pp.992 y 1034. Vid. también Divagaciones apasionadas (Colección de ensayos de 1924) en O.C. Vol.V, cit.: "Para mí, libros como Salambó, de Flaubert, o los Mártires, de Chateaubriand, o el Quo Vadis?, de Sienkiewicz, son por esencia errores fundamentales. En cambio, no lo son algunas de las novelas de Walter Scott, ni La cartuja de Parma, de Stendhal, ni otras muchas obras de Balzac y de Dickens, de carácter próximo al tiempo en que ellos vivieron." pp.499-500.

> - El principal: que no me interesan. Dirá usted que este libro está bien construido, que los personajes hablan bien. Quizá sea verdad, pero nada de eso se intercala en mi vida. En cambio, los libros de Dostoievski, de Stendhal, de Nietzsche y otros muchos se han convertido dentro de mí en acontecimientos (...). Me parecen sucesos que han ocurrido dentro de mí. Esto es lo que yo reprocho a la literatura española actual: que no me impresiona fuertemente.[87]

Tal vez sea posible encontrar en Baroja, cuando elogia a Stendhal, un cierto prurito o deseo de autoafirmación y novedad frente a las generaciones anteriores. Consciente del éxito que, por entonces, el escritor francés gozaba en Europa, sabía que tal reconocimiento había llegado, fundamentalmente, con el nuevo siglo. Las generaciones precedentes, incluso en Francia, apenas si le entendieron; en vida, como es sabido, no recibió el favor del público y sólo en muy contadas ocasiones el de la crítica.[88] Tuvieron que cambiar los tiempos y con ellos el espíritu de los lectores y críticos para restituirle la gloria escatimada. En España, la ignorancia acerca de su obra había sido supina. No concebía Baroja que "hombres como Cánovas, en la plenitud de la fama y del poder, dijeran las tonterías que dijeron sobre Stendhal, sobre Zola."[89]

En los años cuarenta, nuestro escritor recordaba la trascendencia de aquel "aluvión de literatura que venía de Rusia, de Alemania, de Escandinavia y de Francia hace medio siglo", con efectos decisivos en el desarrollo de nuestras propias letras, porque "la literatura del mundo ha vivido siempre así, por intercambios espirituales de unas naciones con

---

[87] Las horas solitarias (Notas de un aprendiz de psicólogo.) en O.C. Vol.V, cit., p.361. (El subrayado es nuestro).

[88] Vid. El tablado de Arlequín en O.C. Vol.V. cit., p.54.

[89] "La generación de 1870" en Tres generaciones (Conferencia, 1926), Ibid., p.579.

otras."[90] La actitud ante lo extranjero determinó, en muy buena medida, las disidencias entre jóvenes y viejos escritores, en España. El texto de un artículo de Baroja, titulado "La lucha de las generaciones", nos parece altamente significativo a este respecto, y además resulta aplicable, por expresa indicación del autor, al caso de Stendhal. Por uno y otro motivo nos permitimos reproducir alguno de los párrafos más relevantes.

> Desde hace tiempo se marca la disidencia de una generación con relación a la otro, y ahora con mucha fuerza, desde un punto de vista político.
>
> En mi tiempo, más que hostilidad o lucha, hubo disidencia. En España hace algo más de cuarenta años, como en casi todos los demás países de Europa, la juventud se encontró con que del mundo entero llegaba una literatura y una filosofía de las más fuertes y de las más expresivas de la Historia.
>
> Aunque muchos de los representantes de esta literatura escribían hacía tiempo en sus respectivos países y otros se habían muerto, para la juventud de 1890 a 1900 se presentaron estos autores en tropel. Eran Ibsen, Turguenef, Dostoievski, Nietzsche, Baudelaire, Verlaine, etc. La gente joven quedó pasmada. Los viejos, en su mayoría, pretendieron ignorar estos escritores y hacer como que no existían; pero esto era imposible. Al mismo tiempo, se conocieron autores más antiguos, como Stendhal, Schopenhauer, Carlyle, etc. Querer desconocerlos por supuestas razones de patriotismo o de política era una pretensión ridícula. Achacar a los jóvenes antipatriotismo por eso, era un absurdo. Igual defecto se hubiera podido achacar a los franceses del siglo XVII, contemporáneos de Corneille, por leer con predilección a los dramaturgos españoles; lo mismo se podría haber dicho de los novelistas ingleses, como Fielding, Walter Scott y Dickens por su fervor por Cervantes (...).
>
> Cuando las personalidades literarias son grandes y sugestivas, no hay más remedio que darles paso franco, y las que se presentaron ante el horizonte español hace cuarenta y cinco años lo eran de las más indiscutibles.[91]

Que la personalidad literaria de Stendhal sea "grande y sugestiva" parece hecho reconocido y consensuado desde aquellas fechas hasta nuestros

---

[90] Artículos en O.C., cit., pp.1095-1096.

[91] Ibid., p.1095. (El subrayado es nuestro.)

días, nos importa más saber cuáles fueron los rasgos de esa personalidad privilegiados y exaltados por Baroja en su personal reconocimiento. Y aquí topamos con una circunstancia poco sorprendente a estas alturas: Baroja ensalza y valora aquellos rasgos de la obra de Stendhal que más conectan con su propio modo de entender la novela; y a juzgar por expresiones de profundo aprecio, como: "Stendhal vale más que todos nosotros juntos"[92], debieron ser muchos y sustantivos. Ahora bien, dos términos podrían sintetizar la valía del novelista francés: carácter y estilo.

> En España, para mí, tienen carácter y estilo Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Cervantes, Calderón, Larra, Bécquer. Actualmente tienen estilo propio Azorín y Ortega y Gasset. En Francia, me parecen escritores con estilo Rabelais, Montaigne, Pascal, Chamfort, Stendhal.[93]

Sin embargo, habida cuenta de las diferencias que separan al conjunto de escritores mencionados, es preciso acordar para Stendhal notas de conexión con Pío Baroja más concretas. Ahora es cuando creemos acertado prestar nuevamente atención a las palabras de Biruté Ciplijauskaite, quien cifraba la "afinidad" entre los dos autores: en la manera de concebir la novela, y en términos más amplios la literatura, -podríamos añadir nosotros-; en la inclinación por ciertos procedimientos de estilo; y en algunos rasgos de temperamento.

- Ideas sobre la literatura y la novela

Es nuestro propósito, en este apartado, ocuparnos de ciertas ideas sobre la novela que Baroja ilustra tomando, en ocasiones, como referente la

---

[92] El escritor según él y según los críticos, cit., p.470.

[93] La intuición y el estilo, cit., p.1098.

obra de Stendhal; pero merece la pena dedicar antes unas líneas a dos aspectos de la literatura y de la vida, compartidos de forma especial por ambos: el autobiografismo literario y la literatura como vía de redención.

Los escritos autobiográficos representan una parte considerable en la producción de uno y otro. Observadores de la realidad, se vuelven hacia sí mismos con afán de conocerse y explicarse, y su curiosidad innata halla en el "yo" íntimo el centro reflector de las cosas del mundo.

> Yo, por mi parte -decía Baroja- no tengo fe alguna en mi obra; pero en cambio, siento una gran curiosidad por todo lo que está cerca de mí y nada tan cerca de mí como yo mismo (...). Por este espíritu de curiosidad contemplo el modo de representarse en mi inteligencia las cosas del mundo, como quien asiste a una función de magia, unas veces amable y jovial, otras pesada y aburridísima.[94]

A edad avanzada, Baroja inicia la redacción de los siete volúmenes de sus Memorias. Desde la última vuelta del camino. Hay quien ha visto en esta empresa casi epilogal muestras de un debilitamiento en su quehacer novelístico. Volver a la autobiografía, a la egocéntrica reversión sobre su propio pasado, podría parecer la alternativa al agotamiento como novelista. Sin embargo, pensamos sería craso error minusvalorar este tipo de escritos, cosa que equivaldría, en el fondo, a obviar o rebajar buena parte de su obra, puesto que el yo autobiográfico de Baroja está allí donde estuvo su pluma. "Se puede asegurar -había dicho- que nuestra obra es la proyección de nuestro espíritu hacia fuera y nuestro espíritu una creación de nuestra voluntad."[95]

Poco importa si existe o no un reconocimiento explícito, los

---

[94] El tablado de Arlequín, cit., p.11.

[95] La caverna del humorismo en O.C. Vol.V, cit., p.401.

mismos personajes de ficción son encarnaciones de la vida, los deseos y las frustraciones de su creador. Y esto sirve igualmente para definir a Stendhal. "¿Quiénes son los novelistas actuales -se preguntaba Baroja- que han podido crear tipos que llevan como una vida independiente de su autor? ¿Quiénes son los que han esbozado sombras que no sean la proyección de sí mismos? Yo no conozco ninguno."[96]

En cualquier caso, hay dos libros fundamentales por lo que toca, en esencia, al Baroja autobiografista: La sensualidad pervertida y Juventud, egolatría. El primero es excepcional, por cuanto, tratándose de su retrato más fiel, el autor procede inversamente a como suele ser habitual. Aquí prescinde de la fidelidad a los datos históricos y biográficos, el paralelismo entre autor y personaje es difícil de observar en lo que se refiere a los detalles externos; lo que sucede es que la reacción sentimental de aquél es idéntica a la del novelista ante una experiencia de similar contenido emocional, no obstante las variantes circunstanciales. Mary Lee Bretz, en su estudio La evolución novelística de Pío Baroja, lo explica así:

> A diferencia de otras obras de tipo analítico, aquí Baroja no estudia una faceta psicológica o filosófica ya superarda y en consecuencia, presentada con una mirada distanciada, sino que procura poner en claro su estado emotivo del momento. Igual que Luis Murgía, Baroja emprende la historia de su vida ya próximo a los cincuenta años, y en boca de su personaje aclara su propósito de explicarse a sí mismo a través de su tratado autobiográfico: "Supongo que el recordar lo pasado aclarará mi manera de ser, por ahora, para mí mismo oscura en su esencia." (O.C. Vol.II, p.846). También a semejanza de sus personajes Baroja selecciónа aquellos episodios que le afectaron más profundamente para ir reconstruyendo su retrato psicológico, evidentemente el retrato más fiel de los que tenemos.[97]

---

[96] La intuición y el estilo, cit., p.1044.

[97] M.L. Bretz, La evolución novelística de Pío Baroja, Madrid, Porrúa Turanzas, 1979, pp.433-434. (El subrayado es nuestro.)

Hemos subrayado las palabras que nos traen a la memoria aquellas otras de Beyle, cuando también próximo a los cincuenta años se enfrentaba a la redacción de su Vie de Henry Brulard, con el firme propósito de conocerse: "Je vais avoir cinquante ans, il serait bien temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire."[98] Y las hemos subrayado también porque nos acercan al otro gran testimonio de Baroja: Juventud, egolatría, sobre el cual Gonzalo Sobejano, con su extraordinaria intuición, hacía el siguiente comentario:

> Juventud, egolatría es una serie de impresiones indirecta o directamente autobiográficas que, en su intención y en su tono divagatorio, recuerdan la Vie de Henry Brulard y los Souvenirs d'égotisme, de Stendhal: "Je ne prétends nullement écrire une histoire, mais tout simplement noter mes souvenirs afin de deviner quel homme j'ai été: bête ou spirituel, peureux ou courageux, etc, etc. C'est la réponse au grand mot: Gnoti seauton." (Henry Brulard, Cap.XXII). Baroja no se propuso encuadernar hojas de diario, tampoco reunir instantáneas líricas (como Martínez Ruiz en Las confesiones de un pequeños filósofo) ni desde luego, coleccionar artículos dispersos o redimir esquemas de artículos futuros. Logró exponer su silueta personal rodeada, y casi entrecortada, por comentarios que giran alrededor del nucleo de su yo. Recuerda esto a Stendhal y aún más a Nietzsche."[99]

Permitasenos abrir aquí un paréntesis, porque la última frase de la cita creemos permite plantear una sugerencia bastante plausible: la idea de Nietzsche como intermediario entre Stendhal y Baroja. Sabido es, como señala René Wellek, lo mucho que sedujo Stendhal al filósofo alemán, a quien llamaba: "último gran psicólogo", "maravilloso epicúreo" y aun "descubridor"

---

[98] Vie de Henry Brulard en Oeuvres intimes. Paris, Gallimard, 1955, p.4.

[99] G. Sobejano, "Solaces del yo distinto (Estimación de Juventud, egolatría)" en Varios, Pío Baroja, Madrid, Taurus, 1974, pp.521-522.

del "alma europea"[100]; su lectura, sin duda, debió suponer para el vasco un acicate en su admiración por Stendhal.

> En otros aspectos -ha dicho G. Sobejano en su documentadísima obra Nietzsche en España- se evidencia la influencia de Nietzsche o, al menos, la gran afinidad de Baroja con él: en la admiración por Dostoyevski y por Stendhal, por la Grecia de los filósofos y los trágicos, por los historiadores romanos, etc.[101]

Tanto en Juventud, egolatría y La sensualidad pervertida, como en la Vie de Henry Brulard y Souvenirs d'égotisme, hallamos perfilada la silueta personal de dos hombres cuya escritura fue necesidad vital. Su egolatría no fue un culto narcisista del "yo", sino requisito espiritual, y hasta fisiológico, frente a su mundo. En ambos se da una mezcla de rebeldía y timidez, ambos desean poner al desnudo sus emociones, revelar la identidad de su modo de ser, pero temen a la sociedad hecha de convenciones y al fracaso. Stendhal opta por la sublimación a través de sus personajes y de las grandes pasiones en que sumerge a éstos; es su modo de mantenerse siempre atento a las palpitaciones del alma, ser a un tiempo él mismo y cuanto anhela. Baroja se mueve en un universo menos exaltado, más íntimo y anónimo, menos presuntuoso, pero, a su manera, no menos intenso.

La egolatría del vasco conecta también con lo que Unamuno llamaría: "Nuestra egolatría del 98"[102], característica, además, de Azorín, Valle-Inclán y del mismo don Miguel; nacida como consecuencia hipertrófica del "descubrimiento moral de la personalidad individual, hasta entonces

---

[100]Citado de R. Wellek, Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX. Vol.IV, Madrid, Gredos, 1988, p.455. Wellek cita de Nietzsche, Werke (19 Vols), Leipzig, 1903-1919, Vol.VII, p.60.

[101]G. Sobejano, Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967, p.383.

[102]M. de Unamuno, El Imparcial (31 Enero 1916).

vejada, abatida y olvidada en España." Y es seguro, de hecho, que en todos los escritores representativos de aquel tiempo, el afianzamiento radical de lo personal se debió, en gran parte, a una misma voluntad de rebeldía contra el abatimiento político de España, la civilización gregaria de la Restauración, las tendencias niveladoras, las humillaciones del caciquismo imperante, etc. En cada uno, sin embargo, esto se muestra con rasgos propios. Así, la egolatría de Pío Baroja no es como la de Unamuno, arquetípica, ni estética como la de Azorín, o mística y figurativa al modo de Valle-Inclán; es, en palabras de G. Sobejano, "el egotismo del experimentador que toma como objeto de su faena de laboratorio la propia persona; un egotismo sencillo, sincero, curioso, experimental, a mi modo de ver el más justificable."[103]

El egotismo stendhaliano tiene también y necesariamente raíces sociológicas. En el fondo, no se trata sino de una reacción de autodefensa de su "yo" individual (y luego del "yo" de cada uno de sus personajes en sus circunstancias concretas) ante aquella época -la de la Restauración y la Monarquía de Julio, tras la pérdida de los ideales napoleónicos-, contra los sentimientos bajos y las ambiciones subalternas, el amor al dinero, la intolerancia y el despotismo.[104]

Por otro lado, hay en los dos libros mencionados de Baroja, sobre todo en Juventud, egolatría, esa especie de voluntad de higiene moral, menos razonadora que la de Stendhal, para quien el ejercicio de introspección tiene la calidad de prueba humana a la que someterse. Dice G. Sobejano que las tres actitudes cardinales de Baroja en esa búsqueda de la salud del alma son: la limpia veracidad del conocimiento, la enfática negación de cualquier

---

[103] G. Sobejano, art.cit., p.524.

[104] Vid. R. Andrieu, Stendhal ou le bal masque, Paris, J.-C. Lattès, 1983, pp.27-31.

engaño y la cálida afirmación del movimiento y del límite.

La manera de volverse sobre sí mismos y expresarse literariamente es distinta en cada caso, pero hay una nota esencial que aproxima el carácter autobiográfico de su escritura, y esa nota es preciso buscarla en el fondo psicológico de sus respectivas personalidades: en ambos casos, existe un desajuste entre la aguda sensibilidad individual que les caracteriza y la sociedad hostil, donde ésta se ve obligada a desenvolverse. Tal desajuste lleva inevitablemente, bien a la inadaptabilidad y la inacción, en el caso de Baroja; bien a la frustración de un Stendhal inconformista, que busca, al igual que aquél, la superación de insatisfacciones personales por la vía de la literatura. La pregunta es: ¿Cómo se produce esta superación?, o dicho de otra manera, ¿cómo operan ante el material novelesco y luego ante la escritura para hacer de ésta un camino de redención?

Desde Roma, Naples et Florence y Les promenades dans Rome, descubrimos ya la manera de ver y sentir propia de Stendhal. Su caso no parece ser el de un romántico extasiado, sino más bien, el de un epicúreo activo, por cuanto ante el aburrimiento -el tedio inspiraba a Beyle auténtico terror desde la infancia-, ante la vulgaridad de la vida, busca remedio en el arte de interesar al mundo con aquello que le interesa primeramente a él mismo, en el doble placer del juicio y la sensación extraordinariamente conjugadas. Descubrirse y descubrir, pintar las pasiones y los diversos movimientos que agitan las almas, permanecer atento no a las cosas en sí, sino al efecto que producen éstas en su alma y en la de sus lectores. Esta es su principal preocupación y ello le conduce a adoptar siempre la actitud del espectador analítico. Actitud que mantuvo antes y después de llegar a la novela. Como ensayista o cronista, escritor de libros

de viajes, sobre pintura, sobre música o sobre el amor, hasta sus 43 años, en que inicia la andadura en el terreno de la novela, se dedica a observar lo que le rodea y a dilucidarlo. Escribir, novelando o ensayando con la materia que le interesa, es la labor lúdica que necesita su carácter razonador, analítico, psicológicamente introspectivo. Es un desahogo, la plasmación de los anhelos que persigue sin éxito real.

Ese modo de ver y de sentir, llevado a la obra concreta, produce un tipo de composición, da carácter a los personajes y al escenario en que se desenvuelven. El mecanismo, en principio, es el mismo en Baroja, e incluso hay algunos aspectos en que teóricamente se da una notable coincidencia entre ambos. Pero, ante el mismo ejercicio de observar la vida, el lector detecta en seguida una clara diferencia que, probablemente, estribe en el lugar en que recae, en cada caso, la mayor fuerza intencional. Para Beyle, el interés reside primordialmente en la manipulación psicológica de la realidad, en el poso que ésta deja en el espíritu. Para Baroja, la actitud de observador es la clave, y en relación a ella el perspectivismo humorístico que le es propio. Quiéralo o no, Stendhal necesita agarrarse a un sólo personaje y llevar la filosofía a la novela. Baroja extiende sus redes al amplio espacio de la vida en su devenir, y para hacer esto posible precisa de escenarios reales sobre los que volcar su pluma. El conflicto humano en que se mueven sus personajes puede tener bastante en común, pero el temperamento del grenoblés insufla a los suyos la inteligente energía capaz de librar numerosos obstáculos, mientras la debilidad barojiana hace que para sus personajes la derrota llegue antes. Stendhal dota siempre a sus héroes de una energía superior; Baroja no puede, lo intenta con sus personajes aventureros o con los nietzscheanos[105], pero el escepticismo, el desengaño termina por imponerse.

---

[105] Vid. I. Elizalde, Personajes y temas barojianos, cit.

Tantas diferencias y aun otras que habremos de reconocer no impidieron a Baroja hacer suyas ciertas fórmulas stendhalianas, ciertas ideas sobre la novela cuya esencia estaba ya en su propia y personal concepción de la misma. El novelista francés le proporcionó un aval más, la autoridad que confiere a una idea el juicio favorable de un maestro.

La fórmula más acomodada a la perspectiva barojiana era, sin duda, la del espejo que se pasea por el camino. "Colocado en la encrucijada de dos épocas, con toda la herencia realista del siglo XIX, no podía caminar por otros senderos: reflejar la vida tal como es. Dostoiewski y Stendhal eran los maestros indiscutibles."[106] Para referirse a este principio de observación realista, empleó con mucha frecuencia la expresión: "Ver en lo que es"[107], sin olvidar nunca señalar la autoría de la misma: "Hay que ver en lo que es, como decía Stendhal."[108]

> (...)Lo que decía Stendhal: ver en lo que es, no forjarse fantasmas ni luchar contra molinos de viento, ni enredarse entre la fraseología retórica.[109]

Para Baroja esta fórmula aplicada a la literatura tiene indudablemente que ver con el antirretoricismo y con la verdad y sinceridad en la observación. Incluso, es muy probable que se ciñese a ella con más fidelidad que el propio Stendhal, cuyo realismo, al fin, era sólo el de la verdad psicológica; es decir, su espejo, si empleó alguno, jamás nos ofrece

---

[106] Ibid., p.40.

[107] "Epoca de retórica" en Artículos en O.C., cit. p.1098; Memorias, cit., pp. 419, 420, 430, 990, 1001.

[108] Juventud, egolatría, Madrid, Taurus, 1977, p.56.

[109] "La política deshumanizada" en Intermedios (1931) en O.C., Vol.V, cit., p.688.

mera copia del camino por donde discurre la vida.

> Amigo de los "detalles exactos" -dice C. Berges- y de los "petits faits vrais", pone a vivir la filosofía en la carne y el hueso de sus personajes y en la circunstancia de sus peripecias medio inventadas, medio vividas. Y a partir de él, la buena novela es espejo, sí, pero espejo que no copia, sino que filtra la vida presentándola en síntesis y esquemas aclaratorios que no encontramos en la vida en bruto de nuestra experiencia directa y nos permite contemplar el mundo desde una altura media de muy buen respirar: un poco más arriba de la desordenada realidad concreta, un poco más abajo de esa atmósfera en exceso delgada donde moran, fantasmales y huidizas, las ideas aisladas de adherencias vivas, despojadas de todo asidero corpóreo.[110]

Los resortes de Baroja son la observación veraz y sensible y la intuición, capaz por sí sola de organizar en cada momento el vasto material que la vida ofrece. En Stendhal, por el contrario, a la observación como punto de arranque se suma el quehacer analítico; sus novelas discurren con una lógica orgánica de punto de partida, dirección y metas, tal vez no haya siempre unidad de acción, pero sí de composición. En este sentido, difieren nuevamente. No obstante, debemos admitir que las obras de Beyle tampoco son cerradas en estricta oposición al tipo de novela "abierta" propugnada por Baroja o, al menos y aunque de forma un poco imprecisa, así lo entendió éste.

> Así, resulta que no hay novela de argumento cerrado en la cual los tipos sean verdaderos. Las grandes novelas, Don Quijote, Robinsón, Gil Blas, Rob Boy, Le rouge et le noir, Los hermanos Karamazoff, Las almas muertas, David Copperfield, El padre Goriot, La guerra y la paz, no tienen un argumento cerrado y definido. En general, las novelas que tienen una armazón bien hecha y perfecta no presentan tipos vivos. Para buscar esto hay que ir a los libros un poco desperdigados y sin una unidad perfecta.[111]

---

[110] C. Berges, Stendhal. Su vida. Su mundo. Su obra., cit., p.380.

[111] El escritor según él y según los críticos, cit., p.436. Vid. también La intuición y el estilo, ibid., p.1032.

En fin, siendo rigurosos estamos obligados a admitir la distancia que media entre la creación de uno y otro; pero ahí tenemos también, en las Memorias, en los ensayos, en las mismas novelas de don Pío, la constancia de un reconocimiento que no puede ser sino expresión de una afinidad. Cabe preguntarse si Baroja entendió bien la obra de Stendhal. Quizá no, al menos no como la entendemos ahora, pero esto es perdonable; su lectura, en realidad, es fruto de una época y de una concreta circunstancia personal. Lo que en todo caso parece legítimo afirmar es que en ella descubrió rasgos de estilo absolutamente acordes con su propio modo de novelar.

- Procedimientos de estilo

Comparten ambos novelistas varios principios esenciales relativos al estilo: el rechazo de la retórica, unido a una elemental inclinación por la claridad; consecuentemente, el deseo de sencillez en el estilo -llegan incluso a ser tachados de escritores incorrectos-; y la importancia que conceden al detalle y a la precisión. Son éstos rasgos difíciles de deslindar. Tuvimos ocasión de hacer algún comentario al respecto cuando nos referimos al estilo de Baroja: "El ideal del estilo -decía- no es ni el casticismo ni el adorno, ni la elocuencia; lo es, en cambio, la claridad, la precisión y la elegancia [o rapidez]."[112] He aquí las únicas normas que caben, pues envolver con preciosismos la vida es estrangularla. El camino es la sobriedad, la concisión, la visión sintética, que en Baroja tiene por soporte la frase corta, el modo popular, el lenguaje prosaico y recortado, atento al ritmo interior, "yo creo que escribir es como andar."

(...) Considerar el estilo como una manifestación, la

---

[112] "Elementos del estilo" Ahora (17 Marzo 1935). Artículo recogido después en La intuición y el estilo, cit., p.1088. En el texto de las Memorias cambia el término "elegancia" por el de "rapidez".

> más completa, de la personalidad y de la individualidad literaria.
>
> Yo me considero partidario de esta tendencia. Me gusta siempre el autor que se expresa con mayor claridad, con mayor precisión, con más rapidez y, al mismo tiempo, con los mayores matices.[113]

Por esta razón admira el "estilo pobre" -y entiéndase por "pobre": antirretórico, preciso, libre de adornos inútiles- de Stendhal:

> Sainte-Beuve, para elogiar a Madame Bovary, la novela de Flaubert, decía que tenía estilo. Cierto, poro este estilo pesa, porque se siente el trabajo y la mecánica. Es siempre el mismo procedimiento y la misma técnica que no corresponden al asunto. En cambio, el estilo pobre de Stendhal no pesa. La perfección, al menos cierta clase de perfección, aburre.[114]

Juzgándolo así no se equivocaba Baroja, porque, en efecto, Stendhal fue el enemigo jurado y consciente de toda retórica. En su opinión, resultaba tan condenable como un vicio moral y la identificaba, al igual que Ortega y Gasset, con la hipocresía. Al enfrentarse al clasicismo, su opción, como es bien sabido, no fue la de Hugo. Stendhal buscó siempre la simplicidad transparente en la expresión, y no podía menos de advertir que los románticos más representativos, al librar batalla a la retórica clásica, instauraban por su parte otra nueva, ampliando los medios y el material. En el panfleto Racine et Shakespeare, sostuvo que semejante tendencia no podía ser resultado de perfección y madurez, sino todo lo contrario: a mayor "esprit", en escritores y lectores, menor requerimiento de retórica, fuera del tipo que fuese.[115]

---

[113] Ibid., pp.1094-1095.

[114] Ibid., p.1090. (El subrayado es nuestro.)

[115] "Comme nous sommes infiniment supérieurs par l'esprit aux Anglais de cette époque, notre "tragédie nouvelle" aura plus de simplicité. A chaque instant Shakespeare fait de la rhétorique: c'est qu'il avait besoin de faire comprendre telle situation de son drame, á un public grossier et qui avait plus de courage que de

A lo dicho, se añadía en Stendahl el deseo de claridad y precisión, cualidades de su prosa sólo logradas a base de un pertinaz esfuerzo. Baroja también era consciente de la dificultad que entrañaba la sencillez en el estilo, pero no parece conceder importancia a ese largo camino de preparación que, de hecho, debió recorrer Beyle para acomodar su prosa a tales presupuestos.

> La verdad es que en el arte de hacer novelas, como en casi todas las demás artes, se aprende muy poco. La cuestión es tener vida, fibra, energía o romanticismo o sentimiento o algo que hay que tener, porque no se adquiere.
>
> Si no fuera por la vida que tienen, novelas como Le Rouge et le Noir o Crimen y castigo, serían muy poca cosa. Lo que salva al novelista y al poeta es lo que pone y no se puede aprender.[116]

Y sin embargo, la trayectoria de Stendhal como escritor lo fue, en muy buena medida, de aprendizaje. Hasta llegar a Le Rouge et le Noir y La Chartreuse, se observa en él un considerable esfuerzo de depuración. Sus alusiones al Código Civil como modelo de precisión, el constante deseo por apresar las emociones y su pensamiento con las palabras justas, adecuadas. Es posible decir, ciertamente, que el "tono" que le es propio existió en estado latente siempre, pero fueron las lecturas, las matemáticas, el gusto por la pureza de estilo y la precisión del pensamiento inherentes a la época en que creció, elementos que fortalecieron aquel personal talante. La influencia familiar recibida dejaría en él una huella duradera. Su abuelo le educó en la corrección y simplicidad del lenguaje. La ironía y la elegancia, al mismo tiempo, combinadas para alcanzar esa inestimable vivacidad tan propia del siglo XVIII, le acercan a Voltaire. Pero su personalidad

---

finesse." Racine et Shakespeare, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p.75.

[116] Las horas solitarias, cit., p.253.

perseguía algo más; hijo del siglo de la Razón, maneja su pluma con rumbo al siglo XX.

A los veinte años quería ser "el más grande poeta posible". Para ello necesitaba dos cosas: consagrar sus mejores esfuerzos a prepararse para ser un gran poeta dramático y "conocer perfectamente al hombre". Desde esta orientación, dedicó los años de su juventud a estudiar la que él llamaba "metafísica del arte de la comedia", los mecanismos de lo cómico y, en general, los efectos teatrales. De 1800 a 1805, se prepara como dramaturgo intensa y metódicamente, y aborda al mismo tiempo la lectura de toda la filosofía anglofrancesa de la época (hacia la alemana no sentía el más mínimo afecto). A partir de este momento, el peso de las indagaciones filosóficas se va a dejar notar en su obra de creación. No es extraño, pues, que se pasase los primeros años de su aprendizaje trazando bases y esquemas para una especie de sistemática del arte literario, al tiempo que estudiaba lo que llamaría "anatomía de las pasiones". Descubre, entonces provisionalmente, que el poeta se compone de un filósofo y de un versificador, pero ante todo afirma que "poeta es el que emociona". Y para emocionar, lo sabe, el primer requisito es sentirse emocionado uno mismo. El se entrega con entusiasmo a las emociones que llenan su corazón. Pero, a pesar de esa certidumbre, de que en el arte la inspiración está por encima de la razón y el estudio, Beyle sigue planificando pasiones y esquematizando versos. En resumidas cuentas, si bien este largo y esforzado camino de preparación pudo ser un fracaso en sí mismo, resultaría un valiosísimo antecedente para su obra posterior.

> Cuando pasado el tiempo, descubre que el verdadero drama del siglo XIX es la novela, porque no habiéndola cultivado los griegos, está exenta de los modelos clásicos, su dilatada, minuciosa y profunda observación del hombre (del corazón humano, repite innumerables veces), de los mecanismos psíquicos, del juego de las pasiones y de las emociones, así

> como la lucha por una expresión propia y directa, su lucha por "la forma" y en cierto modo contra "la forma" hasta reducirla a una función de estricta servidumbre a las ideas; toda esta extensa e intensa preparación, meticulosamente registrada en su diario, a la que no se entregó, que sepamos, ningún escritor, le permitirá crear dos novelas de la categoría de Rojo y Negro y La Cartuja de Parma.[117]

Tras la aparente simplicidad de sus novelas se esconde, así pues, una complicada preparación de la que Baroja, en sus juicios sobre el novelista, tal vez prescinde con demasiada ligereza. Prefiere poner el acento en lo que no se aprende, en ese fondo psicológico, sentimental e íntimo del escritor, que le hace grande. Ante el genio no existen reglas, los más importantes escritores de todos los tiempos -lo repite a menudo- tuvieron que huir de la retórica en busca de su propio acento, y esa es la razón de que fueran incluso considerados incorrectos. Visto así, poco o nada podía importarle a Baroja ser tachado él mismo de tal.

> Flaubert se extraña en su Correspondencia de que los grandes escritores no hayan sabido escribir. Esto, que parece paradoja, no lo es. Los grandes escritores, sobre todo los novelistas, no han podido escribir en estilo preciosista, y han tenido que echar mano a todos los recursos del lenguaje.
>
> Así, Cervantes, Fielding, Defoe, Walter Scott, Balzac, Dickens, Stendhal, Dostojevski han sido considerados como escritores incorrectos.[118]

La incorrección de Stendhal podía ser gramatical, pero ninguna aplicación técnica, al respecto, hubiese sido capaz de mejorar sus obras. Esa era la opinión del novelista vasco.

---

[117] C. Berges, "Henri Beyle. La formación del escritor" El País (23 Febrero 1983), p.8.

[118] "La cuestión del estilo" en Pequeños ensayos (1943) en O.C. Vol.V. cit., p.1064. El texto lo encontramos repetido casi literalmente en "El a y el cráneo", ibid., p.1016 y en La intuición y el estilo, cit., p.1090.

> Cuando Stendhal publicó La Cartuja de Parma, algunos escritores, entre ellos Balzac, le aconsejaron que corrigiese el estilo. "¿Qué será eso?", se debió de preguntar Stendhal, y se puso a corregir, y como él no sentía más que las ideas y los sentimientos y no le preocupaba la retórica, ni le hacía efecto musical el lenguaje, corrigió, por corregir algo, los datos, y donde había escrito que una mujer tenía treinta y cuatro años, escribía treinta y dos, y donde decía que un palacio estaba en Venecia, lo ponía en Parma. Stendhal corregía mirando las cosas inventadas por él como si existieran fuera de su libro.
>
> ¿Hubieran mejorado las obras de Stendhal con pasar por las manos de un profesor de Gramática y de Retórica, que hubiera suprimido las repeticiones y las asonancias? Probablemente, no. En Stendhal se busca la idea, los tipos, la penetración psicológica.[119]

Y Henri Beyle sólo podía concebir la penetración psicológica sustentada por la lógica y llevada al texto con claridad. C. Berges, en su Introducción a Vies de Haydn, Mozart et Metastasio (1814), recogía, traduciéndolo, su pensamiento: "Creo que la primera ley que el siglo XIX impone a los que se meten a escribir, es la claridad"; y mencionaba también el contenido de la famosa carta a Balzac, veinticinco años después, a propósito de La Chartreuse de Parme, donde Stendhal revelaba seguir manteniendo como norma lo siguiente: ser claro, procurar contar, primero con verdad, segundo, con claridad lo que pasa en un corazón.[120]

La claridad, a su vez, sólo podría ser alcanzada gracias a la precisión, a la justeza expresiva. Y en cuanto a la verdad, como principio y práctica inseparable de la claridad, ¿dónde habría que buscarla?: "Todo el mundo -declaraba en la Vie de Napoléon- confiesa que el narrador debe decir la verdad claramente. Pero para esto es preciso tener la fuerza para llegar a los más menudos detalles. Tal es -así me parece- el único medio de

---

[119] La caverna del humorismo, cit., p.434.

[120] Stendhal, Obras Completas, Recopilación, traducción, ensayo biográfico y prólogos de C. Berges, Vol.I, Madrid, Aguilar, 1988 (1ª y 2ª ed. 1955, 1964), p.211.

contestar a la desconfianza del lector. Lejos de temer esta desconfianza, la deseo y solicito de todo corazón."[121] En efecto, el novelista francés es el gran exaltador de los "petits faits vrais", y en esta valoración coincide plenamente con Pío Baroja.

> Baroja buscó en el ambiente el rasgo esencial. Su acumulación no es de detalles intrascendentes, sino de rasgos y elementos trascendentales, significativos.[122]

En ambos hay claridad, precisión y verdad; ambos respiran por los poros de su obra y sin embargo intentan distanciarse; quizá en ambos el "espejo" sea la barrera que impone la necesaria separación entre uno mismo y el mundo, interponiendo una lente de observador, cristalizando el todo en un pequeño detalle. Así, la perspectiva trasmuta y ordena el espacio, los personajes, la importancia del asunto. Una perspectiva conseguida a través de infinitos recursos. Algunos de una entidad relativa: el título de los capítulos, no pocas veces irónico, la disociación, el fragmentarismo. Otros, esenciales: la distancia creada por el paisaje, con intercalaciones descriptivas en la narración; las imposiciones de una lógica autónoma en los personajes stendhalianos; la distancia en la emoción, en el tratamiento del tiempo o del tema; la estructura abierta, capaz siempre de completarse con la introducción de nuevas anécdotas en las novelas de Baroja. Todo contribuye a explicar la imputada actitud de cronistas que inegablemente revelan.[123]

Pero es el humor, la ironía, la actitud que crea distancia. A

---

[121] Stendhal, Vida de Napoleón (Fragmentos), Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1952, p.19.

[122] E. González López, El arte narrativo de Pío Baroja, cit., pp.89-90.

[123] Vid. B.Ciplijauskaite, "Distancia como estilo en Pío Baroja" en Varios, Pío Baroja, cit., pp.141-147.

menudo característica de los hombres tímidos, se convierte en arma de autodefensa, unas veces, en instrumento de autoafirmación, otras, cuando se sabe dominar. En Baroja, el humor es sentimental, no proscribe la compasión, tiene un cierto toque cervantino, dispuesto a convertir la tragedia en comedia, alegrando con una sonrisa el pesimismo de la existencia. Ese mismo pesimismo que lleva a Stendhal a la ironía más radical, más fría e impasible.

Una impasibilidad que Baroja, por su parte, no siempre supo si tomar en serio o en broma. No nos sorprende que en Juventud, egolatría, le llame: "Inventor del autómata psicológico movido por máquina de relojería"[124], y en La caverna del humorismo, le parezca alarde de humorista "su química sentimental y su teoría de la cristalización del amor (...), su esfuerzo para dar originalidad a los caracteres y a los acontecimientos a fuerza de detalles, su conceptismo y la crítica severa de los paisajes como si acabaran de ser construidos momentos antes."[125]

Nuevamente recalamos en la duda, pues si a simple vista no es difícil reconocer esa comunión de procedimientos estilíticos subrayada por el mismo Baroja, también es verdad que, ahondando en las obras respectivas, las diferencias se agrandan. Posiblemente, si nuestro novelista insistió menos en esto que les separa y más en lo que les une, se deba, en buena medida también, a la simpatía personal que despertó en él el hombre Henri Beyle. Es así como llegamos al tercer apartado en esta exposición de afinidades.

- Temperamento

---

[124] Op.cit., p.82.

[125] Op.cit., p.430.

Individualismo y sinceridad son dos marcas de carácter definitorias de la personalidad de ambos escritores.

> Su individualismo -ha dicho E. González López, crítico de Baroja- se extiende a más allá del conocimiento y de las normas morales para entrar de lleno en su visión global del hombre, del mundo y de la vida; es el individualismo de quien considera al individuo como un mundo creado en sí mismo, supremo soporte de la existencia, incapaz de comunicarse fácilmente con los otros seres humanos. Su individualismo afecta a todas las formas de la existencia y a sus relaciones con los demás individuos y sobre todo con la sociedad, la nación, el Estado y la Iglesia, monstruos creados por el hombre y que constituyen sobreamenazas para su libertad e independencia.[126]

Esta conciencia existencial, que acertamos a vislumbrar igualmente en Stendhal, conlleva la urgencia de un complicado sistema de adaptación al mundo que les rodea. En todo caso, el enfrentamiento individuo-sociedad siempre lleva a la exaltación del primero. Don Pío -afirmaba J. Caro Baroja- "soñaba con lo imposible: con una sociedad en que los méritos individuales fueran los únicos reconocidos. Y por eso, siendo liberal y hasta anarquista de temperamento, profesaba el culto a los grandes hombres."[127] El temperamento de Baroja, como el de Beyle, es marcadamente individualista y sus personajes manifiestan el mismo anhelo de independencia.

> La característica más relevante, el valor más sustancial y permanente de la obra novelística de Stendhal -ha dicho C. Berges- es el estudio y la exaltación del individuo que, en violento desacuerdo con las estructuras sociales de su tiempo, arremete contra ellas de uno u otro modo (...). (Pero) no nos hagamos demasiadas ilusiones en cuanto al alcance "sociológico" de los "héroes" stendhalianos (...). Lo abandonan todo por un amor personalizado, excluyente, individualista. En una palabra, por mantener fidelidad a los

---

[126] E. González López, op.cit., p.64.

[127] J. Caro Baroja, "Recuerdos" en Baeza, Baroja y su mundo Vol.I, cit., p.56.

propios sentimientos, por amor a la sinceridad.[128]

No es necesario insistir en el persistente requerimiento de independencia que justifica todo el quehacer humano y literario de Baroja. Antidogmático, anárquico, ajeno a los compadreos convencionales, altivo sólo en la afirmación de su propia libertad: "Prefiero vegetar como un solitario y tener el gusto de vivir una vida pobre, según mis instintos y mis ideas, que no acomodarme a un estado de cosas que no me parece agradable ni simpático."[129] Ser sincero, ser consecuente, no respecto a las ideas o las cosas, que pueden cambiar, sino en relación al propio fondo interior de uno mismo.

Desde este individualismo, ambos, como hombres y escritores, reflejan una sensibilidad aguda y a menudo frustrada. La vida de Stendhal es una lucha contante por dominar esa sensibilidad y también por conocer lo bastante el alma humana como para modificar o equilibrar su carácter. Lo que le distingue de Baroja en esa lucha interior es el ímpetu más organizado, las deliberaciones lúcidas, el espíritu razonador frente al más anárquico del vasco.

El empuje de Baroja es, en el fondo, más virulento; hace gala de una sensibilidad tan susceptible como la de Stendhal y, del mismo modo, sufre la incomprensión del entorno humano y social, pero, a diferencia de aquél, este sentimiento de independencia personal no le lleva a soluciones intermedias desde dentro, sino a situarse fuera y en contra de la sociedad. Persuadido de lo infructífero del enfrentamiento, exalta al individuo, exigiéndole sólo sinceridad.

---

[128] C. Berges, Prólogo a Lamiel, Madrid, Alianza, 1968, p.10.

[129] El escritor según él y según los críticos, cit., p.414.

En el caso de Stendhal, una familia intransigente e ignorante, el apasionamiento amoroso no correspondido, la falta de éxito en los medios oficiales, ese continuo suplicar que le exasperaba, todo, en fin, contribuyó a agudizar una sensibilidad herida. Sin embargo, el orgullo de sí mismo, la conciencia de una valía singular puesta en entredicho por el andamiaje hipócrita de la sociedad, exacerba sus deseos de autoafirmación, le lleva a la ironía, a lucir su ingenio, sorprendiendo y dilapidando a tanto bajo espíritu burgués como encontraba a su paso. Por esta disposición se halla otra vez cerca de Baroja, sólo que éste -como acabamos de indicar-, menos pretencioso socialmente, prefirió no hacer concesiones fáciles y opta por una vida modesta y solitaria. El talante un poco altanero y mundano, pese a todo, de Stendhal, le llevó, por el contrario, a arriesgarse en un mundo lleno de arribismos e intolerancias; de la batalla, casi nunca salió bien parado.

En cierto modo, para ambos el único camino de superación iba a ser el trazado por sus héroes; y aun así, sus creadores comprenderán que el individuo sólo es capaz de redimirse desde dentro, por fidelidad a sí mismo. Es lo que ocurre en el Julien Sorel encarcelado de las últimas páginas de Le Rouge et le Noir. Uno y otro novelista, a lo largo de su vida y obra, buscarán vías intermedias, creerán circunstancialmente en la acción o en el arribismo, en la lucha social o en la hipocresía, pero, al final, siempre tendrán que volver sobre sus propios pasos, en espera de alcanzar la insustituible felicidad que proporciona el sentirse reconciliado consigo mismo. Ese camino de retorno es el que uno y otro recorrieron, en muy buena medida, a través de sus escritos autobiográficos.

Retornamos nosotros también con estas palabras a las primeras

anotaciones a propósito de la "afinidad" que, sostenemos, sintió Baroja hacia Stendhal y su obra.[130] Le consideró uno de los grandes maestros de la narrativa europea y leyó con atención la práctica totalidad de su obra, reunida en la biblioteca de Itzea. Dicha lectura, nunca abandonada a lo largo de los años, fue un acontecimiento que dejó huella perdurable en la vida del novelista, al igual que le ocurrió con la obra de Ibsen, Tolstoi, Dostoievski o Nietzsche, el círculo reducido de escritores extranjeros a quienes siempre brindó su aplauso. Hay, lo repetimos una vez más, un reconocimiento expreso hacia la valía del estilo stendhaliano, un estilo que es acento psicológico y se traduce en la vida y la energía de que están dotadas sus obras. Para Baroja, Stendhal es el gran "observador" realista, libre del prurito de la perfección técnica a lo Flaubert, exponente en lo esencial de la sencillez, la claridad, la precisión y la verdad; cualidades que jamás se podrán aprender si no se hallan, en germen, en el fondo de uno mismo, en ese fondo sentimental, antirretórico, verdadero e independiente que tan cercano sintió Baroja del suyo propio.

---

[130] A continuación dejamos noticia de aquellas citas relacionadas con Stendhal, extractadas de los Ensayos y Memorias de Baroja, que no han sido empleadas a lo largo de nuestro estudio, por resultar reiterativas o muy tangenciales. Nos interesa subrayar, sobre todo, los casos en que se hace mención de otras obras del novelista además de Le Rouge et le Noir y La Chartreuse: De l'Amour, en Las horas solitarias, cit., p.333; Mémorires d'un touriste, en Memorias, O.C. Vol.VII, ibid., p.1028; Lucien Leuwen (Titulada por Baroja en la traducción para la editorial Caro Raggio, El oficial enamorado) en ibid., p.836; Histoire de la peinture en Pequeños ensayos, ibid., p.1051. Vid. sobre la hispanofilia de Stendhal, Vitrina pintoresca en O.C. Vol.V, cit., p.831. Otros comentarios en: La caverna del humorismo, cit., pp.459 y 472; Intermedios, ibid., p.683; Vitrina pintoresca, ibid., p.839; Rapsodias, ibid., p.959; Memorias, cit., pp.427, 859, 971, 1015 y 1053.

4. OTROS CRITICOS

Si bien, durante estos años que venimos considerando, la crítica de textos literarios atravesó un periodo de relativa depresión -aludimos en su momento a las polémicas surgidas entre 1908 y 1910- no son pocos los nombres a destacar en una primera revisión panorámica.[1] Ciertamente, su altura no es comparable a la de los grandes de la generación anterior: "Fray Candil", Valera, Pardo Bazán, Altamira, "Clarín", Ortega Munilla...; y además, las propias circunstancias literarias cambiantes y complejas del nuevo siglo tampoco contribuyeron a facilitar su labor. Nos encontramos, de hecho, ante un grupo de críticos persistentes, sí, empeñados en una tarea más periodística que ensayística, pero cuyos resultados, en gran parte, carecen de interés para los lectores de hoy, sea por el anacronismo de sus juicios o bien por su falta de perspicacia valorativa.

Se salva, en todo caso, la obra de varias figuras interesantes, entre cuya producción encontramos además de la propiamente periodística, el ensayo literario, histórico o político, la investigación filológica, la traducción y también la aportación creativa. E. de Zuleta, en su ya habitualmente citado estudio sobre la historia de la crítica española contemporánea, menciona los siguientes nombres: Eduardo Gómez de Baquero "Andrenio", José María Salaverría, Enrique Díez-Canedo, Andrés González-Blanco, Julio Cejador, Julio Casares, Rafael Cansinos Asséns, Manuel Azaña, Ramón Pérez de Ayala, Salvador de Madariaga, Ricardo Baeza y Melchor Fernández Almagro.

---

[1] Nombres como el de Unamuno o Maeztu caen fuera, evidentemente, de este apartado. Si no los hemos tenido en cuenta antes se debe a que en su obra crítica ni uno ni otro se ocuparon de Stendhal.

Por nuestra parte, habremos de restringir el plantel, reduciéndolo al de aquellos de quienes nos consta la existencia de una aportación mínimamente significativa respecto a la obra de Stendhal. Siendo críticos de divulgación, muy a menudo a través de revistas y periódicos, su opinión tiene, en cierto modo, el valor no tanto de la innovación y de lo novedoseo, como de la ratificación entre la opinión pública de un estado de reconocimiento hacia el novelista francés. En esta misma medida nos interesa frente a la más personalizada de un "Azorín" o de un Baroja.

Tendremos en cuenta la obra crítica de Enrique Díez-Canedo y de Andrés González-Blanco, y prescindiremos, por cuanto respecta al listado de E. de Zuleta, del resto de los nombres[2], si bien hemos de indicar que la contribución de Manuel Azaña la obviamos aquí, en tanto en cuanto a ella nos referimos en el capítulo sobre Valera. A los tres nombres indicados debemos añadir el de Manuel Bueno y Enrique de Mesa, a quienes dedicaremos un más breve apartado sin detenernos en sus ideas sobre la crítica; y por último el de E. Gómez Carrillo.

4.1. Enrique Díez-Canedo

Destaca en la época la figura de este crítico profesional, intensamente entregado a su quehacer. Junto a los innumerable artículos firmados por él, encontramos un buen número de traducciones y el desarrollo de cierta labor docente. Fue además poeta dentro de la tendencia depuradora del postmodernismo.

---

[2]En el artículo aparecido en La Estafeta Literaria Nº367 (8 Abril 1967), bajo las iniciales E.I., titulado "El primer siglo de stendhalismo español", se cita a Gómez de Baquero como uno de los críticos que mencionan a Stendhal, concretamente en su libro Renacimiento de la novela española en el siglo XIX. Habiendo consultado la edición de 1924 en Mundo Latino, a nosotros no nos consta tal mención.

Su obra crítica se halla todavía, en buena parte, dispersa en periódicos como La Lectura, El Diario Universal, España, La Pluma, Tierra Firme, El Sol o La Voz. Sólo parte de sus artículos sobre teatro, novela y poesía han sido recogidos en volumen, sea en la serie de Conversaciones, sea en otras recopilaciones, tales como Sala de retratos (1920), Los dioses en el Prado (1930), El teatro en sus enemigos (1939), La nueva poesía (1941), Juan Ramón Jiménez en su obra (1944) o Letras de América (1944).

Considerando el conjunto de su producción, tal y como ha hecho J.Mª Fernández Gutiérrez[3], se advierte que Díez-Canedo estuvo interesado, ante todo, por el fenómeno literario en sí mismo, más que por sus implicaciones de tipo político, social o moral. Tal vez por este motivo, apunta E. de Zuleta[4], atienda a todas las manifestaciones literarias por igual, sin grandes preferencias de género, aunque la poesía parezca su mayor debilidad.

Siempre postuló una crítica seria, hecha de juicios de valor sólidamente fundados. En este sentido cabe entender su alejamiento, tanto del impresionismo típico de los críticos del 98, como del escepticismo de ciertas figuras de su generación y de la anterior. Ni el aplauso sin fundamento a los amigos, ni la injusta acometida hacia los adversarios. En su opinión, lo esencial de la labor del crítico reside en saber "si lo que el poeta hizo está de acuerdo con lo que quiso hacer, y si esto valía la

---

[3]J. Mª Fernández Gutiérrez, Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra, Madrid, Col. Rodríguez Moñino Nº1, Departamento de Publicaciones de la Exma. Diputación, 1984, p.100.

[4]E. de Zuleta, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966, p.165.

pena de que se intentara."[5] El interés está puesto, por tanto, en el creador y su obra como resultado. Le preocupa acercarse a aquél en su individualidad y totalidad.

Sin embargo, Díez-Canedo desde estos presupuestos e intencionalidad, al hallarse sometido a la brevedad impuesta por el género periodístico, corría el riesgo de quedarse en lo superficial, buscando ser excesivamente totalizador. "No es así -dice Fernández Gutiérrez-. Sus juicios, aunque breves, suelen ser exactos y en sus artículos hay numerosas apreciaciones que, desarrolladas convenientemente, ofrecen una imagen rica de la historia de la literatura contemporánea europea y americana."[6]

Así fue, en efecto, gracias también a su profundo conocimiento de las literaturas extranjeras, especialmente la francesa. En las Conversaciones literarias, por ejemplo, un 42% de los artículos se refieren a temas relacionados con la literatura francesa, inglesa, alemana, italiana, portuguesa, rusa... e hispanoamericana. Destacan, por su número, los dedicados a esta última, desde una actitud americanista claramente esbozada en su Discurso de ingreso en la Real Academia, en diciembre de 1935.[7]

Detengámonos, dentro ya del ámbito de la literatura francesa, en su aportación crítica al stendhalismo. A decir verdad, sus comentarios no son abundantes, pero en compensación resultan bastante significativos.

---

[5] E. Díez-Canedo, Letras de América, México, El Colegio de México, 1944, p.109.

[6] Op.cit., p.102.

[7] "Unidad y diversidad de las letras hispánicas" en Letras de América, cit., pp.13 y ss.

En la primera serie de Conversaciones literarias (1915-1920)- colección de artículos de crítica publicados entre esos años en la revista España y en El Sol-, encontramos dos de ellos donde se menciona a Stendhal. El primero lleva por título "El oro extranjero y la literatura francesa", y vio la luz inicialmente el 17 de Enero de 1918. En él, Díez-Canedo insiste en la imposibilidad de negar la influencia francesa en nuestra producción literaria. Desde que sus grandes genios del siglo XVII dejaron preparado el terreno, Francia ha conservado -dice- el predominio literario en Europa y no ha dejado de dar nombres vivos "cuya grandeza no es posible desconocer".

> No nos indignemos, pues contra los influjos que vienen de Francia, sobre todo porque apenas podemos recibir otros. Los que en España aman a Tolstoy, a Nietzsche, a Carlyle, a Ibsen, confiesen si no los han leído en francés, al principio por lo menos. Los que hayan podido gozar de las otras literaturas en las lenguas que les son propias, declaren si no han visto a Rousseau en Tolstoy, a Stendhal en Nietzsche, a Hugo en Carducci, a los naturalistas franceses en Hauptmann. Huimos de Francia, y con Francia nos encontramos por todas partes.

He aquí el nombre de Stendhal una vez más vinculado al de Nietzsche y reflejado en él. La vitalidad de su obra y de sus personajes parece un hecho reconocido por Díez-Canedo. No es preciso ir muy lejos para comprobarlo. En el artículo "De la novela", de Junio del mismo año, menciona a Dostoiewski y Stendhal como ejemplo de ese tipo de novelistas a cuya calidad y altura narrativa se aspira.

> ¡Qué inventiva! Esta es la gran cualidad, la musa de la novela, la que hay que cotejar, porque si ella se logra, todo lo demás viene por añadidura. Bien está que se aspire a ser Dostoyewski o Stendhal; pero no se ha de poner en olvido las Mil y una noches ni a Roberto Luis Stevenson...[8]

---

[8] "De la novela" en Conversaciones literarias (16 Julio 1918), p.146.

Un gran novelista creador de personajes cuya estela quedará siempre en el espíritu de los lectores de hoy y del futuro. Esa es la opinión de nuestro crítico y léase para confirmarlo el siguiente párrafo del artículo citado:

> Si se juzga por el número la mayoría de nuestros escritores son novelistas. Pero se da el caso de que, habiendo una gran producción novelesca, hay pocos novelistas. ¿Serán novelistas los inventores de personajes cuyos nombres no recordamos en cuanto se cierra el libro? De las personas que la vida pone junto a nosotros, muchos nombres desvanece el tiempo; sólo retiene la memoria, escogiéndolos bien, unos cuantos. Junto a ellos, otros hay, de personas verdaderas y reales, vivas sólo en libros amados: Des Grieux, Julián Sorel, Mr. Pickwck, Emma Bovary, Ralkolnikof... Estos no se han olvidado aún, cuando no recordamos ya cómo se llamaba un compañero de colegio o tal vez una novia.[9]

En el campo de la traducción, donde también destacó Díaz-Canedo, como lo revela su antología Del cercado ajeno (1907) o su versión de Sagesse, de Verlaine, no falta el nombre de Stendhal. En calidad de profesor en la Escuela Central de Idiomas de Madrid, preparó en Edición bilingüe para los alumnos de francés la crónica stendhaliana Vittoria Accoramboni.[10] Comprendía el texto un total de treinta y una páginas y, al final, incluía una breve noticia de la vida y obra del novelista, donde se le calificaba de "maestro de la novela psicológica".

Aun tratándose de un texto breve, con su traducción el crítico contribuía a divulgar la obra de Stendhal entre el público español, un público joven todavía que, educado en la lectura y el reconocimiento hacia el autor de La Chartreuse, se preparaba para acceder a una época, la de los años 20 y 30 en España, de singular aplauso y admiración por el novelista,

---

[9] Ibid., p.145. (El subrayado es nuestro.)

[10] Vittoria Accoramboni, Nueva Colección de Novelas Bilingües, Nº14, Madrid, Revista de Educación Familiar, s.a.

tanto desde el lector medio -según indica el aumento de traducciones en esas décadas[11]- como desde el siempre restringido círculo de intelectuales. Pero éste es asunto que no nos compete tratar ahora sino en posteriores capítulos. Conste, sí, la importancia de este crítico cuya formación cosmopolita y el contacto con los mejores grupos intelectuales españoles, desde posiciones jamás exclusivistas ni apasionadas, convirtió su obra en fuente de magisterio para las jóvenes generaciones, la de Ortega y la de los nuevos valores del 27.

4.2. Andrés González-Blanco

Escritor precoz y fecundo cuya gran fama alcanzada en vida supera, sin duda, el reconocimiento que actualmente se suele brindar a su labor. A juicio de E. de Zuleta, su obra representa casi un "retroceso en la fluencia de la crítica literaria del nuevo siglo".[12] Empezó a escribir en 1907, cuando contaba sólo diecinueve años. Publica entonces la primera serie de Los contemporáneos[13], a la que seguiría otra en 1910. Desde entonces, y no sin razón, se advierte en él una "inclinación pueril a hacer alarde de sus lecturas"[14], mientras el análisis resulta más bien inconsistente y sus juicios críticos son "sustituidos con frecuencia por la aplicación de algunos adjetivos generalizadores o por largas tiradas admirativas."[15]

---

[11] Vid. el Indice de traducciones incluido en el Anexo II (Apéndice del artículo de R. Esquerra, "Stendhal en España. 1835-1935")

[12] E. de Zuleta, op.cit., p.174.

[13] A. González-Blanco, Los contemporáneos. Apuntes para una historia de la literatura hispanoamericana en el siglo XX, Paris, Garnier, 1907.

[14] E. de Zuleta, op.cit., p.174.

[15] Ibid.

Evidentemente evolucionó, mejorando, pero hay vicios en los primeros libros de los que no conseguiría desprenderse: la excesiva disgresión, las largas y poco pertinentes citas, una adjetivación vaga e imprecisa, en ocasiones la falta de un criterio firme de jerarquización al juzgar obras y autores. Incluso E. de Zuleta le achacaba la falta de "una idea cabal de la función de la crítica."[16] Juicio tal vez demasiado severo que, en todo caso, convendría completar con el de Jose Mª Martínez Cachero. Este dedicó en 1963 un estudio a la labor literaria de González-Blanco; en el capítulo tercero, se abordaba su contribución como crítico literario: "Vamos a enfrentarnos ahora -decía- con la que tal vez sea en el quehacer literario de nuestro autor su faceta más importante y positiva."[17]

> Andrés González-Blanco trabajó copiosamente en periódicos y revistas de España e Hispanoamérica, emitiendo juicio acerca de los más variados productos literarios del momento, y como crítico militante actuó asimismo en veladas y controversias públicas; unos cuantos folletos y libros dan fe también de su entrega sin descanso a sacerdocio tan arduo. Se le oía y se buscaban sus palabras, se le tuvo en cuenta entonces y años después; todavía hoy se le menciona, transcribe o refuta.[18]

Fue su intención ejercer un tipo de crítica tolerante, donde necesariamente había que distinguir entre el enjuiciamiento de los autores muertos y el de quienes todavía vivían. En este segundo caso, la dificultad -confesaba él mismo- era mayor. No obstante, ambas modalidades de crítica podían abordarse de muy diferente manera. Así, distinguía: la crítica negativa, atenta sólo a reparar en los defectos, malsana y alejada de toda recta finalidad discernidora; frente a ella, la crítica afirmativa, preferida por él, y a la que atribuye "comprensión, lucidez e intensidad de

---

[16] Ibid., p.176.

[17] J.Mª Martínez Cachero, Andrés González-Blanco: una vida para la literatura, Oviedo, Diputación de Asturias, Instituto de Estudios Asturianos, 1963, p.67.

[18] Ibid.

visión."[19] Además, cabía la crítica escéptica, siempre recelosa de dar juicios categóricos, alegando la virtud del antidogmatismo, cuando en realidad en estética existen "reglas seguras de juicio y criterios que no engañan"; la crítica nerviosa, puesta de moda por Emilio Bobadilla, "Fray Candil", modalidad peligrosa pues puede llevar al excesivo subjetivismo; la crítica de "memoria", hecha de afirmaciones dogmáticas, repetidas; y por último, la crítica como glosa, que "no es ya la simple transcripción de textos confirmadores de las palabras del crítico, sino una bastante libre y recreadora divagación suya partiendo de la obra examinada, ciñéndose a ella lo más posible. Es la modalidad que Andrés González-Blanco desea vivamente realizar."[20] Por lo mismo no sorprende en su obra la abundancia de notas marginales y digresiones.

Por lo que concierne al crítico, le concede un cierto estatus mixto de analista y creador. Deberá aunar en él "inquietud, amplia comprensión, información, alma lírica y objetividad"[21], para enfrentarse a la obra literaria salvando tanto impedimento como, piensa, existía en el momento, a causa de la abundancia de libros malos, el amiguismo, la falta de seriedad y las imposiciones de los medios de difusión: periódicos, revistas...

Afortunadamente, a González-Blanco le animaba una fe vigorosa en la utilidad de la tarea elegida. Pensaba en "Clarín" como si de un maestro se tratase y, convencido del interés de la crítica como glosa, se lanzó por un camino que, sin rechazar la erudición, caía más bien en un impresionismo

---

[19] Vid. A. González-Blanco, Historia de la novela en España desde el romanticismo hasta nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909, pp.69 y ss.

[20] J.Mª Martínez Cachero, op.cit., p.72.

[21] Ibid., p.75.

no siempre acertado. Su excelente disposición y capacidades se vieron, además, obstaculizadas por la circunstancia de la crítica en España -como acabamos de apuntar- y también por ciertas condiciones propias: verdaderamente, el apremio económico y de tiempo con que debió trabajar, requerido por las muchas publicaciones donde colaboraba, no contribuyó favorablemente a la calidad de su obra.

> Cuantos se han ocupado del crítico Andrés González-Blanco coinciden en el señalamiento de los defectos que afeaban alguna parte de su labor, cumplida con entusiasmo y constancia inigualables, a prueba de decepciones (...): citas, divagaciones, fárrago, desorden, benevolencia demasiado generosa, etc; casi libro a libro suyo hemos ido encontrándolos. Lástima, sí, que su talante, que su aislamiento de autodidacta, que las urgencias de la vida hayan contribuido a hacer lo que hicieron de quien, como nuestro crítico, poseía otras relevantes y nada vulgares condiciones: sensibilidad, información, inquietud, medios instrumentales (excelente memoria, conocimiento de unos cuantos idiomas) etc. La muerte, tan temprana, le impidió alcanzar la madurez que aclara y depura, que trae sosiego y equilibrio y así quien era una esperanza de fruto cierto quedó tristemente trunco.[22]

Las notas sobre Stendhal, dispersas aquí y allí por su obra, las hallamos desde época temprana, cuando todavía González-Blanco era muy joven y sin embargo revelaba ya en sus escritos el bagaje de un auténtico caudal de información y de lecturas. Colaboró regularmente en la revista Nuestro Tiempo, dirigiendo prácticamente la Sección que llevaba por nombre "La vida literaria". Ya en el Nº de Marzo de 1905 encontramos no sólo la mención de Stendhal, sino un juicio acerca de su realismo psicológico ajustado, al tiempo que entusiasta. El comentario, extenso y bastante más explícito y documentado que la media de los que hemos recogido con anterioridad a estas fechas de la pluma de otros críticos, formaba parte de un artículo sobre Mauricio López-Robert y su obra La novela de Lino Arnáiz, aparecida ese

---

[22] Ibid., pp.119-120.

mismo año.[23] El texto sería, en 1909, incorporado a su conocida Historia de la novela en España, dentro del Capítulo X, dedicado a "Los novelistas de hoy".[24] Dado su interés, creemos obligada la reproducción literal de la parte del mismo donde el autor califica a Stendhal de iniciador y maestro del psicologismo en la novela, como vertiente del realismo, frente a las propensiones naturalistas. La nota incluida a propósito de Paul Bourget resulta igualmente significativa. En ella se recogen, con cierto alarde de documentación, datos de interés sobre Stendhal, que iban siendo por entonces de dominio general entre la crítica literaria especializada, y que González-Blanco trae a colación para reivindicar el puesto del escritor francés como precursor del realismo y primer novelista psicológico, cosa que -dice- "se olvida con demasiada frecuencia".

> Toda la novela realista es una gran paralipse; figura retórica muy tenida en olvido, que consiste en hacer que se fije la atención sobre un objeto, fingiendo descuidarlo o despreciarlo. Los seres insignificantes de la vida, al pasar a la novela, se agrandan, toman proporciones epopéyicas-cuando un fiel observador como López-Robert nos dice sus vicisitudes, y sobre todo nos hace penetrar en su interior-. Porque para todos los grandes novelistas del realismo lo esencial es, como para Stendhal y para Taine, "voir des interieurs d'âme" y la gran conquista de la novela moderna es este decisivo estudio de las almas, este psicologismo para el que no hay secretos, que comienza en el autor de "Le Rouge et le Noir", se continúa y se purifica en Flaubert y va a morir en manos de Paul Bourger, un poco desfigurado.(1)
>
> El triunfo del psicologismo (que, en suma, viene a ser idéntico al realismo sano, como se demuestra en Flaubert, el cual, siendo un gran psicólogo, fue a la vez un fiel observador de la realidad, cuyo texto jamás corrompió, ni siquiera paragraseó) sobre el naturalismo escueto, consiste en esto: que, reproduciendo fielmente los actos reales, escruta, sin embargo, sus móviles íntimos. Los naturalistas ven en el hombre un ser a disposición suya para atribuirle todos los movimientos que les plazca, sin nunca dar la razón de ello; los realistas, por el contrario (es decir, los psicólogos), estiman no poder adjudicarle discrecionalmente la comisión de acciones no determinadas por causas

---

[23] Nuestro tiempo Nº51 (Marzo 1905), pp.383-394.

[24] Op.cit., pp.875-883.

> interiores. En el naturalismo hay mucha verdad, pero en ocasiones está deformada por la ausencia de análisis psíquico. De aquí que las novelas de Francisco Acebal y de Mauricio López-Roberts sean a las novelas de Vicente Blasco-Ibañez lo que las novelas de Gustavo Flaubert fueron a las de Emilio Zola: acaso no haya en las primeras tanta verdad como en las últimas, pero hay más esfuerzo analítico, es decir, más empeño por descubrir esa verdad.
>
> (1)Por ejemplo, en Le Disciple, donde ya la alucinación de la tesis se sobrepone al análisis perspicaz. No debe pasarse en silencio que el gran mixtificador que firmaba "Arrigo Beyle. Milanese" es el precursor de la novela realista; implícitamente el mismo Balzac lo reconocía así al publicar el elogio de La Chartreuse de Parme, y artistas como Mérimée, Bourget y Rod, y pensadores como Barrés, Taine y Faguet sufrían su influencia. Se olvida con demasiada frecuencia esta circunstancia, y no se hace justicia al genial autor de "L'Amour", que debiera ocupar puestos preferentes en toda historia del realismo. Léanse los libros del fundador del Stendhal Club, Casimiro Strojienski, el volumen Stendhal en la Collection des Grands Ecrivains (Hachette, París), los Essais de critique et d'histoire de Taine. Que es el primer novelista psicólogo lo acredita aquella frase suya, pronunciada en 1804: "Je me sens fait pour connaître les caractères; c'est ma manie." A uno que le preguntó cuál era su oficio, contestóle con donaire: "Observateur du coeur humain." El otro le tomó por espía.[25]

Se desprende de la lectura del artículo el acuerdo de González-Blanco con la tendencia realista en la novela, entendiendo por realismo, tal y como explica en las primeras páginas de la Historia de la novela en España, la observación y transcripción de la "realidad" en su dimensión épica y lírica. Stendhal habló de la novela como de un "miroir qu'on promène le long du chemin" (Le Rouge et le Noir, Chap.XIII). Acertada definición, piensa el crítico, pero incompleta ya que en ella parece haberse olvidado la importancia del novelista: "ese espejo lo pasea una mano, una espiritual y divinizada mano; la mano del hombre"[26]; y en su captación de la realidad, tan importante es la circunstancia física y externa, como la interna, anímica de los personajes. Por este motivo, elogia la obra de la Pardo Bazán

---

[25]"Mauricio López-Robert. La novela de Lino Arnáiz", art.cit., p.385.

[26]Historia de la novela en España, cit., p.17.

en su acierto de "amalgamar y fundir esta visión de ambos mundos"[27], y de la misma manera que hiciera aquélla al referirse a Stendhal, ensalza en todo escritor, de forma especial, la capacidad para comprender y mostrar el "corazón humano".

> Hemos de confesar que en la novela lo que más encanta es el psicologismo, la presentación de caracteres, el juego de conflitos interiores, lo humano, en fin, porque sólo lo humano mos interesa a los humanos... ¿Cuándo podrán los paisajistas, los simples paisajistas del mundo exterior, envanecerse de las conquistas que sobre los corazones amantes del arte puede ejercer un buen psicólogo? El psicólogo hiere nuestras fibras más íntimas; y estando en perfecto equilibrio mental y moral, siempre nos han de conmover más que las descripciones de una alameda las auscultaciones de un alma.[28]

La novela realista, empezando por la de Stendhal, es, a su juicio, un logro de la historia, para cuya consecución fue necesario llegar al amalgama de múltiples cualidades reunidas bajo la pluma de un nuevo tipo de hombre-novelista.

> Un novelista es el hombre que apunta en su espíritu las cualidades más disconformes y hasta contradictorias: lirismo de vate legendario, visión de épico, perspicacia de crítico, justeza de historiador y habilidad de dramaturgo. Aunque otra cosa crean los que conceptúan la novela como género demasiado plebeyo, al alcance de las más modestas fortunas -entre los cuales yo he tenido algún día la desgracia de contarme, ruborosamente lo digo-, elaborar una novela genuinamente buena es algo más difícil de lo que parece. Por eso, hasta el siglo XIX no se ha podido hacer obra perfecta en el género romancesco, a pesar de los ensayos meritísimos en el tono de la Nouvelle Heloïse, de Rousseau, y Paul et Virginie, de Bernardino de Sainte-Pierre. Se requería toda la suma de conocimientos acumulados, la posesión de un estilo torturado, las decadencias finiseculares -hasta, si no fuese paradoja, diría que la luz eléctrica y las estaciones de ferrocarril han contribuido a la formación de la bella novela realista-; todas esas cosas de que no hemos disfrutado plenamente hasta la época de Stendhal. Para dar al mundo esas novelas

---

[27] Ibid., p.487.

[28] Ibid., pp.946-947. Vid. también sobre el psicologismo ibid., pp.643-648.

definitivas (...) fue menester haber llegado al siglo XIX.[29]

Las alusiones a Stendhal continuan a lo largo de la obra, pero son ya de menor interés. Suele tratarse de citas tomadas del libro De l'Amour, sin demasiado rigor, traídas al caso de memoria; por ejemplo, hablando de E. Pardo Bazán, dice:

> Por de pronto, hoy, y para mí, doña Emilia Pardo Bazán es, literalmente hablando, si no joven, mujer de alientos vitales suficientes para llegar a reunir una obra que modifique o complete toda la anterior. No sé si en esto influirá una aprensión rara, que me hace recordar continuamente una frase de no recuerdo quién, como reportada por Stendhal en su libro De l'Amour: "Una Duquesa nunca tiene más de treinta años para un hombre de la clase media".[30]

Otras veces, la referencia es aún más directa. Así, revisando la figura de "Clarín", señala: "No fue un libertino en su vida, como Alfredo de Musset o como Espronceda; no fue siquiera un hombre que tuviese la dulce manía de las mujeres, como Stendhal, como Byron..."[31] No es raro tampoco encontrar el nombre del novelista asociado al de Taine y su teoría sobre la influencia del medio en el escritor:

> "Cuando un avanza hacia el Norte, decía Stendhal, tiene derecho a una nueva novela como a un nuevo paisaje." Este es el sentido único que puede darse a la influencia del clima sobre la literatura, tan decantada por algunos críticos demasiado fisiológicos.[32]

---

[29] Ibid., pp.634-635.

[30] Ibid., p.473.

[31] Ibid., pp.497-498.

[32] Ibid., p.508. Vid., unas páginas más adelante, un comentario similar acerca de la novela de Blasco Ibañez, Entre naranjos, donde "estudia más directa y valientemente el influjo del medio sobre los personajes; la que ataca con más denuedo la batallada cuestión del influjo del mundo exterior en el interior. En este sentido, puede llamarse la más pura, la más genuina, la más representativamente regional entre las novelas de Blasco; la que da más la razón a esta frase inolvidable que Stendhal,

Fuera de su Historia de la novela, pero con igual orientación, hallamos algunas anotaciones más sobre Stendhal en los abundantes artículos que escribió para las publicaciones periódicas. Revisando las crónicas para la revista Nuestro Tiempo, encontramos, en 1916, varios comentarios sueltos. Se trata ahora de citar las palabras del novelista al modo de máximas argüidas a propósito de unos u otros temas. En el Nº de Agosto, escribe sobre El jardín de las mujeres de Melchora Herrero de Vidal, y termina la Nota 1. al texto aludiendo a que Stendhal refería cómo en Francia "lo que sobre todo se teme es el ridículo."[33] En el Nº84, del 25 de Septiembre, al escribir en esta ocasión sobre la novela el Ocaso, de Santiago Argüello, indica que "Stendhal llamaba a la castidad una virtud de ópera cómica."[34] A veces, reproduce las palabras del francés, citando con rigor, así en una nota al comentario "Elogio de la crítica" (A propósito del libro de Antonio Cartón sobre Espronceda), en el Nº de Febrero de 1907, dice:

> Stendhal hacía, en su libro De l'Amour, una comparación semejante, pro en otro orden, aunque siempre atendiendo a favorecer a la mujer, como debe hacer todo buen caballero: "Opinión pública en 1822. Un hombre de treinta años seduce a una joven de quince; la joven es la deshonrada." (Fragments divers, LXLIX, pág.287, París, 1856)[35]

Llama la atención en mayor grado el hecho de que subraye ciertos paralelismos entre Stendhal y Baroja. Esto ocurre en relación, por ejemplo,

---

precursor y maestro de Taine, estampó en el prefacio de La Cartuja de Parma: "Siempre que uno avanza doscientas leguas desde el Mediodía hasta el Norte, tiene derecho a un nuevo paisaje y a una nueva novela."", p.610.

[33]Nuestro Tiempo Nº82 (25 Agosto 1906), p.372.

[34]Ibid. Nº84 (25 Septiembre 1906), p.561. Este mismo año, la revista, en su Sección "Revista de Revistas", incluyó un artículo traducido tomado del Mercure francés del 15 de Noviembre, sobre "Como escribió Stendhal su Historia de la pintura en Italia" Nuestro Tiempo Nº90 (25 Diciembre 1906).

[35]Ibid. Nº93 (10 Febrero 1907), p.227. En el Nº164 (Agosto 1912), introdujo en la crónica sobre el centenario de Rousseau una cita tomada de De l'Amour también en Fragments divers, XCI, p.251.

al estilo. Así, en el Nº de Julio de 1910, escribe:

> Isaac Muñoz ha demostrado ser ya un artista, un voluptuoso de la palabra (...). Comenzó Isaac Muñoz su carrera literaria con Vida, un fragmento de sensaciones incompletas y truncadas, al modo que, por la época en que se publicó, habian puesto en boga Azorín y Pío Baroja (...). Vida era un librito pequeño, escrito en ese estilo cortado, seco, geométrico, que caracterizaba a Pío Baroja en sus primeros tiempos. Todas las sensaciones se daban en tono blanco, si se me permite hablar así. No había vistosos colorines en la paleta de estos escritores que imitaban a Baroja (...). Nada de relumbrón se advertía en sus obras; sólo la sensación concisa y escueta, casi dada en fórmula algebraica, como Taine quería escribir, un estilo "stendhaliano", como aprendido en el Código Penal o Civil o del Comercio... o en cualquiera de esos libracos, la Ley Hipotecaria inclusive, donde Arrigo Beyle, "milanese", se jactaba de tomar el tono...[36]

El relativo paralelismo podría establecerse también en función del modo como se observa la realidad.

> Hay en el arte literario, como en el arte pictórico, dos escuelas perfectamente definidas: la de los présbitas y la de los miopes (...). Unos pintores o literatos, ven demasiado; los otros no ven bastante. Casi todas las disputas estéticas se reducen a una cuestión de optometría (...). Podríamos hablar perfectamente del presbitismo de Emilio Zola y de la miopía de Stendhal (...). En literatura española contemporánea, son inconfundibles la miopía de Baroja y el presbitismo de Martínez Ruiz.[37]

En cualquier caso, ahí están como muestra significativa de su aprecio hacia la obra de Stendhal todas estas anotaciones y comentarios. Siendo tan joven, no deja de ser admirable el amplio caudal de información que maneja. Su actitud entusiasta y hasta reivindicativa respecto al novelista hubo de contribuir a airear favorablemente su nombre en nuestro país. En 1919, la contribución del crítico fue aún mayor gracias a la

---

[36] Ibid. Nº139 (Julio 1910), pp.82-83.

[37] Ibid. Nº142 (Octubre 1910), p.65.

edición de Paseos por Roma -única versión completa, aumentada con prefacios y fragmentos totalmente inéditos- que dio a la luz para la famosa Biblioteca de Autores Célebres.[38]

4.3. Enrique de Mesa. Manuel Bueno

En el año 1919 salió a la venta la cuarta edición de Le Rouge et le Noir, en traducción española. Con anterioridad a ese años se conocen otras dos versiones patrocinadas por editoriales francesas: Garnier, probablemente en 1910, y Michaud, sin fecha; con traducción de Mª Martínez Sierra y A. Muñoz Pérez, respectivamente. A éstas tendríamos que sumar la edición catalana de Sopena (Biblioteca de Grandes Novelas), sin indicación de año. Frente a tales precedentes, la versión de 1919 preparada por Enrique de Mesa tiene la peculiaridad de haber sido publicada por una importante editorial catalano-madrileña: Calpe, dentro de su Colección Universal, con lo que ello supone en el número de tirada y, consecuentemente, en la popularización del libro. En segundo lugar, resulta significativa por tratarse del primer caso de traducción por un conocido crítico, ensayista y poeta del momento, de una de las obras mayores de Stendhal.

Prologaba E. de Mesa su traducción con unas breves palabras. En ellas recogía los datos del hecho real de la crónica de los Tribunales, base y raíz del "análisis humano que Stendhal ofrecía, como admirable novelista psicológico", de cuya aguda y fina sensibilidad no cabía dudar. A sus capacidades de psicologista, se unía además una manera de "elevado realismo" y de estilo "sobrio, cortado, seco", desdeñando "lo accesorio de la escena

---

[38]Stendhal, Paseos por Roma, Traducción y notas de A. González-Blanco, Madrid, Ed. América, Biblioteca de Autores Célebres, 1919.

para atender al espectáculo de las almas". Rojo y Negro -añadía E. de Mesa- "es el monólogo dinámico de un alma"; el alma de su propio autor, porque "Sorel, su hijo más afortunado, encarnó su propio carácter, mezcla extraña- según dice uno de sus biógrafos- de originalidad natural y estudiada, de sinceridad y de afectación, de clarividencia y de fantasía, de disimulo y de abandono. Sorel pertenece a aquella generación ardiente, pálida y nerviosa, concebida durante la inquietud de las guerras del Imperio." El "rojo" del aparentemente enigmático título, no es sino "la pasión ambiciosa que en el pasado ambiente conducía, sin más que el corazón y la espada, con el heroísmo y la proeza, a la cumbre de la sociedad. Pero lo "negro" de la monarquía restaurada y de la reacción triunfante, sofrena y encubre, socapa de hipocresía, esa ardorosa ambición que ha de lograrse por caminos tortuosos."[39]

Enrique de Mesa debió de tomar de aquí y de allí los datos para su Prólogo. Cita a uno de los biógrafos de Stendhal, pero sin dar el nombre. Al final da noticia de la primera edición francesa de la novela en 1831 (Paris, Lavavasseur Libraire, Palais Royal, 2 Vols.), y remite significativamente a la Bibliographie Stendhalienne, de Henry Cordier, Paris, 1914, para todos los datos sobre ediciones, traducciones, críticas y comentarios. Bibliografía que él mismo es probable consultase, como pudieron hacerlo otros coetáneos suyos relacionados con el mundo del periodismo(40). Y a este respecto, debemos mencionar también a Mauricio Bacarisse, por entonces todavía muy joven.

---

[39]Stendhal, Rojo y Negro, Traducción y Prólogo de E. de Mesa, Madrid-Barcelona, Calpe, Colección Universal, 1919, 2 Vols. pp.5-7.

[40]Vid. sobre la labor periodística de E. de Mesa la obra de J.A. García Torres, El periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904) Tesis doctoral, Editorial de la Universidad Complutense, Madrid, 1984, pp.94-106

En el mismo año 1919, aparece en la Revista de Libros del mes de noviembre una reseña a la traducción de Le Rouge et le Noir, realizada por Enrique de Mesa.[41] El comentario, bastante extenso, llevaba por firma dos iniciales: M.B., que si retrocedemos unas páginas hasta la primera reseña deducimos pertenecen al articulista y poeta Mauricio Bacarisse.

Hijo de padre francés y madre madrileña, Bacarisse había cursado la primaria y la secundaria en el Collège de la Société Française de Madrid (hoy Liceo Francés) y por lo mismo conocía bien la lengua y la literatura del país. En 1919 contaba veinticuatro años y es muy probable que hubiese leído ya en versión original la novela de Beyle. Es verdad que durante su corta vida -murió en 1931- hubo de combinar, por razones económicas, el trabajo en una Compañía de Seguros y los estudios de la carrera de Letras; pero finalmente, habiendo obtenido la cátedra de Instituto, pudo ejercer en los últimos años la docencia, al tiempo que se convertía en un joven reconocido en los ambientes literarios. Su inclinación por la escritura es muy temprana; escribe artículos de prensa y sobre todo poesía. En la primera dirección, que es la que aquí nos interesa, dio un paso importante al incorporarse como crítico literario en la famosa Revista de Libros, a fines de 1919 -segunda época de la publicación dirigida ahora por Luis Bello-.[42] Es aquí, como acabamos de indicar, donde apareció publicada la reseña a la traducción de E. de Mesa.

---

[41]Reseña: "Stendhal, Rojo y Negro.- Traducción de Enrique de Mesa. Biblioteca Calpe, Madrid, 1919. Sección de Literatura. Novelas y cuentos de la Revista de Libros (Noviembre 1919), pp.21-23.

[42]Vid. la Introducción de Roberto Pérez a la actual edición de la Poesía Completa de M.Bacarisse, Barcelona, Anthropos, 1989.

El texto de la Revista de Libros, en cuanto a su contenido crítico, aporta más datos que el Prólogo a la traducción comentada. Comienza el autor con una anecdótica alusión al título, con anterioridad traducido por El rojo y el negro y ahora sólo por Rojo y negro. En todo caso, afirma, la "nueva y esmerada traducción" viene a satisfacer "la ambición de su autor, de aquel inquieto Enrique Beyle que no deseó otra cosa sino que sus obras se reimprimieran en 1900 (Souvenirs d'Egotisme) y fueran leídas en 1935 (Vie d'Henri Brulard (sic)). Bacarisse nos ofrece con este comentario el marco de su reflexión sobre la actualidad de la novela de Stendhal y su conexión con la circunstancia del público de cada momento.

Dicha reflexión se apoya en las aportaciones de varios e importantes críticos franceses; al igual que Mesa, Bacarisse debió estar al corriente de la Bibliographie stendhalienne. Comienza refiriéndose al tema del amor y conviene con Léon Blum en que este sentimiento "representó para Stendhal una necesidad de espíritu", al tiempo que "de una manera discursiva y metódica empleó una especie de cartesianismo de hombre tímido y cándido para definir el amor y solucionar sus problemas." En este sentido, destaca su tratado Del Amor. El preámbulo le sirve a Bacarisse para contraponer la que él considera exposición de algebrista en Del Amor y el modo como procede, planteándose el mismo tema, en su novela Rojo y negro. A sus cuarenta y siete años -dice el crítico- "apartándose de la estéril y seca clasificación, plantea el problema de la juventud, en medio de la pasión más tormentosa y valiéndose de elementos ingenuos y primitivos."

Bacarisse se centra, a continuación, en el análisis del personaje Julián Sorel, el tipo supremo de la obra stendhaliana,

según formula André Suarés. "Desde el primer capítulo aparece éste como un émulo -abortado de antemano- de Napoleón; es rectilíneo, desdeñoso, apasionado y terrible. Su evolución sentimental es una de las mayores glorias de su autor en cuanto a ejecución y manejo de vicisitudes." La opinión de Pierre Laserre le sirve para precisar los dos determinantes del espíritu de Stendhal, sobre todo en esta novela: "Por un lado, la ideología (en el sentido condillacista: análisis de ideas y estados psicológicos), y por otro, el lirismo, la pristina y espontánea exaltación del sentimiento."

Cada personaje remite directamente a la personalidad de Stendhal. Mauricio Bacarisse recuerda, a este respecto, cómo Sainte-Beuve reprochó a Beyle su falta de imaginación, y es que frente a la "prolificidad de Balzac" nos encontramos con la "exigua variación de tipos" en Stendhal. "En cada héroe puso mucho de sí mismo. En Sorel puso cuanto hubiera querido tener a veinte años de tesón, desconfianza, astucia y mala fe." Afortunadamente, nuestro crítico no se conforma con tan simple afirmación y nos remite a las "depuraciones y exégesis muy elogiosas (de) Taine (quien) le considera un héroe en cuanto a energía, voluntad y tenacidad de proyectos (y) a Zola (que) -dice- desdeña su línea de conducta y se complace en decubrir las raras ternuras, las decisiones desinteresadas, las delicadezas imaginativas." Bacarisse se inclina por una de cal y otra de arena, y en un plural que parece querer recabar adhesiones, afirma con ironía: "Nosotros, aun admirándole, no dejamos de advertir que debajo de sus ropas de acólito... se veían las espuelas."

Le resulta lamentable, además, y digno de lástima el juego de doble seducción de los personajes femeninos "tiernos e incomparables". Por último, no cree que el desenlace sea resultado

del desencanto y despecho ante la vida del personaje, sino justificación del autor: "Hoy que se ha probado que todo el Rojo y negro estaba contenido en una reseña de la Crónica de los Tribunales, no es difícil comprender que Stendhal lo que puso y sólo lo que quiso poner sobre la "áspera verdad dantoniana" fue justificación y tan sólo clemente justificación de disculpa." No nos queda muy claro lo que Bacarisse pretende aducir, más bien hallamos cierta desconexión en éste como en otros comentarios suyos. Se echa de menos el análisis, frente a tante referencia crítica como aparece, en un cierto alarde de erudición y alambicamiento.

Ahora bien, las muestras de semejante erudición revelan, por su parte, un nada desdeñable conocimiento de la crítica sobre Stendhal existente en el momento. Incluso es problable que el comentario final sea un préstamo, al menos nos recuerda demasiado las páginas de León Blum en Stendhal et le Beylisme. Por nuestra parte, nos permitimos subrayar del último párrafo de la reseña las palabras que insisten, en vista de las nuevas traducciones de la obra del novelista en el ámbito español, en su creciente actualidad.

> Aparte de la innegable y constante importancia que esta obra tendrá siempre, como ardiente historia de pasión, llevará siempre consigo un estado de actualidad variable y que quizá, con aminoraciones insignificantes sea cada vez más creciente. Estribará éste en la mayor o menor mezcla de tipos sociales, opuestos por las ideas y las costumbres, que se vaya realizando en la vida, y que origine esa constante y subyacente conflagración de antagonismos de clase que palpita debajo de la epidermis de los episodios, entre las dos mujeres aristocráticas y la hosca plebeyez de

Julián Sorel.[43]

El caso es que debió parecerle a Bacarisse especialmente sugerente y de interés esta edición de Calpe para el público español, o al menos digna de doble mención, porque el mismo mes de noviembre de 1919 encontramos publicado en la revista España un artículo con su firma, bajo el título "Las semblanzas en la obra de Stendhal. En torno a Julián Sorel." Su colaboración con la revista era, por entonces, todavía intermitente. Será a partir de julio de 1920 cuando empiece a escribir regularmente para España.

Pues bien, aquí se repiten varias cuestiones abordadas en la reseña, aunque el tono del escrito es más personal. Alude una vez más al título y al respecto sí apoya su juicio en el de otro crítico, Léon Blum. El artículo está centrado, no obstante, en el carácter del retrato de Julián Sorel. Bacarisse reitera la idea de que en esta novela, como en todas las suyas, Beyle acumula su "experiencia de hombre que ha traspuesto las cercas de los cuarenta y cinco años" y el personaje protagonista bien podría considerarse -dice- "un desquite a las flaquezas y derrotas de su juventud."

Su parentesco con el Don Juan de Byron le parece un hecho en aquello de no cortejar nunca porque "su belleza le hace irresistible y el amor viene hacia él"; sin embargo, distan mucho uno y otro de las primeras concepciones del Don Juan donde se restringía su esfera espiritual a las determinaciones delictivas. Frente a los burladores e incumplidores Don Juanes de la

---

[43] Vid. L.Blum, "Esquisse d'un histoire du Beylisme" en Stendhal et le Beylisme. Paris, Albin Michel, 1947 (1ªed. 1914), pp.199-245.

tradición, "el Don Juan de Byron y Julián Sorel ya lloran. También aman más después de la victoria. La pasión no les entorpece la habilidad. ¿Qué más quieren para ser felices? -se pregunta el autor-. Además el Julián Sorel stendhaliano esta fuera del mundo de los Don Juanes por otro motivo fundamental -añade-, "porque en vez de amar el amor fugaz, se apasiona por el dominio, cosa ajena al burlador, porque en el lenguaje erótico tiranía significa perenne fidelidad, Julián perdona el orgullo, pues al fin y al cabo él también está hecho de la misma arcilla, pero no indulta a la desobediencia." La desobediencia de Madame de Rênal que termina conspirando contra la trayectoria de su vida.

En opinión de Bacarisse, el final de la novela está lleno de preguntas, sin que el autor incurra en darnos la confesión de su personaje principal. El retrato es maravilloso -dice- pero,

> Sorel no vacía su corazón en ninguna página del libro. Parece, más bien, un hombre que procura exhibir los análisis y las reacciones de alma que la mayoría desean ocultar. Pero eso, no es franqueza ni cinismo, y prueba de ello es que el artista-Stendhal, tan pulcro y pudoroso sobre todo, no siente repugnancia en presentar esos estados como exentos de tosca y cándida espontaneidad, tan digna de ser explotada.

Se diría que el joven Mauricio Bacarisse habla por cuenta propia, aunque no sería extraño que se inspirase en otros críticos más autorizados. De todos modos, este artículo y la reseña comentada de lo que sí nos informan es de un cierto grado de conocimiento respecto a la obra de Stendhal entre el público culto español. Aunque a ella tuvieron que acercarse, tanto Bacarisse como los críticos anteriormente mencionados, desde la única perspectiva posible, la que ofrecían los ensayos franceses.

4.4. Enrique Gómez Carrillo

Probablemente en 1893, aunque no conste el año en la edición (sí en el Prólogo), salieron a la luz, recogidos en volumen, una serie de artículos del entonces todavía muy joven periodista y crítico Enrique Gómez Carrillo. El libro llevaba por título Sensaciones de arte[44], y fue prologado por Salvador Rueda. Se editó en París, cosa nada extraña si consideramos el carisma francófilo del joven ~~español~~ extranjero y sus numerosos contactos con el país ~~vecino~~ galo. Acertaba Salvador Rueda en su Liminar viendo en él al "cerebro cosmopolita, culto y amplio", cuyo mayor ideal fue aunar "en punto a arte literario, los ideales y los fines de toda la raza latina."[45] Gracias a una gran perspicacia crítica, reconocida por el mismo "Clarín" y a su prosa viva y seductora, Gómez Carrillo se propónia, en efecto, levantar barreras y acercar los logros artísticos de unos y otros países. En su opinión, el principal punto de arranque y de confluencias era la capital francesa; las grandes tendencias del realismo y naturalismo habían irradiado desde allí, y lo mismo ocurría con las novedades finiseculares.[46] "Lo que se ve claro y terminante -convenía Salvador Rueda- es que París, en este último tiempo, ha marcado un ritmo con batuta, y que gran parte de las razas hermanas lo han seguido con la pluma."[47]

Avalaban los artículos de Gómez Carrillo su sentido ecuánime en la crítica y la abundancia de sus lectores. El libro, en definitiva, era ponderado por su prologista en los siguientes términos:

---

[44]E. Gómez Carrillo, Sensaciones de arte, París, G. Richard, s.a.

[45]Ibid., p.8.

[46]Vid. E. Gómez Carrillo, El modernismo, Madrid, Fr. Beltrán. Librería española y extranjera, s.a.

[47]Sensaciones de arte, cit., p.11.

> En el libro encuentro muchos secretos íntimos de la vida literaria de París (...). Por ese libro se colige la variedad infinita de la literatura francesa, con sus múltiples caracteres, personalidades, tendencias y estilos. Creo que los artículos de Gómez Carrillo deben ser reproducidos en forma de libro, porque son guías que ilustran, obras que entretienen, estudios perspicaces y porque unidos en un volumen, serán la patente de una inteligencia privilegiada.[48]

Verdaderamente, sus escritos traían a nuestro ámbito un interesante caudal de comentarios sobre la literatura francesa. Nos interesa, en particular, uno titulado "Los siete maestros" (Mayo 1892). Allí se refería a la obra de M. Julien Leclercq, Sept sages et la jeunesse contemporaine, de reciente aparición en París. La calificaba de interesante y sugestiva, capaz de hacernos meditar sobre los más grandes escritores modernos. El punto de partida de Leclercq era un hallazgo desde el punto de vista de la actual Estética de la Recepción.

> Según M. Julien Leclercq los siete maestros del siglo XIX no son justamente aquellos que más se han distinguido y que más fama tuvieron durante estos últimos ochenta años, sino aquellos que más influyeron sobre los talentos jóvenes de la hora actual; es decir: Ernest Renán, Hippolyte Taine, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Leconte de l'Isle, Stendhal y Edmond de Goncourt.[49]

Para el caso de Stendhal ninguna perspectiva hubiese convenido más. Venimos repitiendo, como lo hicieron todos los críticos de la época, que Beyle, habiendo sido ignorado en su tiempo, supo vaticinar con acierto su porvenir de escritor: "Je serai compris en 1880". Gómez Carrillo, al recoger los juicios de Leclercq, le situaba también entre los grandes novelistas influyentes en las jóvenes generaciones. Recalaba, eso sí, en su falta de gusto y de ritmo en el estilo sometido siempre a las leyes de la

---

[48] Ibid., pp.12-13.

[49] Ibid., pp.107-108. (El subrayado es nuestro.)

rigidez y de la sobriedad, pero, una vez más, e insistiendo en la opinión de los mejores críticos de nuestra generación anterior: Pardo Bazán, "Clarín", Altamira, elevaba el nombre de Stendhal a la cima de maestro y maestro de actualidad.

> La familia de Stendhal (...) es tan reducida como perfecta. Con citar los nombres de los escritores que la constituyen, basta para probarlo: Maurice Barrés, Paul Bourget, Jules Lemaitre; todos psicólogos, todos elegantes. Desde cierto punto de vista cualquiera de ellos vale más que su maestro. Stendhal fue el más fino de los observadores y el más sobrio de los cuentistas, pero careció de gusto y de ritmo. Dicen que siempre leía, antes de ponerse a escribir, para aprender a ser sencillo, algunas páginas del Código Napoleónico, y que su ideal era la perfecta rigidez de la línea recta. Sus descendientes poseen su misma fineza, su misma inteligencia, su misma facultad de análisis, pero tienen además la sensibilidad y son dueños del estilo.[50]

En libros y artículos posteriores a los publicados en Sensaciones de arte se pueden leer algunas otras referencias a la figura de Stendhal, pero se trata en general de comentarios marginales. Así, en un artículo titulado "Día por día", aparecido en La Vida Literaria, hablando de la psicología narcisista del escritor Orts Ramos, supone la existencia de una traducción hecha por éste del "divino Beyle":

> Al traducir al divino Beyle hizo, a la vez que obra de artista desinteresado y de discípulo agradecido, una profesión de fe elocuentísima, demostrándonos que aun en el trabajo casi manual, en el trabajo de traductor, su temperamento no le deja aplicarse, sino a una labor que le permitiera pensar en sí y cultivar su personalidad.[51]

Mucho menos tangencial, ciertamente, es el largo comentario que hallamos en su libro Vistas de Europa (1919), en cuyo capítulo titulado

---

[50] Ibid., p.116. (El subrayado es nuestro.)

[51] "Día por día" La Vida Literaria Nº15 (20 Abril 1899).

"Roma vista por los extranjeros" el crítico hace un repaso de los "grandes escritores de nuestro siglo y del siglo pasado, que consagraron a Roma obras importantes." Entre ellos, claro está, Henri Beyle con sus Promenades dans Rome. Gómez Carrillo intenta discernir las peculiaridades del modo stendhaliano de ver y sentir la ciudad italiana, tal y como entiende se descubre en los Promenades. Aunque sin las pretensiones de un juicio objetivo, el texto resulta de interés; por tal motivo lo reproducimos íntegramente.

> ¿Y Stendhal?
>
> Stendhal es el enamorado activo y complaciente que admira sin discernir, sin escoger, sin discutir; que admira todo y a todas horas; que admira lo grande por grande, lo triste por triste, lo miserable por miserable; que admira con adoración ingenua y enternecedora.
>
> Las plazas, las calles, los jardines, los palacios, todo le encanta. Todo tiene para su alma embelesada, una poesía infinita y una infinita belleza. Describiendo rinconcillos insignificantes, llega a veces a abandonar su concisión de estilo habitual y, sin darse cuenta de ello, permítese tiernos lirismos de amante. Su excelsitud está en su fe. El, tan incrédulo, tan irreligioso, tan anticlerical, arrodíllase ante la ciudad santa con una sencillez de peregrino. Y es en vano que trate de mostrarse más minucioso que un cicerone, más escrupuloso que un guía, más metódico que un magister. El amor llena de delicioso desorden su labor. Hay que ver, en efecto, la diferencia que existe entre el plan y la realización de sus Promenades. Con una frialdad de matemático, el buen "promeneur" prepara, antes de comenzar a escribir, seis enormes cuadernos y en cada uno de ellos pone un título. El primero se llama Ruinas antiguas, Coliseo, Foro, Termas, Panteón; el segundo: Obras maestras de la pintura, Miguel Angel, Rafael, Carraci, Dominiquino, frescos; el tercero: Arquitectura moderna; el cuarto: Estatuas antiguas, Laoconte, Apolo etc; el quinto: Escultura moderna, Miguel Angel y Canova; el sexto: Gobierno y costumbres. Ahora bien; abramos los dos tomos de las Promenades y los otros tomos de sensaciones italianas, y veremos cuán pocas veces logra el autor seguir las líneas generales de su plan. Olvidando sus cuadernos, paséase por la ciudad con un placer a cada instante renovado, con un amor cada día más profundo. Al regresar de un viaje a París, escribe olvidando su dignidad helada de analista y de funcionario: "Mi corazón desborda y mis ojos se llanan de lágrimas." Luego, ante la campiña romana, evocando los paisajes que ha visto en otros países y comparándolos con los que tiene ante la vista, llega a asegurar que las montañas alabanas son más bellas que las montañas suizas. Porque Stendhal no se contenta, como Chateaubriand, con salvar el campo que rodea a la ciudad

> eterna del oprobio en que los clásicos lo habían precipitado, sino que lo diviniza poniéndolo por encima de todos los demás campos italianos. "Al cabo de un cuarto de hora de camino- dice- el aspecto cambia y el alama vuelve a admirar el más sublime paisaje que presenta Italia: salve magna parens rerum." Y así como el campo romano es el más bello de los campos, así Roma es la más bella de las ciudades. Milán, sin duda, parécele más agradable, más cómodo, más voluptuoso. Su alma es milanesa. "Cuando muera -dice- poned como único epitafio en mi tumba : "Aquí yace Arrogo Beyle, milanese." Esto, sin embargo, no le impide declarar que Roma es más bella que Milán. Es más bella que todo. Es la belleza misma. Aun en sus días sombríos, aun en la niebla, aun bajo la lluvia, es más bella incomparablemente. Lo que Taine no podrá nunca comprender, a pesar de su genio todo comprensivo, Stendhal lo siente desde el principio. "Roma -exclama- es la ciudad de las pasiones." Y a renglón seguido escribe: "Desde mi mesa de trabajo veo las tres cuartas partes de Roma y en frente de mí, del otro lado del Tiber, álzase majestuosa la cúpula de San Pedro que, en el crepúsculo anaranjado, tíñese de un matiz puro bajo el cielo que comienza a estrellarse. Nada en la tierra puede compararse con esto. El alma se siente enternecida y elevada: una felicidad divina la penetra. Pero me parece que, para estar a la altura de estas sensaciones, es preciso conocer Roma desde hace tiempo. Un joven que no haya sido nunca desgraciado no comprenderá esta belleza." Además del hombre que no ha sufrido, Stendhal sólo ve a otro ser en el mundo incapaz de experimentar la seducción romana: es el burgués. "Esto no es para tí." -le dice-. Porque la ciudad eterna no tiene, como París, como Viena, como Milán, atractivos y diversiones. No tiene sino belleza, belleza absoluta, belleza sagrada. Y la burguesía, en 1811, lo mismo que en 1911, está reñida con la belleza.[52]

Las palabras del crítico inciden en el carácter apasionado y antiburgués del escritor. En esta misma línea podemos leer, también en Vistas de Europa, una cita literal:"¿Qué puede la lógica contra la pasión?- decía Stendhal-."[53]; como citas, más o menos libres, encontramos en su libro El modernismo: "Cuvier había dicho que el genio no es sino el esfuerzo de una inteligencia clara y Stendhal había asegurado que no hay más que desearlo para ser genial. Los Goncourt lo probaron..."[54] Por último, de la conocida obra de Gómez Carrillo, La nueva literatura francesa. Poesía.

---

[52]Vistas de Europa, Madrid, Mundo Latino, 1919, pp.225-228.

[53]"La ciudad de las sederías", ibid., p.30.

[54]"El arte de trabajar la prosa artística" en El modernismo, cit., p.247.

Novela. Teatro (1927) debemos destacar la única alusión directa que le dedica en el capítulo "La nuevas tendencias de la novela", donde considerando el problema de la literatura como industria, menciona los apuros económicos de don Juan Valera y de Stendhal, entre otros: "Stendhal, haciendo la cuenta, en las postrimerías de su vida, de lo que había ganado con sus libros, apunta en sus confidencias números muy modestos."[55]

---

[55]E. Gómez Carrillo, Las nuevas tendencias de la novela, Madrid, Mundo Latino, 1927, p.83.

CAPITULO CUARTO: Stendhal y José Ortega y Gasset

1. Preliminares. "Horizonte de expectativas"

1.1. La circunstancia generacional. 1914.

El título de este primer apartado tiene connotaciones propiamente orteguianas. Dos palabras acuñadas por el filósofo en su moderno significado y una fecha de importancia sobradamente constatada por la crítica. Tendremos que explicarnos al respecto, por el momento sirvanos esta alusión como pie para dar idea precisa de los límites del presente capítulo.

Extrañará a primera vista el planteamiento del mismo. Mientras en el anterior, aunque centrado en varias figuras relevantes, el epígrafe tenía un sentido globalizador: "Stendhal y la crítica noventaiochista", en esta ocasión, hemos preferido restringir las dimensiones del mismo a la contribución orteguiana en la crítica de Stendhal. Los motivos son fácilmente deducibles. En primer lugar, durante la década de 1910 y la de 1920, y en lo que a nuestro tema se refiere, continúan siendo los críticos llamados noventaiochistas quienes tienen algo que decir, y esto ha quedado recogido en el capítulo anterior. De otra parte, un examen inicial de la producción de la época revela la ausencia de otras aportaciones a la recepción crítica de Stendhal -aparte de la de Ortega- dignas de tenerse en cuenta. Bien es verdad que sobre esta afirmación resulta obligado recordar el artículo de J. Canosa Donate, dedicado hace más de treinta años a los juicios de Eugenio d'Ors en su Nuevo Glosario.[1] Pero ocurre que d'Ors venía a aportar muy poco a nuestro conocimiento del escritor francés, y aun esto

---

[1] E. d'Ors, Nuevo Glosario: "Stendhal en Luxemburgo", "Mis Salones: Salón de Barcelona", "Sin precedentes". Vol.I, Madrid, Aguilar, 1945.

de manera no siempre acertada, según indica el mismo Canosa Donate. Hablaba sí de Stendhal como psicólogo del amor, de su inteligencia y su condición de diplomático, de su inclinación por la música..., pero con breves comentarios muy poco objetivos, cuando no errados. El artículo de J. Canosa, aparecido en la revista Stendhal Club, terminaba así:

> Eugenio d'Ors, qui connaissait sans doute ces aveux aurait pu en tenir compte. Mais il n'est arrivé à personne comme à Stendhal d'être vu si souvent de profil, et non de face.
>
> Nous n'avons pas tenté dans cette étude de contester systématiquement les jugements de notre philosophe sur Stendhal, mais de montrer par son exemple que l'autorité la mieux fondée ne dispense pas d'être objectif.[2]

A decir verdad, no debe sorprendernos una cierta relación de extrañamiento entre el autor de Le Rouge et le Noir y el padre del noucentismo catalán. La estética realista de aquél no podía conectar con la elaborada y minuciosa de "Xenius". Faltaban los elementales puntos de encuentro entre ambos, requisito de todo proceso de comprensión receptiva, cuando de creadores estamos hablando.

Así pues, en nuestro estudio, Ortega y Gasset venía a erigirse, gracias a las notas dispersas dedicadas a Beyle y, fundamentalmente, a los Estudios sobre el amor -en buena medida réplica a la teoría de la "cristalización"-, en máximo exponente de la crítica española stendhalista en los años veinte. Pero Ortega no surgía como personalidad aislada; su biografía, su obra deben ser adscritas a una circunstancia familiar e histórica precisa, si además queremos ser fieles a su teoría de la circunstancia y la perspectiva, y qué mejor manera de demostrarlo que

---

[2]J. Canosa Donate, "Stendhal vu par les Espagnols" Stendhal Club Nº33 (15 Octobre 1966), p.26.

empezando por su propio caso. De aquí la necesidad de un apartado inicial que diese cuenta de los cambios operados en el modo de enfrentarse a la correspondiente realidad, entre los hombres de principios de siglo y los representantes de la nueva generación.

Es ya habitual utilizar el rótulo de "Generación del 14" para aludir a los escritores cuya obra se manifiesta, inicialmente, en el periodo comprendido entre el fin del modernismo y el noventaiochismo y la aparición de quienes se inscriben bajo la denominación de Grupo o Generación del 27. El término tiene su historia, una historia marcadamente vinculada a Ortega. En 1913 forma, junto a Fernando de los Ríos, Azaña, García Morente y Bernaldo de Quirós, entre otros, la "Liga para la Educación Política", presentada el año siguiente en el madrileño teatro de la Comedia con su conocida conferencia: "Vieja y nueva política". Allí quedaban definidos los presupuestos y anhelos de la nueva generación. Ortega asumía su liderazgo y un nutrido grupo de intelectuales, hombres de ciencia y de literatura, se adhirieron a la empresa, de manera más o menos explícita. Es por ello que, aunque el núcleo básico esté constituido por Pérez de Ayala, Marañón, Américo Castro, Madariaga, Sánchez Albornoz, Azaña, Juan Ramón Jiménez, Miró y E. d'Ors, según los críticos habría que incluir a algunos otros; así, por ejemplo, en opinión de Laín Entralgo y J. Marías, a Angel Herrera, como promotor de la europeización del catolicismo español. En todo caso, son muchos otros los nombres que están en la órbita del grupo.[3]

Entre todos ellos se habló, en efecto, del nacimiento de una nueva

---

[3]Vid. J. Marías, Ortega. Circunstancia y vocación, Madrid, Alianza, 1983 (1ªed. 1960), p.137.

generación. Existía, pues, la conciencia de tal.[4] El mismo "Azorín", al tiempo que en 1912 proponía el concepto que tanta fortuna iba a alcanzar, reconocía con Baroja que, en 1910, se había iniciado otra generación más sistemática y científica que la finisecular. Julián Marías, discípulo de Ortega, ha examinado después con detalle, partiendo del método de las generaciones elaborado por el filósofo y de un particular desarrollo del mismo, los caracteres del grupo. Estos deberán ser comprendidos siempre en relación con los de la Generación del 98, con la cual compartió preocupaciones y convicciones frente al ochocientos, sobre todo frente a la época de la Restauración.

Sirve para entender la relación entre ambas generaciones la distinción orteguiana establecida entre "épocas cumulativas" y "épocas eliminatorias y polémicas". "En las primeras -dice-, los nuevos jóvenes, solidarizados con los viejos, se supeditan a ellos: en política, en la ciencia, en las artes siguen dirigiendo los ancianos. Son tiempos de viejos. En las segundas, como no se trata de conservar y acumular, sino de arrumbar y sustituir, los viejos quedan barridos por los mozos. Son tiempos de jóvenes, edades de iniciación y beligerancia constructiva."[5] Julián Marías, concretando la teoría, ha señalado, en opinión compartida por la crítica, lo siguiente:

> La generación del 98 fue claramente "eliminatoria y polémica", innovadora, de combate. La de Ortega -la de 1886 con fecha "natal central"- fue a al vez, y en dos sentidos distintos, eliminatoria y cumulativa: en lo primero, respecto del pasado -la Restauración, el siglo XIX y todo lo que

---

[4] Vid. en G. Díaz-Plaja, Estructura y sentido del Novecentismo español, Madrid, Alianza, 1975, pp.25-32, la síntesis de las más conocidas caracterizaciones de la Generación, por parte de Cansinos Assens, G. de Torre, P. Salinas, P. Laín Entralgo, R. Gullón...

[5] J. Ortega y Gasset, El tema de nuestro tiempo (1923) en O.C., Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, Vol.III, p.149.

> representan-; lo segundo, respecto a la generación inmediatamente anterior, la del 98. Hace, pues, un gesto de "continuidad", pero que consiste en "continuar la discrepancia" y con ella la innovación.[6]

En efecto, "no había acuerdo entre ellos, pero sí concordia, sobre la cual brotaban y se articulaban las diferencias, los desacuerdos y hasta las polémicas. Y esa concordia estaba fundada, si no me engaño -continúa Marías-, en que unos y otros se sentían partícipes en la misma "empresa"."[7] Determinar, pues, en qué consistía dicha empresa, será la clave para comprender la actuación de los hombres del nuevo frente, y fundamentalmente la actuación de Ortega.

Unos y otros proyectaron su obra hacia la superación de una España, cultural y científicamente muerta[8], en busca de su esencia, con la convicción de que ésta sólo podría hallarse volviéndose hacia Europa. Ahora bien, si la actitud de los del 98 fue principalmente literaria y sentimental, la de la generación de 1914 será marcadamente teórica y científica. Se pide vida intelectual, investigación histórica, rigor, doctrina; es necesaria, según piensa Ortega y tantas veces se le ha criticado por el sentido aristocraticista que revela, una minoría de hombres de ciencia que reconduzcan el país y reincorporen España a Europa, porque sólo allí encontrará aquélla su identidad. Todos comparten el principio de la "crítica como patriotismo", y en este sentido reciben, sin duda, la herencia de los regeneradores precedentes, empezando por los krausistas. Con este espíritu, el objetivo último, aunque pasa por la transformación política -y en ello se empeñaron durante tiempo- es más bien, según explica

---

[6] J. Marías, op.cit., p.135.

[7] Ibid., p.134.

[8] Vid. M. Cruz Hernández. "La misión cultural de Ortega" Cuadernos Hispanoamericanos XIII-XIV, pp.291-304.

Marichal[9], la transformación moral del individuo, lo cual afecta tanto a la inteligencia como a la sensibilidad.

Hemos comenzado por señalar la orientación y rasgos de esa empresa generacional que con empeño y optimismo, en los distintos ámbitos del saber, intentó dar una respuesta positiva a la circunstancia que reclamaba su actuación. Ahora bien, convendría precisar cuál era esa circunstancia. En buena medida, las coodenadas de la misma no distaban mucho de las propias de la realidad vivida por los hombres del 98. El desengaño, la frustración que significó la etapa de la Restauración sobrevolaba todavía años después de que el desastre colonial evidenciase la verdadera situación de España. El rechazo hacia cuanto sólo había sido aparente normalización del Estado, de sus instituciones, de los derechos ciudadanos, mientras, al fondo, se olvidaba el latente poso de discordia interna, de distanciamiento cultural en relación al mundo inmediato: Europa, fue común, como ya hemos dicho, a intelectuales y escritores de ambas generaciones. La herencia recibida fue, pues, la misma: una sociedad vulnerable, inmovilista y atacada en sus mismas raíces de pobreza moral, incultura y desorientación.

Nacidos en esta circunstancia, a diferencia de los krausistas o regeneracionistas como Costa -todavía íntimamente condicionado por la Restauración-, los del 98 rompen las cadenas que les ataban al pasado, precisamente porque consiguen tomar verdadera conciencia de la situación real de España, y es gracias a ellos como comienza una nueva etapa en sentido estricto: la etapa actual. En deuda con sus mayores, los hombres de 1914 asumirán, desde la denuncia y la propuesta cultural europeizadora, la conciencia problematizada del ser de España. Ortega y Gasset será quien más

---

[9]J. Marichal, "La generación de los intelectuales y la política (1909-1914) en La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa, Barcelona, Ariel, 1974, pp.25-41.

insista en la necesidad de conseguir un nivel de pensamiento aceptable, cuando todo a sus ojos le revela que la situación filosófica, de un lado, y científica, de otro, en su páis, está bajo mínimos.

Cómo recibe y percibe Ortega y el grupo en que se inscribe la circunstancia española es, de hecho, lo que importa saber. En cuanto a las coordenadas históricas, sociológicas, literarias, etc, son sólo punto de partida para cuyo conocimiento cabe remitir a cualquier manual al uso. En relación al siglo XIX, en capítulos anteriores aportamos datos suficientes. Por lo que respecta a la circunstancia con que conviven los hombres de la llamada generación de 1914, a lo largo de las tres o cuatro primeras décadas del siglo XX, por tratarse de nuestra historia inmediata estarán, sin duda, en la mente de todos. Recordemos, no obstante, que el segmento de historia política española que comprende de 1898 a 1931 corresponde a los últimos cuatro años de la Regencia de María Cristina y al reinado de Alfonso XIII, al cual pondrá fin, en 1931, la proclamación de la Segunda República española. Durante el reinado personal de Alfonso XIII, el país experimentó notables avances socio-económicos. Políticamente la etapa supuso un esfuerzo por superar la problemática denunciada por los hombres del 98, a través de una renovación de los partidos dinásticos: los mauristas (1907-1909) se propusieron un programa descentralizador; en la experiencia de Canalejas (1910-1912), se intentó afrontar los conflictos laborales, al tiempo que se abordaba el problema catalán y se sentaban las bases del protectorado marroquí. Pero desde 1914, con la progresiva fragmentación de los partidos dinásticos y el impacto de la guerra europea -si bien ésta implicó una insólita prosperidad económica-, nos encontramos con el recrudecimiento del problema social, sobre todo laboral, fundamentalmente en la zona fabril más desarrollada, la catalana. Estos conflictos, unidos a la inestabilidad política y a los tropiezos de la acción en Marruecos, trajeron como

consecuencia el golpe de estado del general Primo de Rivera. De momento, se abrió un paréntesis en la guerra social y se consiguió poner fin al problema marroquí con el victorioso desembarco en Alhucemas (1925), pero políticamente el nuevo régimen, rompiendo con lo anterior, no supo establecer una base de continuidad hacia el futuro. Las primeras consecuencias de la crisis económica mundial debilitaron seriamente la Dictadura. Primo de Rivera, sin apoyo del estamento militar, se vio obligado a presentar su renuncia al rey. Este intentó restaurar la legalidad constitucional (gobierno de Berenguer y de Aznar), al tiempo que los sectores republicanos y socialistas aumentaban muy considerablemente. Las elecciones de abril de 1931, aunque arrojaron un número de votos monárquicos muy superior al de los republicanos, pusieron de relieve que en Madrid y en las capitales de provincia, donde la sinceridad del sufragio era más efectiva, los republicanos tenían una neta mayoría. El rey decidió abandonar el país para evitar derramamientos de sangre, y en el poder se instaló el gobierno provisional republicano. La II República española se mantuvo hasta julio de 1936, atravesando por tres situaciones básicas: bienio socialazañista, bienio radicalcedista y Frente Popular.

Perc volvamos a aquello que, según hemos dicho, condiciona verdaderamente el ser y el actuar de Ortega: esa circunstancia, no ya "en que vive", sino "con la que vive", desde la cual es interpelado, llamado a "reabsorberla" en un diálogo problematizado[10]. Nos parecen acertadas las palabras de Marías al subrayar la realidad de España como desorientación al iniciarse el siglo, resultado de cuanto viene a enumerar:

> El desnivel con Europa, la falta de una producción intelectual original en España, la total ausencia de algo que

---

[10] Vid. J. Ortega y Gasset, "Prólogo para alemanes" en O.C. Vol.VIII, cit., pp.44 y ss.

> se pueda llamar "crítica", la inexistencia, incluso, de la mera "publicidad" en la mayor parte del tiempo, se traduce en una consecuencia no suficientemente subrayada: la "irresponsabilidad" (...).
>
> Las ciencias básicas que sostienen la convivencia de la sociedad están sumamente quebrantadas; en parte, por desgaste y atenuación; en parte también, por haber sido constantemente "formuladas" -casi siempre con gran tosquedad- y "blandidas" como armas contundentes; más que por nada, por haberse envuelto en adherencias deleznables, que las han ido arrastrando a su pronto desprestigio. Por eso hay una profunda "discordia" en la España del siglo XIX. Por otra parte, ningún sistema de ideas dignas de este nombres sirve de orientación. Se manejan, a lo sumo, "pseudo-ideas" que de tales tienen sólo la apariencia. La falta de disciplina intelectual, de conocimientos y de rigor es visible en casi todo lo que se escribe y se habla.[11]

He ahí el gran problema, la gran deficiencia española. De ella tomaron conciencia los krausistas iniciando hábitos de disciplina científica y de responsabilidad intelectual, además de incorporar a la mente española el estilo filosófico germánico. En la época de Ortega, sin embargo, formaban ya parte del pasado, estimable pero pasado al fin. La influencia de Costa era sentida como algo más próximo. En la conferencia pronunciada en la Sociedad de El Sitio, de Bilbao, en 1910, titulada "La pedagodia social como programa político", Ortega y Gasset afirmaba:

> La palabra "regeneración" no vino sola a la conciencia española: apenas se comienza a hablar de regeneración se empieza a hablar de "europeización". Uniendo fuertemente ambas palabras, D. Joaquín Costa labró para siempre el escudo de aquellas esperanzas peninsulares.[12]

Digamos una vez más con Marías -uno de los mejores conocedores de la personalidad orteguiana- que "el ejemplo moral de Costa, su energía, su afán por ir a los problemas viscerales, su convicción de que los males de

---

[11] Ortega. Circunstancia y vocación, cit., pp.52-53.

[12] O.C. Vol.I, cit., p.521.

España datan de muy antiguo, su referencia constante a Europa, su conciencia de que no basta con difundir una cierta cultura en el país, sino que es menester crearla y hacer ciencia, todo ello sirve de orientación a Ortega durante bastantes años."[13]

Desde época muy temprana, los escritos del filósofo manifiestan la identificación de "Europa" y "ciencia": "Si Europa trasciende en alguna manera del tipo asiático, del tipo africano, lo debe a la ciencia... Europa=ciencia: todo lo demás le es común con el resto del planeta."[14] De ahí que, en su intento de elevar la circunstancia española, haciendo que recobrase su propia y más digna identidad, elija sin dudar: "Si podemos hacer buena literatura, pero nos sentimos también capaces de ciencia, nuestra decisión tiene que inclinarse inequívocamente hacia esta última, sin pacto alguno con aquella (...). O se hace literatura o se hace precisión o se calla uno."[15], y oriente todo su esfuerzo a la reivindicación e impulso de la ciencia.

> El problema español -dirá- es, ciertamente, un problema pedagógico; pero lo genuino, lo característico de nuestro problema pedagógico, es que necesitamos primero educar unos pocos hombres de ciencia, suscitar siquiera una sombra de preocupaciones científicas y que sin esta previa obra el resto de la acción pedagógica será vana, imposible, sin sentido. Creo que una cosa anóloga a la que voy diciendo podría ser la fórmula precisa de europeización.[16]

No cabe duda de que Ortega parte de una cuestión de "nivel", y en su opinión éste sólo se conseguirá de forma colectiva, si España es capaz de

---

[13] Op.cit., p.129.

[14] "Asamblea para el Progreso de las Ciencias" (1908) en O.C. Vol.I, cit., p.102.

[15] "Hombres e ideas"(1908) en O.C. Vol.I, cit., pp.434-436.

[16] "Asamblea para el progreso de las ciencias", art.cit., p.103.

promover la existencia de un grupo de hombres egregios. A menudo ha sido acusado, a consecuencia de esta reivindicación "elitista", de un aristocraticismo perturbador de cuanto decía perseguir respecto a la educación del pueblo, pues su llamamiento en el fondo sólo implicaba a las minorías intelectuales, aquellas en que, a juzgar por sus detractores, únicamente pensaba Ortega. Por nuestra parte, preferimos no entrar en debate a este respecto[17], no es nuestro propósito analizar su actuación pública, nos ha bastado con señalar los rasgos más sobresalientes de aquella circunstancia que el "reabsorbió" en su yo, humanizándola desde su propia personalidad, al tiempo que ella le proponía un destino, el destino ante el cual es necesario elegir ser o no ser fiel. Ortega quiso serle fiel y utilizó para ello todas cuantas vías consideró oportunas. En nuestro caso poco importa considerar su trayectoria política, lo que es, sin embargo, obligado para entender cualquier aspecto de su obra, es partir del pensamiento filosófico que la ilumina, de esa teoría a la que va acercándose progresivamente, desde intuiciones juveniles muy certeras, y que perseguirá durante toda su vida comunicar al público, primeramente español, en segundo término europeo: alemán, inglés -véanse sus Prólogos- y americano. Y ello a través de su cátedra universitaria -sólo accesible a una minirÍa-, de sus conferencias y discursos, y, sobre todo, a través de sus escritos periodísticos, de amplia resonancia y a menudo convertidos luego en libros de ensayo.[18]

---

[17] Vid., a porpósito de los juicios que ha merecido Ortega, la Introducción al Vol.VII de la Historia y crítica de la Literatura española Dr. Fr. Rico, Barcelona, Crítica. Grijalbo, 1984, pp.11-12.

[18] Vid. M. Fernández Almagro, "La influencia de Ortega" A.B.C (19 y 27 Octubre 1955).

2. Ortega y Gasset: escritor-filósofo

Ortega enuncia desde época muy temprana, entre 1910 y 1916, el núcleo esencial de su filosofía. Respecto al pensamiento europeo de la época, su aportación supone un avance incuestionable. El mismo evolucionó desde el neokantismo y la fenomenología, en busca de respuestas a la pregunta "radical" sobre la vida y la realidad que la sostiene.

> [Es] el primero que se enfrenta -dira J.Marías- con el problema de la realidad en cuanto tal, y del primer brinco descubre un nuevo sentido de ella, más allá del idealismo de la época moderna, que estaba determinado, y del realismo en que se ha recaído cada vez que se ha tropezado con las dificultades y limitaciones del idealismo.[19]

José Ortega camina durante estos años teniendo como referente su experiencia en Alemania. Entre 1907 y 1911-1912, es evidente la influencia del neokantismo aprendido en Marburgo, si bien puede ponerse algún reparo al hecho de considerar su primer pensamiento dominado por un "racionalismo metódico y todo lo abstracto y teórico de la tradición idealista."[20] Pronto empieza a cuestionar el Idealismo.[21] Su contacto con la fenomenología de Brentano y Husserl es también superador, se orienta hacia una "nueva manera de ver las cosas".

En el "Prólogo para alemanes" -dice E.Inman Fox-, ensayo que escribió Ortega para una traducción de sus obras en 1934 y documento esencial para entender la evolución de su pensamiento hacia 1912, explica

---

[19] J. Marías, Ortega: Las trayectorias, Madrid, Alianza, 1983, p.33.

[20] E.I. Fox, Introducción a Meditaciones sobre la literatura y el arte (La manera española de ver las cosas), Madrid, Castalia, 1987, p.22.

[21] Vid. A. Rodríguez Huéscar, La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.

cómo llegó a rechazar el concepto de la "conciencia" como único criterio epistemológico (o sea, el Idealismo), superando así la fenomenología de Husserl, y cómo llegó a la conclusión de que "la vida no es sólo fundamental, sino también circunstancial." Tanto la vida social -escribe- como las demás formas de la cultura se nos dan bajo la especie de vida individual. Esta es la realidad radical. Lo demás es "abstracto, genérico, esquemático", secundario y derivado respecto a la vida de cada cual, a la vida en cuanto inmediatez. Pero esa realidad radical que es la vida propia no consiste en "conciencia", sino en una radical dualidad unitaria. Nuestra vida, la de cada cual, es el diálogo dinámico entre el "yo y sus circunstancias". El mundo es primariamente circunstancia del hombre y sólo "a través de ésta comunica con el universo". De ahí sigue que la cultura- que bajo el neokantismo pretendía ser libre de tiempo y espacio- tiene ahora que aceptar la adscripción a un lugar y una fecha.

> Hemos de buscar a nuestra circunstancia, según Ortega, tal y como ella es, precisamente en lo que tiene de limitación, de peculiaridad, el lugar acertado en la inmensa perspectiva del mundo (...). En suma: la reabsorción de la circunstancia es el destino concreto del hombre. El sentido de la vida no es, pues, otro que aceptar cada cual su inexorable circunstancia y, al aceptarla, convertirla en una creación nuestra.[22]

Nuestra circunstancia es nuestro espacio, nuestro tiempo y también -o por lo mismo- todas esas pequeñas cosas y cuestiones que solemos creer insignificantes y, sin embargo, por rodearla de forma concreta, impepinable, marcan nuestra existencia cotidiana en todo momento. Sólo yendo a esas pequeñas cosas para "salvarlas", para dotarlas de su sentido profundo, conseguimos acercarnos a nuestra propia realidad individual. "Cosa a cosa y todo a nosotros", dirá como fórmula final Ortega. He ahí, en síntesis, el

---

[22]E.I. Fox, op.cit., pp.23-24. Vid. Ortega, O.C. Vol.VIII, cit., p.44.

presupuesto de toda su filosofía. Leer la serie de Meditaciones -primero llamadas Salvaciones[23]- que empezó a gestar en torno a los años 1912-1913, ayuda a comprender esa disposición iluminadora que inspira el conjunto de su obra. Nada mejor que recurrir a las palabras del propio autor para entenderlo.

> Bajo el título Meditaciones anuncia este primer volumen unos ensayos de varia lección que va a publicar un profersor de Filosofía "in partibus infidelium". Versan unos -como esta serie de Meditaciones del Quijote- sobre temas de alto rumbo; otros sobre temas más modestos: algunos sobre temas humildes; todos, directa o indirectamente, acaban por referirse a las circunstancias españolas. Estos ensayos son para el autor-como la cátedra, el periódico o la política- modos diversos de ejercitar una misma actividad, de dar salida a un mismo afecto. No pretendo que esta actividad sea reconocida como la más importante en el mundo; me considero ante mí mismo justificado al advertir que es la única de que soy capaz. El afecto que a ella me mueve es el más vivo que encuentro en mi corazón. Resucitando el lindo nombre que usó Spinoza, yo le llamaría "amor intellectualis". Se trata, pues, lector, de unos ensayos de amor intelectual.
>
> Carecen por completo de valor informativo; no son tampoco epitomes -son más bien lo que un humanista del siglo XVII hubiera denominado "salvaciones". Se busca en ellos lo siguiente: dado un hecho -un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor- llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado. Colocar las materias de todo orden, que la vida, en su resaca perenne, arroja a nuestros pies como restos inhábiles de un naufragio, en postura tal que dé en ellos el sol innumerables reverberaciones.
>
> Hay dentro de toda cosa la indicación de una posible plenitud. Un alma abierta y noble sentirá la ambición de perfeccionarla, de auxiliarla, para que logre esa plenitud. Esto es amor -el amor a la perfección de lo amado.[24]

En definitiva, para Ortega la filosofía será la ciencia general del amor, al representar, en el orden intelectual, el mayor ímpetu hacia una omnímoda conexión entre el "yo" y ese sector de realidad circunstante que

---

[23]Acerca de la génesis de los textos comprendidos bajo este epígrafe, véase la nota de E.I. Fox en la edición que venimos citando, p.47.

[24]O.C. Vol.I, cit., p.311.

forma la otra mitad de mi persona. "Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo" -dirá también en la Introducción a las Meditaciones[25]; y este salvar mi circunstancia, repetimos, significa "buscar el sentido de lo que nos rodea". De donde el afán orteguiano, que es un afán filosófico, cultural y político, vertido en los moldes de la escritura, moldes hacia los que desde muy joven se sintió inclinado. Detengámonos en esto último, porque tenemos por cierto pensar que el sentido literario de la obra de Ortega completa y explica su sentido filosófico.

Nadie duda hoy de la riqueza estética de la prosa orteguiana. Ricardo Senabre, a quien debemos el mejor estudio sobre la lengua y el estilo del filósofo, argüía, apoyándose en juicios de críticos diversos, argumentos en este sentido, al tiempo que intentaba subrayar la faceta propiamente literaria del escritor.[26] Es ciertamente sintomática la inclinación orteguiana por la literatura, desde el punto de vista de su ejercicio como crítica y desde el punto de vista de su vocación como escritor. Téngase presente -indica Senabre- que sus primeros artículos son de carácter literario: "Glosas"(De la crítica personal) Vida Nueva (1 Diciembre 1902); "La Sonata de estío, de don Ramón del Valle-Inclán" La Lectura (Febrero 1904); "El poeta del misterio [Maeterlinck]" El Imparcial (14 Marzo 1904); "El rostro maravillado [sobre el libro del mismo título de la condesa Mathieu de Noailles]" El Imparcial (25 Julio 1904); "La ciencia romántica [sobre el Diccionario del Quijote, de Julio Cejador]" El Imparcial, (4 Junio 1906)... Y además su vocación inicial estuvo indudablemente conectada con el periodismo, una afición, en primera instancia heredada, una circunstancia, cabe decir, a la que supo ser fiel.

---

[25] Ibid., p.322.

[26] R. Senabre, Lengua y estilo de Ortega y Gasset, Salamanca, Acta Salmanticensa, 1964, p.11 (Nota.2).

Es conocida su alusión a haber "nacido sobre una rotativa", y desde luego, la expresión está justificada si pensamos en las condiciones de su ambiente familiar. Ortega era hijo de José Ortega Munilla y Dolores Gasset, ambos pertenecientes a círculos muy representativos de la cultura y la política de la Restauración. Ortega Munilla, novelista y cuentista, entró en la Academia Española en 1902, pero fue fundamentalmente periodista. Tuvo como principal tribuna el diario fundado en 1867 por Eduardo Gasset, padre de su esposa y ministro de Ultramar durante algún tiempo. De éste pasó la dirección del periódico a su hijo Rafael Gasset Chinchilla, también escritor y político. La niñez y adelescencia de Ortega y Gasset quedaron para siempre impregnadas del olor a imprenta, en medio de condiciones socioeconómicas propias de la burguesía media-alta.

Rodeado de escritores y teniendo a su disposición una de las más reputadas tribunas públicas, sus dotes literarias hubieron de hallar inmejorable apoyo. Alfonso Reyes dijo hace años que en Ortega coexistían una afición oficial -la cátedra, la filosofía- y otra personal: "La personal es la literatura"[27] y, por su parte, declaraba inclinarse por esta última. Es cierto, pero nos parece más ajustado decirlo de otro modo: Ortega no escribió filosofía de un lado, y de otro literatura; Ortega hizo literatura para apoyar su meditación filosófica. Por este motivo podemos hablar de su peculiar "estilo", que va más allá de la estética y de la psicología. J. Marías ha acertado en la explicación.

> En un filósofo, el estilo suele parecer secundario y casi irrelevante; creo exactamente lo contrario: el estilo -o su "ausencia" en ocasiones, que es una forma peculiar de estilo- es el supuesto básico de toda filosofía, pues en esa "instalación" y en ese "temple" se dan la primera vivencia y la primera interpretación de la realidad, que la filosofía se

---

[27] A. Reyes, "Apuntes sobre José Ortega y Gasset" en O.C. Vol.IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1956, pp.258-265 (p.261).

> esforzará por formular en el orden de la significaciones. El estilo es sustrato y por tanto parte intrínseca, de toda doctrina filosófica, y a la vez pauta que podría permitir medir el grado de autenticidad de su realización (...). La determinación de la peculiaridad de un estilo y de su historia sería el método adecuado para perseguir la serie de situaciones en que se realiza una vida y, en este caso particular, la trayectoria de una obra filosófica, intrínsecamente literaria.[28]

El estilo es la forma, pero también la necesaria y continua selección de temas; es, en suma, decir algo de una peculiar manera ajustada al proyecto vital del autor. Es fácil reconocer la prosa de Ortega, su apelación directa, dramatizada, los golpes de efecto gracias a una novedosa derivación de las palabras, el empleo tanto de cultismos como de popularismos y vulgarismos, su gusto por las imágenes y las metáforas, la vertiente irónica. Lo que interesa es preguntarse acerca del porqué, cuál es el sentido de cuantos procedimientos emplea, cuál la razón última de su estilo. Creemos que la respuesta lleva directamente a la razón de su filosofía. El estilo literario perseguirá, al igual que la meditación filosófica, revelar las mil facetas de la realidad, asegurar y multiplicar las reverberaciones de las cosas.

> [En definitiva, si] se trata de que dé el sol reverberaciones en las cosas, es esencial el brillo y el calor; no servirá el mortecino señalar las cosas con un puntero escolar. El desvelamiento de la realidad, su patentización, no se consigue sino desde un cierto temple adecuado, y resulta a última hora que tiene que ser un "temple literario". La consecuencia inesperada es que la actitud "sobria", "fría", "objetiva", que parece propia de la ciencia, es menos científica. Sólo se descubre -sólo se manifiesta la verdad- haciendo refulgir y acaso arder las cosas. En un escrito de reflexión sobre su propia vida, dijo Ortega algo que me parece una de las más hondas e importantes verdades que ha enseñado: "la dentadura con que se devora una cultura se llama entusiasmo" ("Prólogo para alemanes"1934). Por esto dije antes algo que pudo parecer injustificado e inverosímil: que sólo con literatura se puede lograr cierta precisión superior, que para hacer precisión verdadera no hay

---

[28] Ortega. Circunstancia y vocación, cit., p.251.

más remedio que hacer literatura.[29]

No quisiéramos ir más lejos en el análisis del estilo literario de nuestro filósofo. Nada podríamos añadir, además, a lo ya dicho por otros críticos[30]; simplemente nos gustaría que cuanto hemos indicado contribuyese a revelar el talante propio de quien sintió por el arte literario algo más que inclinación de gusto. No se limitó a leer y a hacer crítica literaria, sino que ejerció de literato con plena conciencia de que, al hacerlo así, elegía el camino directo hacia la filosofía. El pensamiento necesita de la palabra para ser revelado y el filósofo, por lo mismo, deberá siempre buscar la palabra adecuada.

Este binomio literatura-filosofía deja la puerta abierta al planteamiento de varias cuestiones de interés. En primer lugar, la de los contactos con el mundo cultural francés, que pasan necesariamente por la afición de Ortega hacia determinados escritores, entre ellos, Stendhal. Y hablando de Stendhal, curiosamente, como veremos más adelante, la piedra de toque en la crítica que le dirige tiene que ver con el problemático modo en que el escritor francés compatibiliza filosofía y literatura en su ensayo De l'Amour. En segundo término, hemos de considerar esa perspectiva filosófica desde la cual queda iluminada la crítica literaria escrita por Ortega, pues de no hacerlo así perderíamos el sentido, la intencionalidad y el alcance de esta última, entre la que evidentemente hay que contar la dedicada a Stendhal.

---

[29] Ibid., p.266.

[30] Vid. R. Senabre, op.cit.; J. Marichal, "La singularidad estilística de Ortega" en La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico), Barcelona, Seix-Barral, 1957, pp.259-274; A. Rosenblat, Ortega: lengua y estilo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1958; G. de Torre, "Las ideas estéticas de Ortega" en El fiel de la balanza, Madrid, Taurus, 1959; R. Roig, La metáfora en Ortega y Gasset, Tesis doctoral inédita, Valencia, Universidad de Valencia, 1968; G. Araya, Claves filológicas para la comprensión de Ortega, Madrid, Gredos, 1971.

3. Ortega y sus lecturas francesas

Dos países y sus dos respectivas literaturas ocupan lugar privilegiado en la formación de Ortega y Gasset: Alemania y Francia. Sus varias estancias en Alemania, donde completó sus estudios, dejaron, como es sabido, profunda huella en su pensamiento. Ahora bien, la admiración que sintió siempre por el espíritu y la capacidad teórica alemanas hace olvidar, en ocasiones, la importancia que tuvo desde su juventud un gran número de lecturas de procedencia francesa.

> Yo conservo -declaraba en 1911- un gran amor hacia esos literatos franceses en cuyas obras hemos aprendido a escribir por falta de maestros nacionales. Creo que en la novela, como en la pintura, han habilitado un nuevo instrumental artístico que sin ellos hubiera tardado un siglo más en ser descubierto.[31]

Sus lecturas francesas son amplísimas y de todos los tiempos, dice Marías[32], si bien es verdad que, aunque leyó y meditó sobre Descartes, Pascal, Voltaire o Rousseau, el mayor número de textos y de comentarios suyos al respecto se cuentan entre los del siglo XIX y XX. Habría que recordar desde los románticos hasta los poetas simbolistas, sin olvidar a los teóricos y doctrinarios, a los maestros de la novela y a los idealistas de fin de siglo. Ortega leyó mucho, y no sólo obras de creación literaria, también ensayos teóricos, libros de historia, libros de viaje, etc. Probablemente, su gusto por la prosa francesa no superó nunca al que le inspiraba la cultura alemana, pero ésta es ya precisamente una cuestión de cultura y no sólo de literatura. En la apreciación orteguiana de Francia pesan consideraciones de diversa índole, no sólo literaria.

---

[31] "Alemán, latín y griego" (1911) en O.C. Vol.I, cit., p.208.

[32] Ortega. Circunstancia y vocación, cit., p.248.

Se acerca al país vecino desde diferentes perspectivas: la de la raza, la psicológica, la de su historia cultural o social. Le mueve un interés similar al de todos los intelectuales del último cuarto del siglo XIX; la inclinación y la deuda con Francia es común a todos ellos.[33] Desde el punto de vista de la raza, distingue lo germánico y lo mediterráneo, elogiando lo primero.[34] En los primeros años reitera juicios sobre el estado de decadencia francés. Así, por ejemplo, en el ensayo juvenil sobre la condesa de Noailles (1904), aun siendo laudatorio, no pasa por alto el tema.

> En Francia, los varones tienen roído el espíritu por la decadencia, son casi todos neurasténicos, excesivamente complicados, y sus ánimos padecen de una prolongada tensión nerviosa. ¿Cómo han de ser creadores? Además, el criticismo se ha apoderado de sus cerebros y va descomponiendo sus pensamientos al tiempo que nacen, y analizando sus sensaciones y rompiendo sus placeres, y disgustándolos de sí mismos.[35]

Además, el tipo de escritura moralizante, a lo fin de siglo, o excesivamente formalista, al iniciarse el siguiente, no estaban en la línea de sus preferencias. Además a aquellos juicios añadía otros de fundamentación psicológica. Para él, como era por lo demás opinión generalizada, los franceses adolecían de presunción y amaneramiento; una radical voluptuosidad les llevaba a desear los goces de la vida, a recrearse en los inventos ornamentales, con mengua de la sensibilidad para las "cosas mismas". Similar consecuencia había provocado a lo largo de la historia su pertinaz apuesta por el racionalismo y el clasicismo; cuando el sentido de la lógica, incluso en el análisis de las pasiones, constriñe lo esencial de

---

[33] *Vid.* J. Marías, "Ortega y Gasset et la France" *Bulletin de l'Institut Français en Espagne* Nº90 (Abril 1956).

[34] *Vid.* su ensayo *España invertebrada* (publicado primero en *El Sol*, en 1922, y en forma de libro en 1923).

[35] "El rostro maravilloso" Los "Lunes" de *El Imparcial* (25 Julio 1904).

la vida.

> Ortega -dice H. Juretschke- encuentra en todas las formas de clasicismo una cierta irrealidad y frialdad. Descubre en él algo poco honrado: la renuncia a un desenvolvimiento propio a favor de una norma. En esta examen histórico-cultural, al igual que en el psicológico, se comprueba una falta de espontaneidad y de naturalidad en la vida y el arte de los franceses.[36]

Así le parecía y así lo formuló en diversas ocasiones. Dos artículos del año 1911 lo reflejan contundentemente: "Alemán, latín y griego" y "Problemas culturales"; escritos con motivo de la creación en Francia de una liga para la defensa y la cultura francesa, que se siente en peligro de germanización. Las palabras de rechazo orteguiano inciden sobre lo que él considera la decadencia de la cultura francesa, porque "cultura- dice- es algo más que eso, más que la forma de las pasiones e ideas humanas; es creación de pasiones nuevas y de ideas nuevas." Lo contrario no podrá hacer progresar a ningún pueblo y para España nada más grave que dejarse contagiar de ello.

> Somos un moribundo a quien se ha propuesto enseñarle a bailar. "Pardon", queremos vivir, vivir la vida elemental, respirar aire, andar, ver, oír, comer, amar y odiar. Necesitamos todo lo contrario de lo que Francia puede ofrecernos: cultura de pasiones y de ideas, no de formas. Necesitamos una introducción a la vida esencial.[37]

Hay que volverse hacia Alemania -afirma-, aunque únicamente esto tampoco bastaría. En todo caso, sus expresiones hacia Francia se ven modificadas en alguna medida al sobrevenir la Gran Guerra. Como la mayor parte de los intelectuales, Ortega se sitúa del lado de los francófilos.

---

[36] H. Juretschke, España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1940, p.191.

[37] Ibid., p.209.

Firma algunos manifiestos, participa de banquetes a este propósito, pero a diferencia de la mayoría de aquéllos prefiere deslindar claramente lo que es su apoyo a los aliados, por motivos político-económicos, de otras consideraciones de tipo cultural y de civilización. Sólo así, creemos, deben entenderse ciertas declaraciones entusiastas a favor de la "gloriosa Francia"[38], pues desde el punto de vista cultural o estrictamente literario, el proceso de desvalorización de lo francés continúa a partir de 1914. Son sintomáticas, en este sentido, como indica Juretschke, los cambios de opinión que manifiesta respecto al valor de las obras de la condesa de Noailles y de Barrès, en los ensayos de 1923[39], en relación a los juicios más favorables que le habían merecido con anterioridad.

En definitiva, si bien en Ortega cabe hablar de una evidente y confesada formación en la lectura de autores franceses, hacia algunos de los cuales mostró claro aprecio, como veremos a continuación, a esta inicial y permanente, pues también lo fue, afición se sobrepuso, sin embargo, su admiración por lo alemán, por Nietzsche, Goethe, Hebbel, Heine, Schopenhauer, por la cultura germánica en general, a la que consideraba la mejor vía, tal vez la única, capaz de conducir a la vida esencial[40], a la vida de las ideas y de las pasiones, tal y como dijimos más arriba.

Llegados a este punto y formuladas ya las obligadas precisiones, convendría que nos detuviésemos en el análisis de la concreta vinculación orteguiana a la cultura literaria francesa, vinculación estrecha y duradera. Las opiniones desfavorables que él mismo manifestó nunca le impidieron ver y

---

[38] Vid. "Acto de afirmación patriótica" El Sol (19 Noviembre 1918).

[39] "Mauricio Barrès" en Goethe desde dentro, Madrid, 1933, pp.91 y ss.; "La poesía de Ana Noailles", ibid., pp.71 y ss.

[40] Vid. "Alemán, latín y griego", art.cit., pp.209-210.

reconocer los beneficios de cierta influencia francesa en España.

> Debo, pues, mucho a Francia -escribía en 1934- y considero que la influencia francesa fue en su hora muy beneficiosa para España. Esto lo dice un experimentado en "resistencia", en "independencia". ¡Qué le vamos a hacer! Pienso así.[41]

Y en el mismo "Prólogo para alemanes", de donde hemos tomado las palabras anteriores, al tiempo que daba cuenta del momento decisivo en su orientación hacia lo alemán, confesaba el fondo de su formación francesa.

> Iba yo diciendo que a los veinte años me hallaba hundido en el líquido elemento de la cultura francesa, buceando en él tanto, que tuve la impresión de que mi pie tocaba con su fondo, que, por el pronto al menos, no podía España nutrirse más de Francia. Esto me hizó volverme a Alemania de que en mi país no se tenían sino vagas noticias.[42]

Por lo que toca a sus años de juventud, la influencia es evidente. La cabeza del futuro filósofo se nutría de cuantas lecturas francesas se tenían por obligadas entre los intelectuales progresistas de la época. Al efecto ambiental se unía una infatigable afición por la lectura. Muestra de todo ello la encontramos, en efecto, desde sus primeros artículos.

> En su primer artículo adolescente -dice J. Marías- aparecen unos cuantos nombres que Ortega va lanzando. ¿Cuáles? Victor Hugo y Ponsard, Taine, Sarcey, Barbey d'Aurevilly, Sainte-Beuve, Poe, Nietzsche, Carlyle. Seis franceses, un alemán, un inglés, un americano. En los artículos juveniles se acumulan las referencias a la cultura francesa. Flaubert, Stendhal, Chateaubriand, Remy de Gourmont, Maeterlinck, Mérimée, la condesa de Noailles (...) Barrès, Gobineau, Renan, Dom Leclercq, Cézanne, Ribot, Bergson, Descartes, Charcot, Debussy, Balzac, Gautier, el P.Duchesne, Montaigne, Rabelais, Pascal, Voltaire, Thierry, Michelet, Comte, Zola, Maupassant, Courbet, Corot, Manet,

---

[41] "Prólogo para los alemanes" (1934), cit., p.22.

[42] Ibid., p.24.

> Poussin, Verlaine, Mirabeau... La biblioteca de Ortega contenía millares de libros franceses: había leído a los filósofos, a los poetas, a los novelistas, a los políticos, a los historiadores, a los autores de libros de memorias, a los viajeros.[43]

De todos estos nombres, merece la pena destacar algunos. Algo hemos dicho ya sobre varios de los citados. Por ejemplo, mencionamos a la condesa de Noailles y a Barrès. Los juicios de Ortega acerca de este último son más entusiastas de lo que cabría pensar, dada su general desconfianza hacia la mucha afectación del idealismo postnaturalista francés. En todo caso, si bien en el primero de los artículos que le dedica: "Al margen del libro de Colette Baudoche, de Maurice Barrès" (1910)[44], lo positivo prima sobre las críticas, en el de 1923, la atracción sentida hacia el novelista francés parece haberse esfumado ya: "Yo fui en mi mocedad -dice- un delirante lector de Barrès; cuando hoy me ocurre hojear sus libros, los encuentro deshabitados y como llenos de ausencia. No hallo en ellos más que formalismos melódicos, gestos inválidos de marchita gracia ornamental."[45]

La lírica francesa finisecular tampoco consiguió cautivarle. A sus ojos, el modernismo se perdía igualmente en juegos verbales. Sabemos de su rechazo hacia la bohemia poética que inundaba París al comenzar el siglo[46], así como de sus críticas a La sonata de verano, de Valle-Inclán[47] y, más

---

[43] Ortega. Circunstancia y vocación, cit., p.189.

[44] O.C., Vol.I, cit., pp.468-472.

[45] "Mauricio Barrès" en Goethe desde dentro, cit., p.91.

[46] "(...) en tanto que España cruje de angustia, casi todos estos poetas vagan inocentemente en torno de los poetas de la decadencia actual francesa y con las piedras de sillería del verbo castellano quieren fingir fuentecillas versallescas, semioscuras meriendas a lo Wateau, lindezas eróticas y derretimientos nerviosos de la vida deshuesada, sonámbula y femenina de París." "Moralejas" en los "Lunes" de El Imparcial (13 Agosto 1906).

[47] O.C. Vol.I, cit., pp.19-27.

tarde, al entusiasmo gongorino de los jóvenes poetas del 27. De modo que, como dice Juretschke, "no vuelve Ortega con ningún rico botín de la excursión a través de la literatura francesa contemporánea. En ninguna parte cita una figura francesa sobresaliente ni un movimiento importante."[48] Ni siquiera el tan nombrado y reconocido Anatole France le merece juicio favorable; muy por el contrario, suscita en él una crítica severa[49]. Ortega y Gasset difícilmente podía mostrarse partidario de los vuelos del francés, intachable tal vez en el empleo del idioma, pero negativo por su falta de afirmación vital y su escepticismo. Otros nombres, sobre todo del siglo pasado, tuvieron mayor fortuna en cuanto al reconocimiento brindado por el filósofo. Veamos.

> Yo conservo un gran amor hacia esos literatos franceses en cuyas obras hemos aprendido a escribir por falta de maestros nacionales. Creo que en la novela, como en la pintura, han habilitado un nuevo instrumental artístico que sin ellos hubiera tardado un siglo más ser descubierto: el realismo a la manera de Flaubert y el impresionismo de Manet representan la postura estética más acertada, más vigorosa, más digna que hasta ahora han inventado los hombres. En menor grado, de Chateaubriand a Barrès y de Ingres a Cézanne, pueden encontrarse muchos otros laudables ensayos de dar forma sugestiva e imperecedera a las cosas humanas, que son las pasiones y las ideas.[50]

La prosa y el estilo de Chateaubriand gozaron siempre de la admiración de Ortega. Llegó incluso, en alguna ocasión, a emparejarlo con Goethe, el escritor que aparece continuamente citado en su obra y por quien sintió una gran simpatía.

---

[48] España ante Francia, cit., p.177.

[49] Vid. "Leyendo Le petir Pierre, de Anatole France (1919) en O.C. Vol.II, cit., pp.229-234.

[50] "Alemán, latín y griego", cit., p.208.

> Goethe y Chateaubriand fueron los sensibilizadores del arte literario: abrieron heroicamente sus arterias y dejaron correr el vital flujo de su sangre por el caz del verso y el curvo estuario del período. Más o menos fieles, todos los que hoy escribimos somos nietos de aquellos dos semidioses.[51]

Ricardo Senabre se sorprende de la falta de esclarecimiento crítico al respecto de este entusiasmo orteguiano por Chateaubriand, "sobre todo si se tiene en cuenta que de Ortega podría pensarse algo muy parecido [a lo que se dice del francés]: la metáfora y la imagen son, en efecto, los dos instrumentos más eficaces de la prosa orteguiana, lo cual aproxima también, en cierto modo, a ambos escritores."[52]

En general, los románticos franceses fueron leídos por el filósofo con gusto. Reconocía en ellos, sobre todo, la revolución formal en el estilo; lo cual no está reñido con el hecho de que piense que el realismo a la manera de Flaubert representa una de las "posturas más acertadas". Si algo podía despertar la alabanza de Ortega era esa conjunción de belleza estética y precisión. "Para él no había disparidad alguna -ha dichc Juan Marichal- entre la riqueza de la forma y la exactitud conceptual; de ahí que su prosa -siempre afanada de precisión- tendiera también a halagar el oído español."[53]

Siendo esto así, podríamos empezar ya a dudar del carácter admirativo de las opiniones que le pudo merecer, a este respecto, Stendhal, el realista cuyo amor por la lógica, la verdad y la sobriedad en el estilo, le hizo apostar por una prosa concisa, sin ninguna concesión a la belleza

---

[51] "Musicalia" en Incitaciones. El Espectador III (1921) en O.C. Vol.II, cit., p.240.

[52] R. Senabre, op.cit., p.23.

[53] J. Marichal, "La singularidad estilística de Ortega" en La voluntad de estilo, cit., p.268.

formal. De todos modos, pensamos que no es ésta la vía del acercamiento de Ortega al escritor francés; más bien, según intentaremos ir demostrando, creemos que el gusto por la lectura de sus obras y los comentarios que le dedica revelan un reconocimiento hacia sus dotes de analista de los mecanismos psicológicos, además de alabar el mérito de muchas de sus ideas. Sobre este tema volveremos más adelante; continuemos de momento con el repaso de sus escritores franceses favoritos.

En el ámbito del pensamiento, el gusto por Renan y su influencia es de las más duraderas. Le dedicó varios artículos y abundantes referencias. De él decía, en 1909, al confesar el magisterio que ejercieron sus escritos en sus años de estudiante: "Los libros de Renan me acompañan desde niño; en muchas ocasiones me han servido de abrevadero espiritual, y más de una vez han calmado ciertos dolores metafísicos que acometen a los corazones mozos sensibilizados por la sociedad."[54] E intentando aclarar el porqué de ese atractivo ejercido por Renan sobre su pensamiento, declaraba:

> En él atrae, mucho más que sus inventos, los cuales fueron muy pocos y muy discutibles, su forma psicológica, su ecuación interna, la composición armoniosa de su alma. Preferimos ser Renan a haber escrito sus libros; lo contrario nos acontece, por ejemplo, con el "magister". Kant.[55]

Ortega veía a Renan no como el hombre de la verdad científica, sino el del sentido de lo verosímil, mucho más permisivo con los placeres puramente estéticos. Haber sabido entrar en ese mundo de lo verosímil le permitió enriquecer enormemente su prosa con metáforas felices.

---

[54] "Renan" en O.C. Vol.I, cit., p.443. Vid. también "La teología de Renan"(1910), ibid., pp.133-136.

[55] "Renan", ibid., pp.447-448.

Absolutamente dispar encontraba a Taine, quien, sin embargo, pudo actual como incitador en el joven Ortega, a juzgar por las opiniones de E.R. Curtius, para quien la obra del filósofo encajaría "dentro del género de análisis sociológico intelectual, tan cultivado en Francia (Taine, Renan, Barrès, Mourras) como poco practicado en Alemania."[56] La filiación no nos parece tan segura como Curtius afirma, pues si bien Ortega lanza el beneplácito siguiente: "Todos debemos a las paradojas de Taine un primer impulso al juego intelectual"[57], en el mismo artículo saca consecuencias de este calibre: "Toda la generación española que ahora llega a las preocupaciones intelectuales ha sido educada, mal educada, por Hipólito Taine."[58] Además, el hecho de atribuirle un "gran ingenio" no le impide decir que se trata de "un fuerte temperamento retórico"[59] En fin, oscilasen sus apreciaciones en un sentido o en otro, lo cierto es que su lectura se encuentra entre las seleccionadas en lengua francesa.

4. Ortega y Gasset, crítico literario

Llegamos a la cuestión que ahora nos ocupa persuadidos de que cuantos apartados la preceden han ido contribuyendo progresivamente a su comprensión. No podría ser de otra manera, habida cuenta de que al Ortega y Gasset crítico literario sólo es posible acercarse a través del Ortega filósofo y del Ortega escritor, afirmación con la cual parecen estar de

---

[56] E.R. Curtius, Ensayos críticos acerca de literatura europea Vol.II, Barcelona, Seix Barral, 1959, p.68.

[57] Al margen del libro de A. Aulard: "Taine, historien de la Révolution française" en los "Lunes" de El Imparcial (11 Mayo 1908). Vid. el mismo artículo en O.C. Vol.I, cit., p.89.

[58] Ibid., p.86.

[59] Ibid., p.88.

acuerdo la mayor parte de sus comentaristas.

> El Ortega crítico literario -afirma Fr. Ayala- nos remite en seguida e ineludiblemente al Ortega filósofo, quien ya en su primer libro, Meditaciones del Quijote -caracterizado por el autor como "unos ensayos de varia lección y no muchas consecuencias"-, describe de esta manera el plan que se propone seguir: "dado un hecho -un hombre, un libro, un cuadro, un paisaje, un error, un dolor-, llevarlo por el camino más corto a la plenitud de su significado".[60]

De lo dicho es ejemplo muy especial su aportación crítica al análisis de De l'Amour, de Stendhal, por la simple razón de ser esta obra pretendido ensayo filosófico, de tal manera que nuestro escritor acomete su empeño crítico férrea y legítimante pertrechado, él también, de armas filosóficas. Pero en fin, como todo ejemplo, es sólo uno más de los muchos. Veamos de momento lo que hay de común a todos ellos, o dicho de otra manera, las características y elementos constitutivos esenciales de la teoría y ejercicio de la crítica literaria orteguiana.

Conviene probablemente, como propone J. López Morillas[61], partir de aquel primer artículo escrito por Ortega, con la fecha de 1 de Diciembre de 1902 y titulado "Glosas". Se publicó originalmente en Revista Nueva, y salía en defensa de una actitud crítica francamente impopular: la de una crítica acusadamente personal encaminada a mantener "afirmaciones o negaciones poderosas". Nada tenía que ver este planteamiento con el afán que muchos sentían entonces por llegar a una crítica objetiva e impersonal; pero, sin duda, era genuinamente orteguiano en ese exaltar la vitalidad del

---

[60] Fr. Ayala, "Ortega y Gasset, crítico literario" Revista de Occidente Nº147 (Noviembre 1974), pp.214-235 (p.214).

[61] J. López Morillas, "Ortega y Gasset y la crítica literaria" en Intelectuales y espirituales, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp.138-148. El artículo ha sido reproducido luego en la serie Historia y crítica de la literatura española Vol.7. Dir. Fr. Rico, cit., pp.40-47. A partir de ahora citaremos de aquí.

objeto partiendo de un sujeto necesariamente adiestrado en un acto personalísismo que debía tener más de forcejeo afectivo que de exploración intelectual.

> Trátase en definitiva -explica López Morillas- de la aplicación en una zona particular de los principios que rigen la visión orteguiana del mundo; y el hecho de que , ya en 1902, se vislumbren aspectos de ésta que no habían de hallar cumplido desarrollo hasta muchos años después confirma la notable coherencia y consistencia de la estructura ideológica de Ortega (...). Aquí, como en otros muchos casos, Ortega rechaza el recurso a preceptos normativos "a priori" creados por el intelecto puro, o a intuiciones pragmáticas alimentadas por la utilidad, o a prácticas consuetudinarias fundadas en la inercia. En materia crítica, como en metafísica o en moral, todo individuo es un punto de vista en un universo concebido como una infinita irradiación de perspectivas. Hacer crítica literaria es, en suma, acomodar la teoría del perspectivismo a la literatura. Es una labor de enfoque. El crítico ajusta su propia visión a la distancia en que, entre el sinfín de cosas que pueblan el horizonte de su vida, se encuentra una determinada obra literaria.[62]

Dos conceptos básicos en su filosofía se conjugan, pues, en esta visión de la crítica: el perspectivismo y la teoría de la circunstancia. Por lo que toca a la adecuación entre la retina del crítico y la obra enfocada, cabrían, como sigue indicando López Morillas, dos perspectivas: la absoluta y la relativa, ya que si bien la obra se encuentra a una determinada distancia del crítico, está también a distancias determinadas de otras cosas dentro del radio de visión de éste. En el primer caso, la "manera de mirar" con "distancia absoluta" nos acerca a lo que cada creación artística tiene de único, es decir, veremos con profundidad. En el segundo caso, la "distancia relativa" entre una obra y las otras revelará el carácter genérico de la misma, estableciendo puntos de referencia extrínsecos en función de todo un contexto de posibilidades interpretativas múltiples.

---

[62] Ibid., p.41.

> No hay que esforzarse mucho para comprender que la postura intelectual de Ortega cuadra mejor con el segundo que con el primero de estos criterios. Perspectiva supone relación, y una perspectiva será tanto más correcta cuanto más numerosos sean los puntos de relación que la determinan.[63]

En todo caso, el criterio de la genericidad también halla ecos en Ortega y Gasset, y quizá el más significativo sea el de la posición adoptada a favor de la existencia de los géneros literarios, frente a la opinión de Benedetto Croce. En su defensa de éstos, interviene sin duda su rechazo al clasicismo normativo. Es evidente que Ortega no entiende por género literario la "estructura formal" que constriñe preceptivamente un texto, sino "algo a la vez mucho más riguroso y más simple, a saber, la categoría a que pertenece por necesidad la interpretación estética de un determinado aspecto humano, pues quiérase o no, "es siempre el hombre el tema esencial del arte"."[64] La visión del filósofo se aleja, tanto de la general subversión en contra de los géneros, como de la noción que de ellos ofrece la antigua poética.

> Ortega acepta la existencia de los géneros literarios, pero se apresta a rescatarlos de la prisión formalista en que los tiene recluidos la preceptiva clásica. Una vez puestos en libertad, procederá a henchirlos de sentido hitórico, esto es, a calcular en qué medida cada uno de ellos ha logrado, en un momento particular, encarnar y dar sentido estético a un aspecto de lo humano. No es sólo la viabilidad de los géneros literarios en una determinada circunstancia histórica, sino también los motivos de su vigencia o caducidad, lo que, si bien se mira, incita a Ortega a servirse repetidamente de ellos.[65]

---

[63] Ibid., p.42.

[64] Ibid., p.43.

[65] Ibid.

El empeño orteguiano por escudriñar las categorías genéricas pone, así, de manifiesto un hecho de más hondas dimensiones.

> Lo que, en fin de cuentas, se propone Ortega- continuamos citando a López Morillas- es un uso instrumental de la literatura, porque no es en ella, aunque parezca superfluo subrayarlo, donde se posa en definitiva su mirada. Esta otea otra cosa más compleja y, para Ortega, de mayor importancia, de la que lo literario no es más que un ingrediente o síntoma, a saber, el temple característico de una época histórica determinada, la imagen total que esa época deja en la retina del observador.[66]

Ahora bien, decir que bajo su mirada la literatura como tal adquiere carácter relativo e instrumental no debe hacernos pensar equivocadamente sobre el valor que a lo literario concede Ortega. No se trata de restarle importancia, sino de indicar su justo lugar. Sólo bajo este prisma de lo relativo, la literatura se inscribe con pleno derecho en el contexto de lo humano, y sólo desde ahí la labor del crítico tiene sentido, puesto que su interpretación de una obra cualquiera no puede ser, al fin, sino un intento de interpretación y explicación del hombre creador en su circunstancia concreta. La esencial tarea de aquél consistirá, entonces, en sacar a la luz cuanto la obra literaria encierra de pleno significado humano como síntesis de la circunstancia histórica en que ha sido creada. Una labor de "potenciación" para el ejercicio de la cual el crítico necesitará servirse de todo tipo de utensilios, sin temor de que éstos sean extrínsecos a la obra.

Entre lo sostenido en su primer artículo de 1902 y esta idea de la crítica como "potenciación" de la creación literaria, el vuelco orteguiano,

---

[66] Ibid., p.44.

en algunos aspectos, es claramente perceptible[67]. Ya no se trata de "clavar en la frente de las cosas y de los hechos un punzón blanco o un punzón negro", no estamos ante el tasador personal y exigente; el acento, ahora, se pone en otro sitio. Al llegar a las Meditaciones del Quijote (1914), el cambio que se ha ido operando en la perspectiva de Ortega es evidente. Ya antes, en 1909, pudo escribir:

> La verdadera crítica consiste en potenciar la obra o el autor estudiados, convirtiéndolos en tipo de una forma especial de humanidad, y obtener de ellos, por este procedimiento, un "máximun de reverberaciones culturales".[68]

Ahora, en la Introducción a las Meditaciones, hallamos los planteamientos clave de su pensamiento. Repite, en estas páginas: "Yo creo que no es misión importante de la crítica tasar las obras literarias, distribuyéndolas en buenas o malas. Cada día me interesa menos sentenciar; a ser juez de las cosas, voy prefiriendo ser su amante."[69]

---

[67]Los pasos intermedios en esta evolución han sido explicados por E. de Zuleta: "Pocos años más tarde [de haber escrito las "Glosas",1902] se acentúa el imperativo vital, cuando propone que la crítica literaria subraye en el libro lo que puede ser absorbido por el crítico o el lector, lo que pueda incorporarse a su sangre y a su carne. Es la época en que Ortega combate el narcisismo y el amaneramiento del arte modernista y exige que la crítica no se deje arrastrar a discusiones estéticas o formales; que exija al artistas la expresión de las energías humanas que guarda el arte (Vid. "Crítica bárbara" en Moralejas (1906) en O.C. Vol.I, p.48). Por esos mismos años hace su elogio de la crítica de Taine, no por sus pirncipios estéticos, que impugna, sino porque reinserta a la obra de arte en una realidad histórica y humana.

Posteriormente evoluciona su idea de la crítica, a medida que se impone en su ánimo el concepto de cultura como revalorización de los hechos, como jerarquización y sensibilidad para las diferencias. La tarea del crítico será de selección y de ordenamiento, a fin de desmochar lo excesivo y de destacar la belleza y la verdad no reconocida por el vulgo (...). Al llegar a las Meditaciones del Quijote (1914) ya encontramos un vuelco bien perceptible, en relación con las "Glosas" precitadas." Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966, pp.302-303.

[68]"Renan", art.cit., p.453.

[69]Vid. en Meditaciones sobre la literatura y el arte Ed. de E.Inman Fox, cit., p.69; o en O.C. Vol.I, cit., p.325.

A esta revelación acerca de su "manera de mirar las cosas" ha llegado tras referirse a la filosofía como ciencia general del amor, gracias a la cual nos ligamos a las cosas para comprenderlas, dotándolas de su máximo significado. El pensador sólo puede operar a partir de objetos diversos que le salen al paso reclamando su atención, es decir, a partir de su circunstancia. Y al fin, siguiendo este camino, Ortega ha dejado, en las páginas introductorias a que nos referimos, noticia cumpliada de su teoría de la "circunstancia":

> El sector de la realidad circunstante forma la otra mitad de mi persona; sólo al través de él puedo integrarme y ser plenamente yo mismo. La ciencia biológica más reciente estudia el organismo vivo como una unidad compuesta del cuerpo y su medio particular: de modo que el proceso vital no consiste sólo en una adaptación del cuerpo a su medio, sino también en la adaptación del medio a su cuerpo. La mano procura amoldarse al objeto material a fin de apresarlo bien; pero, a la vez, cada objeto material oculta una previa afinidad con una mano determinada.
>
> Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo. "Benefac loco illi quo natus es", leemos en la Biblia. Y en la escuela platónica se nos da como empresa de toda cultura, ésta: "salvar las apariencias", los fenómenos. Es decir buscar el sentido de lo que nos rodea.[70]

La obra literaria forma parte de esa circunstancia, en medio de la cual debe ser insertada en un esfuerzo potenciador por parte del crítico-filósofo, capaz de vincularla a la "plenitud de su significado", ni más ni menos que si se tratase de "un hombre (...), un cuadro, un paisaje, un error, un dolor."

> La crítica no es biografía -dice Ortega-, ni se justifica como labor independiente si no se propone completar la obra. Esto quiere decir, por lo pronto, que el crítico ha de introducir en su trabajo todos aquellos utensilios sentimentales e ideológicos merced a los cuales puede el lector medio recibir la impresión más intensa y clara de la

---

[70] Ibid. (Ed. de E.I. Fox), p.65.

> obra, que sea posible. Procede orientar la crítica en un sentido afirmativo y dirigirla, más que a corregir al autor, a dotar al lector de un órgano visual más perfecto. La obra se completa completando su lectura.[71]

Queremos subrayar, de entre estas últimas palabras, la idea de una "crítica afirmativa", es decir, constructiva, nunca limitada a atacar o refutar, acorde con la actitud propia del filósofo: en sus escritos, se tratase o no de crítica literaria, ésta fue siempre la de orientar la cuestión, el tema planteado hacia su vertiente positiva, levantando, ofreciendo afirmaciones. Ortega huyó de la crítica banal, del "ir contra"; sólo se puede ir contra algo cuando se tiene algo que ofrecer a cambio, pensaba.

Crítica, pues, afirmativa y también intensamente personal.[72] A esto último no renunció nunca. En su opinión, en el ejercicio crítico siempre va implícito un forcejeo afectivo. Según pasan los años y su pensamiento de madurez se va conformando, se advierte que los cánones con que se juzga una obra literaria son los llamados por él "íntimas ponderaciones", que llevan a aceptar o rechazar, por motivos primordialmente sentimentales, una creación o manera literaria determinadas. Juan López Morillas, en el artículo anteriormente citado, se refiere a ello, partiendo de las palabras del propio Ortega y Gasset.

---

[71] Ibid., p.69.

[72] Vid. O.C. Vol.II, cit. Nota a la p.100: "Otro punto sobre que un día insistiré [nuestra predilección hacia uno u otro módulo literario], porque de él depende la casación de muchas dicusiones estéticas. No se advierte que las obras de arte, como todo lo que es objeto de valoración, son sometidas a dos ordenaciones o jerarquías distintas: una, según sus rangos objetivos; otra, según nuestra personal preferencia. Y ambas son perfectamente comportables cuando se tiene en cuenta la dualidad de planos en que se realizan. Así, las virtudes tienen una jerarquía inquebrantable en el sistema de la ética; pero cada uno de nosotros prefiere acaso una virtud distinta y tal vez una que no es la primera en el orden objetivo. Así, en arte me ocurre a mí que prefiero las obras donde se agita un cierto barroquismo, y , no obstante, percibo claramente que en un orden ideal de valoración corresponde el primer rango a las que irradian una clásica serenidad estelar".

> "Cuando hemos leído ya mucha literatura -nos confiesa Ortega- y algunas heridas en el corazón nos han hecho incompatibles con la retórica, empezamos a no interesarnos más que en aquellas obras donde llega a nosotros, gemebunda e hiriente, la emoción que en el autor suscita la existencia." Rebasada la latitud de los treinta años, Ortega se contentará con espigar en el ancho campo de lo literario aquellas obras por las que siente una inclinación cordial. Y naturalmente, esas obras son las que pueden servir de ilustración o apostilla a alguna fase de la visión orteguiana del mundo.[73]

Los ejemplos a este respecto son abundantes. Cada uno de los artículos dedicados a una obra o escritor francés le sirve, directa o indirectamente, para ilustrar algún aspecto de su reflexión sobre la realidad del hombre. Así, ocurre que el Adolphe, de Benjamin Constant, le da pie para reflexionar acerca del amor, uno de los temas más recurrentes, sobre el que sabemos versarán la serie de artículos que en los años veinte escribió teniendo como uno de sus referentes la obra de Stendhal, De l'Amour, luego reunidos bajo el común epígrafe: Estudios sobre el amor. O bien, la lectura de Le petit Pierre, de Anatole France, le induce a una serie de comentarios acerca de la perfección desvitalizada como objetivo estético; la condesa Anne de Noailles justifica un breve devaneo sobre la capacidad de la mujer para el auténtico lirismo; Mallarmé le invita a esbozar una teoría de la poesía como "silencio elocuente"; o Proust le lleva a hablar de las nuevas maneras estéticas de tratar el tiempo y el espacio, propias de la filosofía y la psicología finiseculares.

En este mismo sentido, le interesa aún más referirse a los escritores españoles; acercarse a ellos para entender el siempre acuciante "problema de España", el gran tema recurrente de toda su obra filosófica. Y es que España es la circunstancia de Ortega, crítico y pensador, y los literatos de su tiempo forman parte de ella. Procurar llevarlos a la

---

[73] Art.cit., p.45.

plenitud de su significación equivale, en último término, a iluminar esa circunstancia intransferible y vital. "En cada uno de ellos cree ver, transmutados en arte, rasgos cardinales de la vida hispánica que, ensamblados con actitudes y aspiraciones personales, pueden contribuir a revelarnos ese arcano que es España."[74]

Estudiará a Valle-Inclán, en sus tentativas estéticas; a Pérez de Ayala, buen representante de la negativa influencia de la educación jesuítica en las nuevas generaciones; al Unamuno espiritual y contradictorio; y sobre todo, a esa pareja de españoles tantas veces alabados y tantas vituperados, que son Baroja y "Azorín". Sus meditaciones sobre ambos escritores son especialmente significativas porque, como él mismo ha indicado, uno y otro representan sobremanera "dos circunstancias nuestras".

El ensayo "Azorín": primores de lo vulgar, publicado en 1917, marcaría en el futuro la línea interpretativa más generalizada respecto al autor. Antes le había dedicado otro artículo (1912), pero es a partir de ahora cuando detecta y explica esa sugestiva contribución azoriniana a la nueva manera de entender la historia de España. "Azorín" ha practicado una "inversión de la perspectiva" fijándose en los pequeños detalles, en las emociones, en los gestos. En su prosa hay una transmutación de presente y pasado que, en definitiva, no es sino una eternización del presente al sorprenderse a sí mismo como habiendo pasado ya. Esa manera de mirar nos acerca a la vida más inmediata en una doble actitud de espectador y hombre alerta, actitud de que está necesitado el hombre español. He aquí algunas de las apreciaciones de Ortega, a las que siguen otras con el mismo deseo de iluminar la realidad nacional sirviéndose de la obra del escritor.

---

[74] J. López Morillas, art.cit., pp.46-47.

Los estudios sobre Baroja iluminan todavía mejor su actitud crítica. No entraremos en el examen concreto de los mismos, pero digamos que, curiosamente, siendo el novelista vasco uno de los más severamente juzgados por él, es al mismo tiempo uno de los que mejor le ha ayudado a revelar ciertos aspectos de nuestra circunstancia. "Necesita Ortega poner de relieve todos los defectos que la obra de Baroja presenta (personajes y ambientes sin densidad vital, gramática negligente, ideas absurdas...) para extraer de ellos sus virtudes, las virtudes de su personal estilo (...) [porque tras sus defectos] se oculta la virtud cardinal que le reconoce, y por la que lo exalta: su sinceridad; o, dicho en otros términos, la ausencia de retórica."[75] Es ésta marca indiscutible de un hombre y de una obra que manifiesta también los síntomas del histerismo, del espíritu andariego y de la insociabilidad del español.

Unos y otros comentarios son muestra sintomática de la actitud y el quehacer crítico de José Ortega y Gasset. Con su pluma, enriquecida de vuelos estéticos, consiguió hacer del análisis literario una vía de acceso a su propia realidad; la realidad permanente de lo español ejemplificada excelentemente por una obra esencial El Quijote, y la realidad inmediata traducida, desentrañada por las creaciones de quienes fueron sus coetáneos. Sírvannos, una vez más, para terminar y como síntesis de todo lo dicho, las palabras de J. López Morillas:

> Personal en su raíz, perspectivista como todo el pensamiento orteguiano, empapada de simpatía intencional, su función principal consiste en crear en torno a la obra literaria un contexto interpretativo que revele su pleno significado y que, a su vez, articulado con la obra sirva de instrumento para la sistemática exploración de una fase

---

[75] Fr. Ayala, "Ortega y Gasset, crítico literario", art.cit., pp.231 y 233. Vid. también la Introducción de E.I. Fox a Meditaciones sobre la literatura y el arte, cit., pp.35-36.

determinada en la historia de la cultura.[76]

5. La aportación de Ortega al stendhalismo español

5.1 Referencias dispersas y valoración general

Hace ya demasiados años, en 1964, Consuelo Berges, la traductora e introductora moderna de Stendhal en nuestro país, escribió con motivo del Congrès Stendhalien celebrado en Civitavecchia, unas páginas cuyo título era el que sigue: "Stendhal dans l'oeuvre et dans la Bibliothèque de J. Ortega y Gasset"[77]. Prometedor enunciado al cual, sin embargo y lamentablemente, sólo respondía la segunda parte de la ya en sí brevísima comunicación.[78] Y digo lamentablemente porque el tema bien hubiese merecido más detenida atención y análisis.

---

[76] Art.cit., p.47.

[77] Communications présentées au Congrès Stendhalien de Civitavecchia (III Journée du Stendhal Club) 1964. Reunies par V. del Litto, Paris, Libraire M. Didier, 1966, pp.297-304.

[78] En la primera parte de la comunicación, C. Berges aludía a la escasez de trabajos españoles sobre Stendhal y a la falta de difusión del escritor en nuestro país, sobre el que pesaban ya veinticinco años de censura. Sólo a través del mercado hispanoamericano había sido posible lanzar la primera edición de una traducción casi total de la obra stendhaliana, hecha por ella misma. (México, Aguilar, 3 Vols., 1955; 2ª ed. 1964, 4 Vols. Reeditada actualmente, pero sin revisión, también en cuatro volúmenes, 3ª ed. 1988). Y sin embargo, mucho quedaba, en su opinión, por decir sobre la fecunda influencia ejercida por el francés en nuestros escritores: "Il ne faut pas déduire à la légère -reproducimos el texto en francés, tal y como fue presentado en el Congreso- de cette pénurie d'exégèse stendhalienne que les écrivains espagnols n'ont ni lu ni estimé Stendhal. Je crois que la véritable et triste explication dot être cherchée dans la faible capacité d'absorption du marché de la libreirie en Espagne..." p.298. Es sobre todo -señala- a partir de principios de nuestro siglo cuando se constata un creciente interés por Stendhal. Los escritores del 98 le prestan notable atención: Baroja, "Azorín", Valle-Inclán y, algo después, E. d'Ors y, claro está, Ortega y Gasset.

De entonces a nuestros días no sabemos de ningún otro estudio que se haya preocupado por poner en claro la presencia del escritor francés en la obra crítica orteguiana. Sí existen algunos artículos o comentarios- entre ellos el de la misma C. Berges en la Introducción a su traducción de De l'Amour, para la editorial Alianza[79]- referidos a los ensayos de Ortega sobre el amor, pues bien es sabido que éste dedicó uno de ellos a refutar la teoría stendhaliana de la "cristalización". Sobre este tema y la relación entre ambos textos hablaremos en el capítulo siguiente. Ahora, sin embargo, y con la sana intención de llenar, en la medida de lo posible, la laguna mencionada, nos proponemos una tarea previa y más general. Partimos de la idea de que el ensayo sobre el amor en Stendhal del filósofo español- primera reflexión teórica, no sólo crítica sino también creativa, escrita en España a propósito del novelista- debe entenderse como resultado de la confluencia de dos incitaciones básicas: en primer lugar, la que supone el tema del amor para Ortega, esencial en su obra y continuamente presente, como ya indicamos; y en segundo término, el impulso que ejerce, como un verdadero estímulo, su lectura de las obras stendhalianas, ricas en sugerencias enormemente fructíferas, en su caso. Preocupación, entonces, por el tema del amor conjugada con una inclinación personal a la lectura del novelista. De lo primero nos ocuparemos después; explicar con datos concretos lo segundo significa abordar esa "tarea previa" a que nos acabamos de referir.

Tomemos como punto de partida el trabajo de C. Berges, quien estableció contacto con José Ortega Spottorno, hijo del filósofo, al objeto de determinar cuál había sido la presencia concreta de Stendhal en la biblioteca de éste. Según testimonio de Ortega Spottorno, en la biblioteca

---

[79]Stendhal, De l'Amour (Ortega y Gasset, Amor en Stendhal), Madrid, Alianza. 1973.

del padre de Ortega, director de los "Lunes" de El Imparcial y escritor también, existía ya un buen número de libros de Stendhal, si bien la dispersión que sufrió durante la guerra civil nos impide precisar cuántos y cuáles de entre ellos. Una revisión de los que restan revela una lectura atenta y meditada, a juzgar por los numerosos subrayados y notas en rojo; demuestra -indica C. Berges- que "l'intérêt vif et actif d'Ortega pour Stendhal fut plus profond et durable que ne l'est d'habitude celui de n'importe quel auteur pour un autre lorsque le premier ne s'est pas spécialisé dans le second."[80]

En efecto, la abundancia en su biblioteca de libros de o sobre Stendhal, a los que tuvo acceso desde muy joven y cuyo número fue aumentado con el tiempo, así como las constantes anotaciones a que dieron lugar, pone de manifiesto un interés hacia el novelista francamente relevante. Esta es, sin duda, una primera constatación que interesa hacer. Cabe una segunda en la misma línea, la referida a la constancia y regularidad de su lectura. ¿Nos remite a una determinada época o momento de su vida, o bien se mantiene a lo largo de toda ella? Algunos datos hablan por sí solos. Es en su segundo artículo, escrito en 1904 a propósito de la Sonata de estío, de Valle-Inclán, cuando no contaba más que veintiun años, donde hallamos la primera referencia a Stendhal. Es pues muy temprana. A partir de entonces, se suceden con relativa asiduidad y hasta persistencia. No decayó, al parecer, su interés por el escritor. Incluso, si atendemos a los hallazgos de C. Berges[81], sería posible determinar que en abril de 1947, época durante la que Ortega residió en Lisboa, su lectura de viaje en un trayecto Lisboa-

---

[80] Art.cit., p.304. El último comentario de Berges, tal vez válido para el común de los casos, no nos parece que lo sea tanto para el de Ortega, quien, siendo además de crítico un meditador, allí donde posaba su mirada lo hacía con verdadera atención.

[81] Ibid., p.304. C. Berges añade también otro testimonio referido por el hijo de Ortega, quien estuvo en compañía de éste visitando el Musée Stendhal, en Grenoble, cuando, a causa de la Guerra Civil, abandonaron España, en agosto de 1936.

Madrid fue Stendhal épicier ou les infortunes de Mélanie, ensayo de Arbelet, conocido crítico stendhaliano, que habría comprado en la estación. El dato, anecdótico si se quiere, es buen síntoma de la constante presencia de la obra del francés entre sus lecturas.

Busquemos ahora, por nuestra parte, en la Obra Completa del filósofo, precisa y justa confirmación de esa presencia que la escritora española C. Berges señalaba sin documentar y sin documentar ha quedado hasta el presente.

Las Obras Completas de Ortega y Gasset comenzaron a editarse en 1946, aunque la primera recopilación de sus escritos apareció doce años antes y a ella le siguieron otras corregidas y aumentadas, pero incompletas. Por lo tanto, sólo a partir de 1946 nos encontramos con una edición publicada por la propia editorial de Ortega: Revista de Occidente. Allí se incluyeron multitud de escritos hasta entonces dispersos. El primer tomo incluía el siguiente aviso al lector:

> Esta nueva edición de Obras Completas de José Ortega y Gasset incluye multitud de artículos y ensayos, insertos en periódicos y revistas y no publicados hasta ahora en libros, además de prólogos, brindis y otras producciones que no aparecieron en las anteriores. Entre los artículos figuran muchos publicados en periódicos sin la firma del autor como editoriales o notas, según se hace constar al pie de cada uno. Puede decirse, pues, que en esta edición se halla toda la obra de José Ortega y Gasset hasta el día publicada -desde que en 1902, a los diez y nueve años, da a la Prensa su primer ensayo.

En cuanto al orden observado, conviene que nos remitamos igualmente a las palabras introductorias continuación de las que acabamos de citar.

> Hemos tratado de seguir en estos tomos el orden cronológico en la mayor medida posible. Al orden cronológico riguroso se oponían varias dificultades, puesto que muchos artículos y ensayos publicados primeramente en periódicos y revistas han sido incluidos después por el autor en libros. Desprenderlos de éstos sería deshacer la estructura y consistencia de los libros que son siempre los títulos que se citan; quiere decirse, que sólo damos por separado y por orden de fecha los que no habían sido recogidos anteriormente en algún volumen. Por otra parte, libros y artículos han sido divididos en dos grupos, el primero comprende los de tema filosófico, científico o literario; el segundo, todos los demás. Estos quedan reservados para los últimos de esta recopilación.[82]
>
> Los libros se colocan en el lugar correspondiente a la fecha de su primera edición, salvo los ocho tomos de El Espectador, que, a pesar de sus fechas diferentes, van juntos a part'r del primero.
>
> Además de los índices particulares de cada tomo, insertamos en el último volumen otros dos: uno, alfabético de nombres citados, y otro, también alfabético, de temas tratados.

El criterio adoptado para la ordenación del contenido presenta, evidentemente, algunos problemas. A menudo, no resulta nada desdeñable la fecha de primera redacción de un texto para ubicar las ideas que en él aparecen dentro de la trayectoria del pensamiento del autor. Si se trata de "ideas críticas" acerca de una obra o escritor, el dato puede ser absolutamente relevante, como hemos observado en numerosas ocasiones. En todo caso, es indiscutible que los juicios y los criterios de valoración de

---

82-"La razón de esta peregrina división -añadía Paulino Garagorri en la Introducción a la edición de 1983 en Alianza. Revista de Occidente- era la existencia de una previa censura gubernativa, y el tema excluido y aludido sólo por elisión eran los escritos políticos, ausentes de los seis tomos proyectados y editados entre 1946 y 1947. Estos volúmenes fueron reimpresos varias veces pero, a la muerte del autor en 1955, no se había agregado ningún nuevo tomo a la serie inicial.

El tomo VII, publicado en 1961, y los tomos VIII y IX, publicados en 1962, contienen libros inéditos del autor, editados póstumamente. Al modificarse la censura se permitió la publicación, en 1969, de los tomos X y XI, que incluyen los escritos políticos, ya conocidos o inéditos. Por último, en 1983, junto a la reimpresión de los once volúmenes mencionados, aparece el tomo XII, que reúne otros libros del autor, también publicados póstumamente, e incluye un índice alfabético de nombres mencionados en los doce volúmenes. El criterio seguido en la ordenación de los tomos VII al XII respeta el "compromiso" adoptado para los seis primeros".

un crítico suelen variar con el tiempo, y no tenerlo en cuenta podría conducirnos a un error de interpretación. Por este motivo, para nuestro análisis buscaremos, siempre que sea posible, e indicaremos la fecha de redacción del artículo o ensayo citado. Sin embargo, no nos ceñiremos a la linealidad cronológica a la hora de comentar los textos; preferimos optar, en cada circunstancia, por criterios que ayuden a una interpretación más globalizadora de las opiniones del autor. Dicha opción, pensamos se ve favorecida por el hecho de que el pensamiento orteguiano se mantuvo siempre en una línea progresiva y acumulativa, sin vuelcos ni grandes correctivos, expresión probablemente de una coherencia y sistematicidad poco comunes. En el terreno de la crítica literaria, sus ideas gozan también de esa continuidad y enriquecimiento progresivo al paso del tiempo. No se piense, sin embargo, que no hubo cambios en sus juicios sobre ciertos autores. Estos pudieron variar según las incitaciones que le iban ofreciendo, pero habitualmente dentro de unas límites constantes.

Tratándose de Stendhal y a la luz de un extracto de cuantos comentarios le dedicó, sí es posible constatar esa línea de coherencia y de firmeza en sus apreciaciones, sin rastro de altibajos . Además, es cierto que Ortega diseminó, a lo largo de un período muy dilatado de su vida, las alusiones, anotaciones más o menos marginales, más o menos sustanciosas sobre el escritor; cosa que, por otro lado, no impide observar una concentración de las mismas en torno a los años veinte. Probablemente, su Amor en Stendhal, escrito en Agosto de 1926, polariza un estado de interés mayor en esa época.

Pero para mejor encuadrar y comprender sus aportaciones de aquellos años, remitámonos, en primer lugar, a las de los primeros tiempos, comenzando por la de 1904. El todavía jovencísimo escritor dedica entonces

un artículo a don Ramón del Valle-Inclán y su Sonata de estío.[83] El texto se nutre de algunos párrafos cuasi eruditos sobre ciertas formas de arte en otras épocas. En el siglo XIX, constata Ortega una caída en el ejercicio de la literatura como oficio; se comienza, entonces, a escribir -dice- para ganar lectores.

> Cambiando el fin de la elaboración literaria, cambió el origen, y viceversa. Se escribía para ganar; se ganaba, es natural, tanto más cuanto mayor número de ciudadanos leyera lo escrito. El compositor lograba esto halagando a la mayoría de los hombres, "sirviéndoles un ideal", que diría Unamuno, deseado por ellos, mas previamente creado por el público. Y ello servido fácilmente, popularmente. Ya no hubo quien adornara sus puños de encajes, como cuentan que hacía para escribir Buffon. El gran estilo había muerto. ¿Quién iba a detenerse a reflexionar un cuarto de hora sobre la colocación de un adjetivo a la zaga de un sustantivo? Flaubert y Stendhal: un hombre rico y aficionado, y un desdeñoso, de pluma inactual.[84]

Dos cosas nos parecen dignas de subrayar en el texto. Primera, la excepción hecha en sentido positivo de Flaubert y Stendhal, frente a la democratización igualatoria y mediocre en el estilo. Sus palabras implican un reconocimiento de la valía de uno y otro autor, a cuyos nombres inmediatamente se vienen a sumar el de Chateaubriand y el de Victor Hugo.

> Toda la literatura del siglo pasado -dice Remigio de Gourmont- responde harto perfectamente a las tendencias naturales de una civilización democrática; ni Chateaubriand, ni Victor Hugo pudieron romper la ley orgánica que precipita al rebaño en la pradera verdegueante donde la hierba crece y donde sólo habrá polvo cuando pase el rebaño. Muy pronto se juzgó inútil cultivar un paisaje destinado a las devastaciones populares, y hubo una literatura sin estilo, como hay anchos caminos sin hierba, sin sombra y sin fuentes.[85]

---

[83] "La Sonata de estío de Don Ramón del Valle-Inclán" La Lectura (1904). Citaremos de O.C. Vol.I, cit., pp.19-27.

[84] Ibid., p.22. (El subrayado es nuestro).

[85] Ibid., pp.22-23.

Sabemos de la admiración que en él despertó siempre el estilo cuidado de Chateaubriand y del gran respeto que le merecía la obra de Flaubert, y sin duda también la monumental creación de Victor Hugo, el más grande romántico francés. No puede ser gratuito que el nombre de Stendhal aparezca tan bien ubicado, entre los mejores. El hecho, debemos suponer, denota similar admiración por su obra.

La segunda cuestión a subrayar es la del comentario añadido. Ortega califica a Stendhal de "desdeñoso, de pluma inactual". Las palabras resultan ambiguas. Desdeñoso ¿de qué?, ¿del estilo concebido como cuidado y preocupación formal? Desde luego, en este sentido, nada tenía que ver el modo flaubertiano con el de Stendhal, y sin embargo, algo debía justificar ante Ortega tal emparentamiento. Quizá deberíamos recurrir a la noción orteguiana de estilo, entendido como la impronta personal que confiere carácter a un autor; empleando este criterio, ambos, ciertamente, poseen un "gran estilo". El de Stendhal desdeñoso con la forma, ataviado en el fondo de un logicismo a lo siglo XVIII. En fin, no entraba el crítico en demasiadas explicaciones; pero ese juvenil comentario era ya sintomático.

En los años que siguen a 1904, rastreamos el nombre de Stendhal en otros varios escritos de juventud. Llama la atención el hecho de tratarse sobre todo de citas del escritor traídas a colación por diferentes motivos. El 17 de Septiembre de 1906 publicó en El Imparcial, "La pedagogía del paisaje". Uno de los párrafos del artículo decía así:

> Aquí tienes la razón por la que Stendhal afirmaba que el interés exclusivo del paisaje no basta, a la larga, y es preciso un interés moral e histórico. Si nuestros ojos se cansan de mirar, las cosas se fatigan de ser miradas y se embotan sus místicas sugestiones. Hoy los paisajes no nos enseñan naturaleza propiamente tal, pues, como digo, la naturaleza murió hace muchas centurias envenenada por un silogismo; pero nos enseñan moral e historia, dos disciplinas

de exaltación que nos hacen no poca falta a los españoles.[86]

En el texto se manifiesta una concepción del paisaje próxima a la que tuvieron los hombres del 98, al tiempo que se apuntan algunas de las grandes preocupaciones stendhalianas. Efectivamente, el novelista francés se había ido alejando de los románticos de su época por su despego ante la mera descripción y el marcado interés por los aspectos "morales e históricos".

Dos años después, el 20 de Septiembre de 1908, escribió para el Faro: "Sobre una apología de la inexactitud". En esta ocasión, incluía una cita literal: "Si don Juan hubiera tenido ingenio habría descubierto la virtud -dice Stendhal."[87] Aunque aparece entre comillas, a decir verdad, desconocemos de dónde fue tomada. Lo esperado hubiese sido encontrarla en el capítulo 59 de De l'Amour, dedicado a "Werther et Don Juan"[88], pero no es así. Tal vez Ortega se tomó la libertad de modificar algún fragmento que recordaba sin precisión. En todo caso, es bastante probable que nos remita al ensayo stendhaliano.

En 1910, en "Al margen del libro Colette Baudoche, de Maurice Barrès", aparece otra cita o referencia a una idea atribuida al francés: "Nos limitamos los unos a los otros; nos distinguimos, nos diferenciamos, y, como advierte Stendhal, diferencia engendra odio."[89] Ortega volvería a emplear la misma idea años después, en un ensayo publicado en la Revista de Occidente como preliminar al libro Cantos y Cuentos del Antiguo Egipto (1925), bajo el título "Notas sobre el alma egipcia".

---

[86] O.C. Vol.I, cit., p.57.

[87] Ibid., p.119.

[88] Stendhal, De l'Amour, Paris, Gallimard, 1980, pp.235-245.

[89] O.C. Vol.I, cit., p.469.

> El alma de cada egipcio era prácticamente idéntica a la de otro cualquiera que estaba formada por un repertorio igual de pensamientos y reacciones; no sentía el choque con el prójimo, ni percibía esa diferencia que, como Stendhal dijo, engendra odio...[90]

Casi podríamos decir que con Ortega se inicia entre nuestros periodistas, escritores, ensayistas, etc, el hábito de citar a Stendhal en sus muchas observaciones cargadas de "esprit" o de buen juicio y agudeza. Hoy es todavía uno de los escritores más citados, lo cual le acredita como hombre de ingenio y perspicacia, así como de ideas valiosas, excelentemente formuladas.

Pronto el filósofo español pasa de la mera cita a la valoración. Sus primeros juicios se formulan desde una "dimensión relativista" de análisis, una de las posibles, según dijimos en su momento, y a la que fue especialmente proclive dada su idea de "perspectivismo". Por esta razón, no sorprende encontrar algunas de sus consideraciones más importantes en los estudios sobre Pío Baroja. En éstos se refiere a Beyle y a su obra para mejor explicar ciertos rasgos de la personalidad barojiana, con lo cual y simultáneamente se esboza una imagen del propio escritor francés. Es así probable que se deba a Ortega, como apuntamos en su momento, la idea de una especial filiación entre Stendhal y Baroja. Sea como fuere, ahora nuestra intención es ceñirnos al texto, exponiéndolo y explicándolo, pero sin pretender llegar a una valoración crítica del mismo.

En el Tomo I de El Espectador (1916) fueron incluidos, con el tiempo, dos ensayos sobre Baroja. El segundo por orden de aparición en las Obras Completas, pero anterior cronológicamente al titulado Ideas sobre Pío Baroja, llevaba por epígrafe: Una primera vista sobre Baroja2. No vio éste

---

[90] Ibid., pp.715-716.

la luz hasta la tercera edición de El Espectador, y entonces Ortega antepúsole la siguiente advertencia:

> Este estudio sobre Baroja fue escrito, impreso y no publicado en 1910. Más tarde, en 1915, apareció en La Lectura. Por su insuficiencia no había querido nunca recogerlo en volumen. Creo, sin embargo, que contiene algunas ideas aprovechables y, sobre todo, refleja la impresión que hace dieciocho años recibía de la obra barojiana un lector joven y despavorido. Por estos motivos me decido a incluirlo en esta nueva edición del primer Espectador (en 1928) como apéndice del ensayo menos inmaturo.[91]

Así pues, en 1910, Ortega escribió Una primera vista sobre Baroja, estudio todavía inmaduro, pero donde se auguraban ya sus más meditados juicios sobre el novelista vasco. Comprendían estas páginas varios apartados. Es en el que llevaba por título "El león pintado", donde encontramos el primero y más rotundo juicio sobre la filiación entre ambos escritores, y donde se establece el magisterio de Beyle sobre Baroja.

> [La] psicología [de Baroja] es la de un hombre temeroso de que le arrebaten su "yo", como le roban a uno el reloj de bolsillo.
>
> Stendhal, su maestro, tenía la misma complexión psicológica. Los personajes enérgicos que gustaba de crear equivalían a una imaginaria guardia pretoriana, que suscitaba en torno suyo para tranquilizarse. Su filosofía del egotismo fue la torre blindada que construyó para vivir dentro seguro.[92]

---

[91] O.C. Vol.II, cit. Nota a la p.103. En la misma página se revela el propósito de Ortega de haber incluído este texto como parte de las "Meditaciones": "Entre las "Meditaciones" que Ortega anunciaba en su libro Meditaciones del Quijote. Madrid. 1914, figura como tercera de ellas la denominada "Pío Baroja: Anatomía de un alma dispersa". Pues bien, entre los papeles inéditos del autor ha aparecido el texto manuscritro de esa tercera "Meditación" y hemos advertido que lo publicado bajo el título "Una primera vista sobre Baroja" no es sino la parte final de ella. El resto del trabajo se ha publicado en 1960, y se incluye en el volumen IX de estas Obras Completas."

[92] Ibid., p.112.

Ortega se limitaba a lanzar una sentencia referida al "egotismo" como componente esencial de la psicología de uno y de otro. Líneas más adelante subrayaba la importancia de la manifestación de dicha psicología a través de los personajes de sus respectivas obras, dotados de una energía individual en choque siempre con la sociedad.

> Hay en la intención de todos los personajes de Baroja una nota común, poco diferenciada en cada uno, pero real y profundamente sentida: la energía bárbara de hombres que rajan la costra de la sociedad a fin de salir al aire libre.
>
> Este es el tema general de la poesía que ejercita Baroja. Esto es lo que tiene valor positivo en su obra. Y ya es bastante (...). Como a Stendhal le interesa sobre todo presenciar y reproducir los esfuerzos de esa explosión de energía que llamamos individuo para perforar la materia y lograr plena expansión.[93]

En Ideas sobre Pío Baroja añadiría a éste otros motivos de semejanza o parentesco. El ensayo fue publicado, igualmente, en el Tomo I de El Espectador, pero "el lector se dará cuenta de que gran parte de las ideas expresadas en este ensayo proceden de lo escrito por Ortega sobre Baroja en 1912 (...) bajo los título "Anatomía de un alma dispersa", "La agonía de la novela" y "La voluntad del Barroco".[94] Nosotros iremos recogiendo las anotaciones sobre Stendhal dispersas a lo largo del texto respetando su orden de aparición.

En el apartado III: "El tema del vagabundo", vuelve a apoyarse en una cita del francés, como era habitual que ocurriese en los artículos de años anteriores.

> Temperamentos tales [como el del vagabundo] tienen que

---

[93] Ibid., pp.113-114.

[94] Nota de E.I. Fox a su edición de las Meditaciones, cit., p.257.

> fracasar en una época como la nuestra, tiranizada por principios de hipocresía. "This age of cant", decía Byron. Le grand principe du siècle "être comme un autre" escribe Stendhal.[95]

Pronto observaremos a este propósito cómo tanto el autor de Le Rouge et le Noir, como nuestro novelista, despertaron la admiración de Ortega precisamente por su fondo de autenticidad, por ser siempre ellos mismos sin la hipocresía de la imitación.

En el apartado X: "Cultura anémica", se refiere, en términos generales, a la felicidad.

> ¡Buen siglo XIX, nuestro padre! ¡Siglo triste, agrio, incómodo! ¡Frígida edad de vidrio que ha divinizado las retortas de la química industrial y las urnas electorales! Kant o Stuart Mill, Hegel o Comte, todos los hombres representativos de ese clima moral bajo cero, se han olvidado de que la felicidad es una dimensión de la cultura. Y he aquí que hoy más cerca que de esos hombres, nos sentimos de otros que fueron escándalo de su época. Cuando Stendhal establece la jerarquía entre las civilizaciones y los pueblos, según que gozaron más o menos del "arte de ser felices" (Por ejemplo: véase Roma, Naples et Florence), todo nuestro ser se dispone a escucharle... Y Nietzsche, no obstante, sus patéticos ademanes, logra reducirnos cuando nos invita a una danza en honor de la vida y de cada instante en la vida.[96]

El tema le parece a Ortega esencial para el hombre de hoy, preocupado por su existencia concreta. Pero a la hora de plantearlo nos remite significativamente a dos autores que nos anteceden: Stendhal y Nietzsche. Ellos fueron "escándalo de su época" y, adelantándose a sus coetáneos, la superaron para dejarnos por herencia algunas fundamentales intuiciones. Además, en opinión del filósofo español y atendiendo a ese imperativo de felicidad, ambos se vinculan por lazos de íntima semejanza con

---

[95] Ideas sobre Pío Baroja en O.C. Vol.II, cit., p.72.

[96] Ibid., p.89.

Baroja (Apartado XI: "La acción como ideal").

> He citado a Stendhal y a Nietzsche. Con ambos tiene nuestro humilde novelista español esencial semejanza. No tanto en las ideas expresas como en la corriente subterránea del sentimiento. [Y añade Ortega a pie de página: Hay expresiones de Stendhal que resumen todo Baroja. Por ejemplo, aquélla: "Quand je mens je m'ennuie"] Cuando Baroja oye o escribe la palabra "acción" experimenta la misma aceleración de los pulsos que Stendhal con la palabra "passion" o Nietzsche con la palabra "Macht" (poderío). Y las tres palabras expresan matices de un anhelo idéntico.[97]

En ocasiones, la afinidad es menos sustantiva o, incluso, demasiado traída por los pelos. Es el caso de los títulos de los libros. Hablando de la novela de Baroja Los recursos de la astucia, dice Ortega:

> No caigamos en la ingenuidad de averiguar por qué se llama así. Al poner títulos a sus libros Baroja se siente "sansculotte": no los toma en serio. Recuérdese que lo propio acontecía a Stendhal. Taine estuvo tres meses pensando que quería decir le Rouge et le Noir. Yo, aleccionado por la experiencia, no emplearé ni tres minutos en resolver por qué se llama Los recursos de la astucia una novela donde hay amor y odio, emboscadas y huidas, pero ni un átomo de astucia.[98]

A decir verdad, aquí Ortega se excede. No creemos existan semejanzas destacables en el tipo de títulos de las obras de uno y otro. En todo caso, si al referirse al título de una obra de Baroja, trae a colación la dificultad que supuso deducir el sentido de Le Rouge et le Noir, el comentario, más allá de sí mismo, denotaría un cierto afán por buscar lazos de conexión entre los autores, recurriendo incluso a cuestiones poco significativas.

---

[97] Ibid., p.90.

[98] Ibid. (Apartado XII. Sin título), p.94.

En el Apartado XIV: "La prosa y el hombre", se aborda uno de los más destacados aspectos del estilo en Baroja: la ausencia de retórica.

> Eso que no hay en el escritor vasco, y que por su mera ausencia vale como una gran virtud positiva, es la retórica (...). Quién acierta a escribir sin retórica es un gran escritor "tertium non datur".
>
> Porque retórica no puede significar ampulosidad ni rebuscamiento: caben estilos ampulosos y rebuscados sin retórica. Yo diría: todo estilo o trazo de estilo inexpresivos son retórica. Cuando las palabras o los giros no responden exclusivamente a la necesidad de expresar un pensamiento, imagen o emoción vivamente actual en el alma del autor, quedan como materia muerta y son la negación de lo estético .
>
> (...) La retórica es ese pecado de no ser fiel a sí mismo, la hipocresía en arte.[99]

Partiendo de la idea del compromiso esencial que debe contraer todo hombre con su circunstancia, Ortega, al juzgar la obra de no importa qué tipo de creador, sea un escritor, un pensador, un pintor o un músico, lo hace teniendo en cuenta, sobre todo, el grado de fidelidad reflejado en esa obra entre el autor y su proyecto ante la circunstancia. Toda creación portadora de un estilo vital llevará la impronta genuina de su creador, traducirá un tipo de compromiso con la realidad; lo contrario sólo puede ser retórica, pura imitación, hipocresía en arte. Baroja muestra como pocos ese carácter insobornable de una prosa siempre fiel al sentir de la pluma que la maneja. Hasta tal punto valora esto Ortega que llega a decir: "Hallándose la elocución nutrida por completo de intimidad es estéticamente perfecta."[100] Podrán variar los modos, pero tal punto de partida es perentorio en todo arte verdadero. Y en esta misma línea de reflexión, cita nuevamente a Stendhal como otro de los egregios representantes del clan de los

---

[99] Ibid., p.100.

[100] Ibid.

"antirretóricos". Reproduzcamos el párrafo completo:

> Hallándose la elocución nutrida por completo de intimidad, es estéticamente perfecta. Podrá nuestra predilección dirigirse a uno u otro módulo literario; pero todos poseen beligerancia artística, ya aspire el lenguaje a "numerosidad", es decir, melodía, como intentaba Fray Luis de León, y a ser suculento y nervioso, según Montaigne prefiere, o vaya a entonarse en el Código civil, como Stendhal, o busque "lo stupore", como el marinismo.[101]

El Apartado XIV viene a concluir la serie de comparaciones establecidas entre Baroja y Stendhal. Este último ha sido en todos los casos tomado como referente positivo para iluminar algunos de los rasgos sobresalientes de la personalidad creativa del escritor vasco. Ahora, a punto de terminar el ensayo, optará una vez más por recurrir al nombre y a la obra del grenoblés para augurarle a aquél un porvenir lleno de reconocimientos literarios. Nuevamente, el comentario orteguiano vale más por el hecho mismo de insistir en la comparación que por el acierto de la comparación en sí. En definitiva, ahí está el texto, prescindiendo de lo oportuno o no que nos parezca, para mostrar la persistente presencia del genio francés en estas páginas dedicadas a Baroja, donde el tono positivo y elogioso de las comparaciones es evidente.

> A pesar de los defectos y limitaciones de su obra, sospechamos en ella no sé bien qué esencias de humanidad, vagido de tiempos futuros. Y no sería inverosímil que dentro de cincuenta o sesenta años gentes selectas y curiosas buscasen las huellas, los hechos y los dichos de este convecino nuestro, calvo y humorístico, que todas las tardes de invierno vemos pasear por las calles de Alcalá debajo de un abrigo de piel de camello. Esto nos ocurre hoy, por ejemplo, con Stendhal, que después de todo fue para sus contemporáneos no más que un "señor" ventrudo y cínico, abonado a la ópera y grafómano.[102]

---

[101] Ibid., pp.100-101.

[102] Ibid., p.102.

En fin, tras todo lo dicho, bien podemos concluir asegurando que los estudios de Ortega y Gasset sobre don Pío recogen la mayor parte de los aspectos en que es posible vislumbrar afinidades con Stendhal. Distinta orientación tiene el ensayo acerca de Martínez Ruiz: Azorín: primores de lo vulgar, escrito en 1917. Aquí se menciona también al francés, pero ahora no se trata de resaltar afinidades psicológicas, ni siquiera literarias, cosa, por otra parte, perfectamente comprensible dadas las notables diferencias que los separan, sino de apoyarse en su ejemplo para ilustrar determinadas ideas cuyo punto de partida es "Azorín".

Aparece así, por ejemplo, el nombre de Stendhal cuando Ortega se detiene en la idea de "sinfronismo", a la que, por otro lado, ha dado pie "Azorín" al escribir su propia autobiografía redactando la biografía de don Jacinto Bejerano, un cura párroco de Riofrío en Avila, "hombre delicado, fino, inteligente y sensual", como el mismo José Martínez Ruiz. Ortega explica como sigue lo que encuentra en el fondo de dicha coincidencia:

> Una lectura, una persona [en este caso, el cura don Jacinto Bejerano], un hecho sobrevenido prestan de súbito tal misteriosa corroboración a nuestras íntimas germinaciones. Dijérase que esa circunstancia exterior y esta posibilidad en mí latente poseyeran una previa, radical fraternidad y una misma calidad de sangre pulsara en ambas, de suerte que mutuamente potencian la curvatura en que coinciden.
>
> Así en este libro [Un pueblecito] la afinidad preexistente entre la vida del cura y la vida de nuestro escritor duplica la intensidad de cada una.[103]

Cabría definir, entonces, el concepto de "sinfronismo" de la siguiente manera:

---

[103] Azorín: primores de lo vulgar en O.C. Vol.II, cit., p.166.

> Como hablamos de "sincronismo" o coincidencia de fechas entre hombres o circunstancias heterogéneas- advierte Goethe no sé dónde- debemos hablar de "sinfronismo" o coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o entre circunstancias desparramados por todos los tiempos.
>
> Cuanto más fuerte sea una personalidad menos se cuidará del "sincronismo", de coincidir con los hombres y los hechos de su época, y más denodadamente se internará por la selva de los siglos en busca de egregios "sinfronismos".[104]

Dicho fenómeno, lejos de afectar a los temperamentos poco originales, "es precisamente característico de todo innovador que al conquistar su nombre a los hombres [aparecerá] acompañado, como de un arpegio arrancado a los siglos, de otros nombres a quien su innovación dota de nueva actualidad." El ejemplo utilizado por Ortega es el de Nietzsche, a quien ya, en otros de sus artículos, había puesto en relación con Stendhal. Dice ahora:

> Así no podemos nombrar a Nietzsche sin que en el ámbito de la historia espiritual se produzcan resonancias y oigamos: Stendhal, Galliani, La Rochefoucauld, Montaigne, Tucídides, Píndaro, Heráclito... "Vivimos -decía este último- la muerte de otros y morimos la vida ajena." Repercutimos de otros y somos de ellos repercusión. Atraviesan el espacio corrientes de esencial afinidad, que pasan por los individuos elegidos, forzándoles a adoptar ante la tragedia de la vida idéntica actitud.[105]

Y nosotros nos sentimos ante estas palabras casi forzados a llamar la atención sobre dos cuestiones: el hecho de que Ortega vincule repetidamente a Stendhal con el gran filósofo del siglo XX, calificando a ambos de innovadores; y el hecho de que, precisamente por ser tales, formen parte, en su opinión, del grupo de individuos elegidos, de hombres egregios en que siempre creyó Ortega como fundamento de todo avance en la

---

[104] Ibid., p.167.

[105] Ibid.

circunstancia europea.

Detengámonos ahora en otro de los Apartados del ensayo, titulado "Poetas de la costumbre". Muestra aquí cierto reparo al modo azoriniano de ver las cosas, pues el mundo parece incitarnos a algo más: "La impresión espontánea que la vida me produce es contradictoria de la que produce a Azorín. Yo veo en la innovación, en la invención, el síntoma más puro de la vitalidad." En consecuencia, el filósofo parece identificarse más con ese otro perfil literario, dinámico y hasta tumultuoso, que en su momento fueron ya presagiando y acercando a nosotros novelistas como Stendhal, Ibsen o Dostoiewski.

> Yo quisiera un arte de lo heroico donde todo fuera inventado; un arte dinámico y tumultuoso que desplazara la realidad. Creo, además, que este arte llega ya muy cerca. Algo había de él en Ibsen, en Stendhal y en Dostoiewski. Algo también en el trágico alemán Hebbel, de quien puede profetizarse la próxima conquista de la moda.[106]

Algo muy parecido había expresado en un artículo para España, el 12 de Agosto de 1915, titulado "La voluntad del Barroco". Allí afirmaba que las ideas y sentimientos de la conciencia europea estaban en cambio y los gustos estéticos iban tomando nuevos rumbos. Se lanzaba, así, a hacer algo más que una consideración de tipo personal, constataba una tendencia que creía generalizada.

> Los libros de Stendhal y Dostoiewski conquistan más y más la preferencia. En Alemania comienza el culto de Hebbel. ¿De qué nueva sensibilidad es todo esto síntoma?[107]

---

[106] Ibid., pp.178-179.

[107] "La voluntad del Barroco" en O.C. Vol.I, cit., p.403.

Respecto a Stendhal, Ortega debía estar al corriente de la fortuna que iba alcanzando, sobre todo, entre la crítica francesa. Al atravesar el umbral del siglo XX, su obra gozaba ya de un enorme reconocimiento, si bien constatar éste exigía asomarse a los países vecinos. En el nuestro, salvando el homenaje personal que le rindieron algunos de los hombres del 98, continuaba siendo, a juzgar por el número de traducciones, escasamente leído.

Similares muestras de estima hacia el novelista hallamos en años posteriores. En la Revista de Occidente del mes de Octubre de 1923, se publicó el ensayo Introducción a una estimativa. Allí Ortega presentaba un análisis de los distintos tipos de "valores", según las épocas, las razas, los individuos, y terminaba con una sugerencia:

> Asimismo, fuera en extremo interesante estudiar desde este punto de vista las grandes figuras cuya obra ha sido principalmente la invención final de nuevos valores, así Budha, Cristo, San Francisco de Asis, Maquiavelo, Napoleón. En fin, aquellos otros espíritus soberanos que no han tenido un carácter específico de hombres "prácticos", esto es, de religiosos, moralistas, políticos, pero han descubierto en el universo valores antes latentes: Miguel Angel, Cervantes, Goya, Dostoiewski, Stendhal.[108]

Independientemente de nuestro acuerdo o no con la opinión de Ortega, es preciso reconocer que su juicio sobre Beyle es extremadamente positivo y elevado. Otro tanto observamos en "Memorias de Mestanza", artículos publicados en La Nación de Buenos Aires (Octubre de 1936) y luego recogidos en Ideas y creencias (1940). Lanzaba entonces una idea que creemos desenfocada a propósito de la tarea consular ejercida por el escritor. Pensar en Henri Beyle, deseoso como siempre estuvo de reconocimientos oficiales, intentando distanciarse utilizando su consulado como antifaz y no

---

[108] Introducción a una estimativa en O.C. Vol.VI, cit., p.335.

precisamente como lo contrario, nos parece excesivo. Sea como fuere, lo central del comentario vuelve a subrayar la elevada personalidad del francés.

> A veces -recuérdese el caso de Stendhal-, la carrera diplomática es el mejor antifaz que un hombre distante de los demás hombres puede elegir para circular entre ellos sin que sospechen los ricos hontanares de espíritu que lleva dentro. Todos los individuos auténticamente personales que he conocido tenían dos vidas, una de ellas siempre coraza de la otra.[109]

En varias ocasiones se pone al novelista en relación con su época. Nacido entre románticos -y sabemos que entre éstos se contaban algunos de los escritores más admirados por Ortega-, aun disintiendo en tantas cosas, no pudo menos de compartir otras con ellos. Dicha circunstancia le da pie a ciertos comentarios. Así, en el artículo titulado "Musicalia", incluido en El Espectador III (1921), se refiere a la música y la literatura cultivadas durante el romanticismo y dice lo siguiente, sumando a su juicio sobre Stendhal un nuevo elogio:

> Música y poesía del romanticismo han sido una inacabable confesión en que cada artista nos refería con notable impudor sus sentimientos de ciudadano particular. A veces, este ciudadano particular alojado dentro del artista era un egregio tipo humano, dotado de una sensibilidad noble, o sugestiva, o genial. Entonces -es el caso de Chateaubriand, Stendhal, Heine- el fruto romántico tiene sabores que ponen en olvido los de todo otro estilo artístico. Pero como es mucho más fácil ser un gran artista que un hombre interesante, lo más frecuente ha sido que con excelentes medios de música y poesía se nos descubran, con ánimo de que los compartamos, los sentimientos de un mancebo de botica.[110]

---

[109] "Memorias de Mestanza" en O.C. Vol.V, cit., p.479.

[110] "Musicalia" en O.C. Vol.II, cit., p.239.

Stendhal se debe contar, a su entender, entre los tipos humanos superiores, interesantes y de una sensibilidad elevada. En él las cualidades humanas habían sabido conjugarse con la forma artística adecuada. En esta misma medida, su obra es considerada un excelente fruto romántico a la altura de la de Chateaubriand, cuyo estilo, ya lo indicamos, era uno de los más valorados por Ortega.

En el artículo "Elogio del Murciélago", recogido en El Espectador IV (1925), vuelve a utilizar el ejemplo de Stendhal romántico para alumbrar una teoría: "Pocas cosas definen tan bien una época como el programa de sus placeres."[111] Ahora se presenta a Stendhal como tipo representativo del amante de la ópera en una época en la que este placer podía convertirse en una auténtica necesidad, como así lo indica el escritor en varios ensayos y en sus libros autobiográficos.

> Cuando leemos las notas que, estremecido aún de deleite, vertía Stendhal sobre un papel al volver del teatro de la Scala, en Milán, o de la Opera, en París, nos cuesta no poco trabajo reconstruir la situación espiritual de que brotaron. Casi todas las noches, y merced a unos cuantos sueldos, era Stendhal feliz durante un par de horas, sentado en su luneta.[112]

Que "la ópera sea un placer eficaz y que un placer sea una necesidad" es algo que nos puede parecer extemporáneo y difícil de entender, porque, a menudo -piensa el filósofo- se cae en el error de creer que lo que mejor califica una época o un pueblo es la manera de comportarse en las actividades "serias", útiles o ineludibles de la vida. Sin embargo, es muy importante considerar el tipo de placeres o espectáculos por los que se

---

[111] "Elogio del Murciélago" en Incitaciones. El Espectador IV en O.C. Vol.II, cit., p.320.

[112] Ibid., p.320.

inclina un individuo o grupo, pues ello permite reconstruir el resto de su carácter.

También se puede caracterizar una época por los vocablos más empleados. Al respecto y una vez más, Ortega se vale, en su explicación, de una alusión a Beyle. En la época romántica, el vocablo "sublime" fue uno de los más utilizados por todos los escritores, incluso por aquellos, como es el caso, que se oponían al estilo y postulados románticos. El motivo es que para unos y otros "lo sublime es lo excesivo, lo que pasa toda medida, lo que nos arrolla, nos aniquila, nos aplasta. Es la copa más allá de las que un hombre puede beber sin perder la cordura."[113] El vocablo "sublime" expresaba por lo mismo, mejor que otro ninguno, el secreto de los hombres de aquel tiempo.

> Es, desde luego, la marca del romanticismo, que nos permite reconocer la especie en los individuos más opuestos. Así Stendhal detestaba a Chateaubriand y, en general, a todos los titulares románticos; pero si esperáis a sorprenderle en un momento de sincero arrebato, veréis que se le escapa una y otra vez el signo de la tribu. Stendhal llama también sublime al paisaje, al monumento, al cuadro de Guido Reni, a la mujer que canta un aire de Paisiello y a los helados del café Tortoni.[114]

No parece faltarle a Ortega la documentación precisa para hacer estas observaciones, aunque sean anecdóticas. Pero volviendo a las consideraciones valorativas, tampoco faltan, por supuesto, las que despierta el modo de novelar del grenoblés. A Ortega debe uno de los más laudatorios calificativos, ese de "archinarrador ante el Altísimo", que figura en las primeras páginas del ensayo Amor en Stendhal (1926), acompañado de un juicio

---

[113] "El alpe y la sierra" en Cuaderno de Bitácora (1927), El Espectador VII (1930) en O.C. Vol.II, cit., p.603.

[114] Ibid., p.602.

personal no menos elogioso: "Para mi gusto -dice- es el mejor narrador que existe." No olvidemos, sin embargo, el lugar que ocupa tal afirmación. Cuando se manifiesta en estos términos el filósofo lo hace con el deseo de subrayar las excelencias de Stendhal como novelista antes de entrar en un análisis que, al fondo, venía a descalificarle como teorizador. Volveremos sobre este punto más adelante, por el momento baste el siguiente párrafo del ensayo para entender lo dicho:

> El libro [De l'Amour] es de lectura deliciosa. Stendhal cuenta siempre, hasta cuando define, razona y teoriza. Para mi gusto, es el mejor narrador que existe, el archinarrador ante el Altísimo. Pero ¿es cierta esta famosa teoría del amor como cristalización?[115]

En un artículo publicado primero en la Nouvelle Revue Française (1923), y luego en El Espectador VIII (1934), comparaba el modo stendhaliano con el de Proust. Stendhal le parecía un "imaginador", creando desde dentro, sin caer jamás en la copia, y un auténtico "investigador del corazón humano".

> Es ante todo Stendhal un imaginador: imagina las tramas, las situaciones y los personajes. No copia nunca: todo en él queda resuelto en fantasía, una fantasía enjuta y concentrada. Sus almas son tan "ideadas" como pueda serlo la línea de una "madonna" en los cuadros de Rafael. Cree Stendhal firmemente en la realidad de los caracteres y se afana en dibujar su inequívoco perfil. Las personas de Proust, por el contrario, carecen de silueta, son más bien mudables concreciones atmosféricas, nubes de espíritu que vientos y luces a toda hora transforman. Ciertamente que es del gremio de Stendhal, "investigador del corazón humano". Pero, en tanto que para Stendhal es el corazón humano un sólido de rígidas líneas plásticas, es para Proust nuestro corazón un difuso volumen gaseoso que varía de momento a momento en una versatilidad meteorológica. De lo que Stendhal dibuja a lo que Proust pinta, va la misma distancia que de Ingres a Renoir. Ingres ha definido mujeres bellas de que podríamos enamorarnos; Renoir, no; su procedimiento lo

---

[115] "Amor en Stendhal" en Estudios sobre el amor, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p.77.

excluye.[116]

En las líneas precedentes, el autor se cuida de dejar clara constancia de las diferencias existentes entre el tipo de análisis psicológico en las obras de Proust y el propio de Stendhal. Previamente, confiesa: cuando uno se aproxima a ambos "conviene usar de cautela. En muchos sentidos representan dos polos y son antagonistas." Lo cierto es que su estudio de Proust nos proporciona indirectamente, gracias a dicha comparación, material para documentar su valoración del novelista del siglo XIX, como psicólogo y buscador de la precisión en la pintura de los caracteres.

En esta misma dirección se orientan sus comentarios sobre la dimensión novelística del escritor, entreverados en uno de los textos más conocidos y polémicos redactados por José Ortega a propósito de la literatura: La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela (1925). En el encabezamiento del ensayo, alude a las notas publicadas recientemente por Pío Baroja en El Sol, luego incluidas en la segunda edición de El tablado de Arlequín, con el título "Sobre la técnica de la novela". El artículo de Baroja, como había ocurrido unos años antes, daba pie al filósofo para hacer algunas consideraciones respecto al género, discrepantes de las de aquél.

El debate entre uno y otro se remontaba al año 1917, cuando Baroja publicó su tomo de Páginas escogidas, que contenía, a modo de Introducción, una breve exposición de sus ideas respecto a la técnica de la novela. Siguieron unas conversaciones con Ortega, quien acabó retando al novelista a explicar sus opiniones de manera más completa, al tiempo que criticaba su falta de disciplina en el método y de previsión a la hora de escribir. La

---

[116] "Tiempo, distancia y forma en el arte de Proust" en O.C. Vol.II, cit., p.706.

respuesta de Baroja apareció en Las horas solitarias, donde incluía un ensayo titulado "Sobre la manera de escribir novelas". En este punto quedó la discusión durante algún tiempo, hasta que Ortega se decidió a retomarla.[117]

Sus ideas al respecto habían ido evolucionando, fundamentalmente las relacionadas con el "arte nuevo". Veinte años antes, en el comienzo de su carrera de escritor, había criticado a Valle-Inclán por su estiticismo y ahora parecía venir a hacer defensa del arte deshumanizado. En realidad, como luego se ha reconocido pero no siempre se supo ver, en su ensayo de 1925, la "deshumanización" no se presentaba como propuesta, sino como diagnóstico, reconociendo una situación irreversible:

> Cualquiera sean sus errores -decía-, hay un punto, a mi juicio, inconmovible en la nueva posición: la imposibilidad de volver hacia atrás. Todas las objeciones que a la inspiración de estos artistas se hagan pueden ser acertadas y, sin embargo, no aportarán razón suficiente para condenarla. A las objeciones habría que añadir otra cosa: la insinuación de otro camino para el arte que no sea este deshumanizador ni reitere las vías usadas y abusadas.[118]

Sobre esta cuestión del "arte nuevo" y la deshumanización nos veremos obligados a volver en lo sucesivo[119], ahora es la parte titulada Ideas sobre la novela la que verdaderamente atrae nuestra atención. El motivo: la reiterada presencia del ejemplo stendhaliano como propuesta novelística en la reflexión de Ortega. Se insiste en las muestras de aprecio hacia las grandes cualidades de Stendhal como psicólogo, algo que

---

[117]Vid. C. Iglesias, "La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela" Hispanófila (Septiembre 1959), pp.41-50; J. Rodríguez-Luis, "La discusión sobre la novela entre Ortega y Baroja" La Torre X (1962), pp.85-125.

[118]La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela en O.C. Vol.III, cit., p.386.

[119]Vid. el Capítulo de nuestro estudio dedicado a Benjamín Jarnés.

comprendemos palmariamente a la luz de las ideas básicas expuestas en el ensayo. Allí, el autor explicaba la crisis del género en los siguientes términos:

> En suma, creo que el género novela, si no está irremediablemente agotado, se halla, de cierto, en su período último, y padece una tal penuria de temas posibles que el escritor necesita compensarla con la exquisita calidad de los demás ingredientes necesarios para integrar un cuerpo de novela.[120]

El problema de la escasez de argumentos no era nuevo y, sin duda, tampoco irremediable, como bien se lo hizo saber Baroja.[121] En todo caso, el filósofo planteaba varias soluciones. Una salida adecuada era, precisamente, el retorno al siempre fecundo caudal del estudio psicológico de las almas individuales, al cual se referiría nuevamente un poco más adelante. Además, cabía preguntarse por el cambio apreciado en el gusto, cada vez más riguroso, del lector. En su opinión, a los modernos lectores ya no les interesaban tanto las simples aventuras. Había otros aspectos de la novela, fuera del ámbito del argumento y de la trama, que atraían su atención: el desarrollo de la psicología científica e intuitiva fomentaba el interés por al caracterización de los personajes; así como un juicio cada vez más selectivo les llevaba a preguntarse por cuestiones tales como ambientación, estructura, estilo, técnica. En síntesis, el "cómo" de la novela resultaba, entonces, tan importante como el "qué".

Considerada de este modo la naturaleza de la crisis de la novela y esbozadas las posibles soluciones, Ortega -como crítico literario- dirige su

---

[120] Ideas sobre la novela, cit., p.390.

[121] Vid. también sobre la polémica acerca de la novela y la idea de "deshumanización", entablada entre Ortega y Baroja el artículo de D.S. Shaw, "A reply to "Deshumanización". Baroja on the Art of the Novel" Hispanic Review Nº2, XXV (Abril 1957), pp.105-111.

atención al examen de ciertas normas que, a su juicio, aplicadas a la evolución de la narrativa, pueden ayudar a determinar su valor: a.-Los fundamentos psicológicos sobre los que el novelista apoya la estructura de la novela; b.-El método y las técnicas con los que mejor alcanza esos fines; c.-El cosmos novelístico singularmente particular que él crea.

Del texto se deduce la convicción de que el futuro de la novela había de estar dentro del campo de la exploración psicológica, o lo que es igual, eso que él denominaba la preocupación del novelista por la "psicología imaginaria". Tal cosa no presuponía necesariamente la conversión del narrador en mero observador de los procesos psíquicos, se exigía la capacidad de adivinarlos en la creación de la personalidad de los personajes.

> Esta posibilidad de construir fauna espiritual es, acaso, el resorte mayor que puede manejar la novela futura, Todo conduce a ello. El interés propio al mecanismo externo de la trama queda hoy, por fuerza, reducido al mínimum. Tanto mejor para centrar la novela en el interés superior que pueda emanar de la mecánica interna de los personajes. No en la invención de "acciones", sino en la invención de almas interesantes veo yo el mejor porvenir del género novelesco.[122]

En el fondo, se respondía así al cambio operado en el interés de los lectores modernos "de la trama a las figuras, de los actos a las personas."[123] Un desplazamiento coincidente con el que en la ciencia física y, sobre todo, en la filosofía, se había iniciado veinte años antes. "Desde Kant a 1900 predomina una exacerbada tendencia a eliminar de la teoría las sustancias y sustituirlas por las funciones."[124] De reflejarse este cambio

---

[122] Ideas sobre la novela, cit., p.418.

[123] Ibid., p.394.

[124] Ibid.

en la novela, nos encontraríamos, felizmente, ante un síntoma de clasicismo emergente. No hay mas que pensar en las grandes novelas del pasado -acababa diciendo Ortega-:

> Recuérdese ahora las novelas mayores del pasado que han conseguido triunfar de las enormes exigencias planteadas por el lector del día y se advertirá que la atención nuestra va más a los personajes por sí mismos que a sus aventuras. Son Don Quijote y Sancho quienes nos divierten, no lo que les pasa. En principio, cabe imaginar en Quijote de igual valor que el auténtico, donde acontezcan al caballero y su criado otras aventuras muy diferentes. Lo propio acaece con Julián Sorel o con David Copperfield.[125]

Y en su insistencia acerca de la pérdida de importancia de la trama en la novela, termina con otro párrafo alusivo a Stendhal.

> Es un error que el novelista se afane mayormente por hallar una "acción". Cualquiera nos sirve. Para mí ha sido siempre un ejemplo clásico de la independencia en que el placer novelesco se halla de la trama, una obra que Stendhal dejó apenas mediada y se ha publicado con títulos diversos: Luciano Leuwen, El cazador verde, etc. La porción existente alcanza una abundante copia de páginas. Sin embargo, allí no pasa nada. Un joven oficial llega a una capital de departamento y se enamora de una dama que pertenece al señorío provinciano. Asistimos únicamente a la minuciosa germinación del delectable sentimiento en uno y en otro ser, nada más. Cuando la acción va a enredarse, lo escrito termina, pero quedamos con la impresión de que hubiésemos podido seguir indefinidamente leyendo páginas y páginas en que se nos hablase de aquel rincón francés, de aquella dama legitimista, de aquel joven militar con uniforme de color amaranto.[126]

Sí, efectivamente, en el lector, conforme había ido desarrollando su perspectiva psicológica a tenor de los nuevos tiempos, había ido disminuyendo la sed de dramatismo, de acción. Cabía augurar, pese a todo, un porvenir afortunado. Ya no tenía porqué preocuparse el novelista por la

---

[125] Ibid., p.394.

[126] Ibid., p.408.

imposibilidad de inventar grandes temas insólitos para sus obras. "Con un poco de tensión y movimiento basta. Ahora que ese poco es inexcusable"[127], porque, aunque "el llamado interés dramático carece de valor estético en la novela, es una necesidad mecánica de ella."[128] Por este motivo, Ortega piensa que Proust se extralimitó en su obra.

> Su lectura nos convence de que la medida de la lentitud conveniente se ha traspasado. La trama queda casi anulada y se borra el postrer resto de interés dramático. La novela queda así reducida a pura descripción inmóvil, y exagerado con exclusivismo el carácter difuso, atmosférico, sin acción concreta que es, en efecto, esencial al género. Notamos que le falta el esqueleto, el sostén rígido y tenso, que son los alambres en el paraguas.[129]

¿Cuál es, entonces, la "medida de la lentitud conveniente"? En estas páginas se habla de la novela como "género moroso", "esencialmente retardatario", donde lo que nos complace no es lo que se cuenta, sino el hecho de sentirnos impregnados, saturados de los personajes y de su ambiente, percibiéndolos "como viejos amigos habituales de quienes lo sabemos todo y al presentarse nos revelan toda la riqueza de sus vidas."[130] Las novelas de Dostoyewski -dirá Ortega- nos ofrecen el "ejemplo mejor de lo que he llamado morosidad propia a este género."[131] Sus libros, siendo de muchas páginas, presentan, sin embargo, una acción brevisima. La densidad que, por supuesto, existe en ellos, "se obtine no por yuxtaposición de aventura a aventura, sino por dilatación de cada una mediante prolija

---

[127] Ibid., p.407.

[128] Ibid., p.403.

[129] Ibid., p.402.

[130] Ibid., p.393.

[131] Ibid., p.400.

presencia de sus menudos componentes."[132] Dostoyewski consigue así la concentración de la trama en tiempo y lugar. Es capaz de despistar al lector, pudiera creerse que va definiendo a base de abundantísimas páginas a cada uno de sus personajes, y no es así; lo que hace es saturar sus almas, dotándolas de una evidente corporeidad. Vista de tal manera su obra, concluye:

> (...) Llegamos a una advertencia inesperada: que el "realismo" -llamémoslo así para no complicar- de Dostoyewsky no está en las cosas y hechos por él referidos, sino en el modo de tratar con ellos a que se ve obligado el lector. No es la materia de vida lo que contituye su "realismo", sino la forma de la vida.[133]

La complacencia de Ortega con el método del novelista ruso es inegable, pero por lo que corresponde a Stendhal quisieramos destacar este otro párrafo continuación del anterior:

> Conviene hacer constar desde ahora que ese hábito de no definir, antes bien, de despistar; esa continua mutación de los caracteres, esa condensación en tiempo y lugar, en fin, esa morosidad o "tempo lento" no son uso exclusivo de Dostoyewsky. Todas las novelas que aún pueden leerse hoy coinciden más o menos en su empleo. Sirva de ejemplo occidental Stendhal en todos sus libros mayores. El Rojo y Negro, que, por ser una novela biográfica, refiere algunos años de la vida de un hombre, está compuesta en forma de tres o cuatro cuadros, cada uno de los cuales se comporta en su interior como una novela entera del maestro ruso.[134]

El caso de Proust, por exageración, había dado la clave interna, a su entender, de la genialidad de las grandes novelas.

---

[132] Ibid., p.401.

[133] Ibid.

[134] Ibid., p.402.

> Como siempre acontece que la exageración nos hace caer en la cuenta de la mesura desconocida, la obra de Proust, extralimitando la prolijidad y la nimiedad, nos ha hecho advertir que todas las grandes novelas eran esencialmente minuciosas, aunque con otra medida. Los libros de Cervantes, Stendhal, Dostoyewsky son, en efecto, del género tupido. Todo en ellos parece lujosamente espumado de una plenitud intuitiva. Hallamos siempre más datos de los que podemos retener, y aun nos queda la impresión de que más allá de los comunicados yacen otros muchos como en potencia. Las máximas novelas son islas de coral formadas por miríadas de minúsculos animales cuya aparente debilidad detiene los embates marinos.
>
> Esto obliga al novelista a no atacar más temas que aquellos de que posea cuantiosa intuición. Es menester que produzca "ex abundantia". Donde encuentre que hace pie y se mueve en líquido escaso no acertará nunca.
>
> Hay que aceptar las cosas como son. La novela no es un género ligero, ágil, alado. Debiera haberse entendido como un guiño orientador el hecho de que todas las grandes novelas que hoy preferimos, son, desde otro punto de vista, libros un poco pesados. El poeta puede echar a andar con su lira bajo el brazo, pero el novelista necesita movilizarse con una enorme impedimenta, como los circos peregrinos y los pueblos emigrantes. Lleva a cuestas todo el "atrezzo" de un mundo.[135]

Morosidad, acumulación de tiempo y espacio, como técnica, pero siempre acompañada de la capacidad de crear personajes convincentes. Sobre este punto vuelve una y otra vez el filósofo. Nada de definición, "nada de referirnos lo que un personaje es: hace falta que lo veamos con nuestros propios ojos."[136] Es la diferencia entre mera alusión y auténtica presencia. Y he aquí, nuevamente, el ejemplo de Stendhal:

> Con una docena de palabras podríamos referir el tema de Rojo y Negro ¿Qué diferencia hay entre ese tema referido así por nosotros y la novela misma? No se diga que la diferencia radica en el estilo, porque eso es una tontería. Lo importante es que al decir nosotros : "Madame Rênal se enamora de Julián Sorel", no hacemos sino aludir a este hecho, al paso que Stendhal no alude a él, no lo refiere,

---

[135] Ibid., pp.414-415.

[136] Ibid., p.391.

sino que lo presenta en su realidad inmediata y patente.[137]

La maestría de un novelista consiste, en definitiva, en la capacidad de aunar todos esos elementos constitutivos de la estructura y forma narrativa para lograr despertar en el lector la evocación de un mundo ficticio singularmente particular, que le absorba, manteniéndole en un placentero estado de aislamiento total del mundo exterior. "Ese es el poder mágico, gigantesco, único, glorioso, de este soberano arte moderno."[138] Una vez más, el ejemplo a la medida es el que ofrece Stendhal.

> Observémonos en el momento en que damos fin a la lectura de una gran novela. Nos parece que emergemos de otra existencia, que nos hemos evadido de un mundo incomunicante con el nuestro auténtico. Esta incomunicación es evidente, puesto que no podemos percibir el tránsito. Hace un instante nos hallábamos en Parma con el conde Mosca y la Sanseverina y Clelia y Fabricio; vivíamos con ellos, preocupados de sus vicisitudes, inmersos en el mismo aire, espacio y tiempo que sus personas. Ahora, súbitamente, sin intermisión, nos hallamos en nuestro aposento, en nuestra ciudad y en nuestra fecha (...). Acaso el brusco aletazo de un recuerdo vuelva de un golpe a sumergirnos en el universo de la novela y con algún esfuerzo, como braceando en un elemento líquido, tenemos que nadar hasta la orilla de nuestra propia existencia. Si alguien nos mira, entonces descubrirá en nosotros la dilatación de párpados, que caracteriza a los náufragos.[139]

Ortega considera gran novela la obra literaria en prosa capaz de producir ese tipo de efecto que él describe sirviéndose, como siempre gustó hacerlo, de una metáfora. En síntesis, acaba diciendo:

> La táctica del autor ha de consistir en aislar al lector de su horizonte real y aprisionarlo en un pequeño horizonte hermético e imaginario que es el ámbito interior de la

---

[137] Ibid., p.390.

[138] Ibid., p.410.

[139] Ibid.

> novela. En una palabra, tiene que "apueblarlo", lograr que se interese por aquella gente que le presenta, la cual, aun cuando fuese la más admirable, no podría colidir con los seres de carne y hueso que rodean al lector y solicitan constantemente su interés. Hacer de cada lector un "provinciano" transitorio es, en mi entender, el gran secreto del novelista.[140]

Terminemos esta intromisión en el texto de 1925, Ideas sobre la novela, con alguna apreciación, en nuestra opinión, más que pertinente, a la vista de los abundantes párrafos dedicados a la novela de Stendhal, como ejemplo palmario del tipo de ficción narrativa que por aquel entonces preconizaba Ortega; ficción narrativa avalada por su clasicismo y, al mismo tiempo, ilustración de cuanto debía ofrecer el género en un futuro inmediato. Si bien los epígrafes de algunos apartados del ensayo nos remiten directamente a las figuras de Dostoyewsky y Proust, la permanente alusión a las obras de Stendhal, siempre en sentido positivo, convierten a éstas en el referente más significativo de las ideas que allí se dirimen. Así, pues, y teniendo en cuenta el hecho de ser este ensayo uno de los más importantes entre los escritos por el autor en su faceta de crítico literario, creemos que tal circunstancia evidencia una actitud eminentemente favorable hacia las creaciones del novelista francés y pone de manifiesto un juicio de valor que pensamos hubo de influir en los lectores españoles que por entonces seguían con avidez su obra, esto es, en la intelectualidad del país.

Además, cuando se dice que en el momento en que Ortega y Gasset escribe La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela, las mismas cuestiones allí planteadas se estaban discutiendo en el resto de Europa, fundamentalmente en París[141], con lo cual se presupone la atención prestada

---

[140] Ibid., p.409.

[141] Vid. por ejemplo sobre este tema, L. Lewisohn, "The crisis of the novel" Yale Review Nº3 (1933), pp.533-544; J. Chabás, Literatura española contemporánea, La Habana, 1952, p.366; E. Cordel Macdonald, "The modern novel as viewed by Ortega"

por nuestro filósofo a los debates literarios fuera de España, tal vez podría añadirse la intuición de que en aquellas mismas fuentes francesas estaba alimentando entonces una afición y reconocimiento hacia Stendhal que venían, en su caso, de tiempo atrás.

Detengámonos ahora un momento en otro asunto, de la misma manera en que lo hizo Ortega en 1920, al fijarse no ya en Stendhal-novelista o no novelista por encima de otra consideración, sino como personaje histórico. Hay un artículo, aparecido primero en El Sol del 13 de Julio de 1920 y luego incluido en España y Europa, sobre Eugenia de Montijo, donde se relatan algunos pormenores de la relación de nuestro escritor con la Emperatriz y se menciona igualmente a Mérimée. A este tema dedicamos en el Anexo de nuestro estudio un capítulo, de modo que no insistiremos ahora en los detalles concretos de aquella amistad. Sin embargo, interesa considerar la fuente utilizada por Ortega a la hora de documentar su escrito. El mismo la cita, se trata del libro de Arthur Cruquet, Stendhal-Beyle. Prácticamente la mitad del artículo publicado con motivo de la muerte de la Emperatriz de Francia es copia literal de parte del capítulo X del libro de Chuquet y corresponde a la totalidad de lo referido por el filósofo sobre la amistad de Eugenia de Montijo con "los dos franceses más libérrimos de espíritu que ha engendrado el siglo XX."[142] Debió de ser éste un episodio leído con curiosidad por Ortega y considerado muy a propósito para la ocasión. Por tales motivos, aunque un poco extenso, consideramos justificada su reproducción:

> Cuando ya no se hable en el mundo de Imperios ni de guerras, ni de políticas, se seguirá contando que Eugenia de Montijo fue amiga de Mérimée y de Stendhal, los dos franceses más libérrimos de espíritu que ha engendrado el siglo XIX. Mérimée había conocido a su madre, la condesa de Montijo, en

---

Hispania Nº4, XLII (Dic. 1959), pp.475-489.

[142] "Eugenia de Montijo" en España y Europa en O.C. Vol.III, cit., p.33.

> Madrid. "Es -dice el autor de Carmen en una carta íntima- la mejor amiga que tengo en el mundo, y que me ha dado siempre excelentes consejos". Hacia 1838, Mérimée lleva a su amigo y maestro Stendhal a casa de Montijo, que se hallaba en París. Como Stendhal era un buen conocedor del eterno femenino, Mérimée le seduce con estas palabras: "Es una mujer encantadora, una admirable amiga, un tipo completo y bellísimo de la mujer de Andalucía; le agradará a usted mucho por su ingenio y su naturalidad". Hablar de naturalidad a Stendhal era ponerle en el disparadero. Pronto se anudó un comercio de amistad entre Beyle y la condesa de Montijo- refiere un biógrafo del sin par novelista. Las dos noches que iba a verlas eran noches extraordinarias que esperaban impacientemente porque se quedaban hasta más tarde en el salón. Beyle les contaba historias divertidas; les hablaba de Napoleón, les regalaba estampas y Eugenia conservó siempre una "Batalla de Austerliz" que aquél le había dado. "Cuando sea usted grande -decía Stendhal a Eugenia-, se casará usted con el marqués de Santa Cruz -pronunciaba este nombre con un énfasis cómico-, luego usted me olvidará y yo no me ocuparé más de usted". En diciembre de 1840, la condesa invita a Beyle con frases apremiantes para que las visite en Madrid; se alojaría en su casa e iría con sus dos hijas a esperarle al apearse de la diligencia. Desde Civitavecchia, el cónsul literato expresa su nostalgia de las señoritas de Montijo, sus dos amigas de catorce años, sus dos encantadoras españolas. Cuando en 1860 volvía Eugenia, ya Emperatriz, de un viaje a Saboya, vio en el museo de la biblioteca de Grenoble un retrato de Beyle. "¿No es éste -dijo- el señor Beyle? Lo he conocido cuando era niña; me hacía saltar sobre sus rodillas". Olvidaba la Emperatriz que Stendhal la había tratado como a una persona mayor. Ella le escribía cartas breves y siempre sin fecha, a las que Beyle contestaba con epístolas, que, según él se expresaba, tenían los defectos contrarios. (Stendhal-Beyle, por Arturo Chuquet.)[143]

El libro de Chuquet, Stendhal-Beyle, había sido publicado en 1902[144]. Su autor reconocía en el Prólogo la deuda con los estudios de Casimir Stryienski, uno de los mejores conocedores de la obra de Stendhal, y con Henri Cordier, autor de Molière jugé par Stendhal y Stendhal et ses amis. Por su parte, se ocupaba a lo largo de cuatrocientas setenta y siete páginas del conjunto de la vida y obra de Stendhal, recogiendo numerosos datos sobre sus relaciones y amistades. Muy probablemente, esta obra formó parte de la biblioteca de Ortega. Dada la circunstancia, se vería en la

---

[143] Ibid., pp.33-34.

[144] A. Chuquet, Stendhal-Beyle, Paris, Plon, 1902.

necesidad de citarla, sobre todo habida cuenta de que su artículo es una traducción literal. No está de más anotar cómo únicamente en dos ocasiones se refiere a los estudios sobre el novelista entonces en el mercado; en las dos ocasiones se trata de la versión original. Una es la mencionada, la otra es el libro de Abel Bonnard, La vie amoureuse de Stendhal, que cita en "Amor en Stendhal"[145]. El hecho no nos sorprende. Recordemos la definición orteguiana de ensayo -y ensayos son la totalidad de sus escritos donde hallamos algún comentario sobre Beyle- y encontraremos la explicación.

> [Ensayo] -decía en la Introducción a las Meditaciones- es la ciencia menos la prueba explícita. Para el escritor hay una cuestión de honor intelectual en no escribir nada susceptible de prueba sin poseer antes ésta. Pero le es lícito borrar de su obra toda apariencia apodíctica, dejando las comprobaciones meramente indicadas, en elipse, de modo que quien las necesite pueda encontrarlas y no estorben, por otra parte, la expansión del íntimo calor con que los pensamientos fueron pensados. Aun los libros de intención exclusivamente científica comienzan a escribirse en estilo menos didáctico y de remediavagos; se suprime en lo posible las notas al pie, y el rígido aparato mecánico de la prueba es disuelto en una elocución más orgánica, movida y personal.[146]

Siendo así y desconociendo el inicial y verdadero fondo de la Biblioteca de Ortega, resulta imposible saber a ciencia cierta cuáles fueron las lecturas críticas que inspiraron o sirvieron de apoyatura a sus juicios. Lo más verosímil parece ser pensar que debió leer o conocer, al menos, lo más difundido por entonces, aquello que la generación de críticos españoles precedente ya había conocido y aquello que se estaba publicando a principios de siglo en Francia, relacionado aún con las ideas del psicologismo a lo Bourget, el "energismo" de los espiritualistas rusos, y más recientemente

---

[145]"En su libro reciente sobre La vida amorosa de Stendhal, dice Abel Bonnard: "No pide a las mujeres otra cosa que autorizar sus ilusiones. Ama con el fin de no sentirse solo; pero, en verdad, se fabrica él solo las tres cuartas partes de sus amores"." J. Ortega, Amor en Stendhal, incluido en la edición de Del amor, Madrid, Alianza, 1973, p.13. A partir de ahora citaremos de esta edición.

[146]Meditaciones, cit., p.318.

también con ciertas tendencias en los medios simbolistas.[147] Probablemente, no resulte gratuito, en este sentido, el continuo emparejamiento de Stendhal y Dostoyewski, en sus escritos, habida cuenta, como decimos, de lo que supuso a fin de siglo el espiritualismo ruso para la revitalización de algunos presupuestos tan stendhalianos como el del culto a la energía.

En fin, sean como fueren los pormenores, Ortega y Gasset hubo de estar al corriente del movimiento de simpatía despertado por el escritor entre grupos reducidos, ciertamente, pero impetuosos, en Francia a principios de siglo (recordemos las palabras de la Pardo Bazán reclamando un justo término ante lo que ella consideraba exacerbado entusiasmo de los stendhalistas). Sin embargo, no hay en sus escritos una sola alusión directa al respecto; se limita a ofrecer su opinión, dispersa aquí y allí, siempre en función de algún tema de interés más general sobre el cual centra su reflexión. No hallamos, pues, antes ni después de Amor en Stendhal, ninguna "meditación" dedicada expresamente al escritor. Siendo así, y dado que este ensayo sobre el amor constituye su más amplia, importante y explícita aportación a la crítica de Stendhal, merece que le dediquemos un espacio aparte. Pero antes, refiramos brevemente algunas otras anotaciones diseminadas por su obra sobre el mismo tema del amor, mediando la figura del novelista.

Ortega, al respecto, emplea en diversas ocasiones el método de la cita más o menos literal. En Confesiones de "El Espectador", leemos entre las páginas tituladas "Para la cultura del amor" (1917), lo siguiente:

> Acaso sea normal al "amor" sucederse a sí mismo; acaso

---

[147] Vid. A. Verjat, "Je serai compris en 1880...(les débuts du stendhalisme)" en Stendhal. A cura de M. Angels Santa. Barcelona, Servei de Publicacions de la Universitat de Barcelona, 1988, p.163.

> exija la facultad amorosa multiplicidad sucesiva de "amores". [Nota]: "Por esto en una de sus paradojas afirmaba Stendhal que el matrimonio es una institución "contra natura".[148]

Un año después, es en El Sol donde encontramos una famosa cita stendhaliana sobre la "belleza". El artículo se titulaba "Estafeta Romántica" III (1918), y brindaba, entre otras cosas, una reflexión sobre las ilusiones del mañana que dan brio a nuestras horas de hoy. El autor ponia un ejemplo sobre ese "algo más" que siempre ven nuestros ojos en las cosas; asi, el semblante de una mujer hermosa que lejos de satisfacernos, es el incitador de nuestro deseo:

> Porque la belleza -decía Stendhal- es una promesa de felicidad, y lo que tiene de bello no es lo que tiene de real, sino lo que tiene de promesa.[149]

El tema de la mujer en su relación con el hombre le ofrece también la oportunidad de citar al escritor. En el "Epílogo" al libro De Francesca a Beatrice (1924), hace el siguiente comentario:

> Sobre todo en las épocas más fecundas y gloriosas -el siglo XIII, el Renacimiento, el siglo XVIII- las costumbres permitieron con peculiar intensidad que fuesen las mujeres como Stendhal dice "juges de mérites" (...). El ideal, el diseño exaltado que del hombre tiene la mujer, actúa como un aparato de selección sobre la muchedumbre de los valores y destaca los que con él coinciden.[150]

---

[148] O.C. Vol.II, cit., p.144.

[149] El Sol (31 Marzo 1918), o en O.C. Vol.III, cit., p.23.

[150] O.C. Vol.III, cit., p.327.

5.2. Una réplica a la teoría de la "cristalización"

"Amor en Stendhal" ("Estudios sobre el amor")

En su ensayo Las Atlántidas (1924) -concretamente en el capítulo: "El horizonte histórico"-, Ortega y Gasset anticipaba su opinión acerca de la teoría elaborada por Stendhal sobre el amor en De l'Amour, obra tan escasamente vendida en su momento, como especial fue la predilección de su autor por ella.

> Evitemos -indicaba Ortega- el suplantar con "nuestro mundo" el de los demás. Otra cosa lleva irremediablemente a la incomprensión del prójimo. Un caso muy frecuente de ésta es, por ejemplo, nuestro erróneo juicio sobre el hombre enamorado. Como no solemos encontrar en la mujer que nos es indiferente las gracias y virtudes justificantes del ademán apasionado que sorprendemos en su amador nos parece haber caído éste en frenesí. Decimos que el amor es ciego y creador de fantasmagorías. La teoría stendhaliana del amor-radicalmente falsa- supone que se trata de una faena de "cristalización" en que ilusoriamente depositamos sobre la persona querida cuantas perfecciones hemos imaginado. Esta opinión es típica del siglo XIX que ha tendido en todos los órdenes y problemas a explicar los fenómenos normales como formas incipientes de lo patológico. Así, para Taine, viene a ser la percepción sana un caso de alucinación colectiva, como para Lambroso era el genio una cierta demencia. Esta predilección por lo patológico emana simplemente del pesimismo preconcebido, de la acritud y omnímodo resentimiento que actuaban en los senos del alma europea durante la pasada centuria.[1]

Y decimos "anticipaba" porque, dos años después, iba a iniciar en El Sol la publicación de una serie de artículos bajo el título general: Amor en Stendhal (Agosto 1926). Allí acometería directamente la tarea de refutar la "teoría de la cristalización" -el modo psicológico como Stendhal concibió el amor-. Hubo de esperar, pues, el momento propicio, pero el interés latía ya tiempo antes. Mucho tiempo antes, si entendemos esta aportación de Ortega

---

[1] J. Ortega y Gasset, "El horizonte histórico" en Las Atlántidas (1924) en O.C. Vol.III, cit., p.292. (El subrayado es nuestro.)

como una más en torno al gran tema del amor, sobre el cual ya en 1916 escribía:

> Abrigo la creencia de que nuestra época va a ocuparse del amor un poco más seriamente que era uso (...). Desde todos los tiempos ha sido lo erótico sometido a un régimen de ocultación. El espectador se resiste a aceptar que en el espectáculo de la vida haya departamentos prohibidos. Hablaremos, pues, a menudo de estas cosas, las únicas en que Sócrates se declaraba especialista.[2]

Tras años de acercamiento entusiasta a la obra y la personalidad de Henri Beyle, su espíritu, cargado de curiosidad filosófica hacia los grandes y radicales problemas del hombre, se detenía en aquellos apuntes sobre el amor escritos también con pretensión filosófica y razonadora. Entender ese encuentro entre la meditación de uno y de otro equivale a entender un poco mejor a cada uno de sus autores. Pero sería pretensión exagerada, por nuestra parte, y además dispersadora del objeto rector de este estudio, querer llevar a cabo un análisis exhaustivo de las aportaciones tanto de De l'Amour como de Amor en Stendhal. Algo de esto hicimos en ocasión distinta a la que ofrece nuestro marco actual de investigación, en atención al cual ahora nos limitaremos, sin embargo, a presentar las aportaciones de Ortega en función del proceso de asimilación que se opera en su ensayo atendiendo a las incitaciones stendhalianas. Pese a todo, no renunciaremos, por su interés intrínseco, a exponer someramente algunas de las ideas fundamentales presentes en De l'amour.

Quisiémos remitir previamente a varios estudios al respecto de la

---

[2] "Leyendo el Adolfo "Libro de amor", de Benjamín Constant" (1916) en El Espectador I en O.C. Vol.II, cit., pp.26-27. Veinte años más tarde se lamentaba al pensar: "Hoy escasea el humor par hablar sobre el amor. Aprietan demasiado las cuestiones públicas para que nuestra vida encuentre ante sí espacio suficiente donde entregarse con morosidad a esas ocupaciones privadas. Tal vez es este hecho uno de los síntomas más terribles de nuestra época." "Memorias de Mestanza", arts.cits., p.485.

confrontación Ortega-Stendhal. Hace no demasiado tiempo apareció en la revista Hispania (1979), un artículo de Patrick H. Dust sobre el tema, llevando por título : "Style of thought and style of expression in Ortega's Amor en Stendhal"[3]. En aquellas páginas, el crítico ponía su atención en dilucidar los resortes de la tensión propia de la escritura orteguiana entre la claridad sistemática y la expresión vital. El análisis de Amor en Stendhal respondía, en último término, a dicha intención final, y por lo mismo, valía más como apoyatura en la ejemplificación sobre el tipo de exposición y de pensamiento del filósofo, que por ser iluminador respecto a los contenidos del ensayo acerca del tema concreto del amor. Debe subrayarse, en todo caso, su insistencia sobre un aspecto esencial: el atractivo y el valor de la expresión filosófica de Ortega, cuya posible tortuosidad y complejidad inherentes, en general, al lenguaje filosófico, quedan superadas por la humanidad que rezuma la expresión en todos sus escritos. Humanidad, claridad y rigor de pensamiento, conjugados admirablemente. Leer a Ortega, viene a decir el crítico, es iniciarse en un viaje cuya dificultad queda iluminada gratificantemente por la mente y el estilo de un pensador brillante.

Más alejado en el tiempo, encontramos otro artículo de J. Canosa Donate, a quien debemos varias contribuciones sobre el stendhalismo en España e Iberoamérica.[4] De los dos relativos a Stendhal y su presencia en España, es en el de 1964 donde leemos varias páginas sobre el tema, escritas partiendo del estudio publicado por Consuelo Berges en Insula[5] y luego recogido en su Prólogo a la traducción de De l'Amour para la editorial

---

[3]Hispania Vol.62, Nº3 (1979), pp.266-274.

[4]"Stendhal vu par les espagnols" Stendhal Club Nº 22 (Janvier 1964), pp.141-148;"Stendhal vu par le espagnols" Ibid. Nº33 (Octobre 1966), pp.22-26; "UN stendhalien sud-américain: Vargas Vila" en Ibid. Nº16 (Juillet 1962), pp.311-318.

[5]Insula Nº90 (15 Junio 1953).

Aguilar, Vol.I de las Obras Completas.[6] Se tienen en cuenta aquí las matizaciones que C. Berges proponía a la réplica orteguiana. En opinión de nuestra crítico, no era posible minusvalorar la experiencia del novelista al hablar del amor, y en cuanto a saber si, como afirma Ortega, "ni verdaderamente amó, ni, sobre todo, verdaderamente fue amado", habría que andar con cautela.

> Tan rotunda opinión de nuestro arrebatador filósofo sobre la inexperiencia de Stendhal en amor, se basa en el librito de Abel Bonnard, La vie amoureuse de Stendhal, deliciosa interpretación llena de fino fervor stendhaliano, pero que no es suficiente información para pronunciar un fallo inapelable respecto a cómo y cuánto amó y fue amado Stendhal. Claro es que, en última instancia, ninguna información, ni aun la más directa, rigurosa y anecdóticamente exacta, basta para medir matemáticamente el grado de amor que un hombre o una mujer han sentido ni el grado de amor con que fueron amados. Cosas son éstas en que no cabe la prueba explícita, y hay que atenerse al indicio, a la confesión, a la palabra del interesado.[7]

Verdaderamente, las palabras de Ortega y Gasset merecían esta réplica; recordemos, si no, algunos de sus comentarios:

> Stendhal dedica cuarenta años a batir las murallas de la teminidad. Elucubra todo un sistema estratégico con principios y corolarios. Va y viene, se obstina y desvencija en la tarea tenazmente. El resultado es nulo. Stendhal no consiguió ser amado verdaderamente por ninguna mujer (...).
>
> Los amores de Stendhal fueron pseudoamores de este linaje. Abel Bonnard no insiste debidamente sobre esto en su Vida amorosa de Stendhal. La advertencia es importante porque explica el error radical en su teoría del amor. La base de ésta es una experiencia falsa.[8]

---

[6]Las Obras Completas traducidas por C. Berges y editadas en México en 1955, se reeditaron en 1964 y, recientemente, en 1988. El Prólogo fue más tarde reelaborado para la edición de Alianza (Madrid, 1973), de la que citaremos, de no indicar lo contrario, a partir de ahora.

[7]Prólogo de C. Berges, Stendhal, Obras Completas Vol.I, Madrid, Aguilar, 1988, p.881.

[8]Amor en Stendhal en Stendhal, Del amor, cit., p.16.

El crítico español se excede al juzgar tan radicalmente los sentimientos de Stendhal, aunque, ciertamente, obra en su descargo el hecho de que en la época la vida sentimental del autor de Le Rouge et le Noir fuese todavía mal conocida[9]; se excede también al atribuir una supuesta intencionalidad científica y filosófica a sus reflexiones. Es verdad que, en el primer ensayo de Prólogo, Beyle había escrito:

> Quoiqu'il traite de l'amour, ce petit volume n'est point un roman, et surtout n'est pas amusant comme un roman. C'est tout uniment une description exacte et scientifique d'une sorte de folie très rare en France.[10]

Pero no es necesario avanzar demasiado en la lectura del mismo Prólogo para empezar a constatar los límites del proyecto stendhaliano.

> Il faut, pour suivre avec intérêt un "examen philosophique" de ce sentiment -dit-il- autre chose que de l'esprit chez le lecteur; il est de toute nécessité qu'il ait vu l'amour.[11]

Cuando el autor apela a sus lectores, de hecho, se está definiendo también a sí mismo y es curioso que lo haga en términos nada "razonables".

> Toute cette préface n'est faite que pour crier que ce livre-ci a le malheur de ne pouvoir être compris que par des gens qui se sont trouvé le loisir de faire des folies. Beaucoup de personnes se tiendront pour offensées, et j'espère qu'elles n'iront pas plus loin.[12]

---

[9] Vid. en la Sección "Carnet Critique" de la revista Stendhal Club, la reseña a la traducción de De l'Amour, en Alianza, con el texto de Ortega. (V. del Litto). Nº45 (15 Octobre 1969).

[10] De l'Amour, Introduction de V. del Litto, Paris, Gallimard, 1980, p.333.

[11] Ibid., p.337.

[12] Ibid., p.340.

En el segundo ensayo de Prólogo (Mayo 1834), es todavía más explícito.

> Je n'écris que pour cent lecteurs, et de ces êtres malheureux, aimables, charmants, point hypocrites, point "moraux", auxquels je voudrais plaire; j'en connais à peine un ou deux.[13]

Y ya en el texto, ¿cabe mayor declaración anticientífica que esa sustancial nota que ocupa todo el Capítulo IX? :

> Je fait tous les effort possibles pour être "sec". Je veux imposer silence à mon coeur qui croit avoir beaucoup à dire. Je tremble toujours de n'avoir qu'un soupir quand je crois avoir noté une vérité.[14]

Sin embargo, aunque Ortega y Gasset reconoce que tanto él como Baroja[15] no ambicionaron, en general, ser filiados como filósofos, en el caso de Del'Amour, le supone esta pretensión, más allá de lo que permite el talante mismo del escritor.

> El caso de Stendhal es, no obstante, más arduo que el de Baroja, porque hay un tema sobre el cual quiso teorizar completamente en serio (...). [Y ocurre, lamentablemente- dice Ortega- que] como buen francés, Stendhal es superficial desde el instante en que comienza a hablar en general.[16]

---

[13] Ibid.

[14] Ibid., p.46.

[15] He aquí otro aspecto sobre el cual Ortega elucubra poniendo en relación a ambos escritores, algo que ya había hecho en los estudios dedicados a Baroja. "Stendhal- dice- tenía la cabeza llena de teorías; pero no tenía las dotes de teorizador. En esto, como en algunas otras cosas se parece a nuestro Baroja (...). En Stendhal y Baroja la doctrina desciende a mero idioma, a género literario que sirve de órgano a la emanación lírica. Sus teorías son canciones. Piensan "pro" o "contra" -lo que nunca hace el pensador-: aman y odian en conceptos." Op.cit. pp.9-10.

[16] Amor en Stendhal, cit., pp.10 y 19.

En fin, una vez señalados estos dos excesos en que, creemos, incurre Ortega, convendría, antes de sintetizar los argumentos contrarios a la teoría de la cristalización, fijar nuestra atención en ésta y en el libro donde se halla expuesta. Sobre la obra De l'Amour valgan las explicaciones de C. Berges en el Prólogo a su más reciente edición de Alianza. Veamos.

> Este libro (...) es la culminación de las numerosas observaciones prácticas y especulaciones teóricas que Stendhal escribió en torno al amor y a sus amores, y nació directamente del que en él suscitó Matilde Viscontini-Dembowski, de suerte que, sin conocer este proceso, el libro pierde buena parte de su sentido. Ya he dicho alguna vez que cuando Stendhal recibe en París la noticia de la muerte de Matilde, ocurrida en 1825, escribe en un ejemplar de Del amor la fecha de este fallecimiento seguido de estas palabras: "Death of the author", muerte del autor.
>
> Seguramente, cuando, en absurdos pedacitos de papel, hasta en cartas de baraja, apuntaba las observaciones que son el núcleo de este libro, no lo hacía -como no lo hizo antes en el Diario sobre sus anteriores amores- con el propósito de publicarlas, sino como una especie de autoterapéutica. En 1805, cuando en el Beyle de veintidos años está cristalizando su primer amor serio -el que le inspira Melania Guilbert- escribe en el Diario: "Mi única distracción es observar mi estado. Emplear este medio de consuelo si alguna vez tengo que consolar a una persona inteligente." Pero a principios de 1820, no curado pero sí casi desengañado, se encuentra con aquel montón de apuntes, le parecen publicables y escribe a Adolfo de Mareste preguntándole cuánto costaría el París la impresión de ochenta páginas en 8.º que llevarían el título L'Amour. En otra carta posterior habla de dos pliegos en 18.º para una tirada de sólo cien ejemplares. "No busco la baratura, deseo que de esta obra se vendan sólo veinte o treinta ejemplares. Daré veinte o treinta a los Tracy, Pariset, Volney, etc. Como este ensayo es ultrarridículo, necesita que hablen de él los primeros diez matadores de la filosofía." Y el 25 de diciembre envía a Mareste un ya copioso manuscrito, que se extravía y no aparece hasta entrado el año siguiente, ya Stendhal en París. Firma el editor Mongie un contrato para la impresión del libro, que esta vez no le costará el dinero como los tres que le precedieron: Mongie hará por su cuenta la tirada de mil ejemplares. Cuando Stnedhal le entrega el original ha completado algunas partes y añadido otras: por ejemplo, todo lo referente al amor cortés y al amor entre los árabes (que le facilitó Fauriel, iniciador en Francia de la literatura comparada).
>
> Hay poco que añadir sobre el origen y la primera

> historia de este libro. Sólo que apareció en 1822 y que tuvo menos éxito aún que los anteriores, tan poco que, cuando pasado el tiempo y pensando Stendhal en una nueva edición-véanse los prólogos sucesivos escritos para ella-, escribe a Mongie preguntándole por la suerte de la primera, el editor le contesta aquella ingeniosidad sarcástica que el propio Stendhal nos cuenta más de una vez: "Diríase que su libro es sagrado, porque nadie lo toca.[17]

Victor del Litto ha insistido en el dato de la experiencia amorosa con Matilde Dembowski como elemento esencial en la concepción del libro.[18] Hoy, ciertamente, parece opinión generalizada pensar en De l'Amour no como en un tratado de ideología o en una "fisiología" del amor, sino como en una evocación de la pasión despertada en Stendhal por la bella milanesa.

A finales de 1819, Matilde, que en los últimos meses se había mostrado relativamente complaciente con Beyle, se emplea en alejarle y espaciar sus visitas; incluso se dispara en reproches. No sería arriesgado suponer que su rechazo no venía únicamente motivado por las insistentes declaraciones de amor. Probablemente, algunos comentarios del escritor le estaban resultando comprometedores, dada la relación de ella con los patriotas conspiradores frente al gobierno austríaco. El 5 de Noviembre, ante la creciente frialdad de Matilde, Beyle le dirige las siguientes palabras: "Faites comme si je partais demain"[19]. Es entonces cuando proyecta una especie de novela llamada el Roman de Métilde. Pero pronto renuncia a concluirla, sin duda persuadido de su inutilidad. El 13 de Noviembre escribe sobre la última página de la novela inacabada esta significativa frase: "L'amour est toujours voisin du désespoir."[20] Diez días después reflexiona

---

[17] Ibid., pp.75-76.

[18] V. del Litto, "Pourquoi Stendhal a écrit De l'Amour" dans Première journée du "Stendhal Club", Collection Stendhalienne, Lausanne, Editions du Grand-Chêne, 1965, pp.61-66. Vid. también el Préface a De l'Amour, Gallimard, cit., pp.9-21.

[19] Stendhal, Marginalia II, p.347. Citado por V. del Litto, "Pourquoi Stendhal...", cit. p.61.

[20] Manuscrits de Grenoble, R.5896, Tome 2, Fol.12 Vº.

amargamente: "J'ai un malheureux caractère qui est fait pour aimer et pour être enthousiaste, et je manque de prudence même dans les affaires les plus prosaïques."[21] Es en estas circunstancias de tristeza y abatimiento cuando concibe la idea de escribir un libro sobre el amor. El gran filósofo de la "circunstancia" -permitasenos decirlo- habría debido entender mejor el caso que nos ocupa.En opinión de V. del Litto, semejante cuadro cronológico, además de otros datos internos a la obra, proyecta luz particular sobre el libro.

> Retenons de ce tableau chronologique une donnée essentielle: à la fin de 1819, Beyle n'a pratiquement plus aucun espoir de voir Matilde se montrer moins intraitable à son égard. Pouvait-il croire qu'un livre serait capable de la faire revenir à de plus tendres disponsitions? Ce serait faire fi de sa perspicacité.
>
> D'ailleurs, le contexte de De l'Amour prouve que l'auteur ne s'attache pas à implorer, mais à expliquer, à plaider.
>
> Notons d'abord que l'amour-passion vient en tête du classement initial des différentes sortes d'amour et que c'est le seul d'ailleurs dont il soit question dans l'ouvrage. Cela donne déjà à ce dernier une orientation bien définie.
>
> Remarquons ensuite que le dernier chapitre est intitulé "Werther et don Juan". Ce titre est par lui-même éloquent. C'est une prise de position. En opposant deux personnages célèbres, Stendhal n'entend pas seulement faire du héros de Goethe le symbole de l'amour-passion; il veut s'identifier à lui, afin que cette parenté spirituelle atteste qu'il n'est pas un vulgaire séducteur et qu'il possède, au contraire, une âme ardente, ouverte à toutes les manifestations de la beauté (...).
>
> Stendhal insiste [aussi] sur l'empire qu'exerce l'orgueil sur les femmes, au point de les rendre comme aveugles aux vraies valeurs. Ces réflexions n'ont pas une portée générale, elles visent uniquement Matilde. [Vid. Chap. XXIX et suiv.][22]

---

[21]Stendhal, Marginalia II, p.326. Citado por V. del Litto, art.cit., p.62.

[22]V. del Litto, "Pourquoi Stendhal...", cit., pp.62-63.

En consonancia con tales observaciones, Del Litto concluye negando valor de tratado filosófico a la obra y lo hace del siguiente modo:

> De l'Amour est une confession, un plaidoyer, une apologie. C'est peut-être même la seule fois que Stendhal, en dépit des précautions dont il s'est entouré pour dépister les indiscrets, a mis son âme à nu. Et c'est pourquoi la place de De l'Amour n'est point parmi les essais, mais bien dans les oeuvres intimes.[23]

Leyendo el ensayo de Ortega nos caben, pues, algunos reparos sobre el grado de comprensión que demuestra hacia el sentido de la obra. En todo caso y haciendo honor a la verdad, no toda la responsabilidad de la supuesta incomprensión o de una lectura desajustada, como quiera llamarse, es suya.Lo cierto es que desentrañar las motivaciones stendhalianas ha sido y sigue siendo tarea compleja, ardua y siempre teñida de ambigüedades.

Ortega se acercó a De l'Amour -ello nos consta- con respeto e interés, estimulado por la lectura del libro de Abel Bonnard y, una vez más, encandilado por el tema del amor.

> El libro es de lectura deliciosa -dirá-. Stendhal cuenta siempre, hasta cuando define, sazona y teoriza. Para mi gusto, es el mejor narrador que existe, el archinarrador ante el Altísimo. Pero ¿es cierta esta famosa teoría del amor como cristalización? ¿Por qué no se ha hecho un estudio a fondo de ella? Se la trae, se la lleva y nadie la somete a un análisis adecuado.[24]

Retornemos nosotros al texto de Stendhal y fijémonos en los primeros capítulos, intentando hacer síntesis de las fundamentales ideas allí contenidas. En el Capítulo I distingue cuatro tipos de amores:

---

[23] Ibid., p.66.

[24] Op.cit., pp.10-11.

1.-Amor pasión.

2.-Amor placer (color de rosa). Nada de pasión y espontaneidad. Interviene siempre mucho la inteligencia y la vanidad.

3.-Amor físico. Conocido por todos. Inferior para los más tiernos y apasionados.

4.-Amor vanidad. Se satisface un interés personal. El amor es entonces una creación que como recuerdo se aproxima un poco al amor pasión; uno cree estar enamorado y melancólico, pues la vanidad tiende a creerse una gran pasión.

Por lo demás, termina diciendo:

> Il y a peut-être autant de façons de sentir parmi les hommes que de façons de voir; mais ces différences dans la nomenclature ne changent rien aux raisonnaiments qui suivent. Tous les amours qu'on peut voir ici-bas naissent, vivent et meurent ou s'élèvent à l'immortalité, suivant les mêmes lois.[25]

El capitulo II lo titula: "De la naissance de l'amour", y es aquí donde introduce su teoría de la cristalización. Presenta en descripción detallada, por fases, la evolución que se opera en el alma:

1.-La admiración.

2.-Se piensa: ¡Qué placer...!

3.-La esperanza: Se estudian las perfecciones.

4.-Ha nacido el amor. Stendhal identifica el amor con "avoir du plaisir à voir, toucher, sentir par tous les sens et d'aussi près que possible un objet aimable et qui nous aime."[26]

5.-Comienza la primera cristalización: Adornar el objeto amado con

---

[25] Ibid., pp.29-30.

[26] Ibid., p.30.

todo tipo de perfecciones.

> Ce que j'appelle cristallisation, c'est l'operation de l'esprit, qui tire de tout ce qui se présente la découverte que l'objet aime a de nouvelles perfections.[27]

Y he aquí la famosa metáfora empleada por Beyle a este propósito. Metáfora de donde su teoría toma precisamente el nombre:

> Laissez travailler la tête d'un amant pendant vingt-quatre heures, et voici ce que vous trouverez:
>
> Aux mines de sel de Salzbourg, on jette, dans les profondeurs abandonnées de la mine, un rameau d'arbre effeuillé par l'hiver; deux ou trois mois après on le retire couvert de cristallisations brillantes: les plus petites branches, celles qui ne sont pas plus grosses que la patte d'une mésange, sont garnies d'une infinité de diamants, mobiles et éblouissants; on ne peut plus reconnaître le rameau primitif.[28]

El proceso no se detiene aquí. Ciertamente -añade-, el fenómeno producido se debe al sentimiento de que los placeres aumentan con las perfecciones del ser amado y de la idea de que éste me pertenece. Sin embargo, la atención puede estar distraída aún, pues el alma se cansa de todo lo uniforme, incluso de la felicidad perfecta; y entonces, he aquí lo que viene a fijar la atención:

6.-Nace la duda: El amante llega a dudar de la felicidad que se prometía y se torna severo sobre los motivos de esperanza que había creído. Intenta entonces recurrir a otros placeres, pero los

---

[27] Ibid., p.31.

[28] Ibid.

encuentra nulos; y ante el temor de la desgracia se concentra en una profunda atención.

7.-Segunda cristalización: Esta se orienta a descubrir nuevos encantos, repitiéndose continuamente uno a sí mismo: "Sí, me ama."

La esperanza juega un papel determinante. El amor tanto en la primera cristalización como en la segunda tiene su pilar en una fe que da sentido a esa realidad deseada que aún no poseemos. Aunque a veces pueda parecer que ésta se desvanece, el amor ya ha nacido y es difícil desterrarlo.

Lo que asegura la duración del amor es la segunda cristalización. Además, en el amor la cristalización no cesa nunca, primero es de carácter imaginario, luego, asentada sobre base más sólida continúa actuando. Así, mientras no hayamos llegado a entendernos con el ser amado, existe la cristalización de "solución imaginaria". Sólo en nuestra imaginación estamos seguros de que existe la perfección en la mujer que amamos. Lograda la intimidad, los temores que siempre existen se calman con soluciones más reales.

En capítulos sucesivos Stendhal aborda el análisis de las diferencias en la cristalización, se trate del hombre o de la mujer, y de las condiciones necesarias para que aquélla se produzca.

-."Diferencias en el caso del hombre y la mujer"

La mujer recrea imaginativamente la relación amorosa mucho más que el hombre, inserta en el pudor y gozando y sufriendo al mismo tiempo por despojarse de él.

> Les femmes préfèrent les émotions à la raison; c'est tout simple: comme, en vertu de nos plats usages, elles ne

> sont chargées d'aucune affaire dans la famille, la raison ne leur est jamais utile, elles ne l'éprouvent jamais bonne à quelque chose. Elle leur est, au contraire, toujours nuisible, car elle ne leur apparaît que pour les gronder d'avoir eu du plasirhier, ou pour leur commander de n'en plus avoir demain.[29]

El amor es distinto para la mujer en la primera juventud que en la madurez de los treinta años. El primero es arrebatado, el segundo cae sobre el alma sensible que se conoce a si misma y allí se establece una lucha terrible entre el amor y la desconfianza. La cristalización entonces progresa lentamente, pero es mil veces más sólida que a los dieciseis años.

Por último, la diferencia entre el nacimiento del amor en uno y en otro sexo debe de provenir de la naturaleza de la esperanza, que no es la misma: "L'un attaque et l'autre défend; l'un demande et l'autre refuse, l'un est hardi, l'autre très timide."[30] En el hombre la esperanza depende simplemente de los actos de la mujer amada, pero en la mujer ésta tiene que fundarse en consideraciones morales muy difíciles de apreciar exactamente. En ellas la "opinión" pesa mucho, pues les resulta "indispensable la buena reputación". Por eso las mujeres son mucho más desconfiadas que los hombres, al tiempo que más constantes cuando la cristalización ha comenzado.

-."Condiciones para la cristalización"

La cristalización como fenómeno del proceso amoroso supone la percepción de lo perfecto en el objeto amado. Es preciso que al sujeto le parezca perfecto aunque no en todos sus aspectos posibles, sino en todos los que actualmente ve. Con ello basta para que un ser humano se entregue con

---

[29] Ibid., pp.41-42.

[30] Ibid., p.44.

delicia a divinizar a una criatura. En la segunda cristalización, le parecerá perfecta en todos los aspectos. Se entiende así que en el nacimiento del amor sea necesaria la "belleza", porque es preciso que no se interponga el obstáculo de la fealdad.

"La cristallisation de la maîtresse d'un homme, ou sa BEAUTE, n'est autre chose que la collection de TOUTES LES SATISFACTIONS, de tous les désirs qu'il a pu former successivement à son égard."[31] Así se goza de cada nueva belleza que se descubre en el ser amado, porque nos da la satisfación íntegra y plena de un deseo. Ahora bien, lo que nos hace falta en realidad, en el proceso amoroso, es la pasión. La belleza sólo puede darnos probabilidades respecto a la mujer, y aún estas probabilidades en cuanto a lo que ella es considerada en frío.

De otro lado, cuando las adversidades propias del amor se suman a otras (de vanidad, salud, dinero, persecución política, etc...) sólo en apariencia aumenta el amor con estos contratiempos; como ocupan la imaginación en otra cosa, impiden en el amor que espera, las cristalizaciones, y en el amor cumplido, el nacimiento de pequeñas dudas. "La douceur de l'amour et sa folie reviennent quand ces malheurs ont disparu."[32]

Tras estos planteamientos y reflexiones, su estudio continúa con algunos comentarios sobre cuestiones consideradas por él dignas de interés:

-Del primer encuentro.

-Del matrimonio y el divorcio.

-Del espejismo.

---

[31] Ibid., p.48.

[32] Ibid., p.53.

-Del flechazo.

-Del pudor.

-Del orgullo femenino.

-De la valentía de las mujeres.

-De la intimidad.

-De las confidencias.

-De los celos.

-De la infidelidad.

-Del amor propio.

-Remedios para el amor.

El Libro segundo se ocupa de las naciones en relación al amor; de los temperamentos y de los tipos de gobierno. El autor pasa revista a aquello que le parece diferencial según los países, y de éstos se refiere a : Francia, Italia, Inglaterra, España, Alemania, Estados-Unidos, Arabia. Los capítulos restantes tratan de :

-La educación de las mujeres.

-El matrimonio.

-De lo que se llama virtud.

-De la situación de Europa en relación al matrimonio.

-Werther y don Juan.

Si nos fijamos ahora en la réplica de José Ortega y Gasset, observaremos cómo prescinde de todos estos capítulos complementarios, limitándose únicamente a la valoración de la teoría central. Al abundante número de páginas de De l'Amour, contesta con un breve estudio, si bien es verdad que a éste deben añadirse los otros varios agrupados bajo el título Estudios sobre el amor. De entre ellos, cabría destacar sobre todo Facciones

del amor y, por supuesto, La elección en amor, donde da cumplida explicación de un asunto planteado, pero no desarrollado, en Amor en Stendhal.

> ¿Qué es lo que fija la atención de una mujer en un hombre o de un hombre en una mujer? ¿Qué género de cualidades otorgan esa ventaja a una persona sobre la fila indiferente de las demás? No hay duda que es éste el tema más interesante. Pero a la vez de una gran complejidad. [33]

En efecto, con La elección en amor se completa, en buena medida, la exposición de Ortega sobre la naturaleza del amor tal y como él lo entiende. Entre otras cosas, porque "el amor es, por su misma esencia, elección. Y como brota del centro personal, de la profundidad anímica, los principios selectivos que la deciden son a la vez las preferencias más íntimas y arcanas que forman nuestro carácter individual."[34] Además, el estudio incluye un "Paréntesis", respuesta a una carta anónima enviada por un lector a la redacción de El Sol, allí donde habían ido apareciendo la serie de artículos sobre La elección en amor, en Julio de 1927. Al rebatir los argumentos del lector, Ortega nos remite a su ensayo Amor en Stendhal y sintetiza, con este motivo, sus opiniones contrarias a la teoría de la cristalización, por considerar que ésta, junto a la interpretación sexualista, es la idea que más caminos cierra en psicología del amor. Estas son sus palabras:

> Según la teoría de la cristalización serían siempre imaginarias las gracias que suponemos en lo amado. Amar sería equivocarse. Largamente combato en la serie arriba citada [la serie de artículos de Amor en Stendhal] este pensamiento, favorecido con mucha mejor fortuna que la merecida. Mis razones en contra pueden resumirse en dos. Una: no es verosímil que ninguna actividad normal del hombre consista en un esencial error. El amor se equivoca algunas veces, como se

---

[33] Amor en Stendhal, cit., p.36.

[34] La elección en amor en Estudios sobre el amor, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p.143.

> equivocan los ojos y los oídos. Pero, como éstos, su normalidad consiste en un acierto suficiente. Otra: imaginarias o no, el amor va a ciertas gracias y calidades. Tiene siempre un objeto. Y aunque la persona real no coincida con el objeto imaginario, algún motivo de afinidad existirá entre ambos que nos lleva a suponer tal mujer, y no tal otra, como el substrato y sujeto de aquellos encantos.[35]

He aquí, sintetizados, los argumentos en contra. En Amor en Stendhal, son menos rotundos, aparecen expuestos con mayor detenimiento. Y sin embargo, no tenemos la impresión de que Ortega nos ofrezca un análisis en regla de las ideas de Stendhal. Le basta una somera presentación para lanzarse a lo que es su propia reflexión personal como filósofo.

Veamos. Elogia a Stendhal como narrador, deplora su pretensión de teorizador e inscribe su teoría en el contexto de un siglo XIX idealista y pesimista.[36] Critica lo que piensa es falsificación del sentimiento, por ser Stendhal "uno de esos amadores del amor", provisto únicamente de la experiencia de los falsos amores y:

> De los falsos amores sólo puede quedar en el alma la melancólica advertencia de su falsedad, la experiencia de su evaporación. Si se analiza y se descompone la teoría stendhaliana, se ve claramente que ha sido pensada al revés; quiero decir que el hecho culminante en el amor es para Stendhal su conclusión (...).
>
> (...) cuando probablemente la verdad está más cerca de lo contrario. Un amor pleno, que haya nacido en la raíz de la persona, no puede verosímilmente morir. Va inserto por

---

[35] Ibid., p.157.

[36] "Basta mirar desde fuera esta doctrina para poder localizarla en el tiempo y en el espacio: es una secreción típica del europeo siglo XIX. Ostenta las dos facciones características: idealismo y pesimismo. La teoría de la "cristalización" es idealista porque hace del objeto externo hacia el cual vivimos una mera proyección del sujeto (...). Pero la teoría de la "cristalización" es pesimista. En ella se tiende a demostrar que lo que consideramos funciones normales de nuestro espíritu no son más que casos especiales de anormalidad. Así, Taine quiere convencernos de que la percepción normal no es sino una alucionación continuada y colectiva. Esto es típico en la ideología de la pasada centuria. Se explica lo normal por lo anormal, lo superior por lo inferior." Amor en Stendhal, cit., p.11.

> siempre en el alma sensible (...). Este es el síntoma supremo del verdadero amor: estar al lado de lo amado, en un contacto y proximidad más profundos que los espaciales. Es un estar vitalmente con el otro.[37]

En vista de ambos párrafos, se comprende bien cómo Ortega se propone no ya explicar a fondo la teoría de Stendhal, sino apoyándose en ella, superarla, brindando al lector reflexiones que le den luz sobre la comprensión de un sentimiento poderoso y esencial en la vida de todo hombre.

Hace, eso sí, una advertencia más que no es sino un reconocimiento: "No se puede negar a esta idea de la cristalización un primer pronto de gran evidencia."[38] Desde la aparición de De l'Amour, probablemente todos sus lectores han hallado sugestiva y certera la intuición del francés. Pero, ¿esto supone que debamos darle la razón? La respuesta de Ortega es rotunda: "Yo creo que no. Cabe no tener razón de puro tenerla demasiado." A fin de cuentas -piensa-: "La proyección de elementos imaginarios sobre un objeto real se ejecuta constantemente (...). Estrictamente hablando, no hay nadie que vea las cosas en su nuda realidad. El día que esto acaezca será el último día del mundo, la jornada de la gran revelación." "Lo que parece, pues, evidente en la teoría de la cristalización -concluye Ortega- rebosa el problema del amor. Toda nuestra vida mental es, en varia medida, cristalización."[39] Además, y por esta vía, nos acercamos al punto central de su refutación:

---

[37] Ibid., pp.13 y 17-18.

[38] Ibid., p.23.

[39] Ibid., p.23. A Stendhal tampoco se le ocultaba que la cristalización, como fenónemo del sentimiento y la imaginación, no podía restrigirse al "amor": "Le jeu a aussi sa cristallisation provoquée par l'emploi à faire de la somme que vous allez gagner (...). La haien a sa cristallisation; dès qu'on peut espérer de se venger, on recommence de haïr." De l'Amour, cit., p.39.

> Hay, ante todo, un error garrafal de observación en esta teoría. Supone, según parece, que el estado amoroso implica una sobreactividad de la conciencia. La cristalización stendhaliana parece indicar lujo de labor espiritual, enriquecimiento y acumulación. Ahora bien: conviene resueltamente decir que el enamoramiento es un estado de miseria mental en el que la vida de nuestra conciencia se estrecha, empobrece y paraliza.[40]

Pero, ¡atención! -exclama el filósofo- pongamos algún rigor en el vocabulario, porque el término "amor" puede denominar las más variadas cosas. Y en el fondo -añadimos nosotros-, ahí debe residir el origen de la disensión Stendhal-Ortega.

> En sentido lato, solemos llamar amor al "enamoramiento", un estado de alma complejísimo, donde el amor en sentido estrico tiene un papel secundario. Stendhal se refiere a él cuando titula su libro De l'Amour, con una generalidad abusiva que revela insuficiencia de su horizonte filosófico.[41]

No es el caso de nuestro filósofo para quien:

> El amor, hablando estrictamente, es pura actividad sentimental hacia el objeto, que puede ser cualquier persona o cosa. A fuer de actividad "sentimental" queda, por una parte, separado de todas las funciones intelectuales-percibir, atender, pensar, recordar, imaginar-; por otra parte, del deseo con que a menudo se le confunde (...). Nacen, sin duda, del amor deseos; pero el amor mismo no es desear (...).
>
> A fuer de "actividad" sentimental, el amor se diferencia de los sentimientos inertes, como alegría o tristeza (...). Amar algo no es simplemente "estar", sino actuar hacia lo amado (...). Quietos, a cien leguas del objeto, y aun sin que pensemos en él, si lo amamos, estaremos emanando hacia él una fuencia indefinible, de carácter afirmativo y cálido (...).
>
> Esta advertencia de que hay una actividad sentimental específica, distinta de todas las actividades corporales y de todas las demás del espíritu, como la intelectual, la del

---

[40] Ibid., p.24.

[41] Ibid., p.27.

> deseo y de la volición, me parece de una importancia decisiva para una fina psicología del amor. Cuando se habla de éste, casi siempre se describen sus consecuencias o concomitancias, sus motivos generadores o sus resultados. Casi nunca se coge con las pinzas del análisis el amor mismo, en lo que tiene de peculiar y distinto de la restante fauna psíquica.[42]

A juzgar por los párrafos precedentes, la concepción orteguiana del amor dista notablemente del amor-pasión descrito por Beyle. De cualquier modo, es propósito expreso de aquél ceñirse en su reflexión al nivel de contenidos impuesto por el autor de De l'Amour. Si allí se hablaba de enamoramiento, aquí se hablará de enamoramiento. Pero no se confunda este estado inicial y transitorio -subraya Ortega- con el amor en sí mismo.

> Pues bien -y he aquí la antesala de su razonamiento posterior-: de ese "enamoramiento" que la teoría de la cristalización nos presenta como una hiperactividad del alma, quisiera yo decir que es más bien, un angostamiento y una relativa paralización de nuestra vida de conciencia. Bajo su dominio somos menos, y no más, que en la existencia habitual.[43]

Entramos así de lleno en el planteamiento orteguiano de una teoría del "enamoramiento" radicalmente distinta a la de Stendhal. A juicio del español, el "enamoramiento" es "un fenómeno de la atención, un estado anómalo de ella que en el hombre se produce"[44]; y atención detenida anómalamente en otra persona.

> No se trata, pues, de un enriquecimiento de nuestra vida mental. Todo lo contrario. Hay una progresiva eliminación de las cosas que antes nos ocupaban. La conciencia se angosta y contiene sólo un objeto. La atención queda paralítica: no avanza de una cosa a otra. Está fija, rígida, presa de un

---

[42] Ibid., p.26.

[43] Ibid., p.27.

[44] Ibid., p.30.

sólo ser.[45]

¿Cómo explicar, entonces, la apariencia de verdad que contiene la teoría de la cristalización al dotar al "enamoramiento" de una dimensión positiva y entusiasta? Ortega dice:

> Sin embargo, el enamorado tiene la impresión de que su vida de conciencia es más rica. Al reducirse su mundo se concreta más. Todas sus fuerzas psíquicas convergen para actuar en un sólo punto, y esto da a su existencia un falso aspecto de superlativa intensidad.
>
> Al propio tiempo, ese exclusivismo de la atención dota al objeto favorecido de cualidades portentosas. No es que se finjan en él perfecciones inexistentes. (Ya he mostrado que esto puede ocurrir; pero no es esencial ni forzoso como érroneamente supone Stendhal). A fuerza de sobar con la atención un objeto, de fijarse en él, adquiere éste para la conciencia una fuerza de realidad incomparable.[46]

Pero no nos engañemos, el "enamoramiento" -que no el amor "sensu stricto"- no es sino "un estado inferior del espíritu, una especie de imbecilidad transitoria."[47] La descripción que hace de él Ortega y Gasset es inversa a la de Stendhal.

> En vez de acumular muchas cosas [perfecciones] en un objeto, según presume la teoría de la cristalización, lo que hacemos es aislar un objeto anormalmente.[48]

Bien es cierto, sin embargo, que el enamoramiento resulta inevitable, como mecanismo "pronto siempre a dispararse ciegamente, que el

---

[45] Ibid., p.31.

[46] Ibid.

[47] Ibid., p.32.

[48] Ibid.

amor aprovecha y cabalga buen caballero que es."[49] Pero confundir este automatismo con el amor, como estado superior del espíritu, sería crasso error: "El amor es obra de arte mayor, magnífica operación de las almas y de los cuerpos"[50], aunque sea "indudable que para producirse necesita apoyarse en una porción de procesos mecánicos, automáticos y sin espiritualidad verdadera."[51]

Planteada la esencial diferencia, el filósofo se extiende en una cuestión complementaria que le parece de interés; sigue ya los derroteros de su propia reflexión, dejando atrás el punto de partida brindado por Stendhal. Las páginas siguientes las dedicará a analizar las similitudes entre el "enamoramiento", el "éxtasis místico" y el "hipnotismo", como mecanismos psicológicos. Sólo al final vuelve al tema central de su ensayo, para recordarnos el objeto del mismo:

> He intentado en él exclusivamente describir un sólo estadio del gran proceso amoroso: el "enamoramiento". El amor es operación mucho más amplia y profunda, más seriamente humana, pero menos violenta. Todo amor transita por la zona frenética del "enamoramiento"; pero en cambio, existe "enamoramiento" al cual no sigue auténtico amor. No confundamos, pues, la parte con el todo.[52]

Es encomiable la coherencia del razonamiento orteguiano, pero, aun reconociéndolo, no es menos evidente el atractivo y la gran parte de verdad que contienen las ideas clave de De l'Amour. De hecho, no podemos olvidar -y esto Ortega lo sabia- que Stendhal fue un gran psicólogo de los sentimientos humanos. Sin tener su mirada la profundidad de la del filósofo, supo poner

---

[49] Ibid., p.33.

[50] Ibid.

[51] Ibid., pp.32-33.

[52] Ibid., p.51.

de manifiesto sentimientos iniciales y resultantes de la experiencia amorosa que hoy seguimos identificando como nuestros. Por eso, en ocasiones, tenemos la impresión de que lo que falla en De l'Amour es más lo omitido que lo dicho, e incluso que aquéllo tiene más de acierto que de error o falsedad. En todo caso, es necesario no perder de vista la perspectiva desde la cual el autor pensó sobre el "amor". Educado bajo las coordenadas de los filósofos sensualistas, su verdad es más empírica que racional, su verdad es psicológica. La reflexión en él nace de la experiencia vivida y del inmenso deseo por comprenderse a sí mismo, por indagarse en calidad de héroe o de fracasado.

Los juicios de Ortega pueden resultarnos excesivamente severos, pero distingamos bien: En Amor en Stendhal, el puesto en cuestión no es propiamente el autor, sino sus ideas. En opinión del crítico, éstas nacen, es verdad, de una falsificación del sentimiento y su exposición esta regida por una intencionalidad filosófica poco clara; pero si Ortega arremete contra De l'Amour no es tanto por eso -que podría considerarse resultado de la circunstancia de Beyle- como por considerar equivocada y perniciosa la cada vez más extendida y aplaudida teoría de la "cristalización".

El modo de obrar de Ortega y Gasset es semejante al observado en el resto de sus ensayos: directo, seguro de sí mismo, se dirige con paso firme en busca del conocimiento hondo arraigado en las profundidades del ser y, al mismo tiempo, regido por una inapelable disciplina científica. Además, como en otros casos, el texto lleva la marca de lo constructivo. En su obra no domina nunca la intención polémica por sí misma. De un modo diferente, lo polémico se introduce como ingrediente oblicuo cuyo sentido debe buscarse en esa empresa a la cual dedicó gran parte de sus energías y que podríamos denominar, utilizando el título de uno de sus ensayos, "reforma de la

inteligencia".

Para Ortega, el filósofo es el hombre que arroja mayor claridad sobre su circunstancia, el que busca superar toda contradicción, y esto porque, como tal, alcanza a considerar que, si bien el conocimiento es de naturaleza racional, la "vida" constituye su tema central. No es otra la honda afirmación de lo que él llamó "razón vital"[53]: El elemental reconocimiento de que cualquiera que sea la idea que el hombre tenga de la razón, no tiene más remedio que admitir que ésta se halla siempre arraigada en su vida. La vida humana no es una entidad dotada de razón, sino más bien, una entidad que "usa necesariamente" de la razón, incluso cuando parece comportarse irrazonablemente o irracionalmente. En definitiva, la razón no puede ser ya definida como una operación intelectual, sino que ha de ser entendida como la única posibilidad que tiene el hombre de caminar sobre el resbaladizo suelo de su existencia. Desde esa convicción, se lanzó el filósofo, una y otra vez, al esfuerzo de comprender y hacer comprensible la vida, y el "amor", como contitutivo esencial, no pudo faltar en su meditación.

Tema tan espinoso y complejo, como sin duda es, requería, por encima de cualquier otra cosa, la mirada atenta desde la razón -como condición intrínseca de la vida humana. La razón de Stendhal siempre estuvo empañada de frustraciones, la de Ortega aspiró a superar lo particular para llegar a lo verdaderamente iluminador en las conciencias de los hombres cuya circunstancia compartió. De ahí su tarea, su reto y esos "estudios sobre el amor", entre ellos Amor en Stendhal. Siguiendo ese camino, ¿alcanzó a

---

[53] Vid., J. Marías, "La razón vital" en Ortega. Las trayectorias, cit., pp.171-179.

descubrir los secretos de la gran esfinge? -cuestionaba C. Berges[54]. ¿Quién sabe? Sobre el amor nunca dejará de escribirse y, probablemente, la voz del poeta, del aventurero de los sentimientos siempre resonará más fuerte y hondo en los corazones de los lectores de todos los tiempos que la del filósofo. Pero esa tal vez sea harina de otro costal, aunque, ¿cómo, si no, entender que haya sido precisamente un apasionado del amor, Stendhal, el llamado a despertar la pluma de un filósofo?

Además, posiblemente en ~~esa~~ aquella hora de España, el escritor francés no sólo consiguió estimular la reflexión de Ortega y Gasset, sino la de muchos otros. Y es que los años veinte fueron en nuestro país años de ímpetu intelectual en todo orden: estético, social, político; y la figura de Ortega gozó entonces de enorme predicamento. Sus escritos, sobre todo a través de El Sol y la Revista de Occidente, hubieron de llegar a un amplio público y, sin duda, ayudaron a difundir la obra de Stendhal. Quizá sea demasiado decir, como hace el propio Ortega, que De l'Amour era, por entonces, libro de cabecera de la "marquesa", la "actriz" o la "dama cosmopolita", pero a buen seguro que fue leído, al menos entre quienes se preciaban de estar al corriente de la literatura europea, y ya hemos aludido a la gran preocupación europeista existente durante aquellos años, que había de irradiar de la clase universitaria e intelectual a la amplia clase media de lectores.

A Ortega-crítico le debemos, pues, el haber despertado o alentado el interés por la obra de Stendhal entre el público español. Era el momento en que, a las traducciones de sus principales novelas: Rojo y Negro y La Cartuja de Parma, además de algunas crónicas -La abadesa de Castro o Vanina Vanini- y la Vida de Napoleón, se sumaban ya varias ediciones de De l'Amour

---

[54]Prólogo a Del Amor, cit., p.79.

-primera, además, de cuantas traducciones se hicieron en español de Stendhal, y aparecida inicialmente en la editorial de La España Moderna, sin indicación de fecha, según indica Ramón Esquerra.[55] Hubo, desde finales de siglo hasta 1914, seis ediciones del ensayo. Estas, por sí solas, representan la mitad del total de traducciones castellanas de las obras del novelista. El título varió en algún caso: Curiosidades amatorias (2ªversión en La España Moderna, antes publicada con el título de De l'Amour) o Amistad Amorosa. En 1916 se reedita en Prometeo (Valencia), donde ya había aparecido unos años antes; también lo había hecho en Sopena (Barcelona). Las otras dos versiones anteriores a 1914 son de editorial francesa (Bouret, París, 1906 y Garnier, París, s.a.). Probablemente sea de 1917 la traducción de Edmundo González-Blanco, para Mundo Latino. Luego hemos de dar un salto de diez años hasta su reedición. Recordemos que, precisamente un año antes, 1926, fueron apareciendo en El Sol los artículos sobre Amor en Stendhal, y a lo largo de 1927 los correspondientes a Elección en amor, donde se volvía a hacer referencia a la teoría de Stendhal. No creemos, pues, casual la reedición en Mundo Latino.

En definitiva, Del Amor se convirtió en la obra más difundida en versión castellana de cuantas se conocían entonces del escritor. Ortega contribuyó, en buena medida, a que ello fuese así; y si bien adoptó una postura crítica ante sus ideas filosóficas, la elogiosa opinión que le mereció como novelista original y excelente narrador de estilo propio y agudeza psicológica, hubo de influir favorablemente en el ánimo receptivo de los lectores.

---

[55] R. Esquerra, "Stendhal en España. 1835-1935." Revue de Littérature Comparée XVI (1936), pp.552-577.

CAPITULO QUINTO: Stendhal y Benjamín Jarnés

1. Biografía y circunstancia

Victor Fuentes, uno de los mejores conocedores de la obra de Benjamín Jarnés, en un artículo aparecido hace algunos años, se permitía citar, en relación a la biografía del escritor, la peripecia de ficción que representa en la literatura francesa el personaje stendhaliano Julien Sorel.

> Hay que tener presente -decía-, al aproximarse a la obra del escritor aragonés, el patetismo de su biografía, vivida, en su mayor parte, bajo el signo de la adversa circunstancia: a la luz de su experiencia vital, su creación -biografía artístico-espiritual- acrecienta su sentido de superación y perfeccionamiento, y la concepción del mundo que expresa se tiñe de un fuerte dramatismo vital (...).
>
> A este respecto, es significativa su fervorosa admiración hacia Julián Sorel, que data desde su época de seminarista. Joven de humilde cuna, pero de ilimitadas ambiciones, el héroe stendhaliano, cuya existencia en algunos aspectos se asemeja a la suya, se le presenta como modelo de individualidad y distinción espiritual: "Julián Sorel es el símbolo del joven que de la pobreza anónima quiere ascender a una espiritual riqueza solitaria"[1], escribe en una ocasión, describiendo con sus palabras el gráfico de su propia trayectoria vital encaminada hacia la riqueza espiritual.[2]

No será ésta la única ocasión en que se apunten ciertos paralelismos entre ambos autores, sin que le falten a la crítica razones para hacerlo. Mejor o peor entendidas, la obra de Jarnés despierta numerosas sugerencias al respecto; a veces de manifiesta claridad, como cuando escribe su novela Lo rojo y lo azul, en homenaje al novelista francés. En adelante, nos ocuparemos detenidamente de su análisis, pero, de momento, nos gustaría esbozar las líneas fundamentales que conforman la biografía de Jarnés, no

---

[1] B. Jarnés, Feria del libro, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p.41.

[2] V. Fuentes, "Benjamín Jarnés. Aproximación a su intimidad y creación" Cuadernos Hispanoamericanos LXXII, Nº214 (1967), pp.33-40 (pp.34-35).

sólo para entender mejor las palabras de V. Fuentes, sino para acercarnos así, progresivamente, a una creación literaria y crítica, la suya, condicionada por la circunstancia personal y por una realidad ambiental compartida generacionalmente por quienes escribieron en torno a la década de 1925-1935.

Benjamín Jarnés nació en Codo, un pueblecito aragonés situado a unos 50 km. de Zaragoza. Su padre fue sacristán del pueblo y poeta popular, autor ocasional de romances de ciego, de los que a veces consiguió sacar alguna compensación económica. Contrajo nupcias en tres ocasiones y fue padre de veinte hijos, aunque sólo sobrevivieron siete. Benjamín nació de su segundo matrimonio, el día 10 de Octubre de 1888.[3]

La familia, de muy escasos recursos, poco a poco fue orientando a la mayoría de los hijos hacia la Iglesia: Pedro, uno de los hermanos mayores, ingresa en el Seminario donde obtiene magníficas calificaciones (sería más tarde el sacerdote ejemplar inmortalizado por Benjamín en Mosén Pedro, la primera obra impresa del novelista); Dominica toma el hábito de religiosa de San Vicente de Paúl; José María como coadjutor sastre. También Banjamín, Abel y Jesús comienzan sus estudios eclesiásticos. El primero perserveró durante varios cursos en el Seminario de Zaragoza, y luego en la Universidad Pontificia. De aquí -como dice E. García de Nora- "la base de su conocimiento de la literatura clásica, y acaso también el origen de su gusto por la agudeza y el juego mental y verbal, aprendidos en el conceptualismo sutil de la filosofía y teología escolástica."[4]

---

[3] Vid. sobre la biografía de Jarnés, P. Montón Puerto, "Benjamín Jarnés. Los orígenes del autor más representativo de la novela-ensayo española" Insula Nº256 (1968), p.13.

[4] E. García de Nora, "El relato literario de Benjamín Jarnés" en La novela española contemporánea (1927-1939) Vol.II, Madrid, Gredos, 1968, pp.151-187 (p.156).

Tras la experiencia en el Seminario, modifica a raíz de su servicio militar el rumbo de su vida. Ignoramos las razones de este cambio; quienes han estudiado su trayectoria vital no las señalan.[5] El caso es que, en 1910, cuando es llamado a filas, abandona sus estudios eclesiásticos sin reintegrarse a ellos después. Licenciado del ejército, se dedica a la enseñanza no oficial, graduándose como Maestro Nacional en la Escuela Normal de Zaragoza, pero no llega a ejercer esta carrera. Ingresa en el Cuerpo Auxiliar Administrativo del Ejército, y como suboficial le es otorgado un triste destino de Intendencia en Larache (Marruecos). Casado, regresa a Madrid y fija allí su residencia definitivamente. Desde entonces, alterna su ocupación burocrática (en la que obtiene el grado de Teniente hacia 1930 y el de Capitán en 1936) con la vocación literaria. Primero son algunas poesías en periódicos aragoneses, y es que aún tardaría unos años en conseguir cierta notoriedad literaria. En el futuro, y ya reconocida su obra, volvería a sufrir una ruptura a raíz del exilio, como consecuencia de la guerra civil española. Vivió, entonces, algunos años en México, donde continúa su labor de escritor[6], hasta su regreso a España en 1948 aquejado de una dolorosa enfermedad. Falleció en Madrid, el 10 de Agosto de 1949.

---

[5] Vid. I.M. Gil, "Ciudades y paisajes aragoneses en las novelas de Benjamín Jarnés" Archivo de Filología aragonesa VI (1954), Zaragoza, p.87; J. Chabás, Literatura española contemporánea, La Habana, Cultural, 1952, p.569. Tampoco dan noticias al respecto los críticos anteriormente citados.

[6] En México consigue ocupar un lugar importante en el mundo literario. Colabora en La Nación de Buenos Aires, y más tarde en Romance, que nace bajo la dirección de Lorenzo Varela y Sánchez Barbudo, a quienes guiaba el propósito de buscar una nueva relación entre el intelectual y el pueblo y el nacimiento de un nuevo humanismo con carácter revolucionario. Otros colaboradores de la revista fueron: Pablo Neruda, Henríquez Ureña, Rómulo Gallegos, Moreno Villa, etc. Ahora bien, su participación en la vida cultural mejicana no debió ser inicialmente fácil. Sánchez Barbudo nos da testimonio de ello en unas páginas de Romance: "Antes de la guerra [Jarnés] había sido una figura muy conocida en España (...). Nosotros, quizás, lo estimábamos poco, aunque le pedíamos colaboración. Vivía en México, pero no le veíamos nunca. Estaba sin duda necesitado de dinero, ansioso de publicar, y se lanzó con furia a las puertas que se le abrían." Citado de Mª P. Martínez Latre, La novela intelectual de Benjamín Jarnés. Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" de la Exma. Diputación, 1979, pp.20-21 (Nota 29).

Hay quien ha dicho que Jarnés tiene el aire del hombre que truncó un destino previsto.[7]. Por eso a E. García de Nora no le parecía dato sin interés aquel entusiasmo suyo, rayano en la devoción, por el Julián Sorel stendhaliano: el joven debatiéndose entre el negro del poder de la Iglesia y las tentaciones de la gloria militar, sin hallar nunca su verdadero lugar; arribista disconforme, fiel, al final, únicamente a sus sentimientos. Se observa en ese entusiasmo -insistía García de Nora:

> (...) Más bien el reconocimiento de una honda fraternidad espiritual. Como Sorel, Jarnés emprende a raíz del abandono de sus estudios, el camino erizado de apremiantes pequeñeces y deprimente monotonía del intelectual subalterno, sin títulos ni recursos.[8]

El crítico José Carlos Mainer deduce también de esa dura biografía que caracteriza la figura de Jarnés las posibles razones de su preferencia por Stendhal.

> De ahí que, más que Giraudoux -dice-, las preferencias de Jarnés se vuelquen a Stendhal y a sus epopeyas de jóvenes provincianos que intentan afianzarse en una sociedad que cambia. Pocas veces una lectura juvenil ha sido tan decisiva en la obra de un escritor y ha reaparecido tantas veces en sus páginas.[9]

---

[7]J. Chabás llega a decir: "Su vida (...) tiene, aunque abundante en peripecias la patética monotonía amarga de una biografía de fracasado." op.cit., p.569.

[8]E. García de Nora, op.cit., p.157.

[9]J.C. Mainer, La Edad de Plata (1902-1931), Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975, p.252. La crítica en general ha insistido en subrayar las afinidades entre ambos autores. Lo ha hecho en nuestro tiempo -es el caso de Mainer- y lo hizo en los años veinte y treinta, cuando publicaba con éxito Jarnés. Lo evidencian incluso comentarios en contra, como el de E. Salazar y Chapela en "Literatura plana y literatura del espacio" Revista de Occidente Nº44, XV (1927): "Hablan algunos al mentar a Jarnés, de Stendhal y Giraudoux. Dios sabrá por qué, que nosotros no alcanzamos a comprenderlo. Creemos hacerle más favor -justicia, sobre todo- al escritor, diciendo que se parece a sí mismo." p.283.

De haberse plegado a las alternativas que le deparaba el destino, tal afinidad de circunstancias y de espíritu, quien sabe si, como testimonio oculto de los tiempos, no hubiese sido enterrada para siempre junto al cuerpo inerte del hombre exiliado vuelto por fin a su país. Afortunadamente no fue así, porque el trabajo literario había de determinar, finalmente, la verdadera carrera de Jarnés: la de escritor. En este sentido, la adversa circunstancia personal fortaleció su personalidad, desde el principio portadora de un espíritu sensible y delicado. Aprendió a refugiarse en su interioridad, agudizando ante los sinsabores de la existencia cotidiana la capacidad de imaginación y fantasía, y una voluptuosidad vital y creadora. El mismo confinamiento y represión de los años de Seminario "despiertan en su espíritu, por oposición a un régimen de coerciones físicas y morales, un amor por la vida libre e instintiva, y un exacerbado sensualismo que dan impronta característica a su obra".[10]

El entorno cultural y social que le tocó en suerte y a cuyas incitaciones no renunció, pese a una actitud permanente de escritor apolítico, obró igualmente sobre su personalidad literaria. Al principio, comparte el escepticismo y hasta desengaño de la intelectualidad anterior a 1920 frente a la política. Además, los nuevos tiempos traen el conflicto de la civilización mecanicista: el desarrollo económico insufla alegría y exaltación vitalista a los hombres de su generación, pero al mismo tiempo ante el inminente peligro de la cosificación se despierta en ellos el temor y la desilusión. Estamos ante la gran contradicción del vanguardismo que, tentado por la burguesía y sin renunciar a las nuevas ventajas de la civilización, se rebela, sin embargo, contra sus peligros en un canto al

---

[10] V. Fuentes, art.cit., pp.34-35.

goce del ser como fin en sí mismo.[11] En sus representantes hallamos la repulsa hacia el carácter represivo de la civilización occidental, al tiempo que la aspiración a una ordenación más libre y humana de la vida.

A partir de los años treinta, su inclinación liberal y republicana no estuvo acompañada por una alternativa de "compromiso" desde la literatura, tal y como se entendió por aquel entonces con el incremento de la "novela social".[12] Sin embargo, en sus creaciones de aquellos años, y pese a lo que en general se suele pensar sobre la asepsia y el sentido reaccionario de los novelistas de vanguardia, Jarnés resalta el lado moral de la obra literaria, si bien, bajo su pluma, no tiene un sentido político sino ético. "Como los más destacados de aquella generación europea, Max Scheler, Martin Buber, Mounier, Ortega, busca la superación del individualismo burgués, no en la socialización del hombre, "lo colectivo", sino en una vida social, personal y comunitaria, basada en la relación dialógica, en el co-sentir con el otro."[13]

El crítico Victor Fuentes, considerando cuanto acabamos de decir, resumía del siguiente modo la evolución de la literatura jarnesiana:

> En una época de politización, de partidismos y consignas, Jarnés, como otros escritores de su generación -de modo muy significativo Salinas y Guillermo de Torre- preconiza con insistencia el carácter independiente del arte y la libertad de criterio del escritor, cuyos únicos intereses -a los que debe servir y propagar- son los del espíritu. Si en sus primeros tiempos, bajo el signo de la revolución artística, Jarnés profesa un ideal minoritario, se

---

[11] Vid. V. Fuentes, "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación" The Romanic Review LVIII, Nº3 (Oct. 1972), pp.211-218.

[12] Vid. L. Fernández Cifuentes, Teoría y mercado de la novela en España: del 98 a la República, Madrid, Gredos, 1982, pp.351-357.

[13] V. Fuentes, "La sociedad y lo social en la obra de Benjamín Jarnés" Insula Nº256 (1968), p.14.

> encuentra a gusto en la aristocrática terraza, la de la perfección y ejemplaridad artística y no la de una clase social, por la que -aristócrata del espíritu- siente aversión, en los años treinta, influido por el arte de la época, resalta el costado social de la obra literaria, el ineludible deber del escritor para con el público. Combina su ideal de perfección, ya que, según él, literatura es el arte de escribir, y de escribir bien, con el imperativo de la comunicación.[14]

Lamentablemente, la crítica de la posguerra, atenta casi en exclusiva a los valores de cierto realismo social o existencialismo, perdió de vista con demasiada facilidad esa dimensión ético-social de la obra de Jarnés. Tal actitud contribuyó sobremanera al relegamiento del escritor circunscrito, así, a una tendencia pasajera pronto superada, la de la deshumanización del arte. J.C. Mainer ha escrito:

> Una valoración indebida oscurece todavía el nombre del narrador al que se atribuyó más estricta obediencia a la receta orteguiana de Ideas sobre la novela.[15]

Y sin embargo, como reconoce el mismo crítico, fue Jarnés pieza pi fundamental de una generación cuyo deseo, pronto insostenible bajo las negras circunstancias de una guerra civil, fue "elevar el nivel del arte, por los arduos caminos de la inteligencia, por los delgados caminos de la sensibilidad."[16] Su aparición como escritor en el panorama literario español tuvo lugar en el año 1923, momento presidido en lo político por la dictadura de Primo de Rivera, y en lo literario, por el pensamiento filosófico de Ortega y Gasset.

---

[14] Ibid., pp.13-14.

[15] Op.cit., p.251.

[16] Ibid.

2. El magisterio de Ortega y Gasset: La "Revista de Occidente"

Los jóvenes prosistas de la posguerra "recogen el llamamiento que hace Ortega y Gasset, portavoz español de la "intelligentsia" burguesa liberal europea, a los espíritus selectos, para que, desde su propia individualidad, elaboren los nuevos principios sobre los cuales reconstruir la nueva arquitectura de la vida occidental."[17] Constituyéndose en una élite literaria, van a escribir un tipo de novela minoritaria y experimental.

Ciertamente, al magisterio de Ortega se ha atribuido, en buena medida, la orientación que este grupo de escritores toma en los años veinte. De lo que no cabe duda es de la influencia que ejerció su pensamiento en muchos de ellos y de la incidencia de su ensayo La deshumanización del arte, en donde de suyo no se hacía una propuesta a la cual pudieran o no sumarse los jóvenes escritores, sino un lúcido diagnóstico con una, eso sí, sustancial aportación: su juicio de valor favorable a ese nuevo arte que ya se estaba fraguando, aunque los resultados no fuesen todavía completamente satisfactorios. Ortega conseguía, así, estimular a la nueva generación de vanguardia. Su ensayo terminaba con estas palabras:

> Me ha movido exclusivamente la delicia de intentar comprender -ni la ira ni el entusiasmo. He procurado buscar el sentido de los nuevos propósitos artísticos, y esto, claro es, supone un estado de espíritu lleno de previa benevolencia. Pero ¿es posible acercarse de otra manera a un tema sin condenarlo a la esterilidad?
>
> Se dirá que el arte nuevo no ha producido hasta ahora nada que merezca la pena, y yo ando muy cerca de pensar lo mismo. De las obras jóvenes he procurado extraer su intención. ¡Quién sabe lo que dará de sí este naciente estilo! La empresa que acomete es fabulosa -quiere crear de la nada. Yo espero que más adelante se contente con menos y acierte más.

---

[17] V. Fuentes, "La narrativa española de vanguardia..." art.cit., p.155.

> Pero, cualesquiera sean sus errores, hay un punto, a mi juicio, inconmovible en la nueva posición: la imposibilidad de volver hacia atrás. Todas las objeciones que a la inspiración de estos artistas se hagan pueden ser acertadas y, sin embargo, no aportarán razón suficiente para condenarla. A las objeciones habría que añadir otra cosa: la insinuación de otro camino para el arte que no sea este deshumanizador ni reitere las vías usadas y abusadas.[18]

El llamamiento o la incitación -llámese como se quiera- fue acogido con entusiasmo. Ortega, desde su plataforma europeista y ese buen hacer como lider de la intelectualidad, despertaba respeto y admiración. G. Díaz-Plaja ha comentado el caso anecdótico, pero no por ello menos significativo, del testimonio de Rosa Chacel a propósito de su primera novela: Estación de ida y vuelta. De ella dijo en su momento la escritora que se trataba de "un libro desaforadamente orteguiano."[19] Ponía, así, de manifiesto la amplitud y hondura del influjo de Ortega presente no sólo en su obra, sino también en la de Pedro Salinas, Antonio Espina, incluso Francisco Ayala y, desde luego, Benjamín Jarnés, entre los más representativos.

El efecto de las ideas de Ortega sobre la literatura del momento ha sido subrayado también por E. García de Nora, aunque por su parte prefiera hablar de "afinidad" y no de influencia. En todo caso, le parece una injusticia el achacar -como lo ha hecho, entre otros, Max Aub[20]- a la frivolidad de sus teorías la decadencia de la novela española. Si tan inaceptables eran las ideas de Ortega, no había más que rechazarlas, como

---

[18] J. Ortega y Gasset, La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela en O.C. Vol.III, cit., p.155.

[19] G. Díaz-Plaja, "Benjamín Jarnés y los Nova Novorum" en Historia General de las Literaturas hispánicas, Vol.VI, Barcelona, Barna, 1967, p.427.

[20] M. Aub, "Discurso de la novela española contemporánea" Jornadas 50, México, El Colegio de México, 1945, pp.81 y ss. Vid. también J. Chabás y J. Goytisolo, Problemas de la novela, Barcelona, Seix Barral, 1959.

hizo Pío Baroja. Nosotros también nos inclinamos por reconocer la afinidad entre las ideas sobre la novela defendidas por el filósofo hacia 1925 y, en el caso concreto que nos ocupa, la producción de Jarnés como escritor. El mismo García de Nora ha analizado, partiendo de la primera de sus novelas, El profesor inútil (1928), el grado de acuerdo con la teoría orteguiana y, al respecto, concluye:

> Ignoramos si el entonces casi novel, aunque ya no tan joven Benjamín Jarnés había meditado estas "Ideas sobre la novela" al redactar El profesor inútil; pero se diría, leyéndolo, que su libro es, estrictamente, una tentativa de novela que se ajusta letra a letra, rasgo a rasgo, a las condiciones orteguianas.[21]

Además no podemos olvidar que fue bajo el magisterio y patrocinio directo de José Ortega y Gasset como vieron la luz muchas de las novelas de los nuevos prosistas, gracias a la famosa colección fundada por la Revista de Occidente, en 1923, y que luego daría incluso nombre al grupo, llamada: "Nova Novorum".

Los contactos de Jarnés con Ortega son, no obstante, anteriores a la aparición de "Nova Novorum". Tienen que ver con su colaboración crítica en la Revista de Occidente, fundada en 1923. E. López Campillo ofrece en su libro La Revista de Occidente y la formación de minorías. 1923-1936[22], un detenido estudio de la fundación, evolución y contenidos de la revista; conviene, pues, que nos remitamos a sus aportaciones.

Durante aquellos años de Dictadura, la revista de Ortega comparte

---

[21] E. García de Nora, op.cit., p.165.

[22] E. López Campillo, La Revista de Occidente y la formación de minorías. 1923-1936, Madrid, Taurus, 1972.

el panorama "publicístico"[23] con otras revistas, fundamentalmente con la Gaceta Literaria. Si el tono en ellas fue eminentemente intelectual, con la instauración de la II República, las opciones políticas se acentúan en las publicaciones culturales y asistimos, como expresión de este giro, al nacimiento de La Conquista del Estado (1931), Cruz y Raya (1933-1936), Octubre (1933-1934) y Leviatán (1934), entre otras.[24]

En cuanto a la fundación de la que sería llamada Revista de Occidente, entroncando con unas preocupaciones comunes a otros intelectuales europeos (por ejemplo, en Francia aparece también durante el año 1923 la revista Renaissance d'Occident), contamos con el testimonio escrito de Fernando Vela. Ortega le había hablado con frecuencia, mientras paseaban por Madrid, de la necesidad de fundar una revista que pusiese al lector español al corriente de todas las nuevas ideas en todos los dominios de la cultura, y he ahí que una tarde, a mediados del mes de abril de 1923, Ortega, subiendo por la calle de Alcalá, le dijo: "¿Y por qué no hemos de ser nosotros los que hagamos esta revista? Usted me ayudaría como secretario de redacción..."[25] Inmediatamente quedó esbozado el plan, las colaboraciones españolas y extranjeras e incluso el sumario aproximado de algunos números. Dos meses después, el diario El Sol anunciaba la publicación de la nueva

---

[23] Vid. V. Romano García, José Ortega y Gasset publicista, Madrid, Akal, 1976.

[24] Vid. R. Osuna, "Las revistas españolas durante la República (1931-1936)" Ideologies and Literature II, Nº8 (1978), pp.47-54. Dice en este artículo R. Osuna: "El rasgo que confiere su carácter más saliente a las publicaciones de entonces es, ante todo, la polarización política que sufre en comparación con la Dictadura de Primo de Rivera. Estuvieron las revistas de esa Dictadura más orientadas hacia la gran cultura y los movimientos estéticos, mientras que las de esta hornada se dejan influir por los idearios en boga. Esta orientación no es siempre, por supuesto, abiertamente politizante, pero muchos de sus supuestos estéticos se explican directamente por las actitudes ante el nuevo Estado y la sociedad nueva. Las formas políticas de la Unión Soviética y el Estado italiano también catalizan esas actitudes. Así cabe explicar el problema, muy debatido entonces, de la función del escritor en su sociedad, así como las justas, más políticas que líricas, entre los poetas puros y los comprometidos." p.47.

[25] Revista de Occidente Nº8-9 (Nov-Dic. 1963), pp.139-141.

revista, con las siguientes palabras:

> Nueva Publicación: La Revista de Occidente. Se ha puesto a la venta el primer número de esta Revista, que dirige nuestro colaborador don José Ortega y Gasset. En el sumario se reúnen prestigiosas firmas españolas y extranjeras- Baroja, Ortega y Gasset, Simmel, Schulten, Barga, Reyes- y los temas más variados y curiosos: literatura, ideología, historia, biología, crítica bibliográfica, crónica de la vida extranjera, etc..[26]

Reproducía, a continuación, los propósitos que encabezaban el primer número. A modo de síntesis, López Campillo los ha resumido así:

> En estos Propósitos, Ortega recalca cinco ideas principales que caracterizan la nueva revista: -la revista se hace con un estado de ánimo de alegría, sosiego, meditación, curiosidad y disponibilidad completa frente a todas las manifestaciones de la cultura; -sin embargo, la revista nace en un estado de "urgencia" porque la profunda transformación de las ideas y de las formas de vida en el mundo occidental arriesga sumirnos en el caos, si una inmediata toma de conciencia no se produce; -para intentar entender este nuevo mundo, una condición es imprescindible, estar "de espaldas a toda política, que ~~que~~ la política no aspira nunca a entender las cosas"; -la revista ofrecerá al lector un panorama de la vida europea y americana; -se titula Revista de Occidente pues pide la colaboración de todos los hombres de Occidente unidos contra el "cosmopolitismo obrero, bancario, de Hotel Ritz y de sleeping car." La idea clave de esta presentación de Ortega parece ser que para comprender y dar a conocer el descomunal trastorno cultural de la posguerra, hay que adoptar una actitud de "disponibilidad" total la cual obliga a negarse a tomar partido en las luchas políticas y sociales: sin apoliticismo, no hay cultura, sin cultura, no habrá salvación para el Occidente.[27]

Con esta declaración de principios e intenciones iniciaba su andadura una revista de larguísima vida, cuyas colaboraciones en aquellos primeros años se alimentaron de la pluma de escritores de prestigio y edad, aunque la mayor parte de éstos -D'Ors, Baroja, "Azorín", Pérez de Ayala-

---

[26] El Sol (20 Julio 1923).

[27] E. López Campillo, op.cit., pp.61-62.

cesaron muy pronto; y también o sobre todo de la de jóvenes, muchos de ellos discípulos de Ortega. Entre 1923 y 1936, esto es, la primera etapa de la revista, colaboran de orden de unos trescientos. Entre los extranjeros predominan los alemanes, y de los españoles, cuatro pueden considerarse redactores habituales. Encabeza la lista , por el número de escritos y su larga permanencia en la revista, Benjamín Jarnés (ochenta y nueve colaboraciones de 1925 a 1935); le siguen: Fernando Vela (55 colaboraciones de 1923 a 1936) y Antonio Marichalar (54 colaboraciones de 1923 a 1936). Otras figuras asiduas fueron: R. Gómez de la Serna, Corpus Barga, Francisco Ayala, A. Sánchez Rivero, Gerardo Diego, M. Fernández Almagro, M. García Morente, Guillermo de Torre, Pedro Salinas, J. Torres Bodet, etc. A la vista del grupo de colaboradores, españoles e hispanoamericanos, se observa que dominan, tal y como ya apuntábamos más arriba, los de menos de cuarenta años: "La revista resulta ser pues una publicación producida por una mayoría de gente joven, de unos treinta años o menos aún, y quienes no son personajes conocidos en el momento en que empiezan su colaboración en la revista."[28]

Si los redactores eran jóvenes, también lo fue el público al que se dirigieron, a juzgar por los datos que esgrime Evelyne López Campillo y que, más adelante, reproduciremos literalmente dado su interés. Nos dan idea de la incidencia de la publicación y por lo mismo del eco de cuantos escritos aparecieron allí, entre ellos los de Benjamín Jarnés. Por lo que a nuestro estudio respecta convendría señalar algunos otros dispersos. Nos referimos a una encuesta literaria acerca de la simpatía despertada por el héroe Julián Sorel entre las lectoras españolas. La iniciativa respondía a una moda del momento por este tipo de sondeos.[29] Merece la pena que nos

---

[28] Ibid., pp.73-74.

[29] Vid. L. Fernández Cifuentes, op.cit., pp.272 y ss.

detengamos un poco en ello.

En el Vol.I del año 1928, en la Sección titulada "Asteriscos", se lanzó la cuestión partiendo de los resultados obtenidos en un periódico literario francés, donde se invitaba a expresar las preferencias de cada cual respecto a los protagonistas de la literatura. Los resultados eran resumidos por el redactor español y le incitaban a preguntar a los lectores por el héroe que parecía granjearse entonces buena parte de las simpatías del público: Julián Sorel.

> Ganan los favoritos: Don Quijote, Cyrano, D'Artagnan, el Cid, Rolando. No era inesperado. Pero sorprende ver otros nombres -mezclados entre ellos- de personajes que no han sido tradicionalmente simpáticos: Fabricio del Dongo, Julián Sorel y Disraeli (que es también stendhaliano). No busquésis a René; no ha triunfado un romántico. No lo son, en rigor, Don Quijote o Cyrano, desfigurados como están por un bisel grotesco. En cambio, se abre paso Julián Sorel, que no tiene la viva actualidad de Disraeli, ni su deslumbrante atractivo. Pero Julián Sorel no deja indiferente a su lector -a su lectora sobre todo- ¿Por qué se han encontrado en él los votos? ¿Cómo supo llegar a sus lectores por entre las tupidas celosías de las lineas de Le Rouge et le Noir? ¿Es verdad que Julián Sorel ha triunfado?
>
> No quisiéramos provocar todos los tópicos del beilismo que los críticos tienen en todo momento prevenidos; pero de buena gana arriesgaríamos, a las lectoras exclusivamente, estas preguntas:
>
> -¿Le es a usted simpático Julián Sorel?
> -Si, o no, ¿por qué? -A.M.[30]

Recordemos que un año antes había aparecido el estudio Amor en Stendhal de Ortega, en el diario El Sol, y todo empezaba a indicar que la obra del francés podía ir abriéndose paso y encontrar justo lugar en la consideración de la juventud española.

---

[30]Revista de Occidente Vol.I (1928), pp.435-436.

En el número siguiente del mismo año, la revista reproducía dos respuestas, encabezándolas con las siguientes palabras y bajo el epígrafe: "¿Es de verdad simpático Julién Sorel?":

> Algunas fervorosas lectoras de la Revista de Occidente (y de las novelas de Stendhal) han atendido, gentilmente, al llamamiento insinuado desde cierto asterisco del número anterior (...). Ello ha valido a Revista de Occidente algunas respuestas -finas, hondas, sagaces- de las cuales ella se honra en publicar, hoy, dos. La primera aparece firmada con iniciales únicamente; la segunda por la autora de Toya, que ha colaborado otras veces en esta Revista.[31]

Los comentarios de las lectoras, en realidad, enjuiciaban fundamentalmente al Julián Sorel amante y no al héroe literario. El aspecto sentimental, amoroso, prima sobre cualquier otro, en sus escritos; incluso en otra respuesta publicada posteriormente, el tono romántico del comentario cae casi en lo caricaturesco. No obstante, dos de las contestaciones -las indicadas por el redactor en el párrafo que acabamos de reproducir-, una firmada únicamente con iniciales y otra por la luego muy conocida escritora Rosa Chacel, resultan más comedidas y también de mayor hondura reflexiva. Veamos.

Respuesta 1-

> "Con nuestra sensibilidad moderna, es difícil juzgar la personalidad de Julien Sorel. Su ambiente, su meta de ambición difiere tanto de la nuestra, nos llena de asombro: Napoleón o seminarista (con visos a obispo rojo o negro...), no puede ser plenamente comprendido por la actual sociedad gris, por el pequeño rentista que aspira a ser gran capitalista, o el hombre deportivo, futuro campeón. Nuestra vida es más simple. Sorel, que por sus contemporáneos no fue comprendido, era, sin embargo, muy de su época, con todas las preocupaciones, pequeñas intrigas y manera de sentir que ahora nos parecen absurdas. Pero ¿es simpático o antipático?
>
> Visto al través de la perspectiva de los años, nos resultan simpáticos, precisamente, los defectos que le hicieron ser odiado por los suyos. Su falso orgullo y su amor propio desmesurado -que le llevaban al perpetuo compromiso

[31] Ibid. Vol.II (1928), p.138.

consigo mismo del logro o resolución de tal o cual hecho- tienen algo tan infantil en su misma exasperación, que nos hacen sonreir con indulgencia. ¡Y qué íntimo goce cuando podía apuntarse un "bien jugado"! Y luego, la reacción por la excesiva sensibilidad, siempre alerta, siempre herida...

Le faltó genio, no llegó a florecer por encima de su gente; los conoció, los despreció, quiso dominarlos, y fracasó al llegar a la meta. Pero ese fracaso redime el lado calculador, hipócrita e intrigante -tan desagradable- de su carácter. Un fracaso consciente, premeditado, heroico; inspirado por el único momento de amor real en su vida. Un gesto sincero -no ciego, de pasión-, con el cual destrozó su labor cotidiana y aniquiló el esfuerzo constante, hecho para alcanzar ese poder social que tanto apreciaba, y cuya carencia le hizo pasar ratos de amargura, de humillación, de rabia. Su crimen vino a ser la explosión de todo un trabajo interno de amor y celos reprimidos, y su mérito estriba, precisamente, en la visión clara de todo lo que perdía, la inutilidad de toda su trayectoria.

Los días que pasó en la cárcel, despojado de tantas mezquindades y pudiendo saborear, al fin, la verdader inclinación de sus sentimientos sin ninguna traba, fueron los más felices de su vida. El amor a una mujer triunfó en él, del amor a sí mismo.- C.Y."[32]

Respuesta 2-

"Como la encuesta del héroe simpático sonda la conciencia afectiva, electiva de nuestra época, no la conciencia literaria, para enjuiciar a Julián Sorel, aspirante a nuestra simpatía, tendremos que extraerle de la magnífica construcción stendhaliana, donde acostumbrábamos a considerarle como dentro de un delimitado estanque de estilizacón, elemento transparente pero inhabitable, y alojarle en un medio de percepciones cordiales.

Parece ser que una racha reivindicadora de Julián Sorel había de delatar que la opinión evolucionaba hacia la comprensión y perdón de sus pecados. Pero ¡de esto hace ya tanto tiempo! Hoy para perdonar sus pecados tiene comprensión cualquiera. Lo verdaderamente insuperable es el aburrimiento de su compañía, su seriedad intrascendente, su concupiscente atención al juego -cosa calificada de mal gusto en todas las épocas y sociedades-, lo elemental, lo rudimentario de su erotismo, que no pasa de un vulgar aprendizaje sexual, que no tiene una amena ramificación. Ni su sensualidad es capaz de la excursión más pequeña fuera de la consabida localización, ni su afectividad se permite el lujo de gastar una onda superflua.

Estos dos puntos son los que esencialmente acercan o

---

[32] Ibid., pp.138-139.

distancian a Sorel de nosotros. Su amor al refinamiento y a las buenas costumbres puede dar la impresión de una sensualidad amplia y complicada, pero nada más inexacto. Su capacidad de goce es limitadísima, en él no hay más móvil patente que el ornato personal, con el que su alma femenina lucha por destacar de la mediocridad. Por esto es sólo en un ambiente de tocador donde puede crearse para él un poco de atmósfera cordial, donde puede, a medias, brotar la confidencia de sus flaquezas, como en esa amistad clandestina que suelen tener los niños con los criados.

Que lo poco que hay de viril en el alma de Julien Sorel vive torvamente encastillado en su último reducto, en su vano desprecio, en una misantropía de triste egotismo (su egotismo es lo que más puede repugnarnos en nuestra época egotista, porque lejos de nuestra indecible contemplación se afana en ser algo así como su autobienhechor social), es cosa que se hace visible como en nada en su relación con la mujer, en la que su soberbia masculina, por encima de su cobardía social, da a la paciente una tristísima situación inferior. Salvemos la responsabilidad personal de Sorel de la parte que corresponde en esto a su época y más a su raza.

Fuera del simulacro de sentimiento que es su relación con Mme. de Renal, la intimidad de Julien Sorel es estéril, desoladora. Ni un afecto decoroso por algo que no pueda provocar la irritación de su plebeyez. Ni una amistad. ¡Ni un vicio!

La pobreza de su mundo interior es magnífica en su época de seminario, incapaz de poblar su soledad con el más pequeño caudal de sensaciones propias, permitiéndose como escape imaginario pensar de cuando en cuando, con ridícula ternura, en una camarera que "no es tonta ni exigente".

¡Qué expansión, qué regodeo para Sorel es la proximidad de uno de estos seres complacientes y subalternos! Mme. de Renal lo es en cuanto Sorel franquea la puerta de su cuarto. No así la joven Matilde, que el el único poco de gracia que pasa por su lado en su corta vida, y que naturalmente, a él no se la hace apenas. Cae en la historia de Sorel esta muchacha como piedra de toque de las cortas miras del héroe, porque siendo éste un furioso aspirante a aristócrata, y siendo ella un gracioso ejemplar de auténtica aristocracia (elegancia, riesgo, heroísmo, antipracticismo), no consigue seducirle con sus valores esenciales, es decir, no tiene de por sí fuerza de encanto suficiente para despertar su apetencia, y necesita retarle al combate social ineludible. Sorel acude y escala la ventana, llevando en sus brazos a su propia alma, hembra temerosa, salvada con trabajo del naufragio.

El otro arrebato de Sorel, consciente en el tiro final, tiene una explicación sencilla, dada la exigüedad de su matiz psíquico. Naturalmente, Mme. de Renal tenía la supremacía física, podría decirse la exclusiva, de sacudir sus caprichosos nervios, y al volver a irrumpir en su vida, cuando más dominados los tenía, le trastornó. Si la pegó el

> tiro fue porque entonces la gente llevaba armas y pegaba tiros, y no se le ocurrió otra cosa.
>
> Gastado en estas expansiones su parco capital, le vemos llegar a los veintitantos años completamente exhausto, y una vez cómodo en su situación de sentenciado, volver a recobrar el primitivo manjar que bastaba a su sensualidad. Incapaz de satisfacción, por verse continuado en aquel ave heráldica que le aburría con su revoloteo, pone su prole a seguro en las prácticas manos de la que había sido su ama y su sierva, solicita nodriza que no escasearía en abundante y contrastada burguesía.
>
> Después de esta encarnizada persecución, Julien Sorel se nos escapa de nuevo al elemento literario; y una vez libre de nuestro contacto, viéndole evolucionar a debida distancia, reconocemos que, además de su perfecta constitución, su naturaleza no es del todo deleznable, y que realmente merecería un enjuiciamiento de otra índole, en el que se pudieran analizar sus valores perdurables. Pero que no intente coquetear con las lectoras de nuestra época, porque incita a caricaturizarle sus inactuales encantos. -Rosa Chacel."[33]

Con sus últimas palabras Rosa Chacel estaba reclamando ese estudio literario de la novela de Stendhal que todavía en España faltaba por hacer. Pero los ánimos y el espíritu receptivo de los jóvenes lectores y lectoras, influido problablemente por el entusiasmo stendhaliano de Ortega y las noticias cada vez más insistentes y sin censura llegada de Francia, hacia intuir una cada mejor acogida del novelista entre nosotros.

Volvamos ahora al público de la Revista de Occidente, ese público que leyó la encuesta de 1928 sobre las simpatías de Julien Sorel. Prometimos reproducir las palabras de E. López Campillo y, aunque su comentario es extenso, vamos a hacerlo en honor a la claridad del mismo y fundamentalmente por el interés que entraña para nuestro tema.

> El hecho de que una parte no despreciable del público de la Revista de Occidente fuese formada por gente muy joven se ha comprobado por medio de varios testimonios orales que

---

[33] Ibid., pp.417-419. (El subrayado es nuestro).

hemos recogido: el nombre de Ortega era conocido por sus colaboraciones en El Sol; además ciertos de los colaboradores de la revista eran catedráticos de Instituto, como José María Igual y podían en sus clases dar a conocer algún artículo publicado en la revista; por fin, entre los estudiantes, no solamente en la Facultad de Filosofía y Letras, sino también en la Facultad de Derecho e incluso en la de Ciencias -donde era grande el prestigio de Blas Cabrera- Ortega era considerado como un profesor fuera de serie, cuyas producciones culturales suscitaban curiosidad e interés. No hay que olvidar, al intentar explicar el prestigio de Ortega entre los estudiantes de todas las Facultades, el papel preponderante de las tertulias de café: es durante esas discusiones, en las que los temas culturales ocupaban un sitio por lo menos tan importante como los temas políticos, cuando se difundían las informaciones sobre los últimos libros publicados, los nuevos artículos o las recientes conferencias. Fuera del mundo de la Universidad, pero no muy alejados, los estudiantes y profesores de las escuelas de ingenieros podían, gracias a las publicaciones de la Editorial "Calpe"-se les destinaba una colección especial dirigida por Esteban Terradas-, tomar contacto con las obras de Max Born, Uexkull, Spengler, Jenninges o Adler, e interesarse por las empresas culturales posteriores del firmante del prólogo general a esta colección que era Ortega mismo.

Otro sector en el que pudo la Revista de Occidente encontrar también lectores era el formado por los miembros de las profesiones liberales, especialmente médicos y juristas, quienes, en los años anteriores, habían pasado por la Universidad y pudieron así conocer la obra de Ortega, manteniéndose luego al tanto de la vida cultural gracias a las páginas que El Sol le dedicaba. Otro sector interesante era la administración: recordemos de paso que el propio secretario de la revista, Fernando Vela, era un modesto inspector de aduanas que se había pasado a la literatura y a la filosofía.

Así pues sin ser muy numeroso, el público de la revista (de los 3.000 ejemplares, más de la mitad iban hacia América Latina) se situaba estratégicamente: en las ciudades universitarias (estudiantes y profesores), y entre los elementos más abiertos de las profesiones liberales. Por otra parte, la característica más importante de este público es que abarcaba a literatos y a científicos, quienes buscaban en la revista un modo de reforzar el carácter polivalente de sus conocimientos y de compensar la tendencia a la especialización de la enseñanza universitaria.[34]

En esa gran empresa que ha sido durante años la Revista de Occidente, publicó por entonces Benjamín Jarnés. Sus páginas o bien la

[34] E. López Campillo, op.cit., pp.65-66.

Editorial a su cargo le brindaron sobrado espacio para manifestarse como creador y crítico. En el terreno de la creación, no sólo Jarnés, sino la mayor parte de los escritores del grupo de vanguardia dedicados a la "novela intelectualista, lírica y deshumanizada" publicaron en la Colección de la revista: "Nova Novorum". Además, entre las páginas de aquélla se hallan abundantes cuentos y novelas cortas: un total, entre 1923 y 1936, de unos ciento cuarenta y tres textos de autores extranjeros e hispanohablantes. Jarnés estuvo entre los más prolíficos, con diecisiete cuentos o fragmentos de novelas. Pero hay que mencionar también los nombres de R. Gómez de la Serna, J. Torres Bodet, Fr. Ayala, R. Chacel, A. Espina, Corpus Barga, J. Moreno Villa y un largo etc.

Junto a estos géneros, hay otro que cobra especial relevancia en la revista: la biografía. Existe en torno a estos años un aumento muy significativo del gusto de los escritores españoles por los estudios biográficos, inclinación que debe ponerse en relación con los esfuerzos de Ortega y de los intelectuales reunidos en torno suyo en la "Liga de Educación Política", en 1914. En efecto, la doctrina vitalista del filósofo vigoriza los fundamentos de la biografía como género, al tiempo que la paralela crisis de la novela lo fortalecía aún más. Es el propio Ortega, no lo olvidemos, quien impulsa personalmente a sus discípulos a la tarea "provista del sello de la más alta elegancia espiritual, pero proyectada hacia un ámbito popular."[35] Rosa Chacel ha descrito, años después, las circunstancias en que se ejerció esa tutela, fundada en los planteamientos filosóficos vitalistas del maestro: "Esta reconociliación con la realidad, esta aceptación del presente, que sólo existe cuando el eje mental coincide

---

[35]E. de Zuleta, Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés, Madrid, Gredos, 1977, p.77.

con el vital, tenía que dar como resultado la valoración del recuerdo."[36]

Unidos en este acuerdo tácito por revitalizar el género, dieron en realizar, con ocasión de las reseñas críticas de obras de carácter biográfico, un verdadero trabajo de análisis teórico del género. Entre 1927 y 1929, publican a este respecto artículos críticos: B. Jarnés, Fr. Ayala, A. Marichalar y A. Espina. Estiman que la biografía va a dar al género novelesco una nueva vida, pues todos admiten la crisis del género, aunque afirman que ésta no es más que el anuncio de su mutación. El tipo de biografía que proponen mantiene vínculos con la tradicional, pero se diferencia de ella porque quiere obtener el trazo continuado de la trayectoria vital, en lugar de sus elementos discontinuos.

Ahora bien, no bastaba con definir teóricamente sus características, había que experimentar los retos planteados por el género. Ortega encarga a varios de sus discípulos una tarea, escribir una biografía dentro de la serie de Espasa-Calpe titulada "Vidas españolas e hispanoamericanas del siglo XIX". Quedan como fruto de este encargo algunos importantes trabajos de A. Marichalar, de A. Espina y del propio Jarnés, sobre los que ya volveremos en su momento.

En último término, habría de considerarse esta incitación orteguiana como un llamamiento a realizar un trabajo de formación ideológica en un momento en que la Dictadura de Primo de Rivera, principalmente entre 1923 y 1928, goza del apoyo popular, lo cual priva temporalmente al intelectual de una audiencia política, sin renunciar por ello a la labor ideológica.

---

[36] R. Chacel, "Respuesta a Ortega. La novela no escrita" Sur Nº241 (Julio-Agosto 1956), p.117.

> El pasado llega a ser material para la enseñanza, pero no un pasado cualquiera: la mayor parte de las biografías comentadas o realizadas son las de hombres que han sido jefes, guías, caudillos, por ejemplo, Mahoma, Gengis Khan, Napoleón, Cromwell, Cisneros, Nelson, Carlos V, Alejandro Magno, Zumalacárregui, Castelar, Ganivet, Costa, etc. Buscan así los autores, en los destinos de los "caudillos" espirituales o políticos del tiempo pasado, indicaciones que permitan al lector español y a ellos mismos orientarse en el período de reestructuración social de la posguerra y de la Dictadura.[37]

Como crítico, sus artículos y reseñas vieron la luz en diversas revistas y diarios: La Gaceta Literaria, periódicos madrileños como El Sol, Luz, La Voz; La Vanguardia de Barcelona; Ulises, Cotemporáneos, El hijo pródigo, Romance de México, y La Nación de Buenos Aires. Sus escritos fueron luego periódicamente recogidos en libros: Ejercicios (1927), Rúbricas (1931), Feria del libro (1935), Cartas del Ebro (1940), Ariel disperso (1946). Pero, sin duda, la Revista de Occidente fue la que le brindó mayores posibilidades en la difusión de sus ideas literarias. E. de Zuleta ha escrito:

> Quizás es en las páginas de la Revista de Occidente, a través de noventa artículos y reseñas, donde mejor se aprecia la actitud de Jarnés como crítico literario y como ensayista: su vocación de aventura y, a la vez, de continuidad y de equilibrio (...). La revitalizada estimación de la literatura tradicional y el mesurado aplauso al arte nuevo, nada se le escapa a la apasionada pupila del observador. España y Europa de los años 1925 a 1935 desfilan por entero, y la meditación renovada sobre algunos temas y textos esenciales van anudando el comentario circunstancial de refinada clarividencia.[38]

---

[37] E. López Campillo, op.cit., pp.181-182.

[38] E. de Zuleta, Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés, cit., p.69. En Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966, E. de Zuleta sintetizaba las grandes líneas de la crítica literaria en la Revista de Occidente: "En el orden de los temas, una acuciante preocupación por lo nuevo, que no excluye la constante revaloración del pasado literario -Cervantes, Lope, Góngora, Gracián, Larra, Espronceda, Galdós, Valera-. Un especial interés por lo que llaman la "literatura en crisis", por la nueva poesía, por la novela; por las relaciones entre la literatura y las demás artes, especialmente la pintura y el cine. Y, sobre todo, por la literatura

El espíritu de la Revista de Occidente inspiró a Jarnes. Aunque, en el fondo, no era sino el espíritu del maestro el que sobrevolaba la obra de aquellos hombres de su generación. No es menos cierto, sin embargo, que el talante, el estilo jarnesiano, sus orientaciones en el terreno de la crítica, aquellas sus inclinaciones de gusto que nunca evitó manifestar, impregnaron el contenido de la revista durante buena parte de su andadura. Y téngase en cuenta que no estamos hablando de una revista cualquiera:

> Por su continuidad, la calidad y variedad de sus colaboraciones, el apoyo de su Editorial, la Revista de Occidente ha tenido, en la vida cultural española, latinoamericana e incluso europea, una influencia considerable, evocada en la mayoría de los estudios sobre la cultura española del período de entreguerras.[39]

3. La obra de creación: a la defensa del "arte nuevo"

El diagnóstico de Ortega y Gasset sobre el tipo de arte literario emergente en la década de los veinte guarda estrecha relación con la literatura europea coetánea de vanguardia. En Francia, la novela experimenta un giro en cuanto a la manera de captar la realidad, en tanto el artista llega a sentirse menos observador que creador. La influencia del bergsonismo se deja notar en el culto por el mundo interior y la admiración por Mallarmé o Baudelaire aumenta. En 1924, André Breton pronuncia una violenta requisitoria contra la novela en el Premier Manifeste du Surréalisme. En el

---

como manifestación de las preocupaciones espirituales de esa entreguerra tan activa como ansiosa: el vitalismo, la filosofía existencial, el renacimiento religioso, los nuevos estados totalitarios, la desilusión del paraíso soviético, la presencia dominante de las masas. Libros y autores de los cuatro puntos cardinales y, sobre todo, libros nuevos, que permiten indagar en la novedad y avizorar -mediante la crítica prospectiva- las direcciones futuras de un proceso literario más complejo y fluido que nunca." pp.308-309.

[39] E. López Campillo, op.cit., p.23.

segundo Manifiesto define la novela del porvenir liberada, al fin, del realismo, de la lógica y abierta a la inspiración poética. André Gide con Les Faux-Monnayeurs trata de transformar el género, depurando la obra e invitando al lector, sobre todo, a reflexionar en lugar de mecerle con historias y con cuentos. El crítico C.E. Magny subraya la nueva necesidad del género de entrever, por encima de los acontecimientos contingentes, una serie de significaciones unidas entre sí por una necesidad interna. Proust lleva muy lejos todas estas preocupaciones al hacer de su novela una búsqueda, un progresivo descubrimiento del mundo a través de la conciencia.[40] Impresiones y reflexiones cobran nueva vitalidad y todo lo que era específico de la poesía se integra en la novela. En todos los casos existe un signo predominante: la lírica. Pedro Salinas ha escrito en un muy conocido ensayo sobre la Literatura española del siglo XX, refiriéndose a aquella época que él mismo vivió, lo siguiente:

> El lirismo contemporáneo medra no sólo en las altas temperaturas de la poesía lírica, género tradicionalmente identificado con el lirismo, sino en las regiones mucho menos encendidas de la novela y, victoria final, hasta en las generalmente frías del ensayo. Toda nuestra literatura está impregnada de lirismo.[41]

Estamos ante el lirismo de las vanguardias, cuyas teorías y doctrinas presentan no pocas concomitancias con las ideas de Ortega sobre el arte y, dentro de éste, sobre el valor concedido a la metáfora. El mundo literario francés y español parecen orientarse en una misma dirección.

> La obra de Ortega La deshumanización del arte -dice Simone Bosveuil- tiene su importancia ya que recoge la toma

---

[40] Vid. S. Bosveuil, "Proust y la novela española de los años 30: Ensayo de interpretación" en D. Villanueva, La novela lírica, Barcelona, Taurus, 1983, pp.121-135.

[41] P. Salinas, Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza, 1970, p.40.

> de conciencia de una nueva sensibilidad, y es testimonio del conocimiento que se tenía en España de las búsquedas y trabajos efectuados en Francia en el campo de la novela.[42]

Hay quien ha criticado, tal es el caso de G. Torrente Ballester, semejante relación de influencia de la novela europea en su período crítico (1923-1936), "invitando al cultivo de formas y de técnicas que la evolución normal de la novela española, aun en caso de crisis no hubiera exigido", y cuyos resultados carecen de valor permanente, pues "no añaden nada a la novela como arte, no revelan del hombre nada nuevo, no son más -a nuestros ojos de hoy- que arqueología reciente."[43] En general, lo cierto es que la crítica de los cincuenta y sesenta lanzó severos juicios contra estos novelistas.

Sin embargo, en su momento, la alternativa que supuso el arte nuevo -llámese deshumanizado, lírico o intelectual- gozó de un considerable éxito.[44] No duradero, pero sí bastante sintomático, pues revela la auténtica asunción, por su parte, de un estado de circunstancias vitales y estéticas, y esto será siempre importante a la hora de conceder valor a un movimiento literario. Guillermo de Torre, testigo e historiador del período, advierte que negarlo sería negar la intención antirrealista y la búsqueda de otros estilos, búsqueda ya iniciada y cumplida anteriormente por los noventaiochistas. Significaría, además, aislar la novela española de la europea y reducir arbitrariamente a un único tipo este género que se

---

[42] S. Bosveuil, art.cit., pp.127-128.

[43] G. Torrente Ballester, Panorama de la Literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1965, p.410.

[44] Vid. V. Fuentes, "Las dimensiones estético-eróticas y la novelística de Jarnés" Cuadernos Hispanoamericanos Nº235 (1969), pp.25-37.

caracteriza, precisamente, por su pluralidad.[45]

Emilia de Zuleta, cuyo estudio sobre Jarnés es hoy uno de los pocos y más acreditados, no se arriesga en una valoración sobre el grupo, pero refiere una serie de aspectos que, en su opinión, habrían de tenerse en cuenta para llegar a algún juicio definitivo al respecto.

> Su afán experimental y su ambición estética celosísima, la quiebra que representó la preguerra y la guerra civil, la desviación del interés de escritores y público hacia la biografía y algunos otros factores de época, magisterio y escuelas literarias, aún no debidamente estimados y situados.[46]

Suele decirse, y en este sentido existe más fácil consenso, que ese grupo de escritores, creadores de novela deshumanizada bajo el patrocinio de Ortega, estuvo encabezado por Benjamín Jarnés, siendo las obras de éste las más representativas y abundantes de entre las editadas en la Colección de la Revista de Occidente. Así lo afirman E. García de Nora y J.Mª Martínez Cachero, y coinciden básicamente en la valoración R. Gullón y J. Chabás.[47] Entrambasaguas le atribuye el papel de encabezador del

---

[45]G. de Torre, "Hacia un más allá del realismo novelesco" en El espejo y el camino, Madrid, Prensa Española, 1968, pp.97-109. El crítico polemizó en diversas ocasiones sobre el tema del realismo y la deshumanización del arte con J. Goytisolo ("Para una literatura nacional popular" Insula Nº146 (15 Enero 1959), p.6.) y J. Marra-López (Narrativa española fuera de España. Madrid, Guadarrama, 1963). Uno y otro desconocen todo valor en la obra de Jarnés. Vid., además del citado estudio de G. de Torre, del mismo autor: "Una polémica sobre la "deshumanización del arte"" y "Los puntos sobre algunas íes novelísticas" en El fiel de la balanza, Buenos Aires, Losada, 1970, pp.60-72; "Afirmación y negación de la novela española" en El espejo y el camino, cit., pp.69-96.

[46]E. de Zuleta, op.cit., p.123.

[47]E. García de Nora, "El relato literario de Benjamín Jarnés" en op.cit., pp.151-187; J.Mª Martínez Cachero, "Jarnés y los "Nova Novorum"" en Historia General de las Literaturas Hispánicas, Vol.VI, cit., pp.426-430; R. Gullón, "Los prosistas de la Generación de 1925" Insula Nº126 (15 Mayo 1957); J. Chabás, "Benjamín Jarnés" en Literatura española contemporánea, cit., pp.569-573.

renacimiento de la novela[48], algo que se debe también a la persistencia de su vocación, frente al carácter efímero o transitorio de la de muchos de sus contemporáneos.

Los primeros relatos de Jarnés aparecen en la Revista de Occidente como fragmentos anticipados de sus novelas, o bien como esbozos narrativos, luego incorporados a las mismas. En cualquier caso, hay un continuo hacer y rehacer hasta dar, año tras año, con la edición de sus novelas más significativas: El profesor inútil (1926), Locura y muerte de Nadie (1929), Paula y Paulita (1929), Teoría del zumbel (1930), Escenas junto a la muerte (1931), Lo rojo y lo azul (1932); y ya en el exilio: La novia del viento (1940) o Venus dinámica (1943).

Al género novelístico, en efecto, dedicó Jarnés buena parte de sus esfuerzos, en función -quizá contra lo que pueda pensarse- de un principio nada "deshumanizado", según el cual "la novela es un modo de conocer al hombre". Esta característica esencial se debe, y al mismo tiempo es consecuencia, de la íntima relación del género con la vida, aunque dicha adhesión -y he aquí el sentido de la "deshumanización" orteguiana- no implique, por supuesto, una servidumbre total a la realidad; por el contrario, el novelista debe inventar su realidad, su obra requiere una indispensable elaboración estética. "Creo -ha dicho Jarnés- que el novelista puede aceptarlo todo, a condición de que se comprometa a transformarlo todo."[49]

---

[48] J. de Entrambasaguas, "Benjamín Jarnés" en Las mejores novelas contemporáneas Vol.VII, Barcelona, Planeta, 1961, pp.1311-1378.

[49] B. Jarnés, Stefan Zweig. Cumbre apagada. Retrato, México, Proa, 1942, p.168.

Los métodos en el quehacer estético, desde el tiempo de Cervantes hasta el nuestro, se han multiplicado, pero siempre, si quieren ser acertados, se habrán de mantener fieles a una época, la suya, y al deseo de perfección artística. Las posibilidades, según Jarnés, son múltiples, pero el objeto será toda vez el mismo: el conocimiento del hombre. Tanto vale, en este sentido, y nuestro novelista así lo observa, el procedimiento de Stendhal que acierta a descender desde la abstracción a lo particular -del "hombre" al individuo-, como los "desfiles de ideas" de Baroja, quien crea tipos ricos en representaciones, pero pobres en sustancia personal.[50] En definitiva, fuera cual fuese el método elegido, piensa Jarnés -muy a tenor con el planteamiento orteguiano- que la novela de hoy debe ser arte en profundidad -Prometeo encadenado a su roca, no Hermes que vuela, según propia metáfora-. Un arte beneficiado, cada vez más, del mejor conocimiento de su objeto: el hombre, gracias al apoyo de la ciencia.

Estamos, pues, ante varias coordenadas básicas en la concepción novelística jarnesiana: vitalismo, profundidad y rigor en la apoyatura extraliteraria, y desde luego, lirismo como elemento conformador del estilo. Y es que sus creaciones forman parte del tipo de novela lírica que tuvo auge en Europa en la segunda y tercera década del siglo, tal y como, ya en 1934, sugería Pedro Salinas, remitiendo su reflexión a la propia realidad española:

> La producción literaria de estos años -decía- está dominada por la poesía lírica, ya que son los años germinales de poetas como Federico García Lorca, Rafael Alberti y Jorge Guillén. La novedad no nos llega sino por el camino de lo poético (...). La novela que nace envuelta en estas circunstancias y obedece a ellas no podía ser ya la novela realista a lo Baroja. Hay, en efecto, y coincidiendo con una corriente universal, un marcado antirrealismo en las entonces llamadas letras nuevas. En este contorno espiritual es donde

---

[50] E. de Zuleta, op.cit., p.121.

> ha de ir afirmando Benjamín Jarnés la realidad de un género en apetencia de renovación, la novela.[51]

Ultimamente, este tipo de novela ha sido motivo de estudio para uno de nuestros hispanistas más reconocidos, Ricardo Gullón. En su ensayo, La novela lírica[52], abordaba el tema atento a su devenir histórico, así como a las conexiones estéticas con la "prosa simbolista". Darío Villanueva en reseña al mismo, indicaba:

> [Comenzó entonces, con la crisis de fin de siglo] un fecundo proceso de renovación novelística que en decurso de los veinte y treinta de nuestro siglo produciría grandes novelas nuevas, de cuya herencia inmediata aún depende el género hoy, cuando podemos identificar ya en gran medida aquella renovación como el acercamiento de lo puramente novelístico a lo lírico.[53]

Pero tal acercamiento, según ha ido poniendo en claro la crítica, no supuso ni supone una identificación entre "ficción lírica" y "estilo poético". En realidad, el efecto lírico que una novela pueda suscitar "es el resultado de una conjunción de factores -tema, estructura, lenguaje, tono- cuyo determinante no sería otro que el de la sensibilidad, la personal visión del mundo del autor."[54] E. de Zuleta, mostrándose de acuerdo con este planteamiento, añadía:

> Tal es el caso de la novela de Jarnés, donde, más allá de las "toraceas poemáticas", hay un sostenido aliento de vitalismo y voluptuosidad al cual se subordinan los demás

---

[51] P. Salinas, "Benjamín Jarnés, novelista" Indice literario III, Nº2 (Febrero 1934), pp.21-24.

[52] R. Gullón, La novela lírica, Madrid, Cátedra, 1984.

[53] D. Villanueva, "Más sobre la novela lírica" Insula Nº461 (Abril 1985), p.11.

[54] M. Baquero Goyanes, Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970, p.68.

elementos novelescos: espacio, tiempo, acción, personajes.[55]

Los recursos concretos empleados en sus narraciones conectan con la "prosa simbolista", además de existir una contínua recurrencia al mito clásico y a la intelectualización de los conflictos y héroes. En este sentido y dentro de la dinámica simbolista, hallaremos en Jarnés todos los recursos explotados por el "arte nuevo", en sus distintas dimensiones estéticas, además de las privativas del ámbito literario, tales como la utilización libre del tiempo, la superposición de espacios y, sobre todo, la imagen nueva, vanguardista. Entre los comunes a las distintas manifestaciones artísticas:

> Algunos proceden de la pintura, no sólo el impresionismo -que puede vincularse con Miró o Azorín-, sino también el cubismo en su etapa analítica o en su posterior evolución sintética. Cierto tipo de imágenes pueden calificarse de surrealistas. En general, toda su imaginería ilustra cabalmente la simbiosis de formas artísticas entre las artes tradicionales, así como el ascendiente del cine sobre aquéllas, del mismo modo que, a la inversa, elementos plásticos y literarios venían integrándose en el cine.[56]

En continua experimentación con esos recursos, Jarnés ofrece por añadidura al lector de hoy algo más que un resultado novelesco, más o menos afortunado. La impronta meditativa dejada por Ortega en su discípulo, así como la ansiosa curiosidad que le caracterizó siempre, dieron como resultado una pertinaz reflexión sobre el arte, determinante de su pensamiento estético y crítico.

Por nuestra parte, quisieramos dedicar ahora algún espacio a la exposición de las líneas fundamentales de su pensamiento estético, habida

---

[55] E. de Zuleta, op.cit., p.126.

[56] Ibid., p.128.

cuenta de las interferencias que pueden establecerse entre éste y las actitudes críticas que manifiesta en sus ensayos. Pero como, en sí mismo, es tema que se escapa a nuestra intención de análisis, lo haremos cediendo la palabra a E. de Zuleta y a P. Martínez Latre, a cuyos exhaustivos estudios remitimos nuevamente.

En el primero de ellos, se establecen importantes lazos de conexión entre conceptos como arte y vida, arte y realidad, arte y mito. Son polos que definen, precisamente en sus interrelaciones, los puntales básicos de la concepción artística jarnesiana. Pero, ¿qué es a sus ojos el arte? Ante todo, el modo de experiencia superior, "la ruta de un hombre hacia la profunda realidad de los seres y de las cosas."[57] Y entre todas las arte, en el lugar más alto y privilegiado, la literatura.

> Literatura es un arte, el arte más considerable, el arte supremo, siempre víctima de su propia materia y de su propio instrumento, que tan desaforadamente tiran de él hacia la tierra, hacia lo borroso y trivial (...). Entiéndase bien: arte de construir, labor de ingeniería del pensamiento. De extrema dificultad, de suma trascendencia humana, de indudable eficacia social.[58]

De esta caracterización se deduce la profunda relación entre el arte y la vida. "Pasión y razón, arte y vida, deben conjugarse por igual en la creación estética, Jarnés, atento a las corrientes que dentro del arte nuevo continuaban algunas tendencias finiseculares de conflicto entre ambas esferas, las impugna vigorosamente: "¡Como si el gran arte no hubiera sido siempre una alta expresión de una alta vida!"."[59] Ese mundo de relaciones sólo existe en virtud de un mediador, el artista y de su voluntad creadora,

---

[57] B. Jarnés, Stefan Zweig..., cit., p.160.

[58] Feria del libro, Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p.20.

[59] E. de Zuleta, op.cit., p.35. Cita de Stefan Zweig..., cit., p.27.

siempre vigilante y lúcida, sometiendo la materia que se le ofrece a norma y medida, cuidando lo que es esencial a la literatura: la forma. Y la verdadera forma artística siempre nacerá de un espíritu creador vocacionado y disciplinado.

El estilo no es sino la conjunción de ambos elementos, "un equilibrio de fuerzas"[60], de razón y pasión. En 1938, en un comentario al Discurso sobre el estilo de Buffon, enumeraba las cualidades centrales del estilo: orden, movimiento, discreción, ritmo, claridad, ímpetu. Y por encima de todo, como valor vital y estético: la gracia. La gracia "hay que atraparla en la vida y en el arte."[61]; ella más que cualquier otra cualidad del estilo supone, siendo espontánea, un mágico poder de ordenación. Otros valores esenciales en la escala jarnesiana serán la alegría y, desde luego, la voluptuosidad, el deleite de los placeres sensuales, que tan importante lugar ocupan en su obra, como aldabonazo reivindicativo ante un mundo de alienaciones.

Es misión del artista, además, la incorporación de la realidad total por el arte. "Lo difícil no es crear de la nada, sino crear de lo que nos rodea" -dice Jarnés.[62] Acercarse a la realidad, mantenerla presente, pero sin que ello suponga sujetarse a módulos realistas, partiendo de los cuales el arte anterior ha fracasado en su intento de captación de la realidad. Hay que buscar otras vías.

> Sobre aquel despertar inicial provocado por las cosas crece la obra de arte como resultado de un esfuerzo, mediante el cual el artista ejerce su mágico poder de ordenación.

---

[60] Teoría del zumbel (Novela), Madrid, Espasa-Calpe, 1930, p.14.

[61] Eufrosina o la Gracia, Barcelona, José Janés, 1948, p.18.

[62] Rúbricas, Madrid, Atlántico, 1931, p.171.

> Esencialmente, el arte es esfuerzo y vocación, conciencia y claridad. Por eso, el libro difícil es el único atendible, el único que alcanza la verdadera dignidad del arte.[63]

No nos sorprende, pues, que Jarnés-crítico literario se vuelva con afición notoria hacia los artistas que, por voluntad consciente, han ido configurando un universo propio, desde Góngora a Borges o Giraudoux.

En este ensamblaje arte-vida-realidad, el mito tiene un valor fundamental, dado por su condición de símbolo vital. En nuestro tiempo- explica E. de Zuleta- se ha hecho necesario recomponer una imagen viable del destino humano dentro de un universo infinitamente fragmentado y caótico, y como consecuencia, crece en importancia la función del mito. "El artista contemporáneo, imposibilitado para dominar la realidad cambiante, tiende hacia dos salidas: negarla o reconstruirla, ya sea en el mito o en el subconsciente."[64] En esta línea, Jarnés incorpora el mito tanto en la vertiente de la ficción creadora, como en el ensayo y la crítica. Dánae en El convidado de papel, Juno en las Escenas junto a la muerte, Diana y Circe en Lo rojo y lo azul, y otras referencias mitológicas dispersas en su obra de creación demuestran cómo el mito, en este caso, desborda los límites de la mera teoría literaria. En El profesor inútil, su primera novela, incluye un largo prefacio sobre la presencia del mito en la realidad, como vaivén del espíritu humano de lo histórico a lo eterno: "Mito es un poco de humanidad pasada por el cielo."[65] Mito y vida se hallan en fusión, porque si la vida fundamenta al mito, éste le da a aquélla su garantía de permanencia sobre el fluir incesante. Años más tarde, volvería a subrayar esa presencia vital del mito. Los mitos están presentes siempre. "No nos falta ninguno.

---

[63] E. de Zuleta, op.cit., p.41.

[64] Ibid., pp.62-63.

[65] El profesor inútil, Madrid, Revista de Occidente, 1926, p.18.

Nos rodean, nos acosan."[66]

En cualquier caso, la recurrencia al mito para enriquecer la obra creadora, cargado de un simbolismo abierto, no estereotipado, conduce también a dificultar el mensaje novelístico. Por esta vía, de múltiples apoyaturas, nos acercamos a lo que se ha llamado novela intelectual: psicología imaginaria que sustenta a personajes semialegóricos, renovación formal y total jugueteo artístico y metafórico son las principales constantes de este tipo de novela, cuya estructura interna ha estudiado detenidamente Pilar Martínez Latre.[67]

En síntesis, digamos que sus novelas, llámense como se quiera: intelectuales, líricas, deshumanizadas, pusieron en juego los recursos del momento siempre bajo el peculiar entendimiento teórico que las presidía. Fueron su legado creativo junto a las biografías y ese otro grupo de libros para los cuales él mismo utilizó una feliz designación: libros de "género intermedio".[68] Así, Viviana y Merlín (1930), Libro de Esther (1935) o Eufrosina o la Gracia (1948). Y es que, frente al problema de los géneros literarios, mantuvo Jarnés una posición similar a la de Ortega, a quizá aún más avanzada. No sólo los consideró funciones poéticas o direcciones en que gravita la generación estética, más que estructuras formales, sino que, frente a la manía de servirse de ellos para clasificar los libros, se pronunció con firmeza contra lo que consideraba una deformación de la capacidad de estimar el fenómeno literario. En un artículo aparecido en 1931, hacía el siguiente comentario, más revelador que cualquiera de los

---

[66] Eufrosina o la Gracia, cit., p.7.

[67] Op.cit., pp.46-51.

[68] Jarnés empleó esta expresión por primera vez en un artículo sobre Baroja, publicado en 1933: "Baroja y sus desfiles" Revista de Occidente XLII, Nº126 (Diciembre 1933), p.348.

nuestros:

> Bien está que haya géneros, pero está mejor que no nos sirvan de punto de arranque para fijar los valores de un libro. Antes que el género, está el autor; yo, por mi parte, no reconozco escritores ni me importan los géneros: sólo reconozco autores, con su modo peculiar de contemplar el mundo, de actuar en él y -sobre todo- de expresarlo.[69]

4. Jarnés, crítico literario

4.1. Su concepción de la crítica

El conjunto de las ideas estéticas de Benjamín Jarnés tiene su correlato y complemento en la serie de ideas concretas sobre la crítica expuestas en sus artículos, ensayos e, incluso, en prólogos teóricos o digresiones no narrativas en sus novelas. Conviene tenerlas en cuenta a la hora de comprender su actitud ante obras y autores juzgados.

Una vez más, los análisis de E. de Zuleta y P. Martínez Latre son puntales a los que debemos acudir en busca de información al respecto. ¿Cómo entendió Jarnés la crítica literaria, su naturaleza y su función? Es algo a lo que él mismo fue respondiendo en la teoría y en la práctica.

En primer término, prefirió delimitar y definir, si bien por negación de otras formas muy próximas en el análisis literario, la función de la crítica. En su opinión, no se debía confundir la crítica con la historia literaria, ni su fin había de ser clasificar y comparar.

---

[69] B. Jarnés, "Libros sin género" Revista de Occidente XXXII, Nº95 (Mayo 1931), pp.206-207.

> El crítico que prefiere comparar, suele convertirse en funcionario del registro civil estético; porque redactar una fe de nacimiento, con nombres de padres y padrinos, es cosa fácil. No lo es tanto redactar una fe de personalidad.[70]

Es importante, ante todo, saber descubrir la genialidad de la obra, lo que la convierte en radicalmente original. Siguiendo en el símil: "La obra cimera de una época -dirá- suele ser siempre un tipo natural. Luego vienen los hijos legítimos que comienzan por rechazar al bastardo."[71] ¿Qué significa, entonces, redactar una fe de personalidad -entendido esto como misión última del crítico? Definir por sí misma la obra nueva, valorarla y situarla, lo cual exige, evidentemente, penetración, capacidad, originalidad, audacia e independencia en el juicio. Cualidades difíciles de reunir, pero que un buen crítico requiere para extraer el máximo de la riqueza de una obra y así gozar de su lectura recreando los aspectos más conseguidos, al tiempo que suscita el mismo goce en su lector.

Jarnés pone, por lo tanto, el acento en la originalidad de la obra como cualidad especialmente valorada, y entiende dicha originalidad en cuanto al grado de innovación. Lo original -piensa- es aquello que se aleja de lo rutinario, de lo cotidiano y afecta esencialmente a la estructura y a la forma estilística. Lo original nunca se somete a clasificaciones fáciles, tan del gusto de las generaciones anteriores[72]; persigue, eso sí, dar salida al ímpetu creativo personal. Cuando el crítico descubre ese valor, acercarse a él es motivo de gozo intelectual, pero también sobreviene con ello la angustia ante la pugna de fuerzas contradictorias.

---

[70] Rúbricas, cit., p.8.

[71] Ibid., p.9.

[72] En este sentido, Jarnés no sólo muestra su rechazo a la generación realista, sino también a otras más recientes, como la de los hombres del 27, en su opinión, coartados por el influjo gongorino.

Así, todo crítico íntegro deberá luchar contra la "precipitación" y la "domesticidad". El primer error consiste en un acercamiento precipitado a la obra artística compleja y la premura no es buena consejera; captar los múltiples valores literarios ocultos a menudo en una creación exige "morosidad" y "profundidad". El segundo error, la "domesticidad", puede llevar al tentador partidismo, cuando, por el contrario, es fundamental la honestidad en la crítica, esto es, huir de toda influencia o presión: "Valorar, jerarquizar es arduo; es siempre más fácil quedar bien con los amigos."[73] Por otra parte, también tendrá ante sí la dificultad de conciliar las normas universales, como instrumento de análisis, con las experiencias particularizadas. Ardua confrontación:

> O se aplica la ley común, o una fórmula individual- "tertium", un ideal camino medio, "non datur"-; pero las universales normas son inasibles, cuando no las rechazamos por mohosas, y las impresiones particulares se fatigan, se relajan, sobre todo cuando no se fraguan en una rigurosa pupila.[74]

Nada fácil tampoco será hacer frente a la disyuntiva entre la libertad de la intuición y la servidumbre de la ciencia, entre el examen estético y el examen ético de la obra de arte. En todo caso, y ante tanta interpelación, "el crítico habrá de conciliar su función incitante y vivificadora -apoyada en su propio goce e intuición- con un método basado en la lectura fiel de la obra."[75] La intuición, al fondo, en su pensamiento crítico teórico y en el ejercicio de esta labor tendrá siempre para Jarnés una importancia fundamental. La orientación vitalista que ilumina toda su obra le lleva a despojar a la "razón" de toda prioridad.

---

[73] Libro de Esther, 1ªEd., Madrid, Espasa-Calpe, 1935, p.12.

[74] B. Jarnés, "Un resentido genial" Revista de Occidente XX, Nº58 (Abril 1928), p.111.

[75] E. de Zuleta, op.cit., p.66.

> La razón es ingeniosa, lo explica todo, excepto lo esencial y más preciso: el brinco a la vida aparte, la última diferencia por la cual el libro resulta ser una y único, y ese brinco se produce a través de la lectura en simpatía, a través de la obra morosamente leída.[76]

El crítico no puede ser, en suma, sino un lector de obras literarias y, a su través, de la verdad vital en ellas contenida. Unido a la creación por el lazo de la "simpatía" gozará e invitará a gozar de su lectura. No bastará con hacer autopsia de elementos aislados, será necesario para alcanzar el secreto formal de la obra, para explicar el porqué de la genialidad de algunas, ir más lejos.

> Podemos atrapar ciertos valores en su punto feliz de armonía, en su gozosa conjunción, y enfocar allí la lente crítica. Podemos intentar una sincera crítica de la gracia...[77]

Sin olvidar la sabiduría, llegar a una síntesis valiosa con la gracia, al igual que sin renunciar a la razón, la intuición habrá de jugar un papel esencial. Pero, por encima de todo, el acento vital domina y ello explica el quehacer crítico de Jarnés, donde a menudo se deja que prime el gusto personal en la elección de los libros comentados. No se busca la exhaustividad, incluso su crítica adolece de cierto tono "amateur", jovial o marcadamente irónico, pero indudablemente su aportación incita al lector hacia un variado campo de interés literario.

> Pretende orientar al público ante las novedades artísticas de su época -precisa P. Martínez Latre- y es representante preclaro de las vanguardias literarias, así como portavoz de sus obras más representativas, que valora con acierto e inteligencia. Muestra en todo momento su vasta cultura literaria, analizando las obras de escritores

---

[76] Feria del libro, cit. p.10.

[77] Eufrosina o la Gracia, cit., p.68.

> europeos contemporáneos, en los que destaca su ponderado juicio, refrendado por la crítica más actual. Valora especialmente las obras de Proust, Joyce, Borges, Giraudoux, escritores que tienen en común el haber hecho del tiempo un valor estético y un elemento estructural de sus obras. Pero no es sólo la literatura contemporánea la que es objeto de su crítica, sino que también su atención se dirige a nuestros grandes escritores clásicos, especialmente a los del Siglo de Oro.[78]

4.2. El ejercicio de la crítica

Páginas atrás indicamos cuáles fueron los medios utilizados por Jarnés para el ejercicio de su crítica: revistas y periódicos que ya citamos, entre ellos de forma especial la Revista de Occidente, libros de ensayo -a menudo fruto de la recopilación de artículos publicados con anterioridad-, y también prólogos teóricos o discursos no narrativos insertados en sus novelas o biografías. Con el empleo de tales recursos, sus ideas pudieron difundirse entre ese "público culto" al que iban dirigidas y frente al cual van a cumplir -al modo orteguiano- una función educativa, dando a conocer, "en un estilo elegante, contruido refinadamente desde sus primeras notas, los libros de actualidad, la literatura novísima, los clásicos actuales y los clásicos reactualizados, las ideas estéticas y literarias de una minoría exigente, repensadas con agudeza y originalidad."[79]

Respecto a la disposición de Jarnés y las características de sus reflexiones críticas, hemos esbozado en el apartado anterior las ideas fundamentales. Quizá merezca la pena, sin embargo, recoger algunas palabras más de E. de Zuleta:

---

[78] P. Martínez Latre, op.cit., p.56.

[79] E. de Zuleta, op.cit., p.18.

> El crítico entra en el universo del libro leído, capta su atmósfera, asimila la óptica de su creador, reconstruye la obra mediante la selección de sus rasgos más expresivos, a menudo, de sus perfiles insólitos o escorzos sorprendentes y, finalmente, la valora. Sin embargo, la visión del crítico no se agota en la obra misma, sino que -aun dentro de las formas más breves de la reseña- proyecta la singularidad de esa creación particular dentro del proceso al cual pertenece: dirección estética o filosófica, clima espiritual, tendencia de época.[80]

En un intento de abordar sintéticamente su aportación crítica bien podemos, entonces, acercarnos a los criterios que mantuvo sobre los distintos movimientos estéticos, los de su tiempo, los inmediatamente anteriores y los del pasado siglo XIX.

- Los movimientos artísticos de vanguardia

Benjamin Jarnés vive los años de intensa renovación artística en Europa. Los "ismos" se suceden en el terreno de la literatura paralelamente a lo que ocurre en las otras artes. Así, junto al dadaismo, surrealismo, ultraismo, creacionismo, reconocemos el post-impresionismo, el expresionismo, el cubismo. Las mutuas interrelaciones son subrayadas por el crítico cuando dice, por ejemplo:

> Entre las artes y los cultivadores aparecen extrañas simpatías, afinidades y preferencias... Tal poeta reúne en sus versos literatura y música. Tal otro propende a la escultura y a la pintura. El concepto más árido, el pensamiento más hondo, ¿qué podría ser en poesía sin la ayuda solícita del color, del sonido, de (...)? Lo que importa es no apelar a la oratoria.[81]

---

[80] Ibid.

[81] "Lo plástico en López Velarde" Romance Nº XX, p.18.

Ocurre, en principio, que su actitud ante estos efímeros movimientos es más bien de rechazo. El desorden, la transgresión que los caracteriza choca con el deseo de armonía jarnesiano. Y sin embargo, ello no impide que les encuentre una justificación, como vías transitorias para conseguir la originalidad. Definirá el cubismo como "un rococó al revés, el rococó de un anhelo de depuración muy necesaria"[82], y lo incorporará a su obra para "salir de la monotonía". En mayor medida, sucede con el surrealismo a cuyos procedimientos recurre muy a menudo en búsqueda siempre de nuevas técnicas enriquecedoras de la expresión y capaces de ahondar en el conocimiento de la realidad. El surrealismo -dirá- "vino a renovar lo que Joubert hubiera llamado las HECES del espíritu, los posos humanos."[83]

En realidad, Jarnés adopta una postura ecléctica modulada con el tiempo y en función de las etapas de su propia creación.

- Los escritores contemporáneos españoles y extranjeros

B. Jarnés fue un permanente oteador de las empresas nuevas. Atento a cuanto aparece, es él quien anuncia la edición de los libros iniciales de Rafael Alberti, Pedro Garfias, Manuel Altolaguirre, etc. Sigue el rumbo de las revistas juveniles y les concede una función importante en la difusión de los nuevos creadores. En este sentido, cuanto surge bajo el llamado "arte nuevo" le merece interés y así lo demuestra a través de las páginas de la Revista de Occidente, desde donde muchas veces se concedió categoría a obras meritorias, pese a la juventud de sus autores e incluso a su inmadurez.

---

[82] Feria del libro, cit., p.12.

[83] "Encuesta" Romance Nº1, p.3.

En cuanto a la poesía, muestra sus reticencias frente a la Generación del 27, tachándola de narcisista en sus planteamientos, al seguir la poesía pura y minoritaria de J.R. Jiménez. De todos modos, casi nunca hace una crítica individualizada de estos escritores.

Lugar importante entre sus artículos merecen los temas americanos, "reflejo de la comunidad de preocupaciones, de inquietudes que ligaba a España con América desde el 98, especialmente intensificada en el grupo orteguiano bajo el empleo de su encabezador."[84] Su primera reseña en la Revista de Occidente, en Mayo de 1925, es precisamente acerca de Calcomanías, obra de Oliverio Girondo. Luego, destacaría su admiración por el mundo poético de Borges y también por la obra de Torres Bodet.

Bajo el conjunto de sus aportaciones "americanistas", descubrimos tres grandes líneas de pensamiento, precisadas por E. de Zuleta: primera, el problema de la independencia espiritual de los pueblos sudamericanos; segunda, la necesidad de que se incorporen, trasmutados y enriquecidos por el arte, los nuevos tipos de América; tercera, la vinculación existente entre los escritores americanos y la tradición española.

Entre los escritores norteamericanos también hay algunos de su preferencia, es el caso de Faulkner, de quien analizó la obra Las palmeras salvajes, destacando la importancia de su estructura novelística. Pero se hallan entre los europeos aquellos hacia los cuales muestra mayor estima, y en una primera revisión de los mismos constatamos que se siente atraído especialmente por los novelistas innovadores, "claros espíritus que se adelantan a su época."

---

[84] E. de Zuleta, op.cit., p.72.

Se interesa por la obra de Proust, Joyce, Pirandello y de modo especial por la de Giraudoux. A Pirandello le llama escritor filósofo, preocupado por describir y mostrar realidades de tipo espiritual. Exalta sobre todo su drama Seis personajes en busca de autor. De Joyce admira el relieve de sus personajes y en general su capacidad creativa; su juicio coincide, así, con el de los representantes del grupo "Nova Novorum", entre los cuales ejerció este novelista notable influjo, según ha señalado la crítica.[85] Proust se encuentra entre los pioneros en la innovación novelística y el juicio de Jarnés no difiere del de destacados críticos actuales. En su opinión, este escritor hizo de la novela un auténtico arte de la composición, pero sobre todo consiguió incorporar su propia personalidad a la obra, desde el mundo de la conciencia, de las reminiscencias y las sensaciones hasta convertirla en categoría artística. "Es el artista que ha sabido andar, con lentitud, detenerse y subrayar cualquier minuto, cualquier fugitivo escorzo."[86]

Por último, se ha solido señalar insistentemente su vinculación a la obra de Giraudoux, a la que dedica un estudio especial, sin duda por la afinidad de sus estéticas y el hecho de sentirlo dentro de su propia generación. Le dedica varios artículos, destacando en su obra valores como: la creación de un nuevo mundo estético, el barroco de la frase; la rara arquitectura de la imagen; la escasa importancia del argumento en su obra, con lo que trata de ofrecer un haz seleccionado de todas las cualidades estéticas de los objetos; la sorpresa que encierra su obra; la vibración de alegría que se respira al leerla; la artística proyección de sí mismo en sus

---

[85]Por ejemplo, Sainz de Robles, exageradamente, acusa a la generación de Jarnés de idolatrar la obra de Joyce. Vid. P. Martínez Latre, op.cit., p.68.

[86]Cartas al Ebro, Méjico, La Casa de España en Méjico, 1940, p.213.

páginas.[87]

-La Generación del 98 y sus epígonos

La crítica de Jarnés se vuelve hacia lo inmediatamente anterior sin acusar rupturas o enfrentamiento generacional. Muestra una actitud de elogio y respeto hacia los hombres del 98 y los escritores novecentistas. Nuevamente subraya en la producción de unos y otros el carácter innovador y la variedad estilística. A Valle-Inclán, Unamuno, "Azorín", Ortega y Gasset, Pérez de Ayala o Gabriel Miró, agradecerá:

> (...) el que hayan introducido en la literatura española, siempre tan enérgica, tan vigorosa, pero por eso mismo un poco cruda, una delicadeza, una fuerza de matices que puede efectivamente ser calificada de nueva sin que podamos confundirla con otras literaturas de períodos decadentes.[88]

Se siente más alejado de la estética barojiana. Jarnés no es escritor capaz de aceptar la novela de parsonaje colectivo; para él es imprescindible la creación de una individualidad, de un héroe protagonista, al modo de Stendhal. No obstante, reconoce en el autor vasco el acierto en el manejo del ritmo narrativo, así como la habilidad al alternar "teoría y anécdota". En Valle-Inclán valora "su sentido peculiarísimo del idioma" y la perfecta cohesión de su obra, entreverada de recio humorismo. De "Azorín" admira su perspectivismo, sobre todo en las obras de madurez. Pero es Unamuno quien mayores alabanzas despierta en su pluma, y también aquél con quien más se identifica por ese diálogo autor-personajes, la presencia de lo psicológico en sus obras, las preocupaciones metafísicas siempre presentes.

---

[87] P. Martínez Latre, op.cit., p.69.

[88] Cartas al Ebro, cit., p.61.

Entre los novecentistas, las figuras de Miró y Gómez de la Serna son las más destacadas. También aparece Pérez de Ayala, aunque no le dedique demasiados comentarios, pese a lo cual su influjo es fácilmente rastreable en la novela jarnesiana.[89] A Miró suele achacarle, curiosamente, un excesivo esteticismo; y decimos curiosamente, porque este tipo de esteticismo forma parte también de su propia obra. Respecto a Gómez de la Serna -dice E. de Zuleta-, "reiterademante subraya su posición preeminente como precursor de casi todas las corrientes nuevas, en poesía, en novela, en biografía; como renovador de la lengua y del estilo; como descubridor de una revolucionaria utilización de la imagen y de una relación inexplorada del arte con los objetos."[90]

- El siglo XIX: Realismo y Romanticismo

Una interpretación de Stendhal

El interés de nuestro crítico por el movimiento realista fue, sin duda, muy escaso, y estuvo determinado por sus propias ideas estéticas. En general, se mostró en desacuerdo con los novelistas españoles más representativos: Galdós y Valera, sobre todo. No comparte con ellos la opción por una estructura cerrada en la novela, con desenlace definitivo. Rechaza, igualmente, las fuertes concomitancias del realismo tradicional con el género histórico, al hacer del autor casi un mero cronista. También el lenguaje, al privilegiar lo cotidiano, resta, a su juicio, expresividad y originalidad a sus creaciones novelísticas.

La poesía de la época no sale mejor parada. A su más conocido representante, Campoamor, no le atribuye, en ningún caso, esa supuesta

---

[89] Vid. P. Martínez Latre, op.cit., p.65 (Nota 109).

[90] E. de Zuleta, op.cit., p.71.

"ingeniosidad" a que se refirió "Azorín". En principio, porque para él nunca podrá ser obra ingeniosa la obra superficial. Lo ingenioso para Jarnés es la inspiración, el estilo personal del escritor. Fuera de esto podrá haber perfectos "obreros mecánicos", pues no son otra cosa los escritores realistas, pero carecerán siempre de alma, de talento artístico.

Estas ideas sobre la poesía de Campoamor y, en general, sobre el arte realista están entresacadas de un artículo titulado "Genio e ingenio", escrito por Jarnés en 1927, y luego recogido en Cartas al Ebro (1940), donde descubrimos también el nombre de Stendhal, muy lejos de ser considerado él mismo escritor realista. El crítico apoya su juicio en el del novelista francés y pone de relieve su agudeza.

> No recuerdo donde escribió Stendhal -prefiero apoyar en palabras ajenas ciertas afirmaciones-: "Todos los hombres dotados de alguna curiosidad, que han sentido vivamente el imperio de la belleza, hubieran podido llegar a ser artistas... Pero al escultor suele faltarle el talento de cincelar el mármol; al pintor el arte del dibujo; el de versificar al posible poeta. Y cerca de ellos, algunos obreros sin alma triunfan por conocer tales mecanismos"...
>
> Agudo, agudísimo Stendhal, ¡qué bien le reveló- ¿verdad?- el siglo XX su triunfante y ejemplar tipo humano!: el "homo faber" del pragmatismo, el "chauffer" del conde de Keyserling, de curiosidad espiritual nula, duchos en el manejo del volante, de la estrofa, del retrato, "al que no falta un detalle".
>
> Ahora bien, el arte español, singularmente el del siglo XIX, está lleno de obreros "mecánicos", tan nocivos como los "aficionados" o los efímeros diletantes. Y uno de los más ilustres obreros "mecánicos" de la lírica española, quizá el más laborioso y el más ducho en el manejo de la estrofa, fue, indudablemente, don Ramón de Campoamor.[91]

Hemos de buscar entre los grandes representantes del otro gran movimiento del siglo, el romanticismo, para hallar bien encuadrada la figura

---

[91] "Genio e ingenio" (1927) en Cartas al Ebro, cit., pp.33-42 (p.39).

de Stendhal. Y sin embargo, haríamos mal en hablar de romanticismo como escuela, pues es a esta concepción histórica del fenómeno a la que se opone radicalmente Jarnés. Frente a este tipo de romanticismo, él hace defensa de un romanticismo subjetivo, "eterno", del que no pueden celebrarse centenarios porque no admite fechas. Es el romanticismo visceral, expresión de una actitud humana ante el mundo, que encarna como valores: el subjetivismo, la imaginación, el instinto, la fantasía; y erige a la sensación como principal materia de arte. De él habla en diversas ocasiones, oponiéndolo al histórico y mencionando continuamente la obra de Stendhal.

La biografía Doble agonía de Bécquer le brinda buen motivo para ello, dado que, en su opinión, Bécquer, junto a Byron, Keats, Coleridge, Constant o Stendhal, representa parte sustancial de lo más granado de esa tendencia espiritual ajena a normas o ideologías en lucha siempre por salvaguardar el terreno de la sensibilidad individual, sin falsificar la pasión, sin hacer del sentimiento pura retórica. "Originalidad" es la palabra preferida; por este motivo, en uno de los capítulos de la biografía vital de Bécquer, leemos:

> El romanticismo es régimen de iniciativas, no de sumisiones, es moral de esperanzas, no de temores hacia sombras que siempre nos anden persiguiendo. Y esto en arte, en política, en las costumbres. Sería (...) un insensato quien quisiera adoctrinarnos en el arte de repetir fórmulas amojamadas de belleza que hoy no pueden producirnos ya placer, campanudas, solemnes ideologías que no responden al curso normal del tiempo.[92]

Frente al inmovilismo, la inquietud, la esperanza siempre dirigida al porvenir, exclama:

---

[92] "La isla del tesoro" Rapsodia madrileña. en Doble agonía de Bécquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, p.80.

> ¡Plaza al gran romanticismo! ¡A la inquietud por la inquietud, a la inquietud pura, única pureza que hoy podemos admitir! Al gran romanticismo que quizá nunca llegue porque nunca en ella ha de implantarse definitivamente el reino del espíritu. Porque siempre han de ponérsele delante los gremios conservadores del mundo.[93]

Y continúa Jarnés preguntándose por el sueño de Viviana, el hada de su leyenda predilecta, increpando a los caballeros de la Mesa Redonda, los representantes entonces en la tierra de las ciegas fuerzas tradicionales. "Y no olvidemos -dice- que Viviana es para mí la representación de la Gracia, como lo es Merlín de la sabiduría: únicos reyes legítimos de la tierra, por eso siempre ausentes del trono, peregrinando siempre, arrastrando esa muchedumbre romántica que la inquietud verdadera de cualquier época va engrosando."[94]

Así es, en efecto, "de cualquier época". El espíritu romántico no vive sino en un eterno presente. Una afirmación por la que luchó Stendhal en la querella clásicos-románticos, llevándole a definir a estos últimos con fórmula todavía hoy reconocida y por la cual Jarnés parece sintió predilección.

> En la definición de Stendhal se habla de placer, de que el arte nos produzca un placer a nosotros, hombres de un tiempo determinado. Placer actual y del espíritu. El que puede producirnos la lectura de Shakespeare y de Isaías, del genio, en suma, porque sólo los genios -unos pocos hombres maravillosos- están fuera del tiempo y en cada porción de tiempo tienen la virtud de producir nuevos asombros (...). La genialidad siempre es actual, se haya o no producido en nuestros días. Lo demás es retórica que se va desmoronando (...)
>
> El mismo Baudelaire -después de Stendhal- nos dejó escrito: "Para mí, el romanticismo es la expresión más reciente, la más actual de lo Bello... Quien dice

---

[93] Ibid., p.81.

[94] Ibid., pp.81-82.

> romanticismo dice arte moderno. Y entiéndase bien: moderno siempre."[95]

Páginas atrás había sido, si cabe, más preciso: Todo buen escritor -dirá- debe ser romántico, "no por fidelidad a una escuela, sino por acomodación al verdadero clima del espíritu". Un buen clásico sólo podrá ser quien a su tiempo haya sabido ser romántico. Jarnés reitera una sentencia de P.L. Landsberg, recogida con anterioridad en su otro libro biográfico, Castelar, hombre del Sinai: "De la costumbre al orden, por la anarquía." Y agrega una vez más la definición de Paul Valéry: "La esencia del clasicismo es el venir después."[96]

Un año antes, en un libro del género intermedio titulado Libro de Esther, Jarnés se había referido ya a Bécquer en esos mismos términos. Un capítulo, "Viaje romántico", nos introducía también entonces, fiel a la concepción de su autor, en el romanticismo de siempre.

> El romanticismo no es una escuela, es un estado (...). Hay que tener valor para ser romántico, porque es preciso arriesgarse, decía y subrayaba Stendhal. Y continuaba: "El clásico prudente, por el contrario, no avanza nunca sin ser sostenido, a hurtadillas, por algún verso de Homero, o por una cita filosófica de Cicerón, del tratado De la ancianidad." (Stendhal escribe siempre, no en 1830, sino en 1930). Sucede que aquí se llama romanticismo a cualquier traidor de melodrama, a cualquier farsante del dolor, a cualquier mixtificador del arte. Echegaray y su legión eran románticos de cartón piedra. Pero la voz "romanticismo" debe sonar a más altura del nivel de una mesa-camilla (...).
>
> Y lo sustancial del romanticismo no es la declamación, no es el sollozo: es el semisilencio expresivo, la sensibilidad vibrante, la "soledad sonora". Es -utilizando unas palabras bien conocidas- un poco de materia humana "puesta a arder".[97]

---

[95] Ibid., pp.82-84.

[96] Ibid., p.22.

[97] Libro de Esther. Citado de la edición de 1948, Barcelona, José Janés, pp.100-101. (El subrayado es nuestro).

Benjamín Jarnés cita a Stendhal, se suma a su concepción de un romanticismo "moderno", que huye del acartonamiento, de lo antiguo, de la tradición mal entendida, no de lo clásico tal y como hoy podemos concebirlo.[98] Stendhal no se enfrentó, en su momento, a una corriente clasicista al modo azoriniano, sino a un movimiento conservador, inmovilista, anquilosado en arte como en política. No debemos confundir tan distintas nociones de clasicismo, de lo contrario incurriremos en ciertos errores de interpretación similares a los cometidos por el crítico Ricardo Baeza en su libro Clasicismo y Romanticismo, sin indicación de año, pero muy probablemente aparecido en 1930.[99] Al librito de no más de 43 páginas, añadía varias apostillas, entre ellas una titulada "Egotismo y Clasicismo", de singular interés en nuestro caso pues se ciñe a la figura de Stendhal y a su aportación al tema.

En opinión de Baeza, nos hallaríamos ante un Stendhal empeñado en cultivar y reivindicar su "yo", desde ese "egotismo" tan característico de su obra. No vacila, de hecho, en calificar el clasicismo de "vieille platitude" y, no contento con haberse titulado "un húsar romántico", se vanagloria de ser "un romántico furioso". Incluso esa esperanza de ser leído en 1935 puede interpretarse como síntoma de un cierto cariz romántico. Y sin embargo:

> Difícil nos sería encontrar un arquetipo de clasicismo que tan puntualmente se ajustara a nuestra concepción de la norma clásica como Stendhal; al punto que casi pudiera decirse que cuando la formulamos lo hicimos pensando en su

---

[98] Stendhal queda emparejado a Bécquer en este libro de Jarnés, no sólo por la índole de su romanticismo, sino también por su concepto del amor. En el Capítulo "El balcón pintado", cita algunas ideas de Stendhal al respecto, por ejemplo, las referentes al don Juan. Vid. pp.121-134.

[99] R. Baeza, Clasicismo y Romanticismo, Madrid, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Nº23. El Libro del Pueblo, s.a.

personalidad.[100]

Ocurre que, para R. Baeza, Stendhal cayó en una auténtica confusión respecto a las nociones de clasicismo y romanticismo; y él mismo, pese a hacer defensa de la segunda corriente, fue de hecho un verdadero clásico.

> En toda su obra, tanto en la objetiva como en la teórica y más íntima, hallaremos implícita su condición de clásico. No hay perfil del esquema que trazamos del clasicismo a que no se ajuste exactamente: la pauta de realidad, su adhesión infalible a la verdad, la falta de sensacionalismo, la mesura, el horror a la exageración, etcétera. Arquetipo, realmente, de arte clásico, pocas veces se ha dado adecuación semejante, correspondencia tan íntima de la idea con su expresión. Y su estilo, como su doctrina de él -estilo en cuya línea sobria y enjuta discierne con razón André Suarès una virtud de linaje ático-, nos ofrece ya un ejemplo cabal de clasicismo.[101]

Aduce el crítico para corroborar dicha afirmación algunos "jirones" de la Correspondencia de Beyle y de sus libros. La selección resulta interesante por cuanto manifiesta un cierto conocimiento de la obra del francés, a la que una vez más se accede a través del terreno del ensayo, para luego abordar el de la novela y aun el de la Correspondencia íntima.

Curiosamente, el origen de la confusión que le achaca radica en el hecho de haber optado Stendhal por un tipo de romanticismo no normativo, sino portador del sentido de libertad como pauta suprema: "Confusión del romanticismo como escuela literaria y norma intelectual con el temperamento romántico en sus características de pasión, ímpetu, espíritu de aventura,

---

[100] Ibid., p.57.

[101] Ibid., p.58.

etc"[102]. Baeza puede entender y hasta justificar este equívoco de Stendhal, partícipe de una época conflictiva[103], pero, evidentemente, niega validez a la alternativa del escritor allí donde precisamente la encuentra Jarnés. En el término "egotismo" cree hallar la conciliación entre su clasicismo -de esos que pisan suelo firme- y el continuo y pertinaz acercamiento al yo, al "corazón humano". Benjamín Jarnés, por su parte, diría que Stendhal nos ofrece el mayor ejemplo de escritor "romántico", cuyo genio personal le ha convertido en un clásico de todos los tiempos, sabiendo huir de la falsa pasión y del amaneramiento en el estilo.

En cualquier caso, las palabras de Ricardo Baeza nos dan idea cabal de un sentir crítico, según observamos bastante generalizado por entonces en España. Eran los años treinta y tras el empuje de Ortega, buena parte de la intelectualidad del país se apresuraba a rendir reconocimiento póstumo a un escritor cuyo vaticinio se veía así cumplido. De este modo, convertían a Stendhal en un representante indiscutible del clasicismo redivivo; en términos jarnesianos, en representante del más auténtico romanticismo. A veces el aplauso de sus seguidores quedaba teñido de cierta ambigüedad en los motivos, pero ello no obsta para que la gloria y el genio de su obra fuesen por fin mayoritariamente reconocidos aquende los Pirineos.

> Para Stendhal al menos, el egotismo, que, según él, no era otra cosa que "una manera de pintar el corazón humano", fue una escuela fecunda, pues fecundo y múltiple y proteico era su yo. Tan rico, tan abundante y tan sinuoso, que cada día le vemos ir ganando más secuaces, y -esta es la singularidad del caso- secuaces de la más varia condición y carácter, sin afinidad común entre sí, seducidos unos por ésto, otros por aquéllo. Su esperanza, que la indiferencia en

---

[102] Ibid., p.57.

[103] "Viviendo en pleno apogeo del romanticismo y participando de los errores conceptuales de la época, no es extraño, por otra parte, que identificase la norma clásica con el pasado, el tradicionalismo, la rutina y la Academia, y viese, por el contrario, en la acepción romántica la libertad, el renacimiento y el porvenir." Ibid.

torno hacía quizá un tanto desdesperada, fue vivir aún en la mente de los hombres de 1935. Y esta esperanza, que sin duda hiciera sonreir a algunos de sus contemporáneos, se nos aparece hoy en demasía modesta. La gloria de Stendhal no ha hecho sino crecer hasta ahora, y no es aventurado profetizar que aún no habrá llegado a su cénit en aquella fecha. El espíritu de la humanidad ha sido, y no podía ser de otro modo, de andadura más lenta que la suya. "Hay -decía Wilde- dos especies de artistas: unos que traen respuestas, y los otros preguntas. Y si hay obras que esperan y no son comprendidas durante largo tiempo, es porque traín respuestas a preguntas qu aún no habían sido formuladas, pues la pregunta llega a menudo terriblemente después que la respuesta." Y la verdad del caso es que Stendhal nos ofrece respuestas a preguntas que aún no fueron formuladas públicamente por el sentir colectivo, ni lo serán seguramente en 1935, ni Dios sabe en cuánto tiempo.

Mientras tanto, ahí están esas respuestas recatadas, latentes, diciendo su secreto al oído de los "happy few", a cuya intención fueron destinadas...[104]

---

[104] Ibid., pp.60-61.

5. El stendhalismo de Benjamín Jarnés

5.1. Ensayos y libros de "género intermedio"

En 1931, salió a la luz el libro de ensayo Rúbricas (Nuevos Ejercicios), en la Biblioteca Atlántico. Estaba dedicado a Fernando Vela, amigo de Jarnés además de secretario y animador de la Revista de Occidente, donde muchos de aquellos apuntes que entonces componían el libro habían sido "cordialmente acogidos" con anterioridad. En una nota inicial, el mismo Jarnés precisaba lo siguiente:

> Se juntan en este volumen algunos de mis apuntes hasta hoy diseminados en revistas, que provocó la lectura de un libro o la actualidad impaciente de una idea. Son rasgos personales trazados al pie de un documento espiritual ajeno: rúbricas. Con lo de auténtico y quizá arbitrario que tuvieron en la fecha de su nacimiento -en su mayor parte son de 1925 a 1927-.[1]

A lo largo de las páginas del ensayo nos topamos, en varias ocasiones, con el nombre de Stendhal. En algunos casos, el comentario es breve; ahora bien, no falta tampoco una disertación más extensa -catorce páginas- sobre el autor, su personalidad y su obra. Empecemos por las alusiones breves. Surgen a propósito de James Joyce y su personaje de Retrato de un artista adolescente, Stephen Dédalus; así como del escritor psicologista francés Maurice Barrès. Respecto al primero, Jarnés emplea en un momento dado la opinión de Stendhal, cuando dice:

> Escribir para unos hombres que tenían miedo al infierno: esto fue la fortuna de Dante, según Stendhal. Escribir para unos hombres olvidados del infierno: esto puede ser el

---

[1] Rúbricas, cit. Nota inicial.

escollo de Joyce.[2]

No falta la comparación más directa, al referirse al tipo de personajes "individuales", "únicos" que protagonizan las obras de Beyle y las de Joyce. Ya sabemos de la preferencia de Jarnés por los héroes de rica personalidad, frente al escenario humano de personajes múltiples propio de la novela barojiana.

> James Joyce no agrupó en su Retrato más perfiles que los sucesivos de su propio rostro. No quiere presentarnos un joven "representativo", sino un joven llamado Stephen Dédalus. Es propio del creador menos viril coleccionar esos bellos miembros para labrar con todos su Afrodita, como, del escritor no genial, recoger en sus novelas rasgos que capturó aquí y allí con el propósito de topar con el hombre de su época, por agregación. El pulso robusto desdeña el tipo genérico, porque los individuos que crea iniciarán la nueva época. Su tipo será siempre individual y único. Así sucede con Stendhal y con Joyce.[3]

Nuevamente, al hablar de Barrès se trae a colación el prodigioso poder de Stendhal para recrearse en sus propios personajes, otorgándoles al mismo tiempo vida propia.

> Si nos detenemos a otear entre los bastidores de la gran obra escénica de Barrès, sólo nos saldrá al paso el mismo Barrès. Como nos sucede con Anatole France. Ese poder taumatúrgico de Stendhal, que reparte su espíritu entre tantos Lucianos, Octavios y Fabricios, multiplicándolos cada vez por un nuevo factor, por un ambiente nuevo, no fue otorgado a esos dos escritores marginales que operan, como hienas, sobre restos de bibliotecas, sobre despojos de emociones.[4]

Entre este párrafo y el relativo a Joyce, concretamente en los capítulos XXVII al XXIX, B. Jarnés encuentra ocasión para hablar del

---

[2] Ibid., p.41.

[3] Ibid., pp.39-40.

[4] Ibid., p.156.

"original" Stendhal. Centra la reflexión en varias cuestiones clave, problablemente aquéllas que le despiertan mayor admiración. Son los personajes el eje de la obra stendhaliana: "Destaca un tipo -Julián, Octavio, Fabricio, Luciano, Lamiel...-, lo empuja a andar y él le sigue, espejo en mano."[5] Sin preocuparse mucho por la aventura, e incluso tampoco por la originalidad, si bien ésta excede por doquier su creación.

> Stendhal persigue el trino original, cantando en el tono de todo el mundo, pero con timbre distinto (...). ¿Conocéis el timbre auténtico de Stendhal? Pues es el mismo de Lamiel.[6]

Lamiel, título de la última novela de Beyle, "truncada por la muerte, es también el nombre de la protagonista femenina de la obra: Stendhal cansado de transmigrar a cuerpos de varón, esta vez se decide a filtrar su espíritu en un delicioso cuerpo de muchacha normanda."[7] El libro y su heroína están llanos de "cosas peregrinas". Hay un continuo experimentar ante el mundo, huyendo de la ingenuidad, y es éste uno de los timbres auténticos del autor.

> El timbre auténtico de Stendhal -como el de todas sus criaturas- es el horror a la ingenuidad. Pero el horror a la ingenuidad empuja a "estar siempre de vuelta de las cosas". Y estar siempre "de vuelta" es ir recorriendo una a una las estaciones del tedio.
>
> Por eso, en el umbral de todas las novelas de Stendhal hay siempre sentado un genial adolescente que se aburre.[8]

Genial adolescente que, en ocasiones confiesa -como hace Lamiel-:

---

[5] Ibid., p.124.

[6] Ibid., pp.124-125.

[7] Ibid., p.126.

[8] Ibid., p.125.

"A nadie he revelado mi terrible desdicha... No tengo conciencia."[9] Si bien, ese "no tener conciencia" en el caso del autor se trata -piensa Jarnés- de un caso extraordinario de conciencia artística, como pudo ocurrir con Flaubert. Sólo que, mientras a éste apenas le sirvió para elegir entre palabras, a "Stendhal le sirve para elegir entre espíritus -entre sinónimos de su espíritu."[10]

Y llegados a este punto, conseguimos perfilar mejor el carácter original de la obra de nuestro novelista. Dice Jarnés: "Conciencia artística es el nombre técnico, un poco petulante, de esa cosa más sensible y más difícil que solemos llamar "buen gusto"." Y "gusto es lo mismo que timbre. El tono, la intensidad -en música y en todo- son poca cosa. Lo esencial es el timbre."[11] El timbre de Stendhal, su conciencia artística, lo que confiere originalidad a su obra, no es ni más ni menos que el "poder elegir", "saber elegir".

> El secreto de Stendhal -de la perdurabilidad de Stendhal- es quizá haber reclutado individuos, en una época en que los otros solían ir a caza de abstracciones (...).
>
> De considerar el hombre según sus nimbos divinos o según las singularidades de su médula nacen mundos distintos de arte. Stendhal lo considera según su médula. De ahí nacen todas las bellas impurezas de su obra (...).
>
> Frente a la solemnidad, al hieratismo, a la elocuencia de los héroes de su tiempo, Stendhal opone siempre un joven insolente, vivaz, desdeñoso... Frente a los estilos escultóricos, rozagantes, sublimes, de los hombres de su tiempo, Stendhal opone un estilo nervioso, impertinente, desnudo. Un estilo logrado a fuerza de no querer tenerlo.[12]

---

[9] Ibid., p.127.

[10] Ibid., p.128.

[11] Ibid., pp.129-130.

[12] Ibid., pp.131-132.

Stendhal se rebela contra la conveniencia, contra la convencionalidad, "apenas es urbano". "Tiene razón Paul Valéry, cuando le llama "insolente". Tiene siempre la insolencia de todo legítimo aristócrata."[13] Insolente y curioso como sus personajes, sobre todo como Lamiel.

> Lamiel, como Henri Beyle, es empujada hacia todo, no por hilos misteriosos de simpatía, sino por una gran impertinencia, por una gran curiosidad. Entre ella y el resto de los hombres sólo existe una simple relación de espectador a espectáculo.[14]

Pero, aun visto el mundo como un espectáculo, Stendhal debió tener un ideal, el ideal común a todo artista, "la sed de perdurabilidad", el deseo de "prolongar su existencia entre los hombres". Si lo consiguió, ¿Quiénes han sido, desde su tiempo al nuestro, sus mejores receptores? Porque, en el fondo, "Stendhal es un problema", encubre una enorme disonancia difícil de resolver. Jarnés la ejemplifica recurriendo a a la paradoja existente entre la "prosa dura, arrítmica, disonante, agresiva a ratos" (aunque siempre "encantadora") de sus obras -sea, por ejemplo, La Vie de Haydn-, y su preferencia por la música sosegada, melodiosa. Parece- indica Jarnés- buscar en la música "todo lo dulce que rechazaría en su prosa. ¿Por qué?".

> Asoma una fácil respuesta. Stendhal buscaba su complemento... o su contrario. Salía al encuentro del enemigo, le sonreía, le abrazaba, le mimaba, para mejor dominarlo. O, sencillamente, buscaba un goce: el goce de la disonancia, de una formidable disonancia entre su estilo enjuto, cínico, acidulado y el blanco y florido y correcto estilo musical de entonces.[15]

---

[13] Ibid., p.133.

[14] Ibid., p.134.

[15] Ibid., p.136.

No obstante, hay en él disonancias aún más profundas. Una vez escribió: "Para ser dichoso, cuando se tiene un corazón, es preciso esconder su vida." Pero ¿es posible saber cuál era en Stendhal la vida verdadera?

> A veces destaca su vida emocional, su alma; pero en seguida la escamotea, y coloca en primer término su vida más alta, su espíritu con su ritmo peculiar, con su peculiar estilo.[16]

¿Es qué Stendhal sólo consiguió aproximarse al estado de la felicidad a través del arte de parecerlo? Tal vez buscó lo verdadero sabiéndose engañado.

> ¡Stendhal, cuerpo nada escultórico, alma musical, espíritu de frío espectador sobre una vida lamentable que "se esconde el corazón"! ¡Traidor a tí mismo, genial hipócrita, maravilloso farsante, coloso cartesiano con entrañas de Lammenais! Paul Valéry te ha adivinado el truco, insoportable y querido Stendhal. "Hay dos maneras de falsificar: una trabajando por "embellecer", otra aplicándose a "hacer lo verdadero". Tú quisiste realizar lo verdadero; pero lo verdadero, ¿era el soneto o el artículo del Código?
>
> "Una mujer que se desnuda, es como si entrase en escena". Oyelo bien, enorme comediante de la sinceridad, siempre admirable Stendhal.[17]

Las palabras de Benjamín Jarnés, las transcritas y esos circunloquios que las rodean, no creemos arrojen luz demasiado clara sobre las disonancias stendhalianas; en cierto modo nos lanzan a la ambigüedad sin ofrecernos amarras de salvación. Hay, sin embargo, aventurada una interpretación interesante porque conlleva un gran reconocimiento hacia el mejor Stendhal, ese que perdura entre los lectores de hoy, ese por quien

---

[16] Ibid.

[17] Ibid., p.141. (El subrayado es nuestro).

Jarnés sintió verdadera gratitud de artista.

> Aventuremos una interpretación: Todo Stendhal, menos lo más alto, está sumergido en su propio siglo; mientras lo mejor de él se encarama a una torre desde donde otea su lector de dentro de cincuenta años, desde donde escribe para los lectores de hoy, del siglo XX.[18]

En el año 1933, dos después de Rúbricas, se publicó uno de sus libros de género intermedio: Fauna contemporánea, con una nota de advertencia sobre el origen de las páginas que veían la luz; decía así:

> Muchas de estas páginas se publicaron recientemente en La Vanguardia, de Barcelona, en La Voz y Luz, de Madrid, y en otros periódicos de España y América. Se juntan aquí, principalmente, para corresponder al amable deseo de gran parte de sus lectores, interesados en verlas reunidas en volumen ante la dificultad de adquirir ejemplares de las diversas publicaciones donde vinieron apareciendo.[19]

El libro constaba de un Preámbulo y tres partes tituladas "desfiles", pues por ellas iban pasando distintos tipos de hombre: el parásito, el agitador, el hombre de la calle, el místico, el culto impertinente, el naturista, etc. Se sirve Jarnés en el Preámbulo de la figura de Zaqueo, el personaje evangélico de pequeña estatura obligado a subirse a un árbol para ver, al menos de lejos, pasar a Jesús. En su opinión, hacían falta muchos Zaqueos, muchos hombres que miren la realidad con perspectiva, de lejos, aunque absolutamente preocupados por ella.

> Hace falta Zaqueo. Que uno o muchos hombres se dediquen desde su rama o desde su nube a contemplar serenamente el camino de la verdad y merezcan ser sus íntimos huéspedes. Es imprescindible a la sociedad este tipo de hombres a un tiempo en la calle y fuera de ella, mitad niños encaramados en los árboles, mitad hombres con las raíces bien prendidas en la tierra, con la ingenuidad y la firmeza de aquel buen amigo de

---

[18] Ibid., p.138.

[19] Fauna contemporánea, Madrid, Espasa-Calpe, 1933, p.253.

Jesús.[20]

La vida social requiere -dirá Jarnés- la presencia de este tipo de hombres (¡cuánto recuerdan estas palabras a las de Ortega!), y no la de quienes creen asir la realidad y sólo consiguen manipularla sin llegar a conocerla.

Desde estas premisas, se lanza el crítico a un estudio tal vez superficial -como está dispuesto a reconocer-, pero necesario, porque algunos, cavando y cavando en la verdad humana, se pasan de "profundos" y, olvidándose del hombre que hoy se agita, insulta, roba, odia o quiere, se entretienen en describir ese vago esquema, esqueleto, sombra, fantasma, que se llama Humanidad. Y sin embargo, "la Humanidad no existe, sólo existen los hombres -ha dicho no sé quién, porque todo lo ha dicho ya antes no sé quién-." Y concluye: "Yo he querido escribir algo acerca de los hombres, reduciéndolos a algunas familias conocidas. Sin poner nombres, porque eso es ya cosa del lector."[21]

Una de las familias de la tercera serie o "desfile" es la que lleva por nombre genérico: "El mal catador". Piensa Jarnés que la ciudad, la extrema civilización amenaza al hombre con destruir su capacidad de goce y, con ello, gran parte de la personalidad humana, "porque en cualquier goce se revela un latido personal, se descubre una actitud distinta: todos no sufrimos o gozamos lo mismo ante la misma causa de dolor o placer." Y sin embargo, cada vez son más los gustos sugeridos y menos los auténticos. "La sugestión amenaza siempre a la más robusta personalidad. Resulta que a fuerza de enseñar la "ciencia del vivir" se va perdiendo "el arte de la

---

[20] Ibid., pp.27-28.

[21] Ibid., p.29.

vida". Y en el "arte de la vida" hay que incluir la capacidad de goce."[22]

Porque aquí, naturalmente, la palabra goce -precisa Jarnés- está tomada en el sentido más puro y más noble. Hasta el punto de señalar como máximo objeto de goce al "prójimo como totalidad", como suma de valores vitales que es delicioso conocer y amar. Stendhal insistió como pocos en esta dimensión gozosa del "conocer a los hombres", y a Jarnés, buen conocedor a su vez de Stendhal, no se le pasa por alto.

> Hace un siglo decía ya Stendhal: "En el fondo, si yo desease alguna cosa, sería conocer a los hombres." Creo que el hombre debe siempre perseguir este conocimiento del prójimo. Porque este perenne aprendizaje en el conocer y valorar, este afán de investigar, este continuo inquietarse frente a las cosas, las ideas y los hombres, hasta apoderarnos del ritmo de su vivir, de la melodía auténtica de su palpitar, del tono preciso en que está escrita vehemencia, es -y debe ser- el placer más hondo del espíritu de donde la vida extraiga sus perennemente juveniles zumos.[23]

No aparecen más comentarios relativos a Stendhal en Fauna contemporánea. Mucho más abundantes son los dispersos -de mayor o menor extensión- a lo largo de otro ensayo titulado Feria del libro y publicado en 1935.

Se abre este nuevo libro con un largo Prefacio sobre la lectura y la vida: los libros, su dificultad, su valía, las posibilidades de los lectores y escritores... En definitiva, una invitación a leer por el deleite de hacerlo, a leer para vivir. El crítico visita una Feria del Libro y pasea por sus estanterías para dar cuenta luego de lo que allí se refugia en espera de ser consumido gozosamente por el lector.

---

[22] Ibid., p.231

[23] Ibid., pp.30-31.

> Vamos, amigo mío, lector ingenuo -y doy aquí a la ingenuidad su más alto sentido-, a recorrer en una semana esta selva encantadora del espíritu. Flora risueña o melancólica, sazonada o en agraz. Siempre sugestivo espectáculo para los ojos del entendimiento, invitación al vuelo de la inquieta fantasía.[24]

En nuestro recorrido poco importa que sigamos el orden del autor; es más estamos tentados a empezar por el final, con ese apartado que titula "Consideración de Dostoiewski", porque allí precisamente incide en la virtud de "buen catador" atribuida al escritor ruso, a Proust y a nuestro Stendhal. Veamos.

> Ante gran parte de la literatura de estos días, hecha de estudios marginales del hombre y sus problemas, de comentarios rápidos, de reportajes partidistas, cuando no envenenados de antiguos resentimientos; ante los libros-abundantes, chillones, tumultuosos- de estos días, tan inflados por esa vana pretensión "teorizante" de redimir a los hombres de disciplinas del espíritu, de sacrificar la razón -magnífica dictadora- con peligro de entronizar a un brutal dictador cualquiera, ¿cómo no volver los ojos a nuestros viejos amigos, a nuestro Dostoiwsky, a nuestro Proust, a nuestro Stendhal, tan buenos conocedores del hombre, tan poco sospechosos de unilateralidad? Hombres creadores de otros. Operadores en vivo, que representaron a sus semejantes por todos los costados...[25]

Lo importante no es construir sistemas, hacer abstracciones de lo concreto para resolver un problema colectivo, lo importante es acercarse al individuo y conocer toda la intimidad que se esconde bajo su cambiante superficie. Esa fue la meta de Stendhal, y en cada uno de los héroes de sus novelas hallamos un ser hecho de sustancia humana en cuyo interior descubrimos la humanidad del mismo creador. Por eso cada obra del escritor es una reivindicación del individuo, tantas veces oprimido por la colectividad. Jarnés dedica al comentario de varias de estas obras un capítulo de la Feria del libro, titulado "Hacia la muerte del individuo".

---

[24] Feria del libro, cit., pp.30-31.

[25] Ibid., p.258 (El subrayado es nuestro).

Comienza su reflexión con Lo rojo y lo negro, tal y como él traduce el título de la primera gran novela de Stendhal. Evidentemente, le interesa sobre todo su protagonista Julián Sorel.

> Julián Sorel -dice- está compuesto con lo mejor de Stendhal, como Stendhal está compuesto también con lo mejor de su siglo, con vehemencias sometidas a freno. Si Julián Sorel representa admirablemente a su inventor, su inventor resume las inquietudes de un joven excepcional de aquella fecha. No importa que Stendhal hubiera ya entonces dejado de ser físicamente joven, porque su espíritu estaba aún en plena lozanía. Recordemos que, al año siguiente, escribió sus Souvenirs d'égotisme, quizá su libro más agudo.[26]

Benjamín Jarnés piensa que con el centenario de Julián Sorel debería celebrarse también la conmemoración de un símbolo en la historia universal de la cultura: el del joven que de la pobreza anónima quiere ascender a una espiritual riqueza solitaria. "Es el gran ambicioso, prendido en la turba, sin otros recursos para llegar a ser libre y solo que su tenacidad e inteligencia."[27] Desde la pobreza no ambicionó el dinero, sino el hallazgo de sí mismo.

> El amor resbala por él. Tampoco sentía codicia alguna material. Sólo, repito, le quemaba este deseo: pasar de plebeyo incógnito a noble conocido, con esa especie de nobleza que los nuevos tiempos habían inaugurado en el mundo. Porque ya la inteligencia había comenzado a afirmar su aristocracia sobre las ruinas de muchas olvidadas noblezas. El mundo necesita de ciertos grupos de hombres producidos por cultivo intensivo, y toda la vida de Julián Sorel se produce así. Desea, ante todo, ser un hombre aparte. Sus luchas espirituales no las produce el deseo de alcanzar un transitorio amor, una transitoria invasión en la alta clase social, sino el de situarse gallardamente frente a esa clase sin ser blanco de desprecios.[28]

---

[26] Ibid., p.41.

[27] Ibid.

[28] Ibid., p.42.

B. Jarnés, ante este tipo de individuo y frente a la sociedad española, tiene una pregunta que hacerse, similar a la de su maestro Ortega y Gasset:

> ¿Tiene Julián Sorel, en nuestros días, buenos imitadores? Me parece que "Lo rojo y lo negro" debiera ser hoy reposadamente leído: hoy que tanta falta nos hacen individuos fuertes, capaces de estrellarsae contra un código, de subir gallardamente a un patíbulo. ¿Qué joven español se arriesga a enfocar sus energías en tal sentido? De ordinario prefiere encadenarse a cuantos lo rodean, y más si lo adulan. Y nunca hubo tanto empeño en proclamarse alguien a cuenta de la energía de los otros. Como si se prefiriera engrosar masas y afirmar grupos que respondan con su fuerza total del escaso rendimiento de energías del joven solitario. Todo lo contrario que en Julián Sorel.[29]

He aquí la lectura actualizada, la recepción más creativa ante un texto que sigue siendo de hoy. Julián Sorel tiene aún mucho que decir. "Lee, amigo mío, Lo rojo y lo negro". Y no sólo Lo rojo y lo negro, también Armancia y La abadesa de Castro, incluidas en la Colección Universal. Armancia, siendo cronológicamente la primera, forma parte del grupo de las cuatro grandes novelas de Stendhal, y acaso -señala el crítico- sea la más patética. Para presentarla al lector no duda en emplear palabras de Albert Thibaudet, a las cuales añade las suyas propias:

> El héroe de esta novela sufre terriblemente de incapacidad de ser héroe, y Stendhal se cura de esta enfermedad escribiendo Lo rojo y lo negro, donde el héroe sufre precisamente de lo contrario. Pero Octavio y Julián- hace notar el mismo Thibaudet- están hechos de la misma materia. "No sólo tienen el mismo autor, sino que son el mismo autor, en el sentido de que Stendhal, a uno y a otro, los ha sacado de él, los ha construído con partes deformadas y reformadas de sí mismo. Henri Brulard sigue siendo la maqueta de los cuatro héroes stendhalianos: Octavio, Julián, Luciano y Fabricio.[30]

---

[29] Ibid., pp.42-43. (El subrayado es nuestro).

[30] Ibid., p.45.

Una vez más notamos el deseo de vincular estrechamente los entes de ficción con la personalísima realidad de su creador. En otra ocasión dirá: "Cada autor es un haz de vidas contradictorias, caprichosas, que luego se desparraman por la novela, encerrándose en sus propios límites, frente a vidas opuestas, del brazo con vidas armónicas."[31] La alusión a la Vie de Henry Brulard no se nos pasa por alto, siendo como es la obra autobiográfica por excelencia del escritor.

El último comentario de este capítulo está dedicado a la crónica: La abadesa de Castro. Indica Jarnés cómo Stendhal simula dedicarse a traducir unos manuscritos italianos, arriesgándose incluso a reproducir su estilo que es casi el de las viejas leyendas. No es -aclara- sino uno de los muchos subterfugios del autor, tras el cual descubrimos la enorme originalidad de su escritura.

> Stendhal es pródigo en estos subterfugios de autor. Inventa manuscritos, segundos y terceros cronistas, segundas y terceras intenciones. Luego se ve que Stendhal es único. Que de todos sus libros, aun de lo francamente copiado o traducido, no queda más que Stendhal. Le basta con copiar para ser original. La frase es de Cocteau, quien la escribió tal vez sin referirse a nadie ¿A quién mejor que a Stendhal puede ser aplicada?[32]

En páginas anteriores se afirmaba algo similar, aunque entonces la atención estuviese puesta en Heine: "Como sucede con Stendhal, toda la obra de Heine es sencillamente Heine."[33] Las menciones indirectas a Beyle surgen

---

[31] Ibid., p.260.

[32] Ibid., p.46. En el Libro de Esther, aparece la misma alusión a la frase de Cocteau en relación igualmente a Stendhal: "Quién sea original, lo será aun copiando. Recuerde usted la frase exacta de Cocteau, recuerde también a nuestro inimitable Stendhal, que comenzó a escribir sus libros copiándolos de los otros." (Ed. de 1948, cit., p.62.

[33] "Paganini, el brujo", ibid., p.39.

en varias ocasiones más a lo largo del ensayo. En el capítulo "Garbo y donaire de una prosa", leemos un párrafo a propósito de los rasgos de estilo de la prosa actual: precisión, claridad y vivacidad, son esenciales. Aunque Jarnés no lo diga, pocos como Stendhal han estado tan cerca de esas cimas de estilo.

> La prosa actual no resiste -no debe resistir- estaciones ni adjetivos preestablecidos en ninguna guía. Su viaje es a campo traviesa. La buena prosa actual es, como siempre, una rica, una costosa arquitectura; pero hoy no resiste -no debe resistir- esas relucientes botas, con su cruz o su media luna, que rematan el artefacto. Debemos hoy llamar escritor equilibrado precisamente a aquel que siempre esté dispuesto a romper todo equilibrio, porque supo hacerse dueño de él; que esté dispuesto a danzar con la idea, precisamente porque domina plenamente el instrumento, porque nunca es dominado por su propio estilo.
>
> Precisión, claridad, vivacidad... Quien no alcance esas cimas no puede ser buen escritor actual.[34]

Tras la forma precisa y clara se manifiesta un espíritu lógico, heredero del siglo XVIII; la vivacidad revela, sin embargo, una personalidad humana y literaria sensible a los repliegues de la vida. Lógica y sensibilidad se conjugan, efectivamente, en la obra de Stendhal. No sorprende, pues, los incisos de Jarnés en uno y otro sentido. En el último capítulo citado, distinguía, al hablar de Antonio Espina, entre los escritores masculinos -grupo en el que incluía al susodicho- y los femeninos. Decía así:

> Es de los escritores que están siempre a la ofensiva. Es, pues, de los escritores masculinos. Porque hay otros, los fácilmente dispuestos a dejarse prender por cualquier estímulo, a entregarse a cualquier categoría; escritores femeninos, a la defensiva, pasivos, que no suelen decidirse a eliminar amantes; tipo frecuente -Proust, Stendhal- entre los novelistas. Cualquier mohín de las cosas, un menudo repliegue de su vida, les tienta, les zarandea, les posee. La sensibilidad predomina en ellos. Se estremecen, son víctimas

---

[34] Feria del libro, cit., p.172.

de cualquier aldabonazo.[35]

Páginas después, analizando la obra de Julio Camba subrayaba el carácter frío y lógico de la prosa stendhaliana, con la que comparaba la del escritor de origen gallego.

> Julio Camba es un stendhaliano con relieves de la Puerta del Sol. En vez de derretirse al contacto de los hombres y las cosas, plantea sobre ellos una fría ecuación cuyas incógnitas -a veces de un valor filosófico sorprendente- se despejan con la mayor sencillez, son traídas de la mano a la crónica como chicuelas rebeldes que un buen polizonte acaba de encontrar en una esquina, sin esfuerzo... Esto es lo admirable en Camba: haber disminuído hasta lo sumo los "razonamientos" retóricos; haber hecho de la crónica un vehículo perfecto de ideas, sin ninguna aparatosa carrocería, sin banderas y música, con la mayor sencillez y ausencia de ruido. Clara, simple, incisiva. Sin perder nunca agilidad. Y sin perder nunca solidez.[36]

En el terreno de las comparaciones, hallamos otro pequeño comentario, esta vez en el capítulo: "Aviraneta", dedicado a Baroja. Estas son sus palabras: "(...) Pío Baroja, hombre de acción, como Balzac y Stendhal. Gran excavador de ejemplares humanos y desaparecidos. Enorme aguafuertista..."[37]

Por último, hemos querido dejar para el final la interesante reflexión que Jarnés nos ofrece a propósito de la obra de Stefan Zweig: Tres poetas de su vida. No podemos olvidar lo mucho que le interesó este biógrafo, aunque muestre ante sus aportaciones no pocas reticencias. Síntoma de lo primero es el haber escrito él mismo una biografía de Zweig: Stefan Zweig. Cumbre apagada. Retrato (1942), donde su figura aparece confrontada

---

[35] Ibid., p.174.

[36] "La rana viajera", ibid., pp.245-246.

[37] Ibid., p.189

con la de Freud y, progresivamente, puesta en entredicho, dado su alejamiento respecto a valores como el amor, la alegría, el heroísmo o la gracia, constantes supremas del universo jarnesiano.

> Su condena de la obra -y de la actitud- de Zweig -dice E. de Zuleta- alcanzó una severidad radicalmente opuesta a la habitual simpatía irónica con que Jarnés trata a las figuras más alejadas de su modo de pensar y de sentir. Si recordamos su entrañable devoción por Stendhal, mediremos toda la dimensión de su desagrado al leer el título de una de las partes de este libro: "El adversario: Stendhal". Para Stendhal -subraya Jarnés-, "el amor es el milagro de la civilización; para Zweig, el amor no existe: todos sus protagonistas aman con el cuerpo, todas sus mujeres son deleznables."[38]

La reseña incluida en Feria del libro y escrita años antes de la redacción de la biografía es menos severa, limitándose a recoger aquellos juicios de Zweig más significativos y aceptables respecto a las tres figuras que pasan por "la cámara fotográfica del excelente biógrafo."[39] Tres poetas de su vida ofrece, en su opinión, "tres lecciones -admirables- de ese arte supremo de ser hombre", no de manera uniforme, sino escalonada- "precisamente la gracia y la bondad del libro está en haberlos sabido escalonar"-.

> "Casanova representa, naturalmente, el escalón inferior", según lo entiende Zweig. Casanova es pura materia en danza. Es un lindo animalejo. Stendhal representa ya al hombre contemplándose a sí mismo. Si Casanova sólo chocaba con los demás hombres, el choque de Stendhal suele ser consigo mismo. Le hace falta saber quién es, por qué hace tal cosa, por qué renuncia a tal otra. La vida de Casanova es un cuento, la de Stendhal es un drama.
>
> La de Tolstoi es algo más hondo, es una angustiosa tragedia. Ya le parece muy poco saber quién es y por qué hace o no hace tal cosa, sino que busca las últimas razones de su ser y obrar. En Tolstoi ha nacido la conciencia. Casanova es

---

[38] E. de Zuleta, op.cit., p.113.

[39] "Escuela de humanidad" en Feria del libro, cit., p.135.

> una fuerza ciega que va y viene. Es el personaje único, y sus caprichos. En Stendhal se produce un magnífico desdoblamiento: son dos los personajes, el actor y el espectador de sí mismo. En Tolstoi surge allá, en lo más profundo, un tercer personaje: el juez de esa acción y esa expectación. El "ring" humano se completa. Apareció el árbitro inflexible. Ya no es indiferente obrar de este o del otro modo, con tal de que la acción sea placentera -Casanova- o la acción sea bella además de gozosa -Stendhal-; es preciso, aún, que la acción sea justa y fructífera. Aparece el sentido religioso de la vida. Estamos en el peldaño superior.[40]

Establecida la jerarquía con habilidad, sin asomo de fatiga para el lector, "no falta el hervor de personajes de interés para el biógrafo." En cuanto a los personajes de Stendhal, la afirmación de Zweig es bien clara: "La fórmula de Stendhal -dice- es esa: conocer su corazón; aumentar su apasionamiento por medio de la razón. Y como él, obran sus personajes, sus hijos del espíritu."[41] No quieren sentir solamente, sino al mismo tiempo comprender lo que sienten, permanecer alerta, clarividentes y analizadores, siendo a la vez actor y espectador enfrentados en inflexibles careos. Jarnés comparte este juicio que, de hecho, está en la misma línea de cuantos venimos mencionando sobre la compleja duplicidad que encierra todo Stendhal. Ahora se trata de romanticismo y psicologismo, esto es, el siglo XIX apuntando hacia nuestro actual siglo XX.

> En Lo rojo y lo negro, esta duplicidad del personaje llega al refinamiento. Julián Sorel no deja de asistir un solo instante al espectáculo de sus propias andanzas. Y, a mi entender, lo más admirable de este libro genial es haber sabido reunir en él un personaje vehemente, de romanticismo agudo, con otro de época muy posterior, de época "psicologista". Por eso la mezcla, al principio, no fue comprendida. Entonces Stendhal -el hombre más representativo de todo su siglo, en Francia, acaso en Europa- pudo ser plenamente comprendido y admirado. Admirado, no como "espíritu científico o científicoide", sino como libre

---

[40] Ibid., pp.135-136.

[41] Ibid., pp.136-137.

observador de los hombres.[42]

Nos resta por presentar una obra de Jarnés, publicada por primera vez en 1935 bajo el título Libro de Esther, y más tarde en una segunda edición, en 1948. A algunos de los comentarios que contiene hemos recurrido ya, sobre todo cuando hablamos del romanticismo, pero faltan por mencionar otros de notable interés.

El libro, de difícil clasificación, incluido entre los del llamado género intermedio, comienza con un Preámbulo donde el autor lo define como lindando entre el "diario profesional", la "etopeya", la "lección sencilla", el "doble apunte biográfico" y el "diario a dos voces".[43] Pero, por encima de todo, "diario sin cebos", cuyo propósito -se apresura a añadir- no es seducir a los lectores. Lo que importa, voluntario o involuntario, borroso o al desnudo, abundante o parco, significativo o insignificante, es que todo en estas páginas es auténtico, y para expresarlo empleará el modo más simple, más claro. En último término, habla del Libro de Esther como de un libro sin escribir, en gestación, materia prima de un libro posible, con lo cual subraya la indeterminación del género y la libertad caprichosa del cauce elegido, dando a estas páginas un verdadero aire de "apuntes".

A través de la estructura externa en tres cuadernos, con un total de catorce, trece y once "capitulillos" cada uno, se vierte la estructura interna en forma de "diálogo a dos voces": Esther y su guía, alter-ego del autor. Este diálogo, en el que mutuamente se incita y estimula el pensar de ambos interlocutores, constituye el contenido del Libro de Esther. Sólo que, por debajo, discurre otro diálogo, aún más intenso, el del autor con su

---

[42] Ibid., p.138. (El subrayado es nuestro).

[43] Libro de Esther, cit., p.5.

tema.

> Jarnés vuelve sobre sus temas predilectos -señala E. de Zuleta-, integrando los grandes motivos con los grandes autores. El punto de partida suele ser el comentario de una frase corriente o de un fragmento, aunque no siempre ocurre así. Desde allí, el autor avanza, recogiendo no sólo las resonancias sugeridas por el tema, sino también en la relación con Esther. Ella es su pretexto vital, su campo de experimentación y de observación de los hechos humanos. Así, serenamente, va condensando en breves capítulos este viaje por los problemas y situaciones interiores más variados, con un constante apoyo en los grandes espíritus hermanos que ha ido frecuentando a lo largo de toda su obra. La necesidad de poner en juego todos los resortes vitales, la exaltación de la belleza plena y dinámica; la advertencia contra los peligros de la soledad y de la ironía; la invitación a la inquietud saludable del espíritu: todos son modos de desarrollar en la amiga la ciencia de vivir.[44]

Jarnés quiere que Esther sea una porosa, una despierta sensibilidad que se cultiva. Stendhal tiene algo importante que decir en este terreno y por ello sus palabras son recordadas por el crítico con el entusiasmo y la adhesión de un discípulo ante su maestro.

> Cada día aumentan los espíritus cultivados y disminuyen las almas sensibles -decía Stendhal-. Cultivarse no es difícil; lo difícil es hallar una fina sensibilidad sedienta de cultivo. La sensibilidad es un regalo divino, pero siempre corre un doble peligro: el dolor del refinamiento, el dolor del embotamiento.
>
> ¿A qué conduce el constante esfuerzo por refinar nuestra sensibilidad? A la sencillez. Sólo un alma grande se atreve a expresarse en estilo sencillo -decía también Stendhal-. Y la grandeza del alma se mide por sus grados de sensibilidad.[45]

Stendhal -piensa Jarnés- es un gran profesor de sencillez, enemigo personal de la elocuencia, de toda farsa. La asiduidad a su obra cura de toda afectación. "Hay que volver periódicamente a él, como se vuelve a un

---

[44] E. de Zuleta, op.cit., p.256.

[45] "Marta y María" en Libro de Esther, cit., pp.52-53.

balneario. A curarnos de toda hinchazón, a rectificar nuestro perfil."[46] Y he aquí cómo la literatura aparece en este libro de género indefinido traspasada, encendida por su relación con la ciencia del vivir:

> Pude ver cómo Fabricio se iba apoderando de la atención de Esther. ¿Por qué me alegró tanto verlos ya buenos amigos? ¿Y por qué Fabricio y no cualquier otro personaje de Stendhal?
>
> Una respuesta provisional -como todas-. Fabricio es la ingenuidad inteligente, el más encantador aturdimiento. Se juntan en él las mejores cualidades de un muchacho que obra como tal; "ninguna pretensión de hombre maduro". Es el héroe que con mayores simpatías cumple su deber de joven. Le ocurren cosas trágicas, pero él cruza por la tragedia sin tiznarse las alas. Ni de rojo ni de negro; no como Julián, su hermano. Cuando Fabricio acaba de ser encerrado en la fortaleza, sólo se le ocurre contemplar el crepúsculo, unos pájaros, un perfil de montaña, una mirada de mujer. Sobre todos los momentos patéticos de su vida flota su espíritu a enorme distancia del suelo real y hostil. Parece que toda la novela se efectúa por debajo de él.
>
> Así quiero ver a Esther: por encima de la vida, aunque siempre tendiendo a la vida cables para que -en todos los demás- suba de nivel. ¡Qué delicia perder algún amigo mentecato, algún episodio frívolo de aquí abajo por subir frecuentemente a la vida esencial -limpia, aireada- del torreón de Fabricio![47]

En efecto, los personajes y sus creadores; no sólo Stendhal, también Goethe, Heine, Gracián, Constant, Bécquer, sirven para ilustrar las formas más altas de la experiencia humana: sensibilidad, sencillez, intimidad. Cualidades cuyo sentido se enriquece según avanzamos en la lectura del libro de Jarnés. Así, la intimidad, si es auténtica, estará impregnada de inquietudes, "elaborada" con ellas, porque "lo que vale más en el hombre es su capacidad de insatisfacción", como ya había dicho Ortega. Benjamin Jarnés, por su parte, presenta como representantes de dos modelos

---

[46] "Soneto fracasado", Ibid., p.87.

[47] Ibid., pp.87-88.

de hombre insatisfecho a Stendhal y a Constant.

> Stendhal, "el desplazado"; Constant, "el desarraigado". Vive éste en su siglo, aunque en perpetua lucha con su siglo y consigo. Stendhal no puede luchar, no conocerían sus armas. Como Jesús no era de este mundo, Stendhal no es de ese siglo.[48]

También lo fue Bécquer, entre nosotros, y Larra; ellos se cuentan entre los mejores espíritus del verdadero romanticismo. No obstante, intimidad, intensidad, inquietud, sensibilidad y armonía, como notas distintivas de una vida espiritual auténtica, no deben coronarse con el sufrimiento y la tragedia. De la verdadera acción vital es necesario que surja la alegría. Al igual que Fabricio conoció en la cárcel por primera vez el encanto de la libertad, porque la libertad residía en sí mismo, la raíz de la felicidad está en nuestro constante retoñar, en la renovación de savia fresca, en sentirse plenamente vivir: "Felicidad equivale a conciencia de haber desarrollado un máximum de energía vital, sea cualquiera el fruto."[49] De las palabras de Jarnés se desprende muy orteguianamente algo así como el deber de felicidad, de "júbilo permanente", que irradie hacia los demás desde la fortaleza personal.

> Stendhal no tiene aquí anzuelo, no gasta muchas cortesías, menos cortesías melifluas. Stendhal es insolente, le gusta ser insolente... ¿Llegará Esther a ser buen amigo suyo(sic)? Stendhal no le toleraría que soñase, por ejemplo, en una vida dedicada a cuidar enfermos. Arrancaría de ella muchas reminiscencias sentimentales.
>
> Es mejor soñar con atender a los sanos, o no soñar. No por eso vamos a ser duros de corazón: cuando suene la hora

---

[48] "Un diario", ibid., pp.130-131. Este capítulo, junto al titulado "Adolfo", recogen la materia de su reseña del Journal de Benjamin Constant, publicada en 1928. El mismo material, con diferente encuadre -comienzo y final dirigido a Carlota-, compone el capítulo "Sobre una intimidad", fechado en 1928, e incluido en sus Cartas al Ebro (1940), cit., pp.135-141.

[49] "La felicidad" en Libro de Esther, cit., pp.142-144.

> del heroísmo, ya acudiremos; pero ¿a qué desear que suene? Mejor es soñar con hacer felices a los hombres, espantándoles los fantasmas de cualquier fiebre. En vez de esperar melancólicos viajeros, como Ifigenia, sentada al borde del mar, arrojarse al agua y ganar campeonatos de natación. Es mucho más estimable la ternura del fuerte. Para "proteger", hay que ser fuertes.[50]

Fabricio y también Julián Sorel "acabarán por ahuyentar a muchas sombras que todavía rodean a Esther" -afirma su maestro y guía-. Y es que, "¡de cuántos libros malos nos redime un libro bueno!"[51] ¿Podría Jarnés haber expresado mejor su adhesión a la obra de Stendhal?

5.2. Stendhal en las novelas de Benjamín Jarnés: El homenaje de un admirador

La pregunta aparentemente retórica con que pusimos punto final al apartado anterior, tiene, sin embargo, respuesta positiva. Jarnés pudo, en efecto, expresar su adhesión a Stendhal, su admiración por el mundo de ficción creado a la imagen del escritor, un mundo complejo y sugerente, de mejor manera que empleando los recursos de la crítica literaria. Y así lo hizo al recurrir también él a la ficción narrativa para rendir vivo homenaje al novelista francés.

No se trata de que la obra de Stendhal juegue el papel de influencia subsidiaria, aunque digna de constatar, en algunas de sus novelas. Hay algo más que un latido de fondo o un barniz superficial, nos hallamos ante un auténtico reconocimiento expresado en términos inconfundibles. Las razones del mismo se desprenden de los numerosos comentarios críticos recogidos en las páginas anteriores. Benjamín Jarnés

---

[50] "Fabricio", ibid., pp.124-125.

[51] Ibid., p.124.

aplaude en el novelista la sensibilidad inquieta, intimista, impregnada al mismo tiempo de un gran sentido lógico, la sencillez y claridad en el estilo, la vivacidad romántica siempre reivindicando libertad junto a la introspección psicologista rigurosa, casi científica, a la búsqueda del propio conocimiento y del conocimiento de los hombres, finalidad última de toda novela. El tipo de héroe stendhaliano se descubre también en la concepción y puesta en escena de muchos personajes de Jarnés y ello, en muy buena medida, a causa de ciertas afinidades biográficas entre éste y aquél.

El gusto de nuestro crítico por el autor de Le Rouge et le Noir se debe, pues, a razones de variada índole: ideas compartidas acerca de la naturaleza y objeto de la novela, similar interés por el héroe individualizado, aplauso por la adhesión a una corriente espiritual: el romanticismo, y por último, o quizá en primera instancia, afinidad humana que atañe a la circunstancia y experiencia vital del crítico.

A la vista de semejante exponente de gratitud humana y artística, es fácil entender la presencia de Stendhal en la obra novelística de Jarnés. Destacan dos obras: El convidado de papel y Lo rojo y lo azul. Nos limitaremos en esta ocasión a dejar constancia, a través de los textos de una y otra, de los elementos más significativos y concluyentes al respecto. No pretendemos, pues, hacer un análisis en profundidad de las obras, algo que, por otra parte, escaparía a los propósitos últimos de nuestra investigación, dirigida a captar no influencias literarias, sino juicios críticos.

El convidado de papel, cuya primera versión apareció en 1928, con

texto fechado en 1924[52], es una de las novelas iniciales de Jarnés. Le precede El profesor inútil, en 1926, respecto a cuyo protagonista el escritor y crítico Fr. Ayala observaba cierta similitud, no esencial, con el Julien Sorel de Le Rouge et le Noir[53]. En todo caso, no hay ninguna referencia concreta al novelista en la obra, mientras en El convidado de papel existen varias.

Estamos ante una novela de formación, con fuerte carga autobiográfica -en opinión de algunos críticos-, si bien no es fácil, en determinados momentos, admitirlo, de tal modo domina el jugueteo irónico y- empleando palabras de E. García de Nora- "la suplantación de la realidad por una estilizada vitrina de porcelana literaria."[54] No obstante, el autor al adoptar el punto de vista narrativo de su protagonista, Julio, se identifica con su reivindicación de los derechos del instinto, de la "vida" frente a las trabas y coerciones impuestas por la moral o la rutina tradicionales; en este caso, representadas por la rígida disciplina de un Seminario (ya aludimos a la experiencia personal de Jarnés durante algunos años de su juventud).

La simple presentación del tema y protagonista nos sugiere, desde ahora mismo, la presencia latente de Julián Sorel en la novela. De un lado, la coincidencia en la etimología del nombre de uno y de otro héroe, el hecho, además, de ser Julio un personaje recurrente con protagonismo en

---

[52] El convidado de papel, Madrid, Historia Nueva, 1928. En 1935 aparece una nueva versión considerablemente aumentada (Madrid, Espasa-Calpe, 260 pp.).

[53] Fr. Ayala, "Libros españoles. Novela. El profesor inútil. Jarnés, héroe de novela" La Gaceta Literaria I, Nº3 (1 Febrero 1927), p.4.

[54] E. García de Nora, La novela española contemporánea, cit., p.172. E. de Zuleta se inclina por reconocer el autoblografismo en la novela y Valbuena Prat, en Historia de la literatura española Vol.IV, Barcelona, Gustavo Gili, 1968 (8ªed), va aún más lejos al afirmar que se trata de "un éxito de sinceridad personal." p.732.

varias novelas, constituyéndose así en leit-motiv de las mismas; de otro lado, la circunstancia ambiental del Seminario, allí donde el héroe de Le Rouge et le Noir juega sus bazas en una carrera ascendente truncada, al final, por la revelación de la conciencia de sí mismo y del amor, y que Jarnés emplea en función del tema y la intencionalidad de su obra.

Detengámonos en esto último. Dos epígrafes marcan la intención fundamental de la novela y anticipan su carácter. El primero es un fragmento del texto de Ortega y Gasset: "Una primera vista sobre Baroja", aunque Benjamín Jarnés no precisa la fuente. La idea del mismo es que sin la mujer no es posible la educación sentimental: "¿Cómo llegar a la vida plenaria sin la mujer, sin la labradora del sentimiento? ¿En qué alma de hombre nacerán espigas? ¿Cómo habrá en nuestro espíritu irisaciones si no lo ha pulido el paso lento y complejo del "eterno femenino"?"[55] He aquí, pues, la primera dimensión reivindicativa de la novela.

El segundo epígrafe -suprimido en la segunda versión de la novela, aunque con ello el autor no elimino la intención en él contenida- es de William Blake y dice: "Si la oruga elige las más bellas hojas para depositar en ellas sus huevos, el sacerdote derrama su maldición sobre los más hermosos placeres de la tierra." Jarnés asume, en efecto, una actitud de condena hacia la educación religiosa. En este sentido, manifiesta un anticlericalismo muy próximo al de algunas novelas de Miró, a la muy conocida de Ramón Pérez de Ayala, AMDG (1911), y quizá sobre todo a la de Manuel Azaña, El jardín de los frailes (1927). Un anticlericalismo que conecta igualmente con aquel de que fue a menudo acusado Stendhal.

Todas las peripecias del relato giran en torno a esta doble

---

[55] J. Ortega y Gasset, Obras Completas Vol.II, Madrid, Revista de Occidente, 1957, p.120.

intencionalidad y los personajes se avienen a confirmarla. Los jóvenes seminaristas de la novela son en su mayoría de origen campesino -como Julián Sorel-, obligados a una temprana e inexorable opción: el latín o el azadón. Algunos, los menos, proceden de las ciudades y aunque acrediten mayor experiencia, ésta es cínica y elemental. Si bien, lo peligroso no es tanto la experiencia realmente vivida, como la rebeldía de espíritu, contra la cual resulta mucho más difícil luchar. El ejército enemigo presidido por Zola -los rebeldes de la carne- aún puede ser purgado, contra los presididos por Renan es frecuente la derrota.

El protagonismo de los seminaristas recae, básicamente, en dos personajes: Julio -al que nos hemos referido antes-, contrafigura siempre del propio Jarnés, y Adolfo, escasamente individualizado pero cumpliendo un papel típico en las obras de nuestro novelista como complementario de Julio y esbozo del hombre de experiencia. Son varios los personajes femeninos. El más caracterizado es el de Eulalia, la amante de Adolfo, y también recuerdo delicioso y vivaz de la infancia de Julio; Lucía apenas es un desdoblamiento de aquélla. Como trasfondo, sacerdotes y seminaristas, poco definidos como tipos.

En ese tenso ambiente tiene lugar la incursión fraudulenta de los "convidados de papel": incitaciones eróticas en unos casos, en forma de estampas de mujer; incitaciones al espíritu en otros, a través de la intrusión de libros prohibidos. Entre los libros secretos, leídos a escondidas por los seminaristas destacan los de los románticos: Zorrilla, Goethe, Arolas; los de los folletinistas españoles, como Pérez Escrich, Ortega y Frías o Fernández y González. Entre los contemporáneos, Electra de Galdós, o las novelas eróticas de Felipe Trigo. Por encima de todos, el Werther de Goethe y Le Rouge et le Noir de Stendhal.

Este último libro le llega a Julio por mano de Adolfo. Se entabla con tal motivo un diálogo entre ambos donde se contrapone Le Rouge et le Noir al "jarabe" de Pepita Jiménez. En la versión de 1935, Jarnés introdujo en este pasaje pequeñas modificaciones que contribuyen, en realidad a exaltar la actualidad de Stendhal y a distinguir el tipo de romanticismo eterno por él representado del falso movimiento de escuela. Del texto que a continuación reproducimos (indicándose entre paréntesis las variantes de la segunda versión), quisiéramos subrayar dos frases reveladoras de la estrecha relación que se establece entre Julio y Julián Sorel, sobre todo la última donde se hace hincapié en la "camaradería" que les une.

> Los colegiales se reparten en silencio por las celdas. Al entrar en la suya, oye Julio abrirse quedamente la ventana de Adolfo y acude al reclamo. Ve a su amigo alzar un libro a la altura de sus ojos.
>
> - Lo rojo y lo negro.
> - ¿Qué es?
> - Un seminarista que va al patíbulo.
> - ¿Por matar al inspector?
> - No. Por matar a una amante.
> - Eso es grande.
> - No son todos como ese majadero de Pepita Jiménez.
> - Ese es imbécil. Pasar de seminarista a burgués, es descender en jerarquía. Del seminario al patíbulo, es otra cosa. La tragedia exalta.
> - A mí no me satisface mucho. Tiene mucha sequedad de estilo.
> - Claro, ¡después del jarabe de Pepita!
> - Todo está escrito como en broma.
> - Será el autor muy buen amigo mío. ¿Quién es?
>
> (Será el autor buen amigo mío. ¿Quién es?)
>
> - Stendhal.
> - ¿De hoy?
>
> (¿De ahora?)
>
> - De hace un siglo.
>
> (De hace un siglo. Y de siempre.)
>
> - ¿Romántico?
> - Te digo que se ríe de todo.
>
> (Se ríe de todo. Y el romántico llora por cualquier cosa.)
>
> - Es verdad, el romántico llora por cualquier cosa. Voy a recogerlo.
>
> (Voy a recogerlo.)
>
> A trueque de tropezar con la ronda policíaca de turno, sale Julio de la celda, y, por la puerta esntreabierta de

> Adolfo, ve asomar un libro que atrapa rápidamente. Vuelve enseguido a su celda, y comienza a hojear el volumen. Así llega Stendhal a Julio. Aquella misma mañana conoce a Julián Sorel, su genial camarada. (su ilustre camarada.)[56]

El régimen coactivo del Seminario, entregado a la censura de los "convidados" peligrosos, frustra, aunque sólo circunstancialmente según se nos da a entender, la relación Julio-Julián Sorel. Una solemne y general revisión de intimidades, establecida periódicamente a modo de purga de los "oscuros semilleros infernales" de los seminaristas, "emboscados en un ángulo del cofre, entre las ropas, bajo una baldosa del pavimento", tiene lugar al final de la novela.

> Al llegar al vestíbulo, se invita a los colegiales a dejar sobre un banco las llaves de las puertas y los cofres (...).
>
> Cuando le llega el turno, Julio entrega serenamente sus llaves y con ellas a Julián Sorel. Le rouge et le noir le será arrebatado momentos después: reposa confiadamente bajo la almohada. Julio despide alegremente al genial camarada, prometiéndole adquirir en la primera coyuntura, un ejemplar de lujo. Y se acerca a Adolfo para anunciarle el contratiempo. A la plena luz de la mañana pueden sorprenderse en él las huellas profundas del atraco. Sin duda es Adolfo el viajero más rico de la diligencia desvalijada. Es su celda un precioso invernadero donde se cultivan amorosamente las más raras especies de ensueño. En ella hará estragos la guadaña-[57]

¡Qué mezquino contraste con el seminarista Manolo!; él supo escoger el único pecado capital libre de aduanas: la gula, y ello garantizará siempre su inmunidad en las requisas. Felizmente para él "al concebir el mundo en sus perfiles más sencillos, se hurta a gran número de catástrofes donde siempre naufragan los Julián Sorel."[58]

---

[56] El convidado de papel, cit., pp.142-143. (El subrayado es nuestro).

[57] Ibid., pp.210-211.

[58] Ibid., p.213.

Pero al alcanzar el último episodio de ficción, Jarnés se niega a dejar sucumbir a sus personajes como había ocurrido con el "convidado de papel". La vida de Adolfo "podría coronarse con un patíbulo, como el de Stendhal; con un dramático suicidio, como el de Goethe... Jamás debe Adolfo transformarse en un trivial declamador, en un pacato burgués, como el de Juan Valera."[59] Por ese motivo Adolfo y Julio huyen del Seminario, "trémulo[s] de gozo, hacia la calle (...). No volverá[n] nunca los ojos. Temblando de goce contenido, se asoma[n] a las entrañas de Augusta [la ciudad]."[60]. Del mismo modo que Julián Sorel hubo de arrojarse, desde la libertad recuperada en la cárcel, a los brazos de Mme. de Rênal.

Lo rojo y lo azul conecta argumentalmente, en buena medida, con el final de El convidado de papel. Julio es también el nombre del protagonista -nuevamente proyección autobiográfica del autor-, recién salido del Seminario y dispuesto a enfrentarse con el servicio militar, "tránsfuga de un taller sacerdotal". Las afinidades entre este Julio y el de la anterior novela son puestas de manifiesto repetidamente por el narrador, así por ejemplo, en la evocación de su pasado rememora incluso los momentos vividos en el Seminario por el Julio de El convidado de papel. Pero importa, sobre todo, fijarse en la trayectoria vital del personaje en esta nueva andadura; todo bajo un título que es la primera y más significativa seña de identidad de la novela: Lo rojo y lo azul. Homenaje explícito a Stendhal, como deja bien claro Jarnés desde el primer momento.

HOMENAJE

1831-1931

---

[59] Ibid., p.220.

[60] Ibid., p.223.

A tí, viejo amigo Stendhal
en el primer centenario
de tu inimitable
JULIAN SOREL

Recordemos el atinado comentario de E. de Zuleta:

> El mismo Julio de las novelas de Jarnés reaparece aquí, en Lo rojo y lo azul, en una función similar como personaje, pero es evidente que el autor ha querido acentuar su patrón stendhaliano, tanto en sus coincidencias como en sus diferencias. En un pasaje antes citado queda bien claro que el héroe de Jarnés no elige, sino que es empujado a una salida única: "Un día tuvo que elegir entre dos objetos: el azadón y la gramática latina; hoy -felizmente- no era sometido a la máxima tortura del espíritu, donde el espíritu se define: la elección. Ante él se había situado un solo objeto: el máuser." Lo rojo y lo negro -militar, eclesiástico- del héroe stendhaliano se ha convertido en lo rojo y lo azul, los colores dominantes del uniforme de la infantería española: "Blanco terroso, azul, grana, amarillo, negro... El chaleco de abrigo, el uniforme, ropa interior, unos zapatos, la correa..."
>
> El héroe de Jarnés no ha elegido, ha soslayado esa "máxima tortura del espíritu", en la cual, sin embargo, "el espíritu se define". El pasaje comentado tiene una evidente impronta orteguiana, ya que el hincapié en la elección es uno de los grandes temas difundidos por el filósofo español en el mundo hispánico. Su Julió, que se presenta al comienzo de la novela con "un programa vital completamente en blanco", está determinado por su historia personal previa: sus orígenes en una humilde y numerosa familia campesina, su paso por el seminario. Pero así como el Julián stendhaliano -con similares antecedentes- modela y construye, con una férrea voluntad, su programa vital, el héroe de Jarnés, por el contrario, declara una marcada complacencia en esa falta de programa, en el merodeo de la imaginación frente a los futuros posibles.[61]

Julio se mantiene a lo largo de la novela en un estado nebuloso, confusas las ideas, débil la voluntad. Los incidentes se suceden, pero él no se compromete a fondo. Viaja de Augusta a Barcelona para incorporarse como recluta. Allí toma clases de contabilidad, inicia un noviazgo con una joven burguesa, mantiene también esporádicos contactos con una muchacha que conoció en el tren y con una criada; es adoctrinado en el marxismo;

---

[61] E. de Zuleta, op.cit., pp.221-222.

participa, primero, en la gestación y, luego, de vuelta a Augusta, en una rebelión de los reclutas que se niegan a ser embarcados para Africa, y fracasa, finalmente, en esta acción. Estructuralmente, la novela está dividida en tres partes: I. Invitación a la vida burguesa; II. Evasión y nuevo rumbo; III. Invitación a la aventura. No obstante, el personaje no se perfila de muy distinto modo en cada uno de estos momentos, aunque todo el periplo de su existencia suponga el anhelo de conocerse a sí mismo, en un proceso de autodefinición y de elección y construcción de su futuro.

> Julio se entregaba a la más peligrosa aventura: el conocimiento de sí mismo (...). Y en el mismo pasaje se agrega: Son los otros -seguía pensando Julio-; son los otros quienes han de comprenderme, definirme.[62]

Y efectivamente -como indica E. de Zuleta- más allá del análisis introspectivo, que ocupa buena parte del libro, el progreso en la autodefinición se cumple mediante estos sucesivos enfrentamientos de personajes. Primero Julio se ve relacionado con Guillermina, a quien conoce en el tren. Una joven con un programa de futuro claro; es la primera invitación a la vida burguesa. Luego será Arturo, el personaje complementario, el hombre de experiencia que inicia a Julio en algunos placeres mundanos. El tercer eje de relación se establece con las dos Cecilias, madre e hija, expresión del trabajo y del orden de la vida burguesa, queriéndo amarrar a su barca al recluta peregrino de su propia definición. El cuarto enclave corresponde a Braulio Martínez, quien le instruye en doctrina marxista, si bien él se muestra poco proclive a esta incitación y continúa vagabundeando voluptuosamente entre los seres y las cosas.

---

[62] Ibid., pp. 64 y 65.

Así pues, pese no sólo a ésta, sino a todas las demás incitaciones, Julio revela una y otra vez su tendencia a la dispersión, su incapacidad para ser engranaje o parte de un todo. Cuando le proponen una alternativa de vida organizada, burguesa o bien comprometida socialmente, él opta por el zigzag permanente, la perpetua oscilación, el desarrollo de lo individual. En opinión de E. de Zuleta, este aspecto es quizá el que más aparta al héroe de Jarnés del de Stendhal.

No obstante, hay un momento de aparente conversión a la causa social. El deseo de denunciar la injusticia y la desigualdad, y reclamar el derecho a la subversión le mueve, circunstancialmente, a encabezar un acto de rebeldía; además, la vejación sufrida en propia carne le ayuda a decantarse hacia la opción socialista, impulsado por un marcado espíritu de revancha. Pero, envuelto en la obsesión del compromiso político, sueña febrilmente.

> Estremecido, pasea por su mente ideas de hilo, cortantes, afiladas. El sol ha bruñido el último fantasma, pero en el cerebro de Julio prende la negra consigna: ¡Es preciso odiar! ¡Es indispensable, si queremos traer la justicia a los hombres! Lo demás son misticismos inútiles, poesía falaz.[63]

En el fondo, su subconsciente le increpa, exigiéndole ser sincero consigo mismo:

> Esta es mi pesadumbre -piensa Julio-. He mirado hacia el campo, y sólo he podido ver en él armonías. No llevo la disonancia conmigo. ¡Quizá no soy de estos tiempos! Lo mismo me ocurrió siempre; en todo vi su perfil más risueño, también el más vital, aquello en lo que todo se superpone a su propio desmoronamiento. Sé que el dolor está detrás de todo, pero ni en mí mismo lo siento o sólo siento aquella parte de él que da a la armonía... ¿Cómo voy a poder sentirlo en los demás?

---

[63] Lo rojo y lo azul, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p.196.

> Si algo, al pasar, me roza y ante lo brusco del choque reacciono airadamente, ¡todo queda en fogata de virutas! Me asombra a mí mismo tanta capacidad de olvido... o de desprecio. Me burlo de mi propio anecdotario trágico. Presiento que voy a ser inútil a la causa de los desheredados, que es también la mía.[64]

La lucha interior del personaje en la última parte de la novela conduce, efectivamente, a su fracaso como revolucionario. Incapaz de engendrar odio, en el momento decisivo es incapaz de matar. Pero esta última derrota, en el fondo, exige, desde el convencimiento ético de Jarnés, ser interpretada como una victoria: no hay autenticidad más que en la coherencia con uno mismo, jamás en la opción política movida por el espíritu de revancha. La indecisión, el confuso vagar de Julio en Lo rojo y lo azul, tenía verdaderamente poco que ver con el ímpetu y la lógica arribista de Julián Sorel, pero cuando llegamos al desenlace de su trayectoria vital, ambos dejan al desnudo, experimentada en propia carne, una auténtica lección de libertad al aceptar su vocación íntima. Hacia el final del relato, el oficial a quien debió de matar Julio se enfrenta con él en un diálogo-desdoblamiento del personaje y su creador-. De la mano de éste, Julio llega a saber que: "El espíritu es una llamarada azul, en plena libertad, por encima de toda argolla."

> Como tú, lo mismo que tú, soy incapaz de odiar. Oyelo bien, Julio. Somos incapaces de odiar. Padecemos una terrible dolencia: "la incapacidad de odiar". Y sin odio, sin un último lastre de odio, nadie querrá instaurar la justicia en el mundo... La generosidad -ahora, en el mundo entero- es sólo cobardía, o se le parece mucho... ¿Somos unos cobardes, Julio? ¡Si es así, te felicito! No, no debiste matarme. Tampoco yo debía matarte. Sigamos viviendo y gozando de nuestra cobardía... Si quieres llamarla así. Ya sabes, Julio... En cuanto el espíritu comienza a trabajar, el odio pierde mucho terreno. El espíritu es una llamarada azul, en plena libertad, por encima de toda argolla. Cuando es preciso romperla, es verdad, es una triste verdad, hay que aplicar ascuas rojas, lenguas rojas implacables. Aplaudamos la roja

---

[64] Ibid., p.197.

> rebeldía mientras se aplique a destrozar cuanto nos encadena. Pero el odio es la profunda negrura, es la más despreciable mazmorra, es la absoluta negación del color, de toda vida. ¡No, no hemos debido matarnos, Julio!
>
> - Sí, hemos sido unos cobardes.
> - Hemos sido generosos. Y debemos escudarnos en nuestra generosidad como en una religión, ¡como en la única religión fecunda!
> - ¿Y los demás?
> - Que aquel que no pueda gozar de una libre e intensa vida se encadene odiando.[65]

"Me parece que Lo rojo y lo negro debiera ser hoy reposadamente leído" -decía Benjamín Jarnés-; "hoy que tanta falta nos hacen individuos fuertes, capaces de estrellarse contra el código, de subir gallardamente a un patíbulo"[66], de prescindir de discursos políticos revanchistas -podemos añadir- y asumir la propia revolución que les impone su sentido ético. Jarnés con su novela Lo rojo y lo azul proponía una lectura personal y actualizada de la obra de su admirado Stendhal. Si entre ambos existió el vínculo de la fraternidad espiritual, no es menos probable que Jarnés intuyese, un siglo después de aquel primer Julián Sorel, la acuciante necesidad de hombres egregios cultivadores de la razón, de la sensibilidad, y sobre todo fieles a sí mismos. La lección de Stendhal, como hombre y escritor, bien merecía un homenaje.

---

[65] Ibid., pp.235-236. El título de la novela alcanza en este diálogo final su máximo simbolismo (Anteriormente, sólo se había aludido al rojo y azul como colores del uniforme militar, expresión del camino que se impone ante Julio, "peón rojo y azul destacado de un pelotón movido por un solo resorte." Ibid., pp.34-35). Ahora lo rojo representa la revolución político-social, ideal muy extendido en los años treinta, frente al cual se sitúa Jarnés en nombre de una revolución de sentido ético; lo azul simboliza la vida, el máximo bien. No compartimos la interpretación que propone E. García de Nora sobre el final de la obra como lección jarnesiana de hedonismo y casi de pusilanimidad, lo que la alejaría, ciertamente, de la conclusión stendhaliana. (E. García de Nora, op.cit., p.187.)

[66] Feria del libro, cit., p.42.

CAPITULO SEXTO: Stendhal y la crítica catalana en los años veinte y treinta

1. Preliminares. "Horizonte de expectativas"

El conjunto de circunstancias propicias a la recepción de Stendhal en España, no siendo ellas mismas fruto de generación espontánea, ni ajenas a la situación europea, deben entenderse también y por lo mismo vinculadas a las tendencias generales de cada momento, sin que ello les reste identidad propia. Stephen Gilman, un agudo crítico de nuestros dias, se refería, como ya es habitual hacerlo, a las cruciales décadas de 1920 y 1930 como aquellas en que triunfan internacionalmente Stendhal, Flaubert y los rusos.[1] No es pues insólito asistir, fronteras adentro, a una revitalización de la obra del novelista, aun cuando ésta siguiese enfrentada a las prohibiciones del Indice -nunca demasiado poderosas entre el público cultivado-.

En los capítulos precedentes, nos ha guiado el propósito de dejar al menos esbozadas las circunstancias culturales, concretamente literarias y desde la perspectiva de la crítica, que configuraron el nuevo siglo en el ámbito hispano-madrileño. No podemos, sin embargo, prescindir de la realidad e importancia de otras circunstancias bien precisas y específicas, las del ámbito catalán, que en estos momentos adquiere relieve muy especial.

> Es normal considerar el año 1906 como una línea divisoria en la historia de la literatura catalana moderna-leemos en el estudio de A. Terry y J. Rafel-. Los escritores anteriores, por muy originales que sean, están relacionados de un modo u otro con la Renaixença (...). De hecho, la nueva fase de actividad literaria viene determinada por un nuevo sentido de las relaciones entre política y cultura, que durará, con algunas desviaciones, hasta la guerra civil. El agente catalizador de los movimientos políticos catalanes de la época es el desastre colonial de 1898. Sus efectos sobre

---

[1] S. Gilman, Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887, Madrid, Taurus, 1985, pp.240-241.

> la economía catalana y una creciente sensación de distancia frente al gobierno contral son algunos de los motivos básicos que llevaron a la fundación de la Lliga Regionalista (1901) y el movimiento de frente popular Solidaritat Catalana (1906). Bajo la dirección de Enric Prat de la Riba (1870-1917), que iba a ser el primer presidente de la Mancomunitat (1913), la vida cultural pasa a ser considerada por primera vez como un componente esencial del futuro político de Cataluña.[2]

El año 1906 es, en efecto, el año del Manifiesto de Prat: "La nacionalidad catalana", y también el del Primer Congreso Internacional de la Lengua Catalana, al que seguiría, en 1907, la fundación del Institut d'Estudis Catalans. Tiene igualmente lugar la publicación de los primeros escritos de Eugeni d'Ors (1882-1954) y Josep Carner (1884-1970), principales figuras del movimiento conocido con el nombre de Noucentismo.

Sobre este movimiento de expansión y ruptura frente a las corrientes anteriores se han escrito, de entonces a acá, numerosos estudios. Se ha dicho que, en oposición a la ideología de crisis y decadencia caracterizadora de la generación anterior, en el Noucentismo subyace una ideología del perfeccionismo. Los nuevos escritores hacen literatura desde una clara conciencia de su lucha por la reforma lingüística, así como por la revisión de los valores literarios a que ésta se asocia. Pese a todo y sin minusvalorar los excelentes resultados culturales a que dio lugar en Cataluña semejante labor, no se nos escapa el carácter finalmente limitador de esta generación, al quedar plegada, en muy buena medida, al rigor de unas contraseñas. Alan Yates publicó hace unos años un ensayo sobre la novela catalana en los años veinte y treinta, cuyo punto de partida era, necesariamente, el Noucentismo. Considerando las tesis que había mantenido Joan Fuster en la Literatura catalana contemporánea, y más tarde Joan-Lluís Marfany y Jordi Castellanos, proponía un acercamiento crítico a ese

---

[2] A. Terry, J. Rafel, Introducción a la lengua y la literatura catalanas, Barcelona, Ariel, 1977, p.188.

movimiento que relegó desafortunadamente la novela como género e incluso como expresión de una actitud ante la realidad estética literaria. En dicho estudio, hacia comentarios como el siguiente:

> La historia del Noucentisme és la d'una campanya cultural al servei de les aspiracions politiques catalanes coalitzades en 1901: en un mot, una campanya cultural al servei del programa de la Lliga. Les activitats culturals són "institucionalitzades" ensems -o amb antelació- al desenvolupament de les estructures administratives. Prat de la Riba delega l'autoritat a Ors, Fabra y Carner, els quals encapçalen i dirigeixen l'àmplia mobilització del artistes i intellectuals. El moviment té el caràcter extern, com ha constatat Carles Soldevila, d'una burocràcia literària o "una mena de llista civil de la intelectualitat". La revolució dels valors i criteris empresa pels noucentistes té molts aspectes i correspon a tot un conjunt de desideràtums artistics genuïns. En la seva literatura, però, tots aquests són sintetitzats en un sol fi que resumeix els objectes bàsics del moviment. La fita principal de la creació literària del Noucentisme és d'exemplificar una nova formalitat i estabilitat del llenguatge literari. La constitució de les Normes ortogràfiques esdevé el punt de reunió d'una causa que solidaritza els noucentistes i que identifica com a enemics aquells que no poden o no volem conformar-s'hi.[3]

Las palabras de Alan Yates ponen de manifiesto el cariz que tomaron las actividades de los noucentistas. Desde el punto de vista de la crítica por ellos ejercida, la actitud era una y la misma que en el resto de los casos: se reacciona contra el romanticismo ochocentista al estilo de Maragall y se propone un nuevo clasicismo perfeccionista y civilizador. D'Ors es uno de los exponentes máximos de tal actitud, que decanta sus preferencias hacia el terreno poético. Su prólogo a La muntanya d'ametistes (1908), primer libro de poemas de Guerau de Liost (pseudónimo de Jaume Bofill i Mates) refleja bien el tipo de orientación noucentista hacia la poesía. Lo valorado es la matemática precisión del lenguaje y la forma estricta del verso para reforzar la sensación de una naturaleza que ha sido

---

[3]A. Yates, Una generació sense novel.la? La novel.la catalana entre 1900 i 1925, Barcelona, Edicions 62. Llibres à l'abast, 122, 1981 (1ªEd. 1975), p.11.

disciplinada y remodelada en función del arte. "Para Ors, éste es el verdadero triunfo de los poemas: el poeta, explica, ha "hecho prisionera a la naturaleza", la ha juzgado según el canon de la ciudad, es decir, en términos de rigor intelectual y de placer en la técnica artística."[4]

Ahora bien, en sentido amplio, esta inclinación por la lírica, tanto en el campo de la creación como en el de las preferencias de la crítica, debe inscribirse en un contexto superior al propiamente catalán. Observamos, en su momento, la misma tendencia al referirnos a la situación literaria en lengua castellana, y es que los años de mayor ascendencia del Noucentismo corresponden, tanto en el resto del país como en Europa, a un predominio de la lírica, favorecido en el caso catalán por el particular temperamento poético de sus autores y la voluntad de dominio y creación de una lengua. Aclaremos además que, aun tratándose de un fenómeno general, se hizo sentir con especial fuerza en Francia, de donde vino a irradiar a otros países. El punto de arranque hay que buscarlo en la generación de los simbolistas, entre los cuales se pasa de un rechazo a algunos tipos de novela -la naturalista y la psicologista- al rechazao global del género.[5] Existe toda una corriente, a partir de entonces, inclinada a una jerarquización de géneros según la cual la cima es ocupada por la poesía, mientras la novela queda relegada totalmente.

Dada esta circunstancia, cuando se habla de crisis de la novela en Cataluña durante el Noucentismo, no puede pensarse únicamente en una guerra personal del movimiento contra el género; es necesario considerar los efectos de la influencia francesa. Cuestión que no parece tener

---

[4] A. Terry, J. Rafel, op.cit., p.190.

[5] Vid. M. Raimond, La crise du roman. Paris, 1966 y Le roman depuis la revolution. Paris, 1967.

suficientemente en cuenta A. Yates en su estudio.[6] Dicha influencia se dejó notar también en el cultivo y valoración del cuento, dentro del terreno de la prosa narrativa. Crece el gusto por una modalidad literaria que entronca con la tradición simbolista, ampliando de este modo las posibilidades entre una generación convencida de que "únicament els poetes haurien pogut crear el català literari."[7] Digamos con Carme Arnau que "si la novel.la no fou conreada pels noucentistes, per voluntat pròpia primer, per incapacitat personal posteriorment, gairebé tots provaren fortuna en el conte, com a creadors i, també, com a traductors."[8] Es notable, por lo mismo, la influencia de Annunzio, Poe o Villiers de L'Isle-Adam.

Y sin embargo, incluso prosistas significativos y con aptitudes, como Alexandre Plana o Martínez-Ferrando, parecieron durante algún tiempo vetados al cultivo de la novela. Sería necesario esperar a los debates sobre las posibilidades y el futuro del género para vislumbrar poco a poco otra voluntad. Casi al tiempo que entra en crisis el movimiento Noucentista, con la muerte de Prat de la Riba y una desunión interna progresiva tanto en el frente político como en el cultural, asistimos a un cambio en los planteamientos del grupo. Se empieza a hablar de la conveniencia de la novela en Cataluña y de la necesidad de completar el panorama literario particular con este género. Además, la novela abría cauces para llegar a un público más amplio. Ya en el año 1915, Alexandre Plana, cuentista y crítico

---

[6] A. Yates, op.cit. El libro de Yates -muy bien documentado, por otra parte- está presidido por una tesis, la de la novela como género proscrito por el Noucentismo y considerado enemigo "personal" de la generación; tesis puesta luego en cuestión por J. Auffril, "La crisi de la novel.la i el Noucentisme" en Actes del I Congrés de Llengua i Literatura Catalanes al Segon Ensenyament, Barcelona, 1983, pp.25-37; y J. Molas, Antología de contes catalans, Barcelona, 1983.

[7] C. Riba, "Una generació sense novel.la. Els marges" en Obres Completes II. (Assaigs critics), Barcelona, 1967, pp.314-320.

[8] C. Arnau, "La crisi i represa de la novel.la" en Historia de la Literatura Catalana Vol.10, Barcelona, Ariel, 1987, pp.10-11.

penetrante, así como seguidor puntual de la actualidad literaria francesa, podía constatar que "fóra un perill a l'expandiment de les nostres lletres, el desquilibri cada cop més visible entre la poesia i la prosa."[9]

Las causas de este cambio son múltiples, lógicamente, pero existe un fundamental paralelismo entre los condicionantes en Cataluña y los del resto de Europa -incluido, claro está, el ámbito castellano-: el potencial de un nuevo público lector y el impulso de la era industrial en la cual la novela, el género más popular, podía constituir un buen negocio para los editores. Así, la novela, el pariente pobre en el mundo de la literatura llegará a señorear en el panorama francés a partir de la posguerra y hombres como Carner se irán dando cuenta de que por sus características, sobre todo por su ubicuidad, la novela se imponía como un género indispensable.[10]

Un cambio tal de actitud debía tener su correspondiente repercusión entre la crítica. En la época abundaban los artículos en diarios y revistas, y lo que se escribía dentro estaba a menudo condicionado por cuanto llegaba del otro lado de los Pirineos. Las novedades francesas eran conocidas puntualmente en Cataluña, de forma directa o por medio de revistas literarias tan importantes como Mercure de France, Revue des Deux Mondes, etc. Si, según hemos visto, mucho debía la evolución de las letras catalanas al influjo francés, el eco de los reconocimientos críticos debió dejarse notar igualmente fronteras adentro. La revalorización del novelista Henri Beyle en la década de los veinte se vio favorecida en Cataluña por el nuevo interés que muestran escritores y críticos hacia la novela. La década anterior, la del auge del Noucentismo, apenas propició la lectura, y mucho

---

[9]A. Plan, Les valors del notre Renaixement. A cura de Iolanda Pelegrí, Barcelona, 1976, p.81.

[10]J. Carner, Prólogo a la narración de C. Soldevila, L'abrandament (1917). Citado por C. Arnau, art.cit., p.12.

menos el aplauso, de los cultivadores del género entredicho; no busquemos, pues, entre los críticos partidarios de las ideas del movimiento comentarios objetivos acerca de un novelista nato, como lo fue Stendhal. La excepción, quizá, sea la del propio E. d'Ors, uno de los hombres más cultivados del momento. El le dedicó algunos párrafos, aunque verdaderamente más curiosos que acertados o interesantes por su valor analítico.

Ya indicamos en otra ocasión cómo José Canosa Donate, en un artículo publicado en Stendhal Club el año 1966, recogió la contribución orsiana en relación a Stendhal, pareciéndole de escaso acierto, además de ser escasa su extensión. Es en el Nuevo Glosario donde descubrimos un par de capítulos alusivos. En el primero: "Mis Salones: Salón de Barcelona", Ors tomaba a Stendhal como punto de referencia al hablar de la relación entre placer y arte.

> La fruición de las artes tenía en otro tiempo caracteres de diversión delicada. Hoy ha adquirido los de un culto. Pensemos en la diferencia entre ir a la ópera en tiempos de Stendhal y asistir -iba a escribir, comulgar- en un Parsifal de nuestros días.
>
> Hay páginas de Stendhal que sólo he comprendido el día en que pude en Bolonia oír un Monteverdi en el palco de la marquesa Morozzo -"Oír", quiere decir, en este caso, recoger con intermitencias y a soplos.[11]

El texto, aunque se completa luego con una defensa del divertimento o disfrute ante el arte, no resulta demasiado claro. En todo caso, el autor elude la cita expresa de esas páginas de Stendhal de las cuales le ha dado la llave Monteverdi. El otro capítulo, titulado "Stendhal en Luxemburgo", aborda la figura del francés más directamente. Comienza así:

---

[11] E. d'Ors, El Nuevo Glosario Vol.II (Abril.Mayo.Junio. 1920), Madrid, Caro Reggio, 1921, pp.94-96.

> No parece buena idea la de colocar en los jardines de Luxemburgo la estatua de Stendhal, que se inaugura mañana. ¿Creéis que los enamorados agradecerán excesivamente la presencia cínica del gran lúcido, en lugares donde mejor convendría que todos los elementos circundantes colaboraran en el hilar de la ilusión? A más de un galán leído, la testa patilluda y obesa traerá, acaso, el mismo orden de sugestiones desencantadas que el asceta pide, y a veces obtiene, de su calavera.[12]

A su juicio, Stendhal, "una de las grandes fuerzas de la Inteligencia" en el siglo XIX, hubiese encontrado mejor acomodo entre las figuras de la Medicina.

> Preferible emplazamiento hubiera podido encontrar más hacia allá, en el barrio de los grandes hospitales, o más hacia acá, en los aledaños de la Facultad de Medicina. La estatua emparejaría entonces con otras enlevitadas estatuas de médicos famosos. Y una especial lección de recuerdo, color de Miércoles de Ceniza, hubiera ligado la una con las otras, y tal vez mostrado un punto de coincidencia. La comprensión y la expiación fisiológica del amor, representadas en el doctor Philippe Ricard, por ejemplo, complementarían la comprensión y la expiación psicológica del amor, representadas en el antiguo cónsul de Civita-Vecchia.
>
> Stendhal -como los médicos- ha sido, en el siglo XIX, una de las grandes fuerzas de la Inteligencia. -Ahora bien; la compañía de estas fuerzas lleva a un legítimo orgullo, pero también a formas sutiles de tormento. Imaginemos a un hombre que ha empezado su carrera ejerciendo de estudiante enamorado en el jardín de Luxemburgo, y que honorablemente la termina ejerciendo de "vieille barbe" en el palacio de Luxemburgo, es decir, en el Senado, sin haber tropezado, o, por lo menos, sin haber tropezado de una manera bastante dolorosa, con el desencanto -la Inteligencia-. Deben de existir, hoy todavía, senadores así...
>
> Por un hombre de este tipo, Stendhal y nosotros sentiremos inevitablemente algún desprecio.
>
> Pero acaso no tengamos derecho a aguarle la fiesta.[13]

---

[12] Ibid., p.192. Además de estos dos capítulos, tenemos noticia de otros dos de similares características: "Sans précedents" y "Stendhal en el Valle de Josefat", pero ignoramos su emplazamiento.

[13] Ibid., pp.193-194.

J. Canosa Donate encuentra muy poco justificada la exclusión del romántico y enamoradizo Beyle del Jardín de Luxemburgo, aunque su gusto por la psicología le acerque también a la Facultad de Medicina. Sea cual fuere nuestra opinión al respecto, las palabras del escritor catalán, como argumenta más despacio el crítico de Stendhal Club, son bastante equívocas.

Salvando la mencionada aportación de Xenius (de escaso relieve), no creemos sea posible encontrar muchas más contribuciones críticas en relación a la figura y la obra de Beyle anteriores a los años veinte, época en que se produce un cambio de opinión generalizado en torno a la novela, convertida sólo a partir de entonces en núcleo de la vida literaria catalana.

> Es en aquest context de progressiva normalització i modernització, que cal situar un article de Josep Maria de Sagarra que esdevindrà famós, "La por a la novel.la", que, juntament amb una conferència de Carles Riba que n'és una mena de resposta, "Una generació sense novel.la", han estat tradicionalment considerats el crit d'alarma llançat en defensa i a favor de la novel.la. Es tracta de la culminació d'un procés més llarg i soterrat, efectuat però aquesta vegada en un meoment més oportú i quan el Noucentisme comença a perdre el seu ascendent.[14]

El año 1925 es, en efecto, especialmente significativo. Josep Maria de Sagarra escribe en La Publicitat un artículo titulado "La por a la novel.la", donde dejaba constancia de un público lector, ávido de novelas, demandando a los escritores obras con argumento e incidentes, entretenidas, que, escritas en catalán, hablasen de la vida de su país. En realidad, su propuesta en este momento de transición supone un retorno a la novela tradicional, histórica, de corte popular.

---

[14]C. Arnau, art.cit., pp.13-14.

Carles Riba, más reticente, en "Una generació sense novel.la" hace en principio una apología de la lírica, pero pronto pasa a justificar el género novelístico. Tras analizar las literaturas extranjeras y apuntar a los tipos de novela que cabría cultivar, propone, en tono esperanzado, una solución para suplir la falta de novela catalana: la vía de la traducción.

> Resta en fi, el recurs del colgat: fer arrelar en sòl catalanesc, una branca d'una novel.lística estrangera, fins a la seva independència. Es el camí més curt, en certa manera l'únic; però amb totes les dificultats d'una creació, si es vol pervenir a una independència viva, fruitosa, nodrida de substàncies realment catalanes. Altrament, no fóra el tracte.[15]

Y efectivamente, el camino iniciado daría sus frutos. A partir de 1925, toda discusión sobre la novela, como problema o no, se hace contando como marco de fondo con una producción novelística relativamente vigorosa y estable. Hay están ejemplos claros como el de Puig i Ferrater con Servitud (1926) o El cercle màgic (1929), buena muestra de una firme vocación novelística.

> [1925] inaugura la que ha estat qualificada com "una de les èpoques més brillants de la novel.lística catalana moderna". La reviscolança inicial pertany als autors més vells. Però cap al 1935 ha sorgit un nou equip de talents originals.[16]

El mismo Alan Yates, a quien debemos las palabras anteriores, ha señalado un hecho comunmente aceptado: la importancia del retorno de la crítica especializada a una actividad regular y fructífera, al tiempo que se

---

[15] C. Riba, "Una generació sense novel.la". El escrito vio la luz inicialmente en forma de Conferencia, luego fue recogido en dos artículos: "Una generació sense novel.la. La Apologia de la nostra lírica" La Veu de Catalunya (7-VI-1925) y "Una generació sense novel.la. En justificació de la por" La Veu de Catalunya (17-VI-1925), incluidos en sus Obres Completes, cit.

[16] A. Yates, op.cit., p.202.

produce la renaturalización y progresiva prosperidad de la novela catalana.[17] El hecho se inscribe dentro de ese "clima propicio" a que nos venimos refiriendo, creado en torno al género, y viene acompañado de otros condicionantes materiales favorecedores: el aumento del número de lectores, la existencia de nuevas editoriales, el desarrollo de revistas especializadas y la fundación de premios literarios.

Respecto al número de lectores, la neutralidad durante la guerra crea, ciertamente, en el ámbito hispánico y concretamente en Cataluña, un público medio que está en condiciones de beneficiarse de la cultura del ocio y demanda, en el campo de las letras, un tipo de literatura asequible, de distracción. Además, destaca entre este nuevo público la presencia femenina, pues, gracias a su progresiva liberación e instrucción, las mujeres se están convirtiéndo en lectoras ávidas y preparadas. A este público cabe añadir, por último, el procedente de las capas populares que, gracias a una serie de publicaciones -las Pàgines viscudes sobre todo- habían adquirido el hábito de la lectura.

En cuanto a los premios literarios, deben entenderse en estos momentos como un reconocimiento e invitación al cultivo del género novelístico. Buen ejemplo de ello y de la conexión con los modelos franceses fue la creación del premio Crexells de novela, el más cotizado de la época. Su génesis data de diciembre de 1927 y fue promovido por la peña Barralleres del Ateneo, como resultado de una conversación sobre la concesión del Premio Goncourt en París. Convocado por primera vez en 1928, fue declarado desierto, pero a partir de 1929 se concedió con regularidad hasta el año 1938. Puig i Ferrater fue el primer ganador; le sucedieron: Llor, Bertrana, Segarra, Soldevila, Vernet, Martínez-Ferrando, Trabal, Rodoreda, etc. Algún

[17] Ibid., pp.202-203.

tiempo después, se creó el Premi dels Novel.listes, otorgado en 1935 a Arbó, y en los años siguientes a Benguerel y a Maseras. En medio de este ambiente y por inciativa de Francesc Trabal es fundado el Club de Novel.listes, presidido por Miguel Llor i con Pere Corominas como presidente honorario.

- Editoriales

Algunas, aunque con un ritmo decreciente, continúan la producción iniciada en el siglo anterior. Son sobre todo la Ilustración Catalana y L'Avenç. La primera se mantuvo con cierto éxito gracias, en buena medida, a los cuadernos de "La Lectura Popular", de Frances Matheu -unos cuatrocientos, aparecidos entre 1913 y 1920-. Además continuó editando a los autores del XIX: Narcis Oller, Pin i Soler o Eduard Gilbal i Jaume. L'Avenç, sin embargo, desapareció casi por completo.

A principios de siglo, en el año 1910, se funda la Societat Catalana d'Edicions, con títulos predominantemente de autores modernistas catalanes, como Casellas o Pous i Pagès, y algunas traducciones, a destacar la de Poe, Historias extraordinarias I (1915) y II (1916), a cargo de Carles Riba. Ahora bien, la más importante de este período fue, sin duda, la Editorial Catalana, fundada en 1917 y vinculada a la Lliga Regionalista. Sacó dos colecciones, una de autores catalanes y otra de extranjeros, cuyas traducciones corrieron a cargo de los más reputados intelectuales del momento, entre ellos Josep Carner, ocupado también, inicialmente, de su dirección.

Durante el tiempo de la Dictadura de Primo de Rivera asistimos al nacimiento de no pocas empresas editoriales, si bien muchas de ellas tuvieron una corta vida. Destacan la Editorial Mentora y las colecciones

también populares: "La Novel.la d'Ara", "La Novel.la Estrangera", "Les Ales Esteses", etc. De otro lado, La Nova Revista siguió una tradición católica y libertal, y la Editorial Diana (1925) incluyó entre sus publicaciones un verdadero éxito editorial: Coses vistes, de Josep Pla, la obra que catapultó al autor al centro de la actualidad literaria catalana.

Pero las dos grandes y florecientes empresas editoriales fueron La Llibreria Catalonia y la Editorial Proa. La primera representaba una novedad en Barcelona, al acercar el libro a su comprador potencial. La Librería misma se convirtió en una importante editorial e incluso anexionó otras como la Editorial Catalana, que al atravesar dificultades de orden económico fue traspasada en el año 1924. Antonio López-Llausàs, al comprar los fondos de la Ed. Catalana continuó la publicación de la "Biblioteca Literària", al tiempo que creaba otras colecciones: la "Biblioteca Catalónia", dedicada a los prosistas catalanes, y posteriormente "La Biblioteca Univers" para autores extranjeros, a propósito de la cual Albert Manent ha dicho: "Té, potser el defecte d'una certa indefinició i de barrejar massa els gèneres."[18] Se encargó de su dirección Carles Soldevila, muy interesado por la novela y un cosmopolita convencido. Salen de la "Biblioteca Univers" cuarenta y seis títulos de los grandes autores del día; son traducidos los ingleses (Dickens, Wells...), los rusos (Tolstoi, Dostoiewski) y por supuesto los franceses (Dumas, Baudelaire, Daudet, Maurois...).

Quizá no sea aventurado vincular la primera traducción catalana de Stendhal a esta empresa de difusión de la novela extranjera promovida por la Llibreria Catalonia. Así, a cargo de Tomás Garcés, vemos salir a la luz en el año 1924 la Crónica italiana Vanina Vanini. En la publicación se indica

---

[18] A. Manent, Escriptors i editors del neu-cents, Barcelona, Curial, 1984, p.184 ("Tiene quizá el defecto de una cierta indefinición y de mezclar en exceso los géneros").

además del título y el autor: "La novel.la estrangera" Vol.V, y a aparece el nombre de Antoni López, probablemente el mismo hombre fuerte de la Llibreria Catalonia a quien ya nos hemos referido. Curiosamente, el tipo de texto narrativo elegido por su brevedad recuerda la tendencia habitual de la editorial al hacer la selección de títulos con criterios sobre el género "novela" no demasiado definidos.

De dar por cierta esta vinculación del primer texto catalán de Stendhal a una de las más importantes editoriales, hay que suponerle al novelista francés ascendiente bastante entre los hombres de cultura durante estos años en el ambiente barcelonés. Camo había ocurrido ya en Francia, ahora en Cataluña Stendhal estaría engrosando ya la lista de los clásicos universales. El hecho se confirma si tenemos en cuenta las otras dos traducciones catalanas de 1930 y 1934. Ven la luz, respectivamente, en las que fueron las dos editoriales, junto a la Llibreria Catalonia, más sobresalientes de la época: la Editorial Proa y los Quaderns literaris.

Proa, de una importancia incluso superior a las otras, se dedicó de manera preferente a la novela, un género de futuro que por aquel entonces, como sabemos, se ganaba ya las preferencias de los lectores. La editorial fue fundada por Marcel.lí Antich y Josep Queralt. A partir del año 1928, encomiendan la dirección literaria de una nueva colección de novela, "A tot vent", a Joan Puig i Ferrater, el novelista más importante del momento. El éxito de la colección fue indiscutible y gracias a ella vieron la luz noventa y dos novelas, vientidos de escritores catalanes consagrados o principiantes. Entre sus títulos se encuentran la mayor parte de los ganadores del premio Crexells; figuran nombres como Arbó, Llor, Benguerel, Bertrana, C.A. Jordana... Las traducciones alcanzan el número de cuarenta y cinco, y abarcan desde los autores más novedosos: Meredith, Constant o

Schnitzler, pasando por los ya reconocidos y muy influyentes: Proust, Woolf, Huxley, Duhamel o Moravia, hasta llegar a los grandes narradores: Dickens, Balzac, Scott o Stendhal. La editorial Proa se inclina en esta ocasión por recoger uno de los títulos más conocidos del novelista grenoblés: el texto catalán Le roig i el negre aparece en dos volúmenes, en el año 1930, traducido y prologado por Just Cabot.

El nombre de Just Cabot es uno de los que suenan en los medios periodísticos e intelectuales catalanes. Fue además de traductor (tradujo obras de Casanova, Aurora Dupin, Wells, Stevenson, Kessel), periodista y ensayista. Trabajó cmo redactor en los diarios La Publicitat y L'Esport Catalá, y a partir de 1932 desempeñó el cargo de director del semanario el Mirador, al que dotó de un estilo característico. Como crítico preparó algún estudio sobre Alí-Bey y unas notas sobre Balzac, Stendhal, Villiers d'Isle-Adam, D'Annunzio.

Su interés por Stendhal se pone bien de manifiesto en el Prólogo a El roig i el negre. Veintidos páginas cuyo propósito es difundir la obra entre el gran público. Y es que Just Cabot, estando al corriente del culto casi idolátrico despertado por el novelista en su país, se hace él mismo portavoz de un expreso reconocimiento hacia su obra, subrayando algunos de los motivos de dicha reacción.

> Fóra idiota -dice- (...) explicar només per l'esnobisme aquest culte que ha arribat a fer un terme corrent de la frase chapelle beyliste i ha donat naixença a un Stendhal Club tan misteriós i paradoxal com el seu patró mateix.
>
> Una colla d'esperits, i no pas mediocres, s'han sentit atrets per aquest home de sensibilitat lúcida, per la seva intelligència estremint-se en contacte am la vida, pero la seva total absència de xarlatanisme. O bé per l'escriptor analista, hàbil a desmuntar mecanismes psicològics i a explicar-ne el funcionament (su je ne vois pas clair, tout mon monde est aneanti, deia), autor de poques novelles, però significatives perquè llur creació ha estat presidida per una

idea essencialissima.[19]

El interés de "beylistes", "amatents a cercar els menor detalls de l'eistència de Beyle" y "stendhalians", "lectors i admiradors dels seus llibres" -si bien, todo beylista es un poco stendhalista y viceversa- ha convertido al hombre más oscuro de su tiempo en un clásico de lectura obligatoria entre las personas cultivadas.

> Jo no sé si a Catalunya n'hi ha gaires d'una mena i de l'altra [beylistes i stendhalians]. Gairebé afirmaria que tota persona de professió més o menys literària, i quasi totes les persones cultivades, han llegit almeny Le Rouge et le Noir i La Chartreuse de Parme.[20]

Habia llegado el momento de popularizar la lectura de esos grandes libros, y hacerlo en catalán.

> Fóra el meu desig que aquest autor sortís a Catalunya, fora del cercle dels "happy few" per als quals escriví i, si no troba entre nosaltres servants de la chapelle beyliste, almenys conequi una difusió que ens serà beneficiosa.[21]

La editorial Proa ofrecia la posibilidad, y Just Cabot se refiere a las dos novelas como propuestas para su traducción, aunque según nos consta sólo llegó a publicarse El roig i el negre: "Una editorial benemèrita ha cregut que (...) calia pasar aquestes dues obres mestres de la novel.la a l'abast d'un public extens, en realitat el que es mereixen." El mismo se encarga de la primera: "M'ha tocat l'honor d'iniciar aquesta empresa amb una traducció que no per acariciada d'anys serveix més dignament la memòria de

---

[19]Stendhal, Le roig i el negre, Tr. i Proleg de Just Cabot, Badalona, Proa, 1930, 2 Vols. Col. "A tot vent", p.6.

[20]Ibid.

[21]Ibid. (El subrayado es nuestro).

Stendhal."[22] La precede de un Prólogo que es, según propia confesión, una especie de "mosaic" cuyas fuentes serán reconocidas por cualquier stendhalista. El realidad, él mismo las cita. No pretenden sus notas ser originales, sino tan sólo presentar con la perspectiva de un siglo la figura de un "precursor", que precisamente por serlo "havia de tardar a trobar els seus lectors i els seus entusiastes."[23]

Comienza Just Cabot relatando las peripecias más sobresalientes de la vida de Henri Beyle, por las que tanto interés han mostrado las páginas de la revista Stendhal Club o las ediciones de Le Divan. Su verdadera personalidad, sin embargo, es encubierta a menudo -dice-; no fue Stendhal un hombre fácil de conocer, como ya dijo su propio pariente y biógrafo R. Colomb. Partiendo de los escritos de éste y del retrato de Mérimée, así como de los libros autobiográficos del escritor -auténtico manantial para los beylistas-: Vie de Henri Brulard, Souvenirs d'égotisme, y de su Correspondance inédite (Edición Levy) -igualmente conocida por Cabot-, se referirá éste a algunos de los rasgos más sobresalientes de su carácter, patentes a menudo en su creación narrativa: el odio al tedio y a la hipocresía; el horror a la elocuencia y a la retórica, a la falsa sensibilidad, cosa que le hacía pasar por un hombre seco y duro, casi un monstruo de inmoralidad; el miedo a dejarse engañar, como ha indicado Sainte-Beuve; la tendencia a disfrazar su personalidad recurriendo, entre otras cosas, al uso de pseudónimos; el gusto por la pintura, la música y la arquitectura; la búsqueda de la precisión en el estilo; o la importancia del amor-pasión en su vida y en su obra.

---

[22] Ibid.

[23] Ibid., p.7.

Tras esta aproximación al Beyle hombre, el prologista pasa a considerar la obra que podrá leerse a continuación. Alude a los abundantes plagios detectados en sus libros sin que el autor lo oculte, pues de hecho, partiendo de un material de dominio público, el tono es tan personal que los resultados terminan siendo auténticamente originales. Ralata la anécdota que sirvió de núcleo augumental a Le Rouge et le Noir y se detiene, luego, fundamentalmente en el protagonista de la obra cuyas actitudes le han clasificado entre el público como uno de los personajes literarios más cínicos y de moral más peligrosa. Comenta más adelante las posibilidades interpretativas que ofrece el título -haciendo mención del crítico Pierre Martino- Por último, califica a la obra de novela psicológica, al tiempo que le otorga un valor documental como testimonio de todo un estado moral y social de una época concreta, la de la Restauración borbónica. Y además de todo esto, Just Cabot no olvida que nos hallamos ante la descripción de "l'home sensible, intelligent, isolat en lluita contra la societat"; en este sentido, Julien Sorel es muchas veces Stendhal mismo.

De todo lo anterior cabe hacer, según el prologista, algunas deducciones, por entonces ya bastante conocidas:

> No és estrany que El Roig i el Negre tardés a ésser apreciat. Era massa lluny dels gustos romàntics de l'època, i massa distant dels cànons naturalistes per trobar favor uns quants anys més tard.[24] Ha calgut una generació menys trovada per dogmatismes d'escola, més desitjosa d'assolir la veritat qualsevulta que fos la forma en què es trobés, perquè Stendhal fos collocat al lloc que li pertoca.[25]

---

[24]Sobre este punto cabría disentir, o al menos establecer algunos matices por motivos ya expuestos en capítulos anteriores de nuestro trabajo acerca del naturalismo y la recepción de Stendhal.

[25]Ibid., p.24.

Como era de suponer, Cabot cita las contribuciones de Sainte-Beuve, de Taine y de Bourget. Jalonada así por la crítica, la estima de Stendhal no ha hecho sino crecer: "Aquell autor que en vida a penes meresqué res més que un article elogiós de Balzac sobre La Chartreuse de Parme (...) havia d'ésser cada dia més apreciat i més llegit."[26] Ya lo pronosticó Valéry al decir que no se acabaría jamás Stendhal, afirmación que escondía el más grande de los elogios. Hoy, por fin, dice Just Cabot en 1930:

> El seu nom ja no és conegut només dels happy few; a hores d'ara és un autor clàssic, però d'aquells clàssic que es llegeixen, com ho prova el nombre d'edicions corrents -no parlem ja de les de bibliòfil- que es succeixen, sense esmentar les tracuccions, a les quals ara acaba d'afegir-se la més poc traçuda.[27]

Para terminar, deja constancia de las varias versiones francesas de la obra: el texto más corrientemente utilizado -dice- es el de la Ed. Levy (Oeuvres Complètes, 1854); también cabía servirse de la edición princeps, como hizo en su momento H. Martineau; o bien seguir el ejemplar Bucci, según había hecho ya Eugène Marsan en la monumental edición Champion, y Pierre Jourda en la Ed. de Les Textes françaises, patrocinada por l'Association Guillaume Budé. Just Cabot se inclina por esta última posibilidad, dejando, en todo caso, constancia de una buena documentación al respecto.

En definitiva, nos encontramos con que en el mundo cultural catalán de los años treinta, donde se manifiesta especial interés por la novela, propia y extranjera, la obra del polémico francés va a ocupar, finalmente, un lugar acorde a su reconocida valía y a la demanda de un

---

[26] Ibid.

[27] Ibid.

público cada vez más numeroso. La "Biblioteca Univers" ofrecía así a sus lectores lo que las circunstancias estaban exigiendo.

La lista de traducciones de Stendhal al catalán en la época se vio completada con el título aparecido en otra gran colección, Quaderns literaris. Esta, manifestando en principio una clara voluntad popular, estuvo dirigida por quien era también el editor, Josep Janés i Olivé. La intención de J. Janés -ha señalado Carmen Arnau valiéndose de sus propias palabras- era la de contribuir a dotar al pueblo de Cataluña de una cultura "ben nostra, en la llengua i en l'esperit" y la de abrazar "totes les manifestacions literàries -preferentement la novel.la- sempre que tinguin la categoria intel.lectual que s'ha d'exigir en una biblioteca que es porposa satisfacer els gustos més exigents."[28] Su católogo comprendió autores catalanes y extranjeros, entre estos últimos, Poe, Stevenson, Tolstoi...

La obra de Stendhal elegida fue otra Crónica italiana: L'Abadessa de Castro, y apareció en 1934, traducida por Jean Arbo, con una breve nota biográfica. Es probable que el afán divulgador de la editorial en estos primeros años recomendase a su director no lanzarse con una obra demasiado extensa, como La Chartreuse de Parme, que en principio podría retraer más al lector medio. De este modo quedó relegada tal vez la mejor novela de Stendhal. Mientras, las Crónicas parecían gozar de éxito a juzgar por la edición en catalán, poco después, de Els Cenci. Historia de 1599 (1938), también en Quaderns literaris, aunque esta vez incluida en la colección "Biblioteca de la Rosa dels Vents", creada en 1937. La traducción, sin prólogo, corrió a cargo de Antoni Solans Ferré.

---

[28] Art.cit., pp.18-19.

Es necesario esperar a los años ochenta para contar, nuevamente, con ediciones catalanas de Stendhal.[29] En la década de los treinta quedó inédita una traducción en catalán de La Chartreuse que hoy echamos en falta. Su autor, J. Farran y Mayoral, nos hablaba en 1931 del "goig tan viu i tan intel.ligent alhora (...) que em dóna una novel.la (...) de Stendhal."[30]

En cualquier caso, aunque hasta el momento nos hemos referido únicamente a traducciones en lengua catalana, pues es éste un dato de interés en un momento histórico en que, desde la intelectualidad del país, se está reivindicando el uso y perfeccionamiento de la lengua, es preciso tener en cuenta también las ediciones en castellano aparecidas en Cataluña. Recordemos que la primera versión castellana de La Chartreuse, fechada en 1899, fue editada en Barcelona con traducción de L. de Montemar. A ésta le siguieron La Abadesa de Castro, en Guarner Taberner y Cia., de 1904. La editorial Badia publicaría un año después la Vida de Napoleón, en fragmentos traducidos por L. Fernández de Sainte-Pierre (pseudónimo de F. Comas Costa). En la década siguiente, Sopena saca a la luz Rojo y Negro que se reedita en varias ocasiones; y con traducción de Gregorio Lafuerza, aparece La Cartuja de Parma, reimpresa repetidas veces a lo largo de los años veinte y treinta. En 1941, la editorial Grano de Arena publica Vanina Vanini; y el mismo año, pero en esta ocasión en Ave, aparece la Vida de Mozart, con traducción de José Mª Borrás.

A modo de apéndice, hagamos una revisión del panorama desde entonces a nuestros días. En la década de los sesenta aumentan las

---

[29]Stendhal, La Cartoixa de Parma, Trad. Pere Gimferrer. Prol. Joan Fuster, Barcelona, Edicions 62, 1981.

[30]J. Ferran y Mayoral, Reflexions i sentiments (Séries I i II), Barcelona, 1931. Citado por R. Esquerra, quien aporta el dato de la traducción inédita en "Stendhal en España.1835-1935" Revue de Littérature Comparée (Juillet-Septembre 1936), p.567.

publicaciones. Iberia edita en 1962 La Cartuja de Parma, con traducción, prólogo y notas de J. Farran y Mayoral. En 1963, es el Rojo y Negro y La Cartuja de Parma, en versión de A. Vilanova, para la editorial Vergara. Rojo y Negro vuelve a ser traducida en 1964 para la editorial Zeus por Julián Peris Ruiz, y dos años después sale en Bruguera, con traducción de Aurora Martí. Luciano Leuwen, bajo el título Rojo y Blanco, ve la luz en la editorial Iberia, en 1964 (Traducción y notas de F. Gutierrez y D. Navarro, Prólogo de E.M. Aguilera). Del mismo año es la traducción de Del Amor por V. Santiago para la editorial Mateu. En el año 1966 se reedita el ensayo en la editorial Ferma (Prólogo J. García Pérez) y en la editorial Toray (Traducción de M. Orta). Continúan en 1967 las reediciones en Sopena de Rojo y Negro, así como las de La Cartuja, esta vez en Bruguera con traducción de J.C. Acerete. Un año después, otra importante editorial, Nauta, publicaría con Prólogo del crítico Joan Fuster las dos grandes novelas del francés. En los años setenta, Rojo y Negro vuelve a ser reeditado por Bruguera (1972 y 1973. Prólogo de T. Suero Roca y traducción de A. Martí). Hay que abrir por entonces un paréntesis en la larga serie de traducciones en castellano, para mencionar la reedición, en 1970, a cargo de la Biblioteca "A tot vent", de El roig i el negre, en versión idéntica a la aparecida en 1930.

Ya entrados, por fin, en la década de los ochenta, continúan las reimpresiones en Bruguera y aparecen también de Rojo y Negro: la edición de Círculo de lectores (1981. Traducción de A. Vilanova y Prólogo de Caballero Calderón) y las de Planeta (Versión con Prólogo y notas de Carlor Pujor y Tania Bermúndez-Cañete), primero en 1983, y luego en varias ocasiones más a partir de 1984. La Cartuja de Parma sale también en Planeta con los mismos traductores en 1981, y luego en 1985 la editorial Océano la publica con traducción de G. Telmo. Bruguera había publicado en 1981 la Crónica Vanina Vanini y otros cuentos, de la mano de Consuelo Berges, la traductora de la

Obras Completas en Aguilar y luego de numerosos volúmenes de la producción del autor para la editorial Alianza. Mundo Actual presenta la traducción de F. Ferrán y Mayoral (probablemente aquella que quedó inédita en su día) en 1985.

La larga serie pone de manifiesto la atención prestada por el mundo editorial catalán a la producción más significativa de Beyle. Desde muy pronto (1899), pudo ser leído en castellano y ello facilitó el acceso del público a su obra. En realidad, las numerosas reediciones barcelonesas no sólo beneficiaron al lector catalán, sino también al de lengua castellana en general, habida cuenta de la difusión de las tiradas en otras provincias.

- La crítica: periodismo y ensayo

El ejercicio de la crítica literaria, sobre todo de novela, corre paralelo a la eclosión del género. A su desarrollo contribuirá, además, la existencia de numerosos diarios y revistas que, junto a los ensayos van a facilitar una amplia difusión de las reflexiones sobre la literatura catalana y extranjera, a cargo, en estos momentos, de un importante número de hombres competentes. De hecho, Domènec Guansé ha llamado la atención sobre lo siguiente:

> Després de 1922 comença a ser possible això que abans era difícil: formar bons equips. I no tan sols perquè uns quants poetes es posessim a intervenir-hi. S'hi sentiren igualment atrets erudits, historiadors i altres homes de lletres que no havien en trat mai, pròpiament, en contacte amb el gran públic i en quedarem enllaminits.[31]

[31] D. Guansé, Abans d'ara, Barcelona, Aymà, 1966, p.14.

El golpe de estado de Primo de Rivera, el 23 de Septiembre de 1923, y la política desarrollada a partir de entonces tuvo clara repercusión en la vida cultural catalana. La destitución de los miembros de la Mancomunitat y la posterior disolución de esta institución provocó la pérdida de los cargos burocráticos o de las cátedras de muchos escritores, los cuales debieron buscar ayuda en las entidades culturales privadas (la Fundación Bernat, por ejemplo) o bien intensificar su producción literaria, a través de traducciones, participación en los Jocs Florals, colaboraciones en la prensa, etc.

Sin embargo, no en vano la generación de Prat de la Riba se había esforzado en la creación de importantes organismos culturales. El impulso iniciado con la fundación del Institut d'Etudis Catalans y la aprobación de las Normas Ortogàfiques hizo que la tarea normalizadora de la lengua y la cultura catalanas, a pesar de la situación política adversa, no sólo continuara, sino que incluso se intensificara al acentuarse la represión política.

> Ens trabem -explica Albert Manent- amb una època extraordinàriament creadora la qual, no solament potencia la irradiació de diaris, revistes, editorials i institucions que duen l'empenta d'abans del nou règim d'excepció, sinó que mantingué un clima per a fer-ne néixer més.[32]

Durante la Dictadura, ciertamente, desaparecieron publicaciones que habían actuado de portavoces de grupos políticos. Ahora bien, las que subsisten, al no poder abordar temas de carácter político, insistieron en los culturales y literarios. Aparecen entonces: la Revista de Catalunya, La Paraula Cristiana, L'Amic de les Arts, etc. Se desarrollan también con vitalidad y apertura las publicaciones comarcales: Ciutat, de Manresa, El

---

[32] A. Manent, Escriptors i editors del nou-cents, cit., p.56.

día, de Terrassa, etc. En algunas ocasiones, éstas aglutinan grupos relacionados con la vanguardia, es el caso de la Revista de les Arts, de Sitges. Al proclamarse la República, se asiste fundamentalmente a la reaparición o creación de revistas políticas, sobre todo desde los órganos de los partidos. En cualquier caso, para la prensa en general son años muy fructíferos, truncados, algún tiempo después, por la guerra.

Hagamos un breve repaso de esos medios de comunicación de que se sirvieron numerosos escritores. Los diarios en castellano continuaron predominando por su número y tirada: La Vanguardia, el Diario de Barcelona, El Correo Catalán, El Diluvio y El Noticiero Universal. En catalán, La Veu de Cataluyna se mantuvo hasta enero de 1937, aunque fue perdiendo prestigio e influencia, que pasó a ostentar, durante la República, el diario La Publicitat.

El éxito de La Publicitat tiene su punto de arranque en la compra del viejo diario por el joven partido Acció Catalana. La dirección supo rodearse de un buen equipo de redactores y colaboradores, y fue catalanizando progresivamente sus páginas. En la Sección "Lletres", colaboraron Foix, Tomás Garcés, Domènec Guansé, Carles Capdevila y los mejores escritores del momento. Los corresponsales acostumbraban a ser nombres ilustres: Carner, Sagarra, Pla... De este modo, el diario se convirtió en uno de los más leidos y de mayor prestigio. Representaba el catalanismo liberal y de izquierda, frente a La Veu de Catalunya, órgano de un partido de derechas, La Lliga. Con la República perdió su influencia al convertirse en el instrumento de un partido minoritario y aparecer otras nuevas publicaciones.[33]

---

[33] I. Pelegrí, "El periodisme i l'assaig del anys 30" en Historia de la Literatura Catalana. Direció J.M. Prado i Fr. Valverdú, Barcelona, Edicions 62, 1985, Vol.II, pp.357-368.

Fundado por Rovira i Virgili, miembro de la Acció Catalana y del equipo de redacción de La Publicitat, saldría en 1927 el diario La Nau. El nacimiento de este nuevo diario liberal y democrático desperto gran espectación, pero no supo conservar el apoyo del público y desapareció en enero de 1933. El Matí aparece en mayo de 1929; fue un diario de orientación católica. En él colaboraron el religioso Cardó, Maurici Serrahima, Joaquim Ruyra, etc. El 18 de Julio de 1936 hubo de cerrar por "católico" y, una vez acabada la guerra, no pudo volver a reeditarse por catalanista.

Otros diarios del tiempo de la República vinculados a partidos políticos tuvieron una vida breve. Así ocurrió con L'Opinió o La Humanitat. También de una vida precaria fueron las revistas humorísticas durante la Dictadura. Se mantuvieron con cierta tirada: L'Esquella de la Torratxa, La Campana de Gràcia y Papitu. Con la República la prensa satírica gozó de mejor vida. Así por ejemplo, El Be Negre, cuya redacción estaba formada por escritores precedentes de Mirador y de La Publicitat: Just Cabot, Angel Ferrán, Rossend Llates, J.Mª de Sagarra...; y tuvo como principales víctimas a políticos como Lerroux. Su punto de vista fue catalanista, republicano y liberal.

Tiene especial interés, sobre todo en los años de Dictadura, la aparición de publicaciones de ensayo, en general, y de literatura, en particular. Anteriormente, este tipo de revista sólo había estado representada por La Revista de López-Pico. Ahora va a salir la Revista de Catalunya (1924), en cuyas páginas vieron la luz ensayos históricos, literarios y artísticos; además de comentarios de libros y artículos de revistas extranjeras. Poco después, aunque de importancia inferior, se fundaron La Paraula Cristiana (1925-1936), Revista de poesia (1925-1927) y La mà trencada (1924-1925). Si el interés por la literatura disminuye con el

régimen siguiente, no por ello dejan de publicarse al menos una veintena, entre ellas alguna de gran calidad, como Quaderns de poesia (1935).

Junto a estas revistas críticas ha de considerarse también la existencia de otras no especializadas, como el primer magazine de estilo europeo: D'Ací d'Allà, por iniciativa de la Editorial Catalana; o su rival, el semanario Mirador, entre intelectual y popular, y en el que colaboraron muchos de los redactores de La Publicitat.

Todo este abanico de publicaciones permitió a los críticos disponer de una plataforma amplia y diversa desde donde exponer sus opiniones y manterer el contacto con el público. Joan Fuster ha insistido en el importante lugar que ocupan, dentro de la prosa catalana contemporánea, el ensayo y su forma larvada que es el artículo literario.[34] En este último caso, como siempre, existía el peligro de la falta de perdurabilidad de los escritos. Intentando hacer frente a ese riesgo, algunos autores editaron recopilaciones de sus mejores artículos, lo que hoy resulta de gran utilidad. De todos modos, los inconvenientes de la prensa eran con mucho inferiores a las ventajas que conllevaba. Además del soporte económico que representaba para el escritor, permitía su profesionalización. Todos los grandes escritores y críticos se sirvieron, así pues, de este valioso instrumento.

Hacer lista de sus nombres sería largo y escaparía a nuestros propósitos. Citemos únicamente algunos relevantes: Lluís Nicolau d'Olwer, Carles Riba, Joan Crexells, Josep Mª de Sagarra, Josep Mª Capdevila, Tomás Garcés, Just Cabot, Cèsar August Jordana, Domènec Guansé, etc. Se ha dicho que, de todos ellos, quien mejor personifica al "hombre de letras", al

---

[34] J. Fuster, Literatura catalana contemporánea, Madrid, Editora Nacional, 1975.

auténtico profesional de la pluma, es Josep Pla. A sus escritos dedicaremos más adelante un capítulo especial dadas sus reiteradas referencias a Stendhal. Centrémonos ahora en la revisión de la obra crítica de tres figuras destacadas de lo que fue en los años treinta la exégesis y defensa de la novela catalana y extranjera. Nos estamos refiriendo a Maurici Serrahima, Rafael Tasis y Ramón Esquerra.

2. Maurici Serrahima

La producción crítica de Serrahima se extiende desde los años veinte hasta la década de los sesenta y setenta[35], pero prescindiendo del paso del tiempo revela siempre una marcada preocupación por la ficción narrativa y los conceptos de "realismo" aplicados a la novela. Conviene incidir, además, sobre el hecho de que su reflexión no es únicamente teórica, sino fruto de la propia experiencia creativa. Es más, su primera obra fue una novela: El principi de Felip Lafont (1934), y tiempo después volvería a publicar otras, como Després (1951) y Estimat senyor fiscal (1954). No faltan tampoco en su haber varias colecciones de cuentos: El seductor devot (1937), luego reeditada y ampliada en el año 1947, con el título Petit món enfebrat; y Contes d'aquest temps (1955). Su actividad literaria abarca también el terreno de la biografía. Escribió dos dedicadas a Joan Maragall (1938 y 1966) y una tercera sobre su pariente Maurici Serrahima i Palà.

A principios de los años setenta aparecen varios ensayos donde se ocupa, nuevamente, de algunos aspectos de Maragall, del nouventismo y de la novela extranjera (Marcel Prout, 1971); de la novela catalana, en Dotze mestres (1972); de cuestiones biográficas con retratos literarios, en Josep Maria Capdevila (1975) y en Coneixences (1976); o de la experiencia religiosa (El fet de creure 1967). Por esas fechas se publican también sus memorias, de un gran valor testimonial: Del passat quan era present (1972 y 1974), y un libro polémico en respuesta a Julián Marías: Realitat de Catalunya (1969).

---

[35] M-A. Capmany, "Aspectes de l'obra de Maurici Serrahima" Serra d'Or (Juliol-Agost 1979), pp.29-31.

Ocupados del hecho literario y del arte en general salen a la luz en 1965 y 1966, respectivamente, La crisi de la ficció y Sobre llegir i escriure. El resultado es una teorización estética presentada con claridad y vigencia en torno a numerosos aspectos literarios. Sobre algunas de las cuestiones ahora tratadas ya habia reflexionado con agudeza años atrás. Nos referimos a Assaigs sobre novel.la, una obra recopilación de artículos aparecidos con anterioridad en aquellos diarios o revistas donde colaboró. Así, por ejemplo, en El Matí, del que fue cofundador en 1929, y luego redactor y crítico literario; pero también en otras importantes revistas del momento. La recopilación fue publicada en 1934, e incluía, entre otros, cuatro estudios sobre autores extranjeros, una reflexión bajo el título "Moralisme i literatura", que medió en la famosa polémica entablada entonces en los medios culturales catalanes, y un último artículo de interés sobre "El problema de la novel.la catalana actual".

El libro se abría con una exposición personal de ideas sobre la crítica: "Jo crec en la crítica -decía Serrahima-, però no en qualsevulla mena crítica."[36] La verdadera crítica ha de estar subordinada a la obra de arte, su finalidad no es artística, sino utilitaria, en busca siempre de una valoración global del resultado estético alcanzado por la obra. Y es que:

> L'art té un valor perquè produeix bellesa. Dintre d'elle podran haver-hi elements científics, psicològics, històrics, morals i d'altra mena, molt dignes d'ésser estudiats, i a voltes, coadjuvants importantissims de la finalitat essencial. Però la crítica que s'embranca en l'estudi d'aquests elements no complirà la seva missió si no dóna la preferència al resultat estètic assolit, a la bellesa obtinguda.[37]

---

[36] M. Serrahima, Assaigs sobre novel.la, Barcelona, Publicación de La Revista, 1934, p.6.

[37] Ibid., p.7.

El interés y la "gràcia" de la crítica reside en este buscar por cuenta propia "el veritable valor artístic d'una obra mirant de deixar de banda tot el queés accessori". Y no con la pretensión de llegar a conclusiones infalibles, sino por el placer del esfuerzo crítico y también por el gusto de exponer un criterio propio sin pedantería. El crítico no debe confiarse en el placer de descubrir nuevos genios, más bien tendrá que desarrollar al lado de esta esperanza un cierto escepticismo, "o millor dit, és bo de procurar-se la més gran serenitat que es pugui en posar-se a judicar."[38]

Vuelve a insistir Serrahima en la importancia de que en la novela sus partes se conjuguen de manera que formen un todo orgánico. "Per això d'una novel.la la cosa essencial és aquesta visió del tot, del conjunt: del món creat per l'escriptor." Pero es evidente que para producir ese todo vivo y orgánico es preciso tener un concepto de la vida, y el crítico no podrá hablar sin examinar el concepto que de la vida tiene el autor y compararlo con el suyo propio. "I això darrer s'ha de fer d'una manera visible, perquè és la part més personal que el critic posa en la seva obra."[39]

Por último, el autor piensa en la inutilidad de todo principio de estètica o de teoría del arte si el crítico no cuenta con la sensibilidad artística necesaria para descubrir la belleza: "Quan sigui l'hora de trobar la bellesa, de descobrir-la, sols podem refiar-nos d'aquell sentit especial, diguem-li percepció estètica, diguem-li sensibilitat artística, que és una de les millors coses que Déu ens ha deixat en aquest món."[40]

---

[38] Ibid., p.10.

[39] Ibid., p.11.

[40] Ibid., p.12.

Sigue a estas primeras páginas sobre el sentido y función de la crítica literaria un artículo dedicado a la novela L'ordre, de Marcel Arland, premio Goncourt 1929. El estudio de Serrahima data de 1932 e incluye un pequeño comentario sobre Le Rouge et le Noir. Ciertamente, como veremos al abordarlo y también al abordar algún otro comentario disperso por las páginas de Assaigs sobre la novel.la, el autor no ofrece aquí ninguna singular aportación al stendhalismo, pero conviene señalar la existencia de los mismos porque revela la constante presencia de la obra del francés como referente crítico en le discurso de Serrahima.

En el estudio sobre Marcel Arland, el nombre de Stendhal se trae a colación a propósito del carácter inmoral de Le Rouge et le Noir. El autor no cuestiona este dato, únicamente presenta la causa fundamental del mismo. Partiendo de la idea de que el protagonista de una novela es aquel que tiene razón, pronto caemos en la cuenta de que de tal hecho se resiente sobremanera la moralidad de muchas obras.

> Per què és immoral El Roig i el Negre de Stendhal. Perquè el protagonista és Julien Sorel, el cínic "profiteur". Si el protagonista fos, per exemple, el rector de Verriers, l'obra perdria tot el seu veri.[41]

Antes de poner punto final al artículo, se refiere una vez más a Stendhal y su escritura, en términos no demasiado claros, señalando "aquells dos temps -creació, i redacció en estil literari- de què parla Stendhal."[42]

En todo caso, más interesantes son los párrafos que le dedica en el estudio "Moralismo i literatura", manteniéndo una línea de análisis ya

---

[41] Ibid., pp.13-14.

[42] Ibid., p.22.

sugerida en el artículo anterior. Al elegir este tema entra de lleno en una de las polémicas que más tinta hizo correr en la época: la del arte y la moralidad. Mientras algunos intelectuales criticaban el excesivo "blancor" de la literatura catalana, otros, como Marcel de Montoliu, se dolían de su inmoralidad. Las críticas de este último pronto despertaron la réplica de Josep Pla y Carles Riba, entre otros, para precidar que en literatura no era inmoral el novelista, sino el mismo corazón humano que todo buen novelista escruta y analiza.

Maurici Serrahima se plantea las diferentes alternativas existentes a la hora de considerar la inmoralidad en el arte. Hay un criterio -dice-, el más corriente, según el cual la inmoralidad consiste en la representación artística, o pretendidamente tal, de actos que en sí son inmorales, además de ser reales o verdaderos. Cabe también que el autor intercale sermones en sus obras predicando doctrinas no admisibles y justificando lo execrable. Por último, existe otra forma más sutil de huir de la moral en el arte; consiste en la supresión de las razones morales en la manera de actuar de los personajes. Es esta presencia de la inmoralidad en la obra la que le interesa analizar a Serrahima. Para ello a menudo apoyará sus juicios en los esgrimidos en una polémica de similar cariz planteada años atrás en Francia, entre Jacques Rivière, el malogrado director de la N.R.F. y Ramón Fernández, un conocido crítico. En su opinión, la moderna literatura padece, en gran medida, de ese mal.

> El fetitxisme dels actes, la exacerbació de l'anàlisi psicològic, parten a la supressió de tot el que no té una motivació gairebé mecànica, és a dir, psicològica, i sobre tot a prescindir del lliure joc de la voluntat humana davant dels imperativs de la moral. El que interessa és la passió, l'instint, per sí matiexos, prescindint gairebé del subjecte que els experimenta, desdent-li la personalitat i tot. Stendhal ja en patia d'això. D'aleshores ençà, s'ha fet molt camí. I de primer cop d'ull ja es pressenten les malvestats que pot dur aquesta tendència a la moral i a la literatura, a

canvi de problemátics beneficis.[43]

La alternativa proyectada y llevada a término por Stendhal no resultaba, a los ojos del crítico, provechosa. Por el contrario, veía en ella una desintegración de los sentimientos que no permitía tener en cuenta lo que constituía, precisamente, el punto de unión, la personalidad humana y la vida de esta personalidad cuando procura orientar sus actividades hacia alguna finalidad, buena o mala. "Si suprimim aquelsta noció de finalitat (...) és impossible crear homes autèntics, vius; apareixen només una mena de monstres d'aspecte no ja animal, sinó gairebé vegetal."[44]

Ramón Fernández, al combatir la argumentación de Jacques Rivière contra la intervención de la moral en la literatura, lo hacía desde igual planteamiento. De hecho, el punto de vista empleado en su defensa no era religioso ni moral, sino puramente psicológico y literario, algo que admiraba Serrahima.

> Jo crec -había dicho Ramón Fernéndez y reproduce ahora el autor- que l'home que no està orientat no ès del tot fidel a la seva missió d'home, i crec, pen tant, que l'art literari... que tracta d'allò que és humá, és insuficient si no expressa d'una manera o d'una altra, encara que sigui per denunciar-la, aquesta orientació.[45]

Cabe entender, así, el rechazo del crítico hacia la obra de Stendhal, concebida como el marco de personajes de sentimientos puros y disociados, sin que en ellos exista un esfuerzo por orientar sus sentimientos. Los personajes de Shakespeare, Corneille, Meredith, son "més

---

[43] Ibid., pp.25-26.

[44] Ibid., p.29.

[45] Ibid., pp.31-32.

vius, més humans, més exactes des del punt de vista psicològic, que aquells altres que es deixen dissoldre per la violència de les seves passions. ¿Apunta bien en la interpretación crítica de los héroes stendhalianos? He ahí lo fundamental. La cuestión nos llevaría lejos; el caso es que Serrahima, comulgando en este sentido con R. Fernández, defiende "la necessitat d'aquesta tendència moral per a vivificació i descripció total des personatges"[46], y los personajes como Julien Sorel le parecen ajenos a una tendencia de este tipo.

De semejante planteamiento tampoco podemos deducir un rechazo tajante hacia la obra del novelista grenoblés. El crítico sabe discernir, por encima de tantas otras, la elevada calidad literaria de su obra; no le incluiría si no entre los grandes maestros, como hace en el Homenaje a Carles Riba: "Sobre l'actitud del narrador en la novel.la". Aquí, siguiendo una aproximación histórica a los tipos de narrador, se detiene en "els grans mestres", quienes, en general, buscaban transmitir la impresión de la realidad tal y como la veían. Lo solían hacer aplicándose en el examen de unos pocos personajes principales.

> Entre els qui ho feien així hi ha molt visiblement Stendhal i Tolstoi, que hi afegien encara un altre recurs, i era el de contar els fets, no pas per l'ordre en què són percebuts pel personatge -recordem la batalla de Waterloo a La Cartoixa de Parma-, i així donaven al lector la sensació que no els veia a través de l'autor, sinó en la realitat mateixa del món de la novel.la.[47]

Lo que verdaderamente despertaba rechazo en Serrahima era la tendencia del dia entre los novelistas que llevaban al extremo las

---

[46] Ibid., p.33.

[47] "Sobre l'actitud del narrador en la novel.la" en Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys, Barcelona, Josep Janés Editor, 1953-1954, p.317.

introspecciones psicológicas, intentando explicarlo todo, respaldándose en las apoyaturas y los imperativos de la ciencia, del psicoanálisis, de la técnica; mientras los verdaderos escritores de talento han sabido imprimir profundidad psicológica en sus personajes intuyendo los más finos matices, sin necesidad de insistir y recurrir a la explicación científica.

> La raó de la diferència entre els escriptors d'altres temps i els d'ara es troba en el fet que els d'abans els deien (les matisos) simplement, els indicaven tot passant i deisaven que el lector assaborís la indicació, la suggerències, que prenia així una qualitat artística molt més alta. Vegeu Stendhal, que és tan precís, si en deixa encara de coses sense precisar, indicades, que el lector completa.[48]

En cualquier caso, aunque Stendhal sobresalga positivamente entre los escritores psicologistas, en opinión del crítico sólo un público diletante puede agradecer la insistencia en la introspección científica, clasificadora, abstracta de tantas obras como, desde Stendhal a entonces, han seguido erroneamente aquella inicial orientación. El público normal busca y buscará siempre el libro entretenido, dotado de argumento y personajes vivos.

Años después, al ocuparse, en el ya citado ensayo -Sobre llegir i escriure-, del realismo y la creación -un tema recurrente en su obra crítica- mencionaría también la obra de Stendhal para referirse a uno de los posibles sentidos que el término "realismo" ha adquirido en la historia de la literatura. Hay en el arte literario -dirá- un realismo de procedimiento que opera en el orden de la pura imitación externa -aristotélica- de la realidad, o quizá también en el orden estilístico y del lenguaje, pero que, en tanto no caracteriza globalmente las obras donde se emplea, tiene una importancia relativa. Ahora bien, existe igualmente otro tipo de realismo.

---

[48] "Aldous Huxley" en Assaigs sobre novel.la, cit., p.54.

> Un "realisme" diriem d'intenció que -si tenim presents tots els canvis que s'han produit en la manera de fer novel.listes i en el mán dels homes que les fan i les llegeixen -ve a resultar en el moment actual més o menys equivalent al que en el segle XIX, va ésser el "realisme" dels grans mestres. El de Balzac per exemple (...) o bé, encara més, i en diversos aspectes, el de Stendhal, el de Flaubert o el de Tolstoi.[49]

Aquel realismo del siglo pasado, de los maestros, aun pretendiendo ser sincero en cuanto a su intención de dar una visión de la realidad suficientemente objetiva, se habia de enfrentar a evidentes problemas, como el de la madiatización del punto de vista burgués -el habitualmente empleado-, o la intervención poco justificada del narrador. Sea como fuere,

> (...) també és evident que, si bé hi ha moltes novel.les del segle XIX, i fins del XX, que per raons d'aquelles menes resulten avui envellides, n'hi ha d'altres que, sense moure's de la línea d'aquell "realisme intencional" que dèiem, i a despit dels defectes i de les insuficiències tècniques o d'actitud que no havien sabut eliminar, són encara ben vivents. Els novel.listes que eren grans novel.listes van produir igualment grans novel.les, que no han pas caducat ni sembla per ara que hagin de caducar en cap terme previsible.[50]

Refirámonos, por último, a sus memorias escritas en forma de diario y publicadas en 1972-1974, bajo el título Del passat quan era present. En el volumen I y con fecha del 6 de octubre de 1942, Serrahima nos pone al corriente de la conversación mantenida en casa de Sagarra, donde cenaba aquel día. Hablaron de Proust, uno de los escritores más en candelero, y al respecto encontramos la comparación con Stendhal.

> Per a Stendhal, el "mirall que passa per un camí" era una mena d'aparell literari, un instrument de treball. Per a

---

[49] Sobre llegir i escriure, Premi Josep Yxart. 1965, Barcelona, Biblioteca Selecta, 1966, p.81.

[50] Ibid., pp.82-83.

> Proust, no hi ha tal instrument, perquè el mirall és ell mateix (...) així com Stendhal mirava de treballar sobre el que veia reflectit en el mirall, és a dir, sobre la realitat com a tal realitat, Proust només treballa sobre la imatge de la realitat que troba en el mirall -en ell mateix-, i mira d'oblidar la realitat que l'origina.[51]

No se desprende de estas palabras valoración alguna en lo que toca a Stendhal. Si la encontramos, y positiva, en otro libro de memorias editado con anterioridad: De mitja vida ença (1970). Han pasado ya casi treinta años desde que leyésemos sus primeras alusiones al autor. El Maurici Serrahima de ahora es un hombre maduro, cuyas opiniones, en lo esencial, no han sufrido demasiados cambios con el tiempo. Sigue prefiriendo los libros que arrastran, que tienen vida propia y son capaces de crear un mundo abierto al lector; continúa valorando, por este mismo motivo, a los grandes novelistas del XIX.

12 de Setembre 1961.

> Cada vegada m'agraden més, i cada vegada crec més que Simenon és un dels més grans novel.listes del nostre temps, i que quedarà entre els de primer rengle de tots els temps (...).
>
> (...) dubto que cap altre novel.lista m'hagi introduit tan profundament en el món que ell crea, el dels seus personatges (...) fins a fer-m'l viure totalment com si hi fos.
>
> Potser només en Tolstoi i, paradoxalment, en unes certes pàgines vivíssimes d'El procés de Kafka -i potser oblido algun altre cas-, he sentit fins aquest punt la identificació total amb l'obra llegida. Potser també en unes certes pàgines de Proust, de Stendhal, i en algun conte de Kipling i -encara que faci riure- de Mark Twain, i potser, d'aquí, en alguns contes de Pedrolo.[52]

---

[51] Del passat quan era present Vol.I (1940-1947), Barcelona, Edicions 62, 1972, p.111.

[52] De mitja vida ença, Barcelona, Edicions 62, 1970, pp.139-140.

¿Fueron las obras de Beyle lectura habitual de Serrahima? Quizá sí las dos novelas más conocidas, pero no creemos posible atribuirle una especial curiosidad por la totalidad de su creación. No es este crítico un "stendhalista", es decir, un "amateur" de Stendhal. Pero por la misma razón, sus alusiones de los años treinta y cuarenta son síntoma de que en Cataluña era indudablemente reconocido como un clásico, vinculado además a las novedosas corrientes de posguerra.

En los años sesenta -como pudimos observar al hacer el listado de las traducciones- éstas se incrementan, y para entonces contamos ya con la primera edición en lengua castellana de las Obras Completas, gracias a la editorial Aguilar, aunque llevada a cabo en hispanoamérica a causa de la censura nacional, lo cual supuso evidentemente un obstáculo en su difusión. Serrahima confiesa haber leído por primera vez Lamiel en 1965; sin duda en francés, ya que cita la edición de Poche, prologada por Roger Nimier. Da muestras de tener igualmente conocimiento directo de Armance, pero reconoce no haber leído ni la Vie de Henri Brulard, ni Lucien Leuwen.

2 de Març 1965

> He llegit Lamiel de Stendhal -és a dir, la part de novel.la inacabada que va deixar escrita- i és un llibre -o mig llibre- curiós. Hi ha una diferència enorme entre el nivell d'El roig i el negre i d'una gran part de La Cartoixa de Parma, per una banda, i el d'Armance -que vaig llegir fa anys- i aquesta Lamiel, per l'altra. (No he llegit Henri Brulard ni Lucien Leuwen.)[53]

Pese a considerar Armance y Lamiel de calidad inferior a las novelas de Julien Sorel y Fabricio del Dongo, aquella última le parece- incompleta y todo, o tal vez por eso mismo- de interés nada desdeñable y por supuesto superior a Armance: "Llibre convencional i que depèn massa d'un

---

[53] Ibid., p.179.

propòsit inicial, d'haver de posar en poc la "pensada" de la impotència del personatge."[54] En Lamiel, el protagonista se manifiesta con una existencia propia, incluso a veces tenemos la impresión de que se desprende del autor, se burla de él y toma un camino diferente.

> El personatge de Lamiel té una base sòlida d'existencia pròpia i, si hagués estat complet el desplegament, hauria pogut aconseguir una importància igual o fins superior a la de Julien Sorel; devia ésser el propòsit de l'autor. Però, deixant de banda les raons per les quals Stendhal no va acabar el llibre, i els propósits explícits que tenia per acabar-lo (...) és evident que el personatge, ja en la part escrita, li fugia dels dits per moments (...) (Tot fa) témer una bifurcació a partir de la qual Lamiel seguiria un camí diferent d'aquell en el qual Stendhal creuria que segueix escrivint-la.[55]

A continuación, añade que Lamiel le recuerda al tipo de ciertas nórdicas que se complacen en ofrecerse al hombre que tienen delante con un cierto aire de superioridad. El personaje muestra, en el fondo, su incapacidad para experimentar el amor, que no es sino producto de su incapacidad para estimar al otro. En realidad, ofrece diversas posibilidades de interpretación y tal vez en ello resida -piensa el crítico- el atractivo de su personalidad.

> Es un personatge realmente suggeridor i potser, en part, perquè no ha estat completat, no ha estat fixat en una manera d'ésser total i definitiva. Però també pensem que podia haver resultat reeixit i, aleshores, podria ésser, per uns camis torts un dels mes grans personatges literaris femenins... Bé això ja són pures suposicions.[56]

---

[54] Ibid.

[55] Ibid.

[56] Ibid., p.180.

Personajes sugerentes, de existencia propia, complejos, dispuestos siempre a una nueva definición, pero nunca limitados por las fórmulas de la patología médica y los diagnósticos psicológicos. La grandeza en la creación y, al mismo tiempo, una puerta abierta para el lector dispuesto a sumergirse en el mundo de ficción. Todo eso latía, en germen, en la heroína de Stendhal, y el crítico catalán lo reconoce con admiración.

3. Rafael Tasis

En el panorama cultural catalán de la época, sobresale la figura de Rafael Tasis como uno de los pocos críticos -junto a Serrahima y Esquerra- fundamentalmente preocupados por la novela, la reivindicación del género como tal y su difusión. Por tal motivo, nos inclinamos a recoger aquí su pequeña aportación al stendhalismo en España. En realidad, el valor de la misma reside mucho menos en su contenido, que en la intencionalidad que envuelve no sólo éste, sino todos los comentarios hechos por Tasis en torno a la novela europea: el deseo de impulsar, sirviéndose del ejemplo que ofrecían otros países, la propia novela catalana.

No limitó su labor al periodismo o al ensayo, dentro de la crítica literaria; también se acercó al campo de la historia y fue autor de novelas y obras de teatro, así como traductor. Se ha solido achacar a su obra ciertas vacilaciones metodológicas, debidas probablemente a la improvisación y al autodidactismo de base.[57] Desde muy joven inicia su colaboración en La Mainada y ya en 1923 publica la novela corta El daltabaix. De 1929 a 1939 hace crítica literaria en La Publicitat, Mirador y en la Revista de Catalunya. Resultado de esta dedicación periodística fueron dos libros: Una visió de conjunt de la novel.la catalana (1935) y La Literatura catalana moderna (1937). A partir de su exilio en París y hasta el año 1948, sigue escribiendo artículos de prensa y hace también de editor. Prepara libros como Històries de coneguts (1945), Antologia de la poesia catalana...(1949) o La vida del rei En Pere III (1954). Tras su regreso a Barcelona publica libros de historia relacionados con la ciudad y varias novelas, algunas policíacas y otras, como la titulada Tres -Premio Catalònia 1953-

---

[57] Vid. D. Guansé, "Rafael Tasis" en Abans d'ara, cit., pp.223-228; M. Arimany, Simbol vivent, Barcelona, 1967; J.Mª Poblet, Rafael Tasis, conducta i exemple, Barcelona, 1967.

ambientadas en Cataluña, con un planteamiento de raíz tolsteriana. Durante el exilio había mantenido la colaboración en revistas tanto de dentro como de fuera. Publica también un ensayo: La novela catalana (1955) y estrena varias obras teatrales. Postumamente han visto la luz los ensayos: El món modern i nosaltres y América del Nord, avui (1967). Tal vez su obra más importante sea, sin embargo, la escrita en colaboración con Joan Torrent: Història de la premsa catalana (1966), un catálogo muy completo con comentarios eruditos y noticias interesantes.

Consideremos ahora sus breves alusiones a Stendhal. En 1935, publicó, como sabemos, en la editorial de La Revista, el libro Una visió de conjunt de la novel.la catalana. Rafael Tasis iniciaba la Introducción con estas palabras:

> Més que la poesia i el teatre, hereus d'una tradició amb pregones en l'esperit popular; més que la història, que compta amb il.lustres precedents, la novel.la ha estat el gènere literari que més ha costat d'arrelar en la renaixença catalana.[58]

Y tras detenerse en algunas figuras del ochocientos como, Martí Genís i Aguilar, Joan Pons i Massaveu, Emili Vilanova, y por encima de todos, Narcís Oller -cuyas obras, pese a todos sus defectos, seguramente fueron "l'aportació més positiva que la ciutat de Barcelona ha dut a la nostra literatura."[59]- lanza el siguiente comentario crítico dirigido a la generación noucentista:

> ¿I quina força oculta mantingué els homes de la següent generació, homes d'una completa catalanitat intel.lectual i

---

[58] Una visió de conjunt de la novel.la catalana, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1935, p.7.

[59] Ibid., p.8.

> d'una vasta cultura, cenyits als límits estrictes de la poesia? Fora d'alguns assaigs sense ressò ni importància, i d'algunes veus genials i isolades, entre les quals caldria destacar les revelacions sensacionals de Joaquim Ruyra, de Victor Català i de Prudenci Bertrana, la novel.la llanguí, oblidadad pels joves i temuda pels vells que no havien gosat emprendre el seu conreu. Fins al moment que vibrà el crit d'alarma de Carles Riba, i sorgiren els exemples de Prudenci Bertrana, de Carles Soldevila, de Puig i Ferrater i dels altres novel.listes incipients que volgueren llançar-se per un camí gens fressat i dels qual ja havien oblidat els guies.[60]

A la postergación de la novela se añadía la singular preferencia de los pocos novelistas ilustres catalanes por los temas rurales en contraposición a los ciudadanos. Y sin embargo, en opinión de Tasis, el tema de la ciudad se ofrecía con infinitas posibilidades al novelista actual.

> El tema ciutadà , els contrastos colpidors ['impresionantes'] que ens ofereix cada dia Barcelona i que uns lustres d'agitació política i social continuada havien d'aguditzar- tot posant a l'abast del novel.lista una florida magnifica de temes de novel.la, ha estat lamentablemet negligit.[61]

Toda vez que exponía así su propuesta para el futuro del género, siendo ésta una de sus mayores contribuciones críticas en la década de los treinta, pasaba a explicar el objeto e intención de su libro. Tasis se proponía comentar la obra de cada uno de los novelistas catalanes vivos que hubiesen producido con un mínimo de regularidad en los últimos años. El mismo concedía a sus estudios una finalidad más de divulgación e inventario que de valoración crítica. Quizá, contando con la información que brindaban, otros escritores se verían incitados a estudiar la novela catalana moderna para esbozar un panorama completo, en el cual cada tendencia fuese observada y cada estilo valorado. Un análisis crítico de este tipo le parecía

---

[60] Ibid., p.9.

[61] Ibid., p.10.

indispensable para adquirir conciencia de la importancia de la novela y descubrir el rumbo a tomar.

> Un estudi crític així d'ambiciós, tendria una gran utilitat: permet a als autors catalans d'adonar-se de la importància de la novel.la en el conjunt de la literatura d'un país, com a reflex directe de la sensibilidad col.lectiva i de la vida social que volta l'autor i el submergeix, per damunt del temperament personal i de les reaccions de cada moment, en les circumstàncies de lloc i de temps que influiran en la seva obra. Els permetria també d'adonar-se de l'existència de grans corrents que dirigeixen la inspiració dels novel.listes i, posat a la l.lum el mòbil subconscient que ha fet crear a la majoria dels autors moders els seus protagonistes febles, impotents, desmenjats o desesperadorament irresoluts, donaria un cop de timó al rumb de la nostra novel.la i l'acararia amb temes vitals i ambiciosos que ara hom troba en manca en inventariar la producció dels darrers deu anys.[62]

En definitiva, el libro iba destinado a llamar la atención sobre la novela catalana moderna, cuyo activo no era tan considerable como algunos hubiesen querido, pero tampoco tan desdeñable como otros podrían creer. Se trababa, deliberadamente, de "un acto de propaganda de la literatura imaginativa, i, principalment, un acto de propaganda de la novel.lística contemporània de Catalunya."[63] Dada la intención proselitista, el autor se había inclinado por añadir al conjunto de capítulos dos conferencias. En la primera, se estudiaba la influencia de Barcelona en la novelística catalana; la segunda "proclama l'afecte de l'autor per la novel.la i assaja d'establir unes classificacions generals de la literatura imaginativa, amb exemples presos de la novel.la de tots els països."[64] Es en esta segunda conferencia sobre la novela donde R. Tasis alude a Stendhal. La exposición comenzaba así:

---

[62] Ibid., p.11.

[63] Ibid., p.12.

[64] Ibid.

> Sóc un enamorat de la novel.la. Potser amb una ridícula insistència assenyalo fa molt de temps a literats i llegidors, en articles i conferències, la importància que té per a una cultura aquest gènere literari que vegades és moda menysprear. Lector apassionat de novel.les, aspirant gairebé fracassat a novel.lista (...) intentaré fer-vos veure la novel.la en general com uns universos imaginaris en els quals hem de trobar paisatges insòlits i una fauna extraordinària.[65]

A lo largo de aquellas páginas, hacía un repaso de los ejemplos más sobresalientes en el universo particular de la novela, uno de los varios universos de la imaginación, junto al de la Poesía, el Teatro, modernamente el del Cine, y tan antiguo como el hombre, el del Sueño. Un amplio desfile de autores y obras de ayer y del hoy más próximo. El mundo de la fantasía, de la aventura, del sentimiento, de las ideas, hecho palabra gracias al novelista, ese "artista màgic que sap donar aparença de realitat a les seves ficcions", "l'home (...) que sap ficar-se tan completament a l'interior dels personatges que crea, que arriba a oblidar la pròpia existència i a assimilar-se amb les seves criatures."[66]

Nos recuerda el autor cómo Francia e Inglaterra "han estat i són encara, essencialment, la pàtria natural de la novel.la."[67] Por eso en su lista de grandes maestros proliferan los de ambos países. En el recorrido histórico, va dejando atrás la época romántica y el primer realismo a lo Balzac: "Adéu-siau, humil Dominique, conceptuós Adolf, ardit Fabrici del Dongo! -dice-." Aquellas pasiones ya no son las del desengañado espíritu moderno.

---

[65]Conferència donada a l'entitat "Prat Suburenc" de Sitges, en op.cit., p.127.

[66]Ibid., pp.142-143.

[67]Ibid., p.142.

> Les vostres passions han deixat d'interessar el nostre esperit decebut. Ara som més a prop de la inquieta Madame Bovary, descontenta de la seva vida, de la grisor de l'existència, escàpola sempre d'ella mateixa. O sabrem comprendre millor la conducta tèrbola de Julien Sorel, l'heroi de El Roig i el Negre, ambiciós i fred, calculador i egoista, però que plora i es commou com un criatura, i acaba amb l'absurditat del crim. Ell mata a la pobra Madame Rênal per venjar-se que ella l'hagi denunciat com un home egoista i sense escrúpols. Aquest tret potser n'ocasionà molts d'altres, igual com la bala amb què es suïcidava el fogós Werther partia el cor de la juventut romàntica.[68]

Personajes como Julien Sorel preludiaban nuevos tiempos. Además, en las obras de Stendhal se incorporaba el elemento social con una nueva perspectiva, manteniendo la fidelidad a lo real, pero de manera distinta a la crónica o la historia. Así lo indicó Tasis unos años más tarde en el estudio La novel.la catalana (1954), donde volvía a subrayar el interés de la novela urbana, en su opinión reconocido ya en el ámbito catalán. Concluía entonces su estudio sobre la novela catalana resumiendo las líneas generales, en cuanto a sus expectativas y realizaciones:

> Molt de temps vacil.lant entre la deu d'inspiració que era la vida rural i la que podia ésser la gran urbs que és Barcelona, sembla haver-se decidit al capdavall a prendre consciència del caràcter social que podia i devia tener. Mirall dels homes -aquell "mirall que es passeja per un camí", de Saint-Réal, citat per Stendhal- la novel.la catalana aspirava a esdevenir un mirall dels fets, el mirall d'un país.[69]

Rafael Tasis pedía fidelidad a una época, a una circunstancia social, aquello tenía, a su juicio, un nombre: "realisme novel.lesc".

> ¿Reixirà un dia, la jove novel.la catalana (...) a pintar amb tota la necessària perspectiva, -però amb la superior fidelitat que no poden tenir els cronistes ni els

---

[68] Ibid., p.139 (El subrayado es nuestro).

[69] La novel.la catalana, Barcelona, Sagitari, Col.Assaig, 1954, p.92.

historiadors més verídics, i que inspirava a Stendhal o a Tolstoi pàgines inobliables, més autentiques que tots els llibres d'història- tots els grans esdeveniments que ha viscut la nostra generació i que han pesat damunt l'esperit i els costums de tots els contemporanis?[70]

[70] Ibid., pp.92-93 (El subrayado es nuestro).

4. Ramón Esquerra

Ramón Esquerra fue, como dijo en cierta ocasión Rafael Tasis, un "gran amador de literatura estrangera"[71], y en torno a 1936 uno de los críticos más destacados de la nueva generación.[72] Desgraciadamente su carrera se vio truncada por la guerra, al ser movilizado y desaparecer en el frente del Ebro en 1938.

Había estudiado Derecho y Filosofía y letras. Trabajó algunos años como pasante de abogado, pero pronto se centró en la enseñanza como profesor del Institut Francès y del Institut Escola. Colabora también en La Veu de Catalunya y en el Mirador con una colección de artículos sobre la evolución de las literaturas extranjeras, especialmente la francesa e inglesa, aunque también la alemana y hasta la rusa. Comenta tanto las obras clásicas como las contemporáneas, desde Shekespeare hasta Huxley, Faulkner o Virginia Wolf. El conjunto de artículos sería recogido en 1936 en un libro titulado Lectures europees. Prepara por encargo dos obras: Iniciación a la literatura (3 Vols. 1937), que no es sino una historia de la Literatura universal, y Vocabulario literario (1938). Publica también traducciones al catalán de Flaubert, Giraudoux y Mauriac, y al castellano de Huxley y Thomas Moro.

Muy interesado por los estudios de Literatura comparada, son varios los ensayos que escribió en esta línea: Shakespeare a Catalunya, en 1937, donde se presentaba la influencia del inglès sobre las letras catalanas desde la Pre-Renaixença hasta la actualidad, y repasaba las traducciones, adaptaciones y comentarios de su obra, en catalán; Balmes y

---

[71] R. Tasis, La Literatura catalana moderna, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937, p.59.

[72] Vid. M. Serrahima, Doltze mestres, Barcelona, Destino, 1972, p.91.

Chateaubriand, publicado en el Homenatge a A. Rubio i Lluch (1936); y en el mismo año, Stendhal en España, que apareció en la Revue de Littérature Comparée.

Este último estudio no es su única contribución al stendhalismo. En Lectures europees, se hallan dispersas notas sobre el novelista y, por supuesto, le dedica algunas páginas en la Iniciación a la literatura.[73] En cuanto a Stendhal en España, podemos decir que se trata realmente del único análisis sobre la presencia de Stendhal en la crítica y la literatura española durante un siglo, el que va de 1835 a 1935. A él hemos tenido que recurrir en más de una ocasión, pues es punto de referencia obligada a la hora de dejar constancia de los hitos más significativos en la historia de la recepción del escritor en nuestro país, desde la cita en la revista romántica El Artista, hasta la respuesta de Rosa Chacel para la Revista de Occidente o los comentarios críticos de Benjamín Jarnés -en opinión de Esquerra, de "una agudeza lúcida muy personal"-.[74] Se cierra el estudio con un listado de traducciones castellanas de la obra de Stendhal, así como de traducciones catalanas -según sabemos, tres únicamente hasta la época-. En el apartado de biografías, incluye la de Zola, publicada por La España Moderna, la de Stefan Zweig, en Tres poetas de su vida, con traducción de Joaquim Verdaguer (Barcelona, Apolo, 1934), y la de Rudolf Kayser (Madrid,

---

[73] Iniciación a la literatura Vol.III, Barcelona, Apolo, 1937, pp.66-71. En breves líneas, traza una semblanza del escritor de sensibilidad delicada y una inteligencia lúcida. Sobrio en el estilo y de frialdad logicista en el análisis psicológico de sus personajes. Egotista, exaltador de la energía y la voluntad, y por lo mismo precursor de Nietzsche. Esquerra califica Le Rouge et le Noir y La Chartreuse de obras maestras, e incluye uno de los textos de esta última como ejemplo, precisamente el de la descripción de la batalla de Waterloo. Finalmente, no deja de mencionar la atracción que despierta hoy el hombre que se esconde tras el narrador. De ahí el interés de sus libros de viaje, e incluso de aquellos que podría pensarse son puro plagio. Concluye aludiendo a la posición neutral que piensa adoptó Stendhal en la polémica clásicos-románticos. (Nosotros no hablaríamos de posición "neutral", aunque fuese ésta muy particular. Vid. el Capítulo Primero de nuestro trabajo.)

[74] "Stendhal en España. 1835-1935" Revue de Littérature Comparée XVI (1936), pp.552-575.

La Nave, 1934).

El trabajo de Esquerra es, hasta el momento, la aportación mas documentada y objetiva realizada sobre el tema. Los juicios del crítico están bien calibrados y se apoyan continuamente en los textos correspondientes a los cuales se remite al lector. Hacer un repaso de los mismos, en realidad equivaldría a sintetizar buena parte de los capítulos de nuestra investigación. Preferimos, dada la circunstancia ofrecer en Anexo el texto íntegro.

En cuanto a sus otras menciones a Stendhal, retengamos de Lectures europees las siguientes. En primer lugar, una a propósito de la importancia del juego psicológico en su obra, que podemos leer en la misma Introducción:

> Oberman i René són ja dos intents d'alliberament relatiu del personatge i de preocupació pel seu joc psicològic. Stendhal serà, fins a l'aparició de Dostoiewski, l'home que millor ha comprès aquesta necessitat d'"exposar" les seves criatures.[75]

Volvería a referirse al tema en "Sobre André Mourois": "Climats (...) una de las millors novel.les dels darrers anys (...) pot encloure's sense por dins de la gran línea de la novel.la psicològica francesa, que comença amb La princesse de Clèves en el segle XVII, i arriba fins a Proust, passant per Stendhal i Paul Bourget."[76]

En páginas anteriores, nos hemos topado con el siguiente epígrafe: "Notes Stendhaliens"[77]. Tras él, dos articulos de extensión considerable nos

---

[75]Lectures europees, Barcelona, Publicacións de La Revista, 1936, p.9.

[76]Ibid., pp.39-40.

[77]Ibid., pp.19-29. Vid. Anexo.

descubren a un Esquerra al corriente del stendhalismo en Francia, e interesado también por una cuestión muy concreta, pero de importancia especial para un catalán: el viaje de Stendhal a Barcelona. En el primer artículo, "Henri Beyle i Stendhal", no aporta grandes cosas. Repasa la carrera del escritor en función de sus exégetas: Balzac, Taine o Bourget, y constata la atracción que fue despertando entre los especialistas no sólo su obra sino tamién su persona, hasta el punto de crear esas dos familias a que ya se había referido Just Cabot en el Prólogo a El Roig i el Negre[78]: la de los beylistas y la de los stendhalistas. Cita, en este sentido, la reciente obra de Pierre Jourda y la de Paul Arbelet, publicadas en París.[79]

> Aquest fenomen de desplaçament de l'artista per l'home, es un cas sense precedents en la història de la cultura (...).
>
> Així es pot dir que els innombrables crítics i erudits que s'ocupen de la vida i obres d'aquest autor són més aviat beylistes qu no pas stendhalians. L'home és d'aquells que apassionen per la visió del món i desl seus semblants, tot i que no sigui moralment excessivament exemplar, però ofereix un del exemples de compenetració profunda entre el pensament i la vida. Henri Beyle és sempre "beylista", desplaçat en el seu romàntic, i analitzant se detingudament en els seus papers. Ens trobem davant d'un cas de timidesa, de concentració, de sensibilitat, de cinisme -barrejat tot això-, que no té parió. Quan tal com és en realitat. Aquesta sinceritat fins al cinisme és, segurament, el secret, del "culte stendhalià" que tants adeptes té arreu del món.[80]

"Stendhal a Barcelona" es el título del segundo artículo. Aquí Esquerra se apoya en el estudio de Robert Vigneron, aparecido en la revista Modern Philology, y donde el autor conseguía datar de manera exacta el viaje de Stendhal a España, en realidad reducido a una corta estancia en

---

[78]El Roig i el Negre, Barcelona, Proa, 1930.

[79]P. Jourda, Stendhal. L'homme et l'oeuvre, Paris, Desclée de Brouwer, 1934; P. Arbelet, Trois solitaires, Paris, N.R.F. 1934.

[80]Lectures europees, cit., p.19.

Barcelona. El crítico catalán se sorprende de la falta de detalles sobre este viaje de Beyle, contrariamente a la abundancia de notas que poseemos sobre sus otros recorridos por Europa. A continuación alude, evidentemente, a las Mémoires d'un touriste, si bien en este libro las fechas, según pudo demostrar Vigneron, aparecen trastocadas: así, el viaje a Barcelona en lugar de fecharse como indica el autor en septiembre de 1837, debe remontarse a 1929. Tras ponernos al corriente de este tipo de datos documentados por Vigneron, Esquerra se refiere al interés demostrado por Stendhal hacia España.

> Li interessava Espanya, no de la manera com interessava als seus contemporanis romàntics, és a dir, com a generadora de pintoresc sinó d'una manera ben personal. Espanya fou per a Henri Beyle el país de l'"espagnolisme", tal com ell l'entenia, d'aquella qualitat que patia i que contituïa, segons confessió pròpia, un dels aspectes més interessants de la seva proteica personalitat.[81]

Beyle explicó en la obra autobiográfica la Vie de Henry Brulard en qué consistía su españolismo: "Per a elle "espagnolisme" és sinònim de sinceritat, d'insubmissió a tota mena d'hipocresia o fingiment. Alhora que una absoluta despreocupació per les coses de l'interés material."[82] Pero habría de esperar a los cuarenta y seis años para ver con sus propios ojos la tierra de don Quijote, y verla fugazmente por el apremio del tiempo y el riesgo ante un siempre peligroso encuentro con las tropas carlistas. Considera Esquerra los incentivos que pudieron inclinarle a realizar aquel arriesgado viaje, y tras ello repasa el texto de las Mémoires d'un touriste, descubriendo a un Stendhal "satisfet de la seva experiència barceloniana."

---

[81] Ibid., pp.22-23.

[82] Ibid., p.23.

> Els homes i les coses, el paisatge, tot hi deixa un senyal de cosa satisfactòria. "J'ai une inclination naturelle pour la nation espagnole; c'est elle qui m'amené ici", diu. La gent que troba li sembla perfectament despreocupada de les opinions aliens i sobretot molt poc interessada per les coses materials.[83]

En opinión del crítico, Stendhal ironiza sobre el apasionamiento de los españoles por la política o sobre el proteccionismo económico catalán, y sin embargo, "la ciutat i els habitants el satisfan plenament." No faltan los comentarios sobre los dramaturgos españoles y su famoso teatro clásico, al tiempo que presta atención a las cosas más pintorescas: las casas, las mulas de los diligencias, etc. La ciudad, como tal, le resulta simpatiquisima; las Ramblas le roban el corazón. "Barcelona oferia a Stendhal, el gran degustador d'emocions, l'"egotista", un placer delicióS: "veure el que mai no havia vist" (...). "A vrai dire tout me plaisait; ne fais-je pas une imprudence"."

> El viatge a Barcelona és per a Stendhal un viatge reeixit. Els homes són l'expressió de l'"espagnolisme" recercat. El paisatge de Catalunya és amable. La ciutat de Barcelona acollidora. "Barcelona est, à ce que l'on dit, la plus belle vilee d'Espagne après Cadix: elle resemble à Milan; mais au lieu d'être située au milieu d'une plaine parfaitement plate, elle est adossée au Mont Joui." L'assemblar-se a Milà és el major elogi que Beyle pot fer d'una ciutat. Milà ha estat per a ell la terra de promissió i tota la vida se'n considerarà ciutadà honorari ("Arrigo Beyle, Milanese").[84]

Las palabras de Ramón Esquerra delatan un evidente orgullo catalanista, comprensible sin duda, de otra parte, en vista de los elogios de Stendhal. En cualquier caso, el crítico reconoce en la experiencia del novelista una pura distracción satisfactoria, sin reflejo en su obra. Las

---

[83] Ibid., p.25.

[84] Ibid., p.27.

"nouvelles": Le coffre et le revenant y le Philtre son de tema español, pero "l'Espanya aquí és terriblement convencional i no és probable que l'autor explotés la seva experiencia, gairebé nulla, de les coses peninsulars."[85] En cambio, es muy posible -piensa Esquerra- que fuese Beyle quien decidiese a Mérimée a venir a España; para éste el viaje sí fue una experiencia importantísima y decisiva.

Con esta reflexión concluía Esquerra un artículo cuya temática hubo de resultar de especial interés en el ámbito catalán, y además contribuía a dilucidar la cuestión comparatista del "españolismo" de Stendhal. Por nuestra parte, remitimos al Anexo I de la presente investigación donde incluimos varios capítulos en relación al tema.[86]

En Lectures europees encontramos algunas otras menciones esporádicas a Stendhal, sin que aporten elementos novedosos o significativos. Se trata del artículo "Sainte-Beuve i els romantics"[87] y del titulado "Actualitat de Gabineau".[88]

---

[85] Ibid., p.29.

[86] Vid. los capítulos: Viaje a Barcelona, Lecturas y creaciones españolistas, El "españolismo" personal de Henri Beyle.

[87] Lectures europees, cit., pp.30-33.

[88] Ibid., pp.34-37.

5. Josep Pla

5.1. Josep Pla y su "Obra Completa"

Durante años, la obra de Josep Pla se ha alimentado de contínuos éxitos garantizados por su conexión con el medio y un constante deseo por parte del autor de acercarse al público y responder a su demanda. Es la suya una prosa coloquial, nacida de la observación directa de la realidad más cercana y de la que se fue cruzando, tan a menudo, en el camino del viajero periodista. El resultado: una larguísima Obra -treinta mil páginas- que no es, en sí misma y en su intención, sino la crónica de una vida, las memorias de un hombre para quien existencia y literatura han sido una y la misma cosa. Gran memorialista, pues, y como debe serlo todo eficaz periodista, curioso, buen observador, constante, preciso en la expresión.

Pero hablar de Pla -toda una institución en el mundo catalán- y hacerlo, además, con el propósito, en cierto modo subsidiario, de establecer un marco introductorio a los numerosos pasajes, comentarios, alusiones, juicios de variado cariz, sobre Stendhal, diseminados a lo largo de los cuarenta y cuatro volúmenes de su Obra Completa, para su mejor comprensión, obliga a primar, por encima de lo que serían especulaciones personales, las aportaciones de reconocidos estudiosos del escritor, a quienes habremos de recurrir en busca de una interpretación de conjunto y sobre todo autorizada.

Sin duda, uno de los más importantes especialistas en la obra de Pla es José Mª Castellet, autor de numerosos artículos y de un libro fundamental: Josep Pla o la raó narrativa, ganador del "Premi Josep Pla"1977. En él, y tras un detenido estudio, el crítico se propuso el acercamiento a la "totalidad significativa" de la obra planiana, si es que

de tal se podía hablar en este caso, "un cos literari autònom i suficient per ell mateix capaç de passar de la fragmentació dels llibres a la unitat de l'obra, cosa que voldria dir la creació d'un món, d'un univers literari, l'ambició del qual pogués equiparar-se a la dels grans autors i de les grans obres de la història de la literatura."[1]

Tal empresa exigía una lectura sincrónica de la obra de Pla, favorecida de hecho por los criterios de edición seguidos por el autor. Al respecto, es interesante el estudio de Marina Gustà incluido en el completo y todavía reciente Volumen 10 de la Historia de la Literatura Catalana[2], en uno de cuyos apartados aborda el análisis de la biografía de su obra, atendiendo al sentido que él mismo le quiso dar y al proceso de su publicación. Entre otras cosas, señala cómo en Pla descubrimos a un hombre que piensa y rehace incesantemente sus escritos, con una cada vez mayor conciencia de los porqués de su creación. Tras el paréntesis de la guerra civil y de los años posteriores, cuando Pla retorna al periodismo y publica libros en castellano como medio de asegurarse el sustento, al tiempo que inicia la relación con Josep Vergés y la editorial Destino, en su mente se va a ir perfilando la posibilidad de una publicación sistemática de su obra. En el Prólogo a Viatge a Catalunya, Pla parecía anunciarlo:

> I ara vull fer una petita confessió que per tenir una publicitat, és com si fos feta devant de notari. L'edició d'aquest volum em fa gràcia perquè podria, i espero que podrà ésser, l'inici de la publicació, en català, de tots els meus llibres. Havent estat concebuts, pensats i escrits en la meva llengua, encara que alguns hagin sortit, primer, en altres, és natural que la seva edició bàsica sigui la de la llengua

---

[1] J. Mª Castellet, Josep Pla o la raó narrativa, Barcelona, Destino, 1978, p.14.

[2] M. de Riquer, A. Comas, J. Molas, Història de la Literatura catalana, 10 Vols. Barcelona, Ariel, 1984 (4ªEd.) (1ªEd. 1964). El último volumen fue publicado en 1987.

en què foren inicialment elaborats.[3]

A partir de 1949 y durante trece años, gracias a la iniciativa de Josep M. Cruzet y a la respuesta favorable del público, Pla va a publicar en la editorial Selecta una cincuentena de libros. Según aclara Marina Gustà, esta cifra espectacular significaba, ciertamente, un número inferior de libros y, por supuesto, aún menor de libros inéditos. De un lado, hay que restar las reediciones de títulos de antes de la guerra, y es necesario aclarar que algunos libros van a salir, con poca diferencia de años, en las dos series sucesivas de la misma edición. No olvidemos finalmente -subraya- que muchos textos se desplazan de un libro a otro cada vez que Pla inicia una nueva aventura editorial y que, a la postre, la distancia entre la primera versión conocida y la última publicada de un texto puede exigir que se haya de hablar prácticamente de dos textos diferentes.

En todo caso, aquella enorme cantidad sugiere una constatación positiva: es durante aquellos años cuando Josep Pla publica la mayor parte del grueso de su obra, resultando a menudo las redacciones casi definitivas; aun cuando la idea de elaboración es una constante en el autor, entendiendo por tal -dice M. Gustà- : "Tant la gestació de llibres nous com el fet de desenrotllar, sovint a partir de la rescriptura de textos antics, vies abertes en els seus primers llibres, tot plegat a la llum de les possibilitats editorials noves i dels canvis produïts en l'escriptor i en el país després de la guerra."[4]

---

[3]Vid. M. Gustà, "Josep Pla" en Història de la Literatura catalana Vol.10, cit. pp.129-189 (p.165).

[4]Ibid., p.166.

La Biblioteca Selecta, colección pensada para un consumo amplio[5], contribuyó durante trece años a familiarizar a los lectores con la obra de Josep Pla. A lo largo de la década de los cincuenta, el autor mantendría muy presente el propósito de dar una forma memorialítica a su producción. A ello responde el volumen Coses vistes, con el que en 1949 se estrena en la editorial Selecta. En el Prólogo decía así:

> Des d'un punt de vista peremptori, aquesta pot considerar-se una edició definitiva. He dit en altres llocs moltes vegades, i ho repeteixo aquí, que tot el que he escrit fins ara i el que més endavant hauré d'escriure no són més que fragments per a unes possibles memòries de la meva vida. Si en els seixanta o setanta anys que em quedem -si us és grat poseu-n'hi més- no he tingut lleure ni temps d'escriure aquestes memòries, no hi haurà més remei que considerar aquesta edició com absolutament definitiva.[6]

Los volúmenes de Coses vistes reflejan bien el proceso planiano de elaboración a partir del material de los comienzos. El procedimiento de organizar los libros a base de series, mantenía siempre abierta la posibilidad de proseguir el discurso en un punto determinado, tanto con textos nuevos como antiguos. Así opera también en Cartes de lluny, título genérico bajo el cual se agrupan los libros de viajes. Aparecen luego otros volúmenes, entre ellos las tres biografías (Un senyor de Barcelona, 1951; Vida de Manolo, 1953; y Santiago Rusiñol y el seu temps, 1955) o la serie formada por Les hores (1953), Els anys (1953) y El moments (1955).

> A desgrat de la publicació aparentment desordenada de tots aquests títols, el conjunt dels llibres que van sortint els anys cinquanta comença a desvetllar una impressió: la d'inventari d'una època a través d'una experiència personal.[7]

---

[5]Vid. J. Molas, "La Selecta, una editorial significativa" L'Avenç Nº6 (Oct.1977), pp.39-43.

[6]Coses vistes, Barcelona, Selecta, 1949, pp.14-15.

[7]M. Gustà, art.cit., p.170.

Antonio Vilanova, en un artículo a propósito de la aparición del libro Girona, ponía de manifiesto también esta voluntad progresivamente revelada por el autor: "Josep Pla está llevando a cabo -decía- con férrea tenacidad, el proyecto balzaciano de trazar la historia natural y social de la Cataluña del novecientos, a través de su inagotable caudal de experiencias y recuerdos."[8]

Sin perder de vista estos puntos de referencia y con igual finalidad, Pla realiza durante estos años una incursión en dos géneros nuevos: el ensayo, con Els pagesos (1952) y la novela, con El carrer Estret (1951) y Nocturn de primavera (1953). En el Prólogo a la primera novela, se refiere a su entrada en el género como producto de un experimento realizado por diversión: el de pasear el "espejo stendhaliano" por una pequeña población del país, por una población llamada Torrelles, de unos cuatro mil habitantes.

> El resultats, tant com el mètode -dice Marina Gustà- li donen la raó en tot allò que de sempre, havia pensat de la convenió novel.listica: que la certesa sobre el món interior dels altres és inassolible, i que en la història dels petits nuclis humans no hi ha començaments ni finals mentre que, en canvi, si l'observació és atenta i desproveïda de prejudicis, s'hi poden veure representades totes les passions i tots els comportaments i tipus humans, sempre grisos i mediocres. Si en la vida, doncs, no hi ha arguments, és el portador del mirall, en decidir per on i durant quant temps el passeja, qui fixa els límits de la representació. Pla ho farà sense necessitat, a mé, d'abandonar el seu procediment narratiu bàsic, el fragmentarisme, ni l'actitud que la tècnica descriptiva delata: curiositat, escepticisme, falsa modèstia d'observador imparcial.[9]

En 1956, y publicadas ya un buen número de obras con el apoyo de Cruzet y en iniciativa conjunta con Pla, la editorial va a recomenzar en

---

[8] A. Vilanova, "Girona, de José Pla" Destino Nº804 (Enero 1953), p.20.

[9] M. Gustà, art.cit., pp.170-171.

formato más grande la edición sistemática de su Obra Completa, interrumpida en 1962 a causa de la muerte del editor. Durante aquel tiempo, la suerte de la publicación ha de vincularse, en muy buena medida, al éxito obtenido por una serie, la de los Homenots, que sumará la final más de un tercio del conjunto, distorsionando la imagen global.

Al tiempo que Pla alimentaba con sus Homenots (cuarenta y cinco biografías) la voracidad del público, él mismo iba descubriendo el sentido que en aquellos momentos estaba adquiriendo su obra: acercar a los lectores, con amenidad, la historia reciente de su país. Como dice M. Gustà, esta galería de catalanes ilustres hacía de puente entre los libros que tenían como espina dorsal las reacciones personales y los que habían de contener la objetivación geográfica, histórica o antropológica del vínculo entre individuo y país.

> L'èxit de la série, i la rapidesa amb què es va anar publicat, van fer que Pla admetés finalement que la idea de redactar unes memòries "definitives" no exigia necessàriament la unitat d'una correlació en el discurs. Els seus papers patien i patirien d'una "dispersió desgraciada"; no eren sinó "materials dislocats", perquè no hi havia hagut "més remei que donar aquest escrits en forma lleugerament desmanegada i inconnexa". El mite d'aquelles memòries tan llargues que vaig somniar de fer de jove" s'ensorrava; l'unic que podria fer seria mirar que la pròxima edició resultés menys afectada per les circumstàncies externes (censura o exigències del mercat) i pogués, donc, atansar-s'hi una mica més.[10]

Y esa próxima y ya definitiva edición llegó. En enero de 1965 se 55
iba a formalizar una operación sin precedentes en el mundo editorial catalán durante la época franquista: Josep Vergés se convertía en el editor en exclusiva de Pla a cambio de la publicación en volúmenes de presentación relativamente lujosa. El empuje comercial fue decisivo para el prestigio de

---

[10] Ibid., p.176.

Pla. El, por su parte, se dedicó desde entonces a trabajar para su Obra Completa. Ahora, aunque es evidente la confrontación de los veinticinco primeros títulos de Destino con las dos colecciones de Selecta, no cabe duda de que estamos ante una edición nueva.

> (...) no únicament perquè el gruix de cada llibre permet la composició del conjunt a base de peces de més envergadura, sinó sobretot perquè en desapareixent les al.lusions a unes memòries futures i, en canvi, hi neix allò que, de fet, demostra que aquest és tot el caràcter definitiu que han pogut prendre: els volums de Notes, forma primera i última del reflex del pas del temps en la trajectòria de l'individu.[11]

Pla se hallaba ante la última oportunidad para decidir qué formaría parte de sus "memorias". Además, la progresiva liberalización de la censura y el hecho de disponer de más material periodístico para transformar en libros elevaba las posibilidades, conservando, eso sí, en el modo de trabajo los habituales recursos de copia, recorte, combinación, trasvase, etc., para la gestación de los volúmenes. Las nuevas posibilidades estribaban sobre todo en la recuperación de los libros que hubiese sido impensable publicar la década anterior: Rusia o Madrid, por ejemplo. Pero también hay otros cambios: redacción de libros nuevos, como El campanaret o L'herència; agrupación de series dispersas, así Viatge a la Catalunya vella; ampliación de textos ya publicados; o aparición de algunos libros sólo accesibles en versión castellana, es el caso de las guías de la Costa Brave y de Mallorca. En definitiva, todo se confabulaba para dar una nueva fisonomía a la obra, condicionada decisivamente por el carácter del primer volumen y, sobre todo, por la conciencia del autor de encontrarse en la última recta del camino.

---

[11] Ibid. p.177.

El primer libro, El quadern gris, caracteriza e ilumina, junto a otros tres: Notes disperses, Notes per a Sirvia y Notes del capvesprol, el sentido del conjunto y aportan el trazo distintivo del pensamiento planiano de los últimos quince años. El quadern gris es el libro de la juventud y se constituye en la fe de vida del escritor en el umbral de su carrera profesional y del joven que siente la necesidad de definirse en relación con sus orígenes y su entorno. La forma elegida es la de un dietario, cuyo escenario dominante es Palafrugell y Barcelona, durante los años 1918 y 1919. Dice Marina Gustà:

> Sembla fora de qualsevol dubte que les dates no són arbitràries i que la construcció del llibre respon a una idea prèvia: la de donar als seus inicis professionals un marc que faci possible la identificació de vida i obra. Així, si el Quadern és, d'una vanda, un text que s'arrenglera al costat de novel.les com Anys d'aprenentage o Retrat de l'artista adolescent, és també, de l'altra, l'inici d'unes memòries anticonvencionals que dóna la clau per seguir-les.[12]

En opinión de Joaquim Molas estaríamos ante "una autèntica síntesi de tota la producció planiana."[13] Allí donde tienen cabida todos los temas cultivados por el escritor a lo largo de una vida sobre la cual se proyecta ahora la memoria: el paisaje, los hombres, el país, vistos desde un yo que intenta recuperar su pasado. Es el libro de un joven que se inicia en la literatura enfrentándose a una tradición autóctona deficitaria y busca en la conversación, en las tertulias y en los grandes maestros europeos algunas respuestas. El nombre de Stendhal encuentra ya eco en estas páginas. Retomemos nuevamente las palabras de Marina Gustà:

---

[12] Ibid., p.185.

[13] J. Molas, "Notes sobre El quadern gris, de Josep Pla" Miscelània Sanchis Guarner, I, Universitat de Valencia, 1984, p.232.

> El protagonista d'El quadern gris explica sovint la seva inseguretat en el camí que emprèn a causa de la manca d'una tradició vàlida. Per "vàlida" cal entendre aquella que respongui a la seva idea de l'escriptor: el que limita la realitat per poder-la comprendre. Dins la literatura d'observació o de testimoni personal, però, la tradició autòctona és deficitària: o bé és massa fotogràfica (Oller), o massa mecànicament humorística (Rusiñol) o massa virtuosista (Carner). En canvi, encara hi ha exemples, en la conversa, del que podria ser un discurs descriptiu amb relleu i sense afectació, tant en l'àmbit rural com en el barceloní. D'aquí la importància que es dóna en el llibre a diàlegs i tertúlies. El coixí confortable dels textos escrits, però, l'haurà de trobar en altres llengues: Stendhal, Montaigne, Goethe, Kierkegaard, Nietzsche, Baroja, Joubert, són autors citats com a model al Quadern, i responen força a les lectures de l'època i a la recerca d'una dimensió moral que, expressada a partir de la pròpia experiència, avali l'observació de la realitat. Amb els anys, el quadre d'aquestes referències es modificarà i s'enriquirà, per una banda, amb els moralistes francesos (Chamfort, Voltaire, Courier, Sainte-Beuve...); per l'altra, amb un tipus d'obra similar a les Notes planianes: el Zibaldone de Leopardi, la Suite i altres textos de Valéry o el Journal de Gide.[14]

Hemos reproducido tan largo comentario porque en él se da idea cabal de la orientación de Pla en los años de juventud, durante los cuales fueron de notable importancia las lecturas de algunos escritores extranjeros. Buscando la huella manifiesta de Stendhal en El quadern gris, hemos dado, en efecto, con ella y nos parecen verdaderamente significativas las varias alusiones al respecto. La primera la encontramos en el texto del 28 de Noviembre de 1918. Sintetiza lo que, sin duda, era una lectura previa de su obra:

> Stendhal, Stendhal -aquest és el camí.

El camino de la observación ceñida, realista, ajena a las retóricas y a la hipocresía:

---

[14] M. Gustà, art.cit., p.188.

> Hi ha un aspecte molt substanciós en l'obra de Stendhal que tindrà sempre una candent actualitat en aquest país: el que fa referència a l'anàlisi de la hipocresia.[15]

Un mes más tarde, el 25 de Diciembre, entre vino dulce y confitería propia de Navidad, Pla intenta conciliar el sueño leyendo a Stendhal "que és sec i desintoxicant". Este tipo de comentarios revelan admiración y gusto por el estilo del novelista de quien le sorprende -según confiesa el 8 de Septiembre del año siguiente- la inclinación por la belleza ideal y un tono, en ocasiones, falso.

> Tant la bellesa llànguida i crepuscular com la bellesa ideal em diuen poca cosa. M'apassiona la bellesa real, física, encara que de vegades tingui una accentuació característica. Em sembla impossible que Stendhal hagi pogut escriure frases com aquesta: "Cette âme angélique dans un si beau corps a quitté la vie en 1825" (Souvenirs d'égotisme). Es la idealització de Mathilde, que el féu tantes vegades cornut. Es una frase falsa, grotesca, de remollit.[16]

Partiendo de éstas, que son primeras observaciones de Josep Pla en torno a Stendhal, quisiéramos en su momento hacer repaso del tipo de juicios que le fue mereciendo el novelista a lo largo de sus muchos años de actividad literaria. Si como decíamos al principio de estas pâginas, entender el sentido de la cración planiana requiere hacer una lectura sincrónica de su obra, para desentrañar lo sustancial de algunos aspectos particulares -es el caso de éste que nos ocupa sobre la presencia de Stendhal en el conjunto de su producción- resulta, por el contrario, necesaria una lectura diacrónica. Lectura en absoluto favorecida por las licencias cronológicas que Pla se ha ido permitiendo en la edición definitiva de su Obra Completa. En ésta no es posible apreciar cómo

---

[15] El quadern gris. Un dietari. en Obra Completa Vol.I, Barcelona, Destino, 1969, p.432.

[16] Ibid., p.792.

evoluciona la ordenación y recuperación, por parte del autor, de sus textos: no se dan las referencias de publicación anteriores, ni se permite evaluar los cambios introducidos en la construcción de algunos volúmenes. Ya lo advertía José Mª Castellet:

> Un estudiós erudit haurà de recórrer a les primeres edicions i a l'ordre cronològic de publicació per tal de tenir en compt l'evolució temàtica, els possibles canvis d'estil i les inflexions del pensament de l'autor.[17]

En efecto, por las características de nuestro estudio, obligados a rastrear las fechas de redacción de los textos, en busca del hilo conductor del pensamiento crítico planiano en relación a la obra de Stendhal, hemos debido recurrir a las primeras ediciones, en un intento de datar todos los artículos de interés. Esta labor ha sido posible gracias a la ayuda personal de Marina Gustà, a quien tan a menudo venimos citando.

5.2. La autobiografia de Josep Pla

La obra del escritor payés está impregnada de la historia de su vida. En una de las anotaciones del volumen Notes disperses, leemos lo siguiente: "Una gran part de les coses que s'escriuen formen part, naturalment, de l'autobiografia. Jo n'he escrita una de molt llarga, que no és altra cosa que aquesta Obra Completa."[18] Acercarse y entender al hombre supondrá, pues, entender su creación y viceversa. Conviene, entonces, que nos detengamos en los hitos fundamentales de su trayectoria biográfica.

---

[17] Op.cit., p.20.

[18] Notes disperses en O.C. Vol.12, cit., p.531.

Cabe preguntarse, no obstante, sobre la precisión de Pla al referirse al autobiografismo de su obra. En todo caso, algo es evidente, estamos ante una biografía cuyo objeto no es únicamente la personalidad del autor, sino también la época que le toca vivir, sus contemporáneos, el paisaje, los acontecimientos históricos:

> Així, l'obra de Pla és autobiogràfica en un sentit extensiu, perquè, en definitiva, sempre hi és present com a observador, com a contertulià, com un personatge més entre els altres que circulen per les seves pàgines. Restrictivament, ho és únicament en alguns llibres i en abundants fragments esparsos al llarg dels altres. En la resta, és un biògraf, un cronista, un paisatgista, un retratista, un assagista o, per resumir-ho tot, un memorialista.[19]

En su caso ocurre también que, al mezclar biografía y literatura, el autor se permite distorsionar los datos, caer en imprecisiones o inexactitudes y llegar incluso al error y a la contradicción bajo intenciones estéticas o ideológicas, aunque también debido a confusiones involuntarias. Sólo es posible, pues, ofrecer un esbozo de su biografía intentando salvar las lagunas y solventar las "falsificaciones" en la medida de lo posible.[20]

"He nascut a Palfrugell (Empordà Petit) el 8 de març de 1897. La totalitat de la meva sang és empordanesa."[21] De sus padres apenas nos da noticia; es sabido que durante su infancia y juventud atraviesan dificultades económicas. Esta circunstancia le haría exclamar: "Vaig

---

[19] Ibid., p.46.

[20] Vid. J. Molas, "Notes sobre El quadern gris", art.cit., pp.225-232; Ll. Bonada, "El quadern gris de Josep Pla", Barcelona, 1985; J. Martinell, "Josep Pla vist de prop", Barcelona, 1972; J. Valls i Grau, "Josep Pla, inèdit" y "Josep Pla converses a l'Empordà", Barcelona, 1982 y 1986, respectivamente; Ll. Busquest i Grabulosa, "NOtes per a una quasi autobiografia de Josep Pla" Revista de Girona Nº98 (1982), pp.91-112.

[21] O.C. Vol.I, cit., p.89.

descobrir de molt jove la importància enorme que tenen els diners en la vida. La importància de tenir, simplement, un mínim de diners. Paral.lament se'm reforça cada dia la convicció de la meva incapacitat per a guanyar diners. Aquest contrast és una de les meves més persistents obsessions."[22]

Pla nace en un momento en que la tradición rural payesa se está transformando; uno de los síntomas de este cambio fue, precisamente, su educación. Habiendo cursado el bachillerato en el Institut de Gerona, interno en el colegio de los Maristas, se dirige a Barcelona para matricularse en la Facultad de Derecho. Los años previos a estos traslados habían transcurrido en Palafrugell y las playas próximas, donde se inicia también su amor por el mar, hasta el punto de ser éste el paisaje preferido de sus primeros quince o veinte años.[23] Aunque son escasas las alusiones a los recuerdos de su infancia, llama la atención sobre todo el carácter sensorial de los que consigna en El quadern gris. En ellos, la naturaleza tiene una fundamental importancia. Dice Castellet:

> Aquests referències a les manifestacions de la naturalesa, que aquí són records infantils, més tard seran constants en la seva obra. En aquest sentit Pla serà, segurament, per raons derivades del seu sensualisme, d'una banda, i de la seva biografia, de l'altra -vull dir per haver viscut més de quarenta anys al camp- un dels darrers escriptors catalans que otorgan a la Natura un lloc de privilegi en la seva obra literària.[24]

Su estancia entre los Maristas de Gerona, con quienes va a pasar cinco años, aparece narrada en el libro Girona, un llibre de records; y Barcelona, una discussió entrayable comienza precisamente con su entrada en

---

[22] Ibid., p.645.

[23] Vid. A. Broch, "El Mediterráneo de Josep Pla" en El Urogallo (Mayo 1988), pp.36-39.

[24] Op.cit., pp.51-52.

la ciudad. Durante los seis años de formación, la Universidad se presenta como una influencia negativa. Es ésta una época de crisis en que Pla se debate entre los deberes de estudiante y la ociosa distracción. Entra entonces como "socio transeunte" al Ateneo, problablemente más por pasar el tiempo que por afán de cultura. Allí, a la postre, se iba a canalizar la desorientación intelectual del joven estudiante: el Ateneo contaba con una importante Biblioteca donde, en adelante, pasaría muchas horas, y además, en aquel recinto tenía lugar la tertulia del Dr. Joaquim Borralleras.[25]

¿Cuáles fueron sus lecturas durante aquellos años? Algunos autores catalanes: Carner, Verdaguer, Victor Català, Rosiñol, Pujols, también el Xenius; y otros castellanos, fundamentalmente Baroja, por quien sentía verdadera admiración, Pérez de Ayala, Ortega y Gasset, Azorín. Pero, sobre todo, autores extranjeros: Montaigne, Nietzsche, Stendhal, Zola, Barrès, Balzac, Molière, Joubert.

De otro lado, gracias al apoyo de Alexandre Plana y del doctor Borralleras, Pla accede de pleno derecho al mundo cultural barcelonés, dando comienzo a una larga carrera de periodista. Dos objetivos determinan esta elección: independizarse económicamente de la familia y poder integrar vocación y profesión. Entra, pues, en el diario Las Noticias, en el verano de 1919. Había colaborado anteriormente en L'Instant y en las revistas comarcales. Pero el gran salto será pasar de Las Noticias a La Publicidad. En abril de 1920, este diario le envía a París, y así se inicia la segunda gran época en la vida de Pla, dominada por los múltiples viajes a los cuales le obliga su profesión. París le descubre un nuevo mundo y desde allí se lanza a un itinerario desordenado por Europa: Italia, Berlín, Viena, Rusia, Inglaterra, Suecia, Turquía... Mientras tanto, La Publicidad se catalaniza y

---

[25] O.C. Vol.I, cit., p.543.

cubre con Pla, como uno de sus corresponsales, la información de los grandes acontecimientos políticos, desde la marcha sobre Roma de Mussolini, hasta el advenimiento de la Segunda República española.

Un año antes de la catalización del diario (1922), a la cual Pla se adaptó con éxito, es elegido diputado de la Mancomunitat por el distrito de La Bilbal-Torroella. Es tiempo de artículos políticos y también de actividad directamente relacionada con la política, aunque continúa escribiendo prosa de creación, ensayos, libros de viaje, etc. De hecho, con la publicación de Coses vistes (1925) da comienzo su fecunda carrera literaria. No abandona, sin embargo, el periodismo. Continúa colaborando en D'ací d'allá, La Revista, Revista de Cataluña, y se convierte en redactor-corresponsal de La Veu de Catalunya, al dejar en 1928 La Publicitat. Para La Veu cubre las noticias sobre la proclamación de la República, desde Madrid, donde residirá prácticamente hasta la guerra. Escribe en castellano para El Sol, Excelsior, El Diario Verde, Las Provincias, etc.

Muy popular entre los lectores, su prosa revoluciona los medios literarios catalanes de los años veinte. Es la más provocadora, la más nueva y poderosa frente al movimiento noucentista. Se trataba, en su opinión, de devolver a la prosa la naturalidad que había perdido en los últimos tiempos.

Revolucionario en literatura, en política se manifiesta, por el contrario, eminentemente conservador. Va a tomar partido ante los acontecimientos de aquellos años a través de numerosos artículos y libros, como Francesc Cambó (1928-1930) o Madrid (1933), reveladores de su actitud crítica hacia la República, y ello le comprometería decisivamente en una época de exacerbada susceptibilidad.

Al estallar la guerra, Pla se encontraba en Palafrugell[26], desde allí va a huir al extranjero. En fecha indeterminada, se instala en Roma, participa entonces de la tertulia del Café Greco, junto a Manuel Brunet, J.B. Solervicens y otros. No sabemos mucho más, lo cierto es que del período de 1936 a 1939 apenas se encuentran referencias en sus escritos. En enero de 1939 regresa a Cataluña y se hace cargo, junto al también periodista Manuel Aznar, de la dirección y redacción de La Vanguardia.

No tardaría, sin embargo, en dejar Barcelona, para retornar a sus orígenes, instalándose sucesivamente en Fornells, l'Escala y Cadaqués, con estancias en la masia paterna. "De fet -dice Marina Gustà- s'està gestant la imatge coneguda del Pla de la postguerra: si abans del treinta-sis es divertia compensant l'aura de cosmopolitisme amb el simulacre pagès, des de començament dels conquanta s'estabirà, de forma definitiva, a Llofriu i jugarà a fons la carta del rústic solitari, potser el seu mecanisme de defensa."[27]

José Mª Castellet mencionaba, entre las posibles razones de semejante decisión, el trauma de la guerra y la imposibilidad de adaptarse al mundo salido de aquel conflicto. Años de "abjecció i cretinisme"[28] llamaría a la postguerra. Independientemente de su actitud respecto a la guerra civil, de la cual responsabilizaba a los dirigentes republicanos[29], su rechazo a las consecuencias de la misma fue absoluto. En opinión de

---

[26] O.C. Vol.31, cit., p.22.

[27] M. Gustà, art.cit., p.132.

[28] O.C. Vol.16, cit., p.106.

[29] Vid., entre otros textos, O.C. Vol.25, cit., p.589, y sobre todo la poca afortunada Historia de la Segunda República española (1940-1941).

Castellet, la opción personal de Pla es la del exilio interior.[30]

Desde su reclusión rural continúa trabajando en el mundo del periodismo y de la literatura. Acepta la oferta de Josep Vergés para colaborar en el semanario Destino, donde escribe desde 1940 hasta 1975 una Sección fija: "Calendario sin fechas"; y con objeto de escribir algunos reportajes viaja a Cuba, Estados Unidos, Israel, Brasil, Argentina, además de a la vieja Europa. No faltan tampoco las colaboraciones en el Diario de Barcelona (1943-1954) o en El Correo Catalán (1960-1965). La vida retirada, en cualquier caso, le permite escribir mucho. Inmediatamente después lo hace en castellano: Historia de la Segunda República española (1940-1941), Costa Brava (1941), Rusiñol y su tiempo (1942), Viaje en autobús (1942). Unos años después, a partir de la relación profesional con Josep Cruzet surge la idea de publicar sus Obras en la editorial Selecta. Iba a ser sin embargo Destino, como ya indicamos en el apartado anterior, la editorial encargada de sacar a la luz, desde 1966, la que Pla consideraría su Obra Completa y definitiva. Desde entonces, indica M. Gustà, su papel en la cotización literaria volvería a pujar.[31]

> Al mateix temps que es revifa la polèmica ideològica al seu voltant, l'obra consolida la popularitat i, doncs, el consum de Pla, en un públic ampli que en valora, sobretot, els aspectes documentals i humorístics. El premi que duu el su nom, concedit per primer cop el 1968, li reconeix un cert mestratge. La decadència de l'escriptor, lenta, presencia tant la seva conversió en gran figura com la insistència a debatre'n la conducta més que no pas la vàlua literària. Pla mor a Llafriu el 23 d'abril de 1981.[32]

---

[30] Op.cit., p.63.

[31] Vid. B. Porcel, "Josep Pla a debate" Destino Nº1811 (Junio 1972), pp.14-22. El artículo es resultado de una encuesta realizada entre setenta y tres personas destacadas de la vida catalana.

[32] M. Gustà, art.cit., p.133.

5.3. La ideología de Pla

Josep Pla ha profesado de por vida una especie de "materialismo vitalista", hecho de actitudes y juicios críticos, a veces agresivos, pero siempre sustentados en unas bases ideológicas claras. Estamos ante un escritor lúcido, dispuesto a ser explícito a la hora de definirse; de convicciones hasta tal punto férreas que en ocasiones "sembla oblidar que una ideologia no és vàlida per sempre més i, sobretot, per a tothom."[33] Aunque debemos añadir que, sin esta convicción, quizá su obra no sería ni tan sugestiva ni tan contundente.

Su discurso intenta ser persuasivo, se dirige al lector sin reparos, ni sutilezas para imponer un punto de vista que aspira a estar cargado de coherencia y de lógica interna, al tiempo que busca apoyarse en el "sentido común" tradicional y popular. En último término, la apariencia resulta dogmática, aunque esto sea, a juicio de Castellet, más atribuible a la fuerza de la escritura que a su actitud personal.

Si ésta es la impresión que causa su obra cabe preguntarse también por los conceptos que en ella se manejan. En El quadern gris, escribía: "Una mena de tendència espontània em porta a passar de les coses petites i primàries a les idees generals."[34] Recurramos nuevamente a la opinión de Castellet, cuya reflexión al respecto seguiremos a lo largo de estas páginas. Según su criterio, dicha tendencia otorga a la creación planiana una ambición que sobrepasa la simple reproducción, la copia:

---

[33] J.Mª Castellet, op.cit., p.150.

[34] O.C. Vol.I, cit., p.637.

> L'obra de Pla és una interrogació contínua sobre el món i, alhora, una resposta, la qual cosa vol dir una cosmovisió, és a dir, una concepció i una interpretació del món. No cal dir que aquesta cosmovisió no es presenta d'una forma organitzada i sistemàtica, sinó dispersa i dilatada al llarg de tota una vasta obra. Però no per poc sistemàtica aquesta concepció del món és menys completa.[35]

Todo lo que pertenece al mundo le interesa. Hay una actitud inicial de curiosidad cuyo objeto, en efecto, es el mundo, la realidad material, con exclusión de cualquier planteamiento idealista o metafísico de la vida. Su concepción biológica y sensual de la existencia le lleva, pues, a rechazar cualquier sistema de creencias religiosas y toda aventura irracionalista. Siempre apelará al "sentido común" y al "paisatge agrari de la raó."[36]

Ahora bien, este materialismo ateo no es el de un revolucionario, sino más bien el de un tradicionalista y conservador, a quien no faltan, sin embargo, raíces liberales procedentes, quizá, de una cierta tradición local o de su admiración por el republicanismo empordanés: "Demòcrata i modest, obert i comprensiu, construït sobre dues tendències molt fixes: intangibilitat de la propietat privada i intangibilitat del llivre pensament."[37] Tradicionalista por negación, incrédulo como fue siempre ante el progreso; conservador por auténtica convicción, no ya política sino personal ante la naturaleza. En un artículo titulado "Per què soc conservador", lo explicaba así:

> Si el diner es volatilitza i les dones passen i els homes s'esbraven i tendeixen al repapieig; si l'equilibri microbià de la nostra vida és tan precari i incert, si tot,

---

[35] J,Mª Castellet, op.cit., p.151.

[36] O.C. Vo.9, cit., p.425.

[37] O.C. Vol.7, cit., p.196.

> pel mer fet d'existir, está destinat a la destrucció i a la ruïna, si de tantes coses bones a penes n'existeix el .ecord, i de les més belles, ni el record no n'existeix, si tot passa avall per la cantonada de la fugacitat i de l'oblit... ¿com és possible de sospitar que hom pugui deixar d'ésser conservador?[38]

Ocurre que desde esa concepción del mundo -ante la destrucción de la naturaleza y el paso del tiempo que requieren una respuesta racional y lúcida, civilizadora- J. Pla ha tomado en no pocas ocasiones una actitud abiertamente reaccionaria: "(...) a part la seva cosmovisió i els determinants de classe, ha estat sempre o des de molt jove, temperamentalment, constitutivament, un conservador en política, és a dir, el que entenem per un home de dretes."[39]

Conservador sí, pero también liberal. Entendiendo, como dice Castellet, que la libertad es para Pla más que una opción política, una aspiración del individuo, una posibilidad de realización personal, un requerimiento vital, que socialmente, sin embargo, ha de tener sus límites. Para Pla el ansia de libertad es digna de admirar en los hombres: "(...) jo tinc personalment una gran admiració per aquest esperit, que pel fet de tenir com a essència la protesta sistemática contitueix l'estructura vivent del liberalisme -que és precisament la meva raó d'ésser."[40] Liberalismo, pues, respetuoso hacia los otros, pero individualista e incluso bastante insolidario.

El individualismo es un rasgo esencial en la personalidad planiana. Sin negar el carácter social del ser humano o la importancia de la

---

[38] O.C, Vol.24, cit., p.293.

[39] J.Mª Castellet, op.cit., p.155.

[40] O.C. Vol.13, cit., p.655.

historia, hay algo, sin embargo, que no puede concebir y es la posibilidad de redención y de trascendencia de su individualismo congénito a través de la sociabilidad, de la solidaridad comunitaria. En este mismo sentido, aunque no niega la necesidad del trabajo social y de las relaciones colectivas, cree ante todo en la fuerza y el valor de la soledad: "La solitud humana és un fet biològic sagrat."[41]

Hay un párrafo en el estudio de Castellet que sintetiza cuanto acabamos de decir y apunta a otros componentes sustanciales del universo interior del escritor. Veamos.

> Materialista i conservador, liberal i distant, obsedit per la idea del pas del temps i la destrucció de les coses, no calen gaires trets més per a comprendre que Pla compon la figura d'un escèptic i d'un pessimista, i això el portarà a ser un crític de la societat, un moralista de ressonàncies pròximes -per actitud personal i per afinitats electives- a les dels seus autors preferits del segle XVI (Montaigne), del XVII (Spinoza) y del XVIII (els enciclopedistes). En la seva concepció del món i més ença de les "idees generals", hi ha un fet que el preocupa i queés objecte de constants referències: la vida -la quotidiana, la més corrent, la dels petits detalls, la de les tensions insuportables, la de la frustració personal... Sobre aquest tema aplica la seva ploma com un bisturí; la dissecció és cruel, però realista i sincera.[42]

Escéptico, pesimista y crítico, su único punto de referencia es la realidad, esa vida que se desenvuelve en las pequeñas tensiones de cada día. La escritura de Pla tiene, por lo mismo, el poso y la exigencia de lo real. Nos detendremos en este punto un poco más adelante al hablar de realidad y literatura. Por lo demás faltan aún algunas nociones complementarias importantes. Así, por ejemplo, el concepto de felicidad. Jamás será éste un sentimiento colectivo o abstracto. En su opinión, la felicidad ha de ser

---

[41] Ibid., Vol.I, p.236.

[42] Op.cit., p.157.

contemplada desde el punto de vista de la adecuación del hombre con la realidad: "(...) només les coses temporals, limitades, col.locades dintre del relatiu, són positives i vitals."[43] Siendo una cuestión personal e individual[44], exige un planteamiento realista, que acepte el sentido de limitación: debemos dejarnos de las grandes palabras desproviatas de evidencia inmediata y buscar un equilibrio personal basado en la falta de ambición, en la aceptación de las cosas del mundo cotidiano.

Superando los límites de la naturaleza y de lo vital cotidiano, existe, sin embargo, una entidad fascinadora[45] que Pla acepta: la cultura, y dentro de ésta, sobre todo, el arte. La cultura se halla en una tensión didáctica de gran fecundidad con la naturaleza, de hecho, des-naturaliza sus excesos porque, lejos de ser una mera acumulación de saber, al incorporarse a la vida, puede resultar un fundamental preservativo contra los errores de la intuición.

> La cultura seria aixi -dice Castellet- en una primera fase, una contribució a l'equilibri dels homes, un ajut per a viure millor la vida quotidiana i pràctica. Cal dir que aquesta visió és coherent amb la resta del pensament planià, sobretot quan concep la intel.ligéncia també com una capacitat d'adaptació a les diverses situacions que la vida ofereix a l'home i que li són difícils de resoldre. Aquestes idees -implicites i explicitades, al llarg de la seva obra- tenem alhora per objecte desmitificar la cultura i aprofitar-ne el que té d'util, de pràctic i d'eficaç en la resolució dels problemes que la natura i la vida quotidiana plantegen als homes."[46]

---

[43] O.C. Vol.9, cit., p.340.

[44] Ibid. Vol.24, p.472.

[45] Ibid. Vol.18, p.95.

[46] Op.cit., p.163.

El arte, considerado un fenómeno sensual[47], también tiene una finalidad utilitaria. A juicio de Pla es importante adoptar el punto de vista del receptor de la obra de arte, pues si bien el artista será siempre un fracasado, al ser la belleza inaferrable, en sus manos está el producir gozo en el espectador, recontruyendo un mundo de valores sensoriales -el de nuestras raíces más profundas- y creando sensaciones imaginarias placenteras.

5.4. Literatura y realidad

La apuesta de Josep Pla por la prosa "realista" tiene, lo acabamos de ver, profundas raíces en ese su peculiar modo de ser, de vivir y de concebir la existencia, vinculada a lo terreno, a lo primigenio. Estamos ante el escritor de lo observado, ante quien pisa fuerte la realidad cotidiana, la cara externa del mundo, los usos y costumbres de los hombres, las trayectorias vitales de personajes públicos, la política y la economía llevadas al aquí y ahora de cada circunstancia personal, los itinerarios de viajes, las anécdotas de personajes grises, anónimos, vulgares, la historia local, su paisaje y tantas y tantas cosas que jamás rebasan los límites de lo concreto, de lo tangible; incluso el arte y la literatura tienen para él una dimensión pragmática, utilitaria, básicamente sensorial.

Su disposición de observador nato le hace amar el detalle y la anécdota, algo que, sin duda, recuerda extraordinariamente a Stendhal:

> Descriure anècdotas, saber preguntar, saber escoltar, saber matisar, aportar-hi, amb voluptuositat, l'ambient del voltant, és un afer difícil, una de les pedres de toc de les

---

[47] O.C. Vol24, cit., p.394.

> grans literatures. L'anécdota és l'entregent, el contacte humà, la tertúlia, el sabor de la vida, la cultura autèntica i real, el domini -contrastat- d'una elevada expresivitat.[48]

Pero la anécdota si tiene valor es, en último término, porque, conectada a la experiencia vivida, sobrepasa los límites de la memoria personal para quedar plenamente asida a la memoria voluntaria y al tiempo histórico. Son éstos conceptos básicos, casi obsesivos en su obra: el tiempo marca las pautas esenciales del devenir interno y externo de la misma. En definitiva, toda la reflexión de Pla es una larga meditación sobre, desde y del tiempo.

José Mª Castellet, a quien una vez más debemos recurrir, partía de ambos conceptos: el tiempo y la memoria, en su intento -afortunado- de desentrañar la trama de toda la escritura planiana. En su análisis se veía obligado a distinguir varios tipos bien diferenciados de tiempo y memoria. En primer lugar, el "tiempo natural", la sucesión de las horas, los días, los años. El paso de este tiempo físico acupa en su obra centenares de páginas. De forma paralela, existe el "tiempo personal", el de cada uno; es una "sensació individual, distinta, pròpia, que varia segons l'edat, la formació, el "curriculum vitae", la posició."[49] Diferente de persona a persona y también de generación en generación y de época en época. No comporta únicamente la sucesión de momentos, o las sensaciones y sentimientos vividos entonces, es también "una forma de coneixement empírica, diversa, personalísima."[50] Es el motor -explica Castellet- de la formación de la personalidad, basada en la acumulación de recuerdos, en la

---

[48] O.C. Vol.10, cit., p.367.

[49] Ibid. Vol.24, p.424.

[50] Ibid., p.316.

operatividad de las reminiscencias particulares de cada cual.[51] El "tiempo personal" no es cronológico, ni lineal, ni cíclico; está siempre condicionado, sopesado por el pasado que modifica las vivencias del momento presente.

Queda aún el "tiempo histórico", elemental para comprender la literatura de Pla. Como hombre y como escritor se sabe suspendido en la historia, y aunque no crea en el progreso, ni en la utopía, no puede sustraerse a la idea del cambio histórico. El "tiempo histórico" liga el presente y el pasado; posee un nombre muy concreto, la memoria, y una función específica, la de justificar la existencia entendida "como un acto de servicio al pasado" y también al futuro: "Del record -de la història- arrencarà sempre el que l'home faci de positiu."[52]

Y si el núcleo central de la "meditación del tiempo" es la memoria, paralelos a los mencionados corren otros tres tipos de memoria. Del "tiempo natural" surge al memoria "involuntaria", la que aparece a causa de la existencia de signos visibles; tiene además una dimensión creadora y, a través de la imaginación, puede inducir al arte. Otro tipo de memoria corresponde al "tiempo personal": es intrasferible, sirve para nuestras evasiones particulares, allí acaecen la felicidad, la angustia, el miedo... Finalmente y paralela al "tiempo histórico", la memoria "voluntaria", objetiva y distante en relación a los hechos recordados y, de alguna manera, colectiva, pues recoge el punto de vista de los otros. Suele aparecer conscientemente provocada con alguna finalidad, da ahí la recreación de las épocas, de ambientes, de personajes. En literatura funciona muy a menudo, dando lugar a las evocaciones, las autobiografías, los libros de memorias,

---

[51] Op.cit., p.28.

[52] O.C. Vol.24, cit., p.294.

los de viajes, las biografías; modalidades todas ellas muy del gusto de Pla, hasta el punto de haber querido convertir él mismo su obra en unas vastas memorias. Escribir, en su caso, ha sido un esfuerzo consciente, voluntario, contra el olvido.

> Lector incansable dels grans memorialistes, Josep Pla s'ha trobat, al llarg dels anys, que havia bastit una obra que, d'una manera poc sistemàtica i sense que el seu propòsit inicial fos aquest, esdevenia, per acumulació, un ampli i extens fresc de la seva època que l'inscrivia en la nòmina dels escriptors de la memòria "voluntaria". Aquesta obra, però, que es desenvolupa en divers gèneres literaris, depassa la qualificació de memorialista. Travessada pel temps, guiada per la memòria, rep les influències del moment i està concidionada per la quotidianitat. Vista en conjunt, no és difícil d'apreciar-hi la tensió entre una voluntat de fixació del passat i una incontinent temptació de testimoniatge de la fluència del temps. En aquest sentit, no voldria que les divisions que he establert en relació amb el temps i la memòria haguessin donat una idea d'obra fragmentada en compartiments estancs. La grandesa d'aquesta obra consisteix, precisament, en la simultaneïtat i en la superposició de plans dels diversos temps i memòries i, si bé és cert que Pla, els darrers anys, sembla haver-se inclinat, com hem dit, al cultiu de la memòria "voluntària", mai, però, no ha impedit que el pas del temps i la noció de canvi continuessin presents en els seus escrits.[53]

Conservar el presente, hacer de él memoria histórica, tal cosa sólo era posible desde una concepción realista de la literatura que, de hecho, excluía la invención y la ficción. Sin embargo, son varias las incursiones de Pla en el terreno de la imaginación y de lo novelístico, pero reconocidamente desafortunadas. En primer lugar, él mismo admitía su incapacidad para la inventiva, pero es que, además, existía una imposibilidad de fondo para hacer de Pla un novelista de ficción: su creencia en un "tiempo histórico" sin principio ni fin, bajo cuyos presupuestso la representación literaria de la realidad sólo podía tener los límites impuestos por al existencia del individuo. En su opinión, y por lo

---

[53] J.Mª Castellet, op.cit., pp.39-40.

mismo, la única novela posible sería "una novel.la grisa i llarga."[54]

Tales planteamientos han llevado al escritor a una cierta despreocupación por la novela, aunque haya manifestado en alguna ocasión el deseo insatisfecho de haberse dedicado más a menudo a este género.[55] Cuando lo ha hecho, es el caso de El carrer estret (1951) y de Nocturn de primavera (1953), sus ensayos han servido para expresar el intento de situarse en una posición crítica respecto a la tradición novelística dominante.

> Per casualitat o no -indica M. Gustà-, la formalització del seu pensament antinovel.lístic va coincidir superficialment amb alguns aspectes dels corrents més renovadors de la novel.la occidental després de la guerra. Fou, donos, celebrat com a revulsiu. En el fons, però, conceptes com els de fluència, simultaneïtat o objectivisme han perdut, amb el temps, importància, mentre que n'ha guanyat, en canvi, la descripció minuciosa del gest quotidià. Es a dir, allò que Pla creia més important en una novel.la: els detalls.[56]

Años antes, en la década de los veinte, había participado, aunque lateralmente, en el debate sobre la novela. Es entonces cuando, frente al manierismo "noucentista" que, en su opinión, identificaba el idealismo preciosista, esteticista y arcaizante con la condición literaria de un texto, va a defender las exigencias de naturalidad y verdad en literatura como elementos subversivos. Y utilizando una simplificación que le facilita extraordinariamente la labor, Pla confunde a conciencia -explia M. Gustà- desrealización con subjetivismo y con poesía, frente a los principios de la realidad que vincula al objetivismo y a la prosa. En definitiva, desde una

---

[54] O.C. Vol.I, cit., p.283.

[55] Ibid. Vol.2 : "M'hauria agradat enormement poder-me dedicar a la literatura narrativa d'una manera sistemàtica. Vaig cultivar-la, amb una certa vitalitat, fins a vint-i-cinc anys. Després, les necessitats de la vida m'incidiren en l'engranatge periodístic i en la dispersió ineluctable..." p.7.

[56] M. Gustà, art.cit., p.172.

actitud provocadora ante el "nouventismo", propugna con agresividad y éxito ante el público, una poética de la observación, cuyo único propósito es respetar la verdad y el natural, algo que, por otra parte, le sirve como defensa ante las acusaciones de incorrección o de inmoralidad. Todo -había dicho refiriéndose a los escritos de la generación noucentista- "és d'una serietat ridícula, d'un orgull inconsistent, d'un pedestrisme revoltant. Això passarà. Només duren les coses ofensives, clares, escrites amb relleu i amb intenció tibant."[57]

El tipo de prosa que entonces defiende Pla, tanto en sus presupuestos ideológicos como estilíticos, guarda notables puntos de coincidencia con la alternativa stendhaliana. Durante los años veinte y treinte, según veremos más adelante, lee con asiduidad los libros del francés, inclinándose, sobre todo, por sus autobiografías, sus memorias y los libros de viaje. De esta lectura surgen juicios positivos, donde a menudo se subraya la vivacidad, el relieva de su escritura, y se hace, frente a la originalidad, defensa del plagio. En el artículo "Provença" (O.C. Vol.4: Sobre Paris i França), aparecido por primera vez en Cartes meridionals (1929), Pla se refiere a Mémoires d'un touriste -libro sobre el que volverá en numerosas ocasiones-. He aquí su comentario.

> Sobre Bellcaire -Beaucaire- hi ha el gran paper de Stendhal a les Memòires d'un turista. Es un dels escrits més airejats y folgats del gran escriptor. S'ha sortingut que les Memòries són un plagi. Molt bé. Aquest escrit sobre la fira de Bellcaire, punt de contacte entre els comerciants del nord i del sud d'Europa -en aquesta fira comença probablement el nostre negoci de taps de suro amb els països nordics-, fou tan retocat per Stendhal, tan millorat, que la seva vivacitat és corprenedora, magnifica.[58]

---

[57] "Mitja hora amb Josep Pla" Revista de Catalunya IV, Nº36 (Juny 1927), pp.574-585. El artículo fue luego recogido en la O.C. Vol.43, cit., pp.273-287.

[58] O.C. Vol.4, cit., p.614.

Cabe citar otro texto de 1934, aún más revelador, donde el tema del plagio y su reivindicación surge a propósito de la obra de Stendhal, al tiempo que Pla esboza su propia concepción de la escritura. Tras aludir a Memòires d'un turiste, como una de las cuatro obras maestras entre los libros de viajes, Pla añade lo siguente:

> Stendhal treballà bé. El seu viatge a Itàlia és fet sobre un text anterior que l'escriptor discutí, corregí, esmenà, aprofità i prengué com a fonament de les seves suggestions innombrables. Pogué fer el que tot home culte fa en trabar-se amb una ploma a la mà: continuar, prosseguir, seixar una petita apartació en el fons de sensibilitat segura, antiga i contrastada del seu nucli social. Féu el que els autors que graten l'eternitat anomenen, despectivament, un plagi.
>
> A mi, l'única cosa que m'interessa és continuar. El que s'anomena l'originalitat no he sabut mai exactament el que és, ni crec que ningú ho sàpiga. Potser és una forma de la pedanteria, un desordre més o menys continuat. En el cas d'aquest llibre, és una simple recança, una por d'haver-ho esguerrat tot, una basarda, una sensació d'inseguritat a cada paraula. Ha estat un treball molt llarg.[59]

Basta con observar, no es preciso inventar, porque de hecho la vida se inventa a sí misma cada día; al escritor le debe resultar suficiente con poner el espejo donde las imágenes de aquélla se reflejan. Es la actitud adoptada por Josep Pla en El carrer estrit. El Prólogo de esta novela escrita en 1951 revela significativamente la posición del escritor, quien para excusarse de la falta de argumento en la misma dice haber intentado evadirse de su pesada actividad periodística, utilizando la idea stendhaliana del espejo paseado por entre una población imaginaria denominada Torrelles -de alguna manera, el Palafrugell de su juventud-. El interés del novelista estará puesto, como en el caso de Stendhal, en los

---

[59]Prefaci a De l'Empordanet a Perpinya en O.C. Vol.9 (Viatge a la Catalunya Vella). cit., p.412. El texto procede del Prólogo a Viatge a Catalunya, Barcelona, 1934. En el articulo "La penya de l'Ateneu", incluido en Prosperitat i rauxa de Catalunya (1977), alude igualmente a la Vie de Rossini como plagio. p.440.

detalles.

Si se le hubiese preguntado a Pla por el sentido del "espejo" en la obra de Beyle, con toda seguridad nos habría hecho saber que, en el fondo, ese mero instrumento escondía para el grenoblés unas reglas de juego en su mundo de ficción, no se podía tratar de un reflejo aséptico de la vida. Pero puestos a reclamar un tipo de literatura puramente "realista" -y entiéndase por ello cuanto venimos diciendo de los escritos de Pla- recurrir al simil del "espejo" podía resultar útil. Porque el "espejo", como fuerza pasiva, desprovista de facultades ordenadoras, no podía dar más que una serie de imágenes, sin argumento alguno.

> Ara bé -dirá Pla- com que aquest fet em confirmà en la sospita que en la vida no es produeixen arguments més que per una rarissima casualitat -i, per tant, que les novel.les amb argument, més que reflectir la vida, no han més que arbitrar una forma d'artificiositat-, no em vaig pas considerar autoritzat a ésser més papista que el Papa ni a modificar en el més mínim els reflexos del mirall.[60]

La crítica al género parece evidente: artificio, "literatura infantil de les persones grans"-como diría en El quadern gris.[61] Sólo poniendo en práctica, pura y simplemente, sin argucias de ningún tipo, la definición stendhaliana se respeta la vida llevada a la literatura. Los argumentos, la ordenación arbitraria atentan contra la variedad insobornable de aquélla. Es natural que Pla admirase a Baroja.

> He tratat purament de practicar la definició stendhaliana en un lloc concret i determinat i en un temps donat. Les imatges que l'espill ha reproduït no estan tocades, certament, de bellesa ideal. Són imatges absolutament vulgars -aclaparadorament vulgars-. No he pas

---

[60] O.C. Vol.8, cit., pp.439-440.

[61] Ibid. Vol.1, p.678.

> gosat modificar-les, i menys encara retocar-les. Són imatges de la vida tal com és -més que imatges inventades i convencionals. Són imatges de la realitat. En aquest sentit aquest llibre es troba en la línea de la prosa que s'escriu en els països on hi ha, encara, una literatura. Aquesta prosa està afectada per un crixent respecte a la realitat prodigiosa i inesgotable, grollera i màgica.[62]

Quizá lo que estas palabras ponen de manifiesto, en última instancia, no sea tanto el total rechazo del género novelístico, como una siempre latente reivindicación de la inexistencia de límites entre los diversos géneros. Josep Pla se proyectó en casi todos ellos y su perspectiva fue siempre la misma; dispuesto a no dejarse atrapar por las reglas del juego estilístico, aceptó un único compromiso, el que imponía la observación de esa realidad ineludible, la suya y la de su país.

5.5. La cultura literaria de Josep Pla

A pesar de su crítica a la novela como género, Pla ha sido un lector asiduo y admirador de algunos grandes novelistas. De todos modos tal afirmación tendríamos que encuadrarla en otra más general acerca de su apasionamiento por la lectura. El caso de nuestro escritor es -como tantas veces ha ocurrido en Cataluña- el del puro autodidacta, formado en los libros y en las tertulias; marca esta también, en cierto modo, de toda una generación: "Nosaltres venim dels llibres. Nosaltres hem llegit i llegim els llibres. Creiem que hem viscut perquè hem llegit els llibres. Els llibres ens han donat l'esperança d'alguna cosa."[63] En otra ocasión, diría: "La vida literària m'apassiona."[64] Su integración personal en ella data básicamente

---

[62] Ibid., Vol.8, p.440. (El subrayado es nuestro).

[63] O.C. Vol.1, cit., p.495.

[64] Ibid. Vol.4, p.85.

de su primera y larga estancia en Barcelona, cuando se sirve de la Biblioteca del Ateneo para llenar el abundante tiempo libre de ocio. Unos cuantos escritores catalanes le introducen en la utilización literaria de la lengua propia y a éstos se suman otros extranjeros, muestra de su gusto por la cultura foránea.

Desde entonces, el abanico de lecturas se iría ampliando, y aunque sus preferencias se inclinen a favor de las biografías, las memorias o los libros de viajes, no faltarán los ensayos, los libros de filosofía y, por supuesto, las obras estrictamente literarias. J.Mª Castellet fichó para su trabajo todas las citas literales dispersas en la obra de Pla, una larga tarea de resultados interesantes. Veamos.

Las lecturas de Pla -apunta el crítico- son diversísimas y de un alcance universal. Si comenzamos por los autores catalanes, observaremos que son pocos y bien podríamos hablar de dos grupos: los clásicos y los contemporáneos. Entre los primeros, contatamos algunas citas de Cerveri de Girona, Llull, Ausiàs March, Ramon Muntaner y Sant Vicent Ferre. Las citas de los contemporáneos son más abundantes: Maragall, Ruyra, D'Ors, Carner; poetas, como Joan Alcover o Josep Sebastià Pons; y escritores posteriores, así Riba, Sagarra, Salvador Espriu; también ensayistas, historiadores, filósofos o filólogos, como Vicens i Vives, Bosch Gimpera, Ferrater Mora, Joan Fuster, Fabra o Coromines. En cualquier caso, las referencias literarias son escasas, probablemente piensa que falta una verdadera tradición catalana y en su lengua cree necesario, sobre todo, dirigirse al futuro y no al pasado.

Escasamente tributario de una literatura autóctona, muestra, sin embargo, especial reconocimiento hacia algunas culturas extranjeras. Sus

estancias en otros países lo propiciaron y también el conocimiento de sus lenguas. Las citas literales o referencias concretas en los veintiseis primeros volúmenes de su Obra alcanzan a más de ciento cuarenta autores. La mayoría están traducidas al catalán, pero también las encontramos en francés, inglés, italiano o castellano "que semblen ser les llengües en què Pla ha llegit habitualment."[65]

Si tomamos la lista elaborada por Castellet, donde se establece el orden según la aparición en la serie de volúmenes de la Obra Completa, pronto localizamos el nombre de Stendhal, junto al de Montaigne, Baroja, Unamuno, Zola, De Sanctis, Nietzsche, Taine, Barrès, Ortega y Gasset, Joubert, etc. Del listado completo[66] es fácil deducir el predominio de autores franceses, más de un cuarenta por ciento, mientras los autores castellanos son pocos, y entre los clásicos, sólo dos: Cervantes y Gracián. Aunque, como indicábamos, aparece una variada gama de hombres de letras: ensayistas, historiadores, filósofos, poetas etc, nos encontramos enseguida con los grandes novelistas: Stendhal, Zola, Balzac, Conrad, Cervantes, Kafka, Dostoiewski, Proust, Joyce, Dickens, Tolstoi, Flaubert, etc. Con los

---

[65] J.Mª Castellet, op.cit., p.82.

[66] La lista de los nombres localizados en los veintiseis primeros volúmenes de la O.C., comprende además de los indicados, los siguientes: Rhode, Balzac, Molière, Gracián, Azorín, Goethe, Conrad, Byron, Charles d'Orléans, Maupassant, Camus, Anatole France, Lamb, Puixkin, Borrow, Valera, Galdós, Valle-Inclán, Larra, Wilde, Saint-Simon, Kafka, La Bruyère, La Rochefoucauld, Mauriac, Péguy, Selma Lagerlöf, Knut Hamsun, Chesterton, Ruskoin, Schiller,, Lurter, Marcial, Voltaire, Burns, Camoes, Maquiavelo, Cervantes, Maurras, BErenson, Sorel, Eça de queirós, Renan, Rivarol, Telleyrand. Bernard Shaw. Rolland, Courier, Valéry, Dostoiewscki, Apollinaire, Gide, Cludel, Bergson, Sainte-Beue, Píndar, Proust, D'Alembert, Dickens, Rémy de Gourmont, Alain Bertrand Russell, Renard, Lamartine, Heráclito, Leopardi, Keats, Pascoli, Dante, Beaudelaire, Menéndez Pelayo, Rimbaud, Shakespeare, Spinoza, Pascal, Manzoni, Sócrates, Tolstoi, Rousseau, Montesquieu, Marx, Defoe, Laclos, Joyce, Pirandello, Lawrence, Malraux, La Fantaine, Hugo, Txekhov, Corrado Alvaro, Huxley, Léautaud, Swift, Rabelais, Racine, Plató Mistral, Burckhardt, Rubén Darío, Leibniz, Teócrito, Walter Pater, Mérimée, Eurípides, George Sand, Chateaubriand, Verlaine, Horacio, Wölfflin, Aristóteles, Vasari, Simone Weil, Lampedusa, Mme. de Staël, Musset, Lessing, Homer, Heine, Chamfort, Katherine Mansfield, Cicerón, Buffon, Carducci, Tácito, Fustel de Coulanges, D'Annunzio, Flaubert, Max Scheler, Ronsard, Apuleyo, Tucídides y Valéry Larbaud.

grandes, sí, porque ya lo había declarado él mismo: "Les novel.les, per a ésser bones, han d'ésser molt bones. No hi ha termes mitjans."[67]

Lo que ocurre con los novelistas se repite en los otros géneros. Pla es un lector que busca la compañia de escritores sólidos y reconocidos. No se arriesga en el mundo de las vanguardias; los autores más recientes son de la época de entreguerras. Pero aun cuando sea así, la autoridad de sus referentes, no le impide erigirse en juez y lanzar opiniones más o menos arriesgadas. Pla siempre ha sido un crítico, un ideólogo tentado a caer en las valoraciones partidistas. En cualquier caso, las citas -de muy diversos tipos[68]- suelen ser empleadas para reforzar sus propias ideas y no teme revelar los nombres de los autores. Además, en sus páginas la cita no siempre tiene carácter extratextual, por el contrario, suele integrarse con el resto evitando la pedantería de los cortes. Si Pla recurre a ellas tan a menudo es porque se sabe deudor de una tradición, de una cultura que no cabe plagiar, sólo continuar.

Respecto a sus predilecciones, es claro y rotundo, aunque éstas también puedan variar con el tiempo. Retomemos algunos ejemplos. De Montaigne dice que "hi he après tot el que sé."[69] Montaigne "m'ha ensenyat a respetar la veritat, o sigui la realitat humana."[70]. El autor "més lúcid" es, a su juicio, Leopardi.[71] Los tres libros que más le han impresionado y en el curso de su vida ha tenido "més sovint a les mans amb un interés més

---

[67] O.C. Vol.12, cit., p.523.

[68] Las citas -dice Castellet- "operen en un sentit d'apropiació innovadora, ultra diverses utilitats com les de prova, exemple o il.lustració, que son els casos més freqüents." Op.cit. pp.85-86.

[69] O.C. Vol.12, cit., p.47.

[70] Ibid.

[71] Ibid. Vol.24, cit., p.57.

permanent han estat el Tractat teològico-polític de Spinoza, les Cartes provincials de Pascal i el Zibaldone de Leopardi."[72] Considera auténticas obras de arte cuatro libros de viaje, un género que siempre le interesó de manera especial: "Els Reisebilder, de Haine; The Bible in Spain, de George Borrow; les Mémoires d'un touriste, de Stendhal, i el Viaggio d'un povero literato, d'Alfredo Panzini."[73] Tampoco falta la mención a los "tres grans fenòmens literaris del seu temps (...): l'obra de Marcel Proust, l'Ulysses de Joyce i l'obra de Luigi Pirandello."[74]

El libro de viajes de Stendhal es uno de los citados con más frecuencia entre los del autor, pero no el único, pues hemos de tener en cuenta que estamos ante uno de los escritores de mayor presencia en la obra de Pla. Ocupa primer puesto, en este sentido, junto a Leopardi y Goethe, seguidos de Proust, Valéry, Voltaire, Nietzsche y Montaigne. Merece la pena, pues, que analicemos despacio dicha presencia.

5.6. La presencia de Stendhal en la obra de Josep Pla

No es extraño tener noticia del interés de algunos catalanistas por la figura de Stendhal y menos aún que éstos hayan llegado al novelista francés a través de la obra de Josep Pla. Un repaso exhaustivo de los cuarenta y cuatro volúmenes de su Obra Completa nos da, en efecto, idea exacta de la abundancia de comentarios planianos a propósito de la creación, el estilo o el carácter del peculiar Henri Beyle. En nuestro fichero contabilizamos cerca de una centena, repartidos a lo largo de su dilatada

---

[72] Ibid. Vol.12, p.29.

[73] Ibid. Vol.9, p.411.

[74] Ibid. Vol.12, p.125.

producción. El momento en que fueron escritos resulta, sin duda, significativo, en tanto en cuanto las circunstancias literarias fueron variando desde la década de los veinte hasta la todavía reciente década de los setenta, y porque el interés, la admiración, y con ello los juicios de Pla respecto al autor también fueron sufriendo con el tiempo ciertas modificaciones. En nuestro análisis hemos optado por una distribución cronológica que comprende, en primer lugar, los años veinte y treinta, tras ellos, el período de postguerra -años cuarenta y cincuenta-, y por último, las décadas de los sesenta y setenta. Ahora bien, dado que nuestro estudio se ha impuesto como límite cronológico los años treinta, consideraremos a modo de Apéndice los dos apartados donde se aborda la posterior producción planiana, no siendo posible obviarla.

5.6.1. Años veinte y treinta

En 1925 es nuestro periodista un escritor reconocido y de éxito, cuyas estancias en París (1920, 1924, 1925...) dan lugar a numerosos artículos. Ha leído a Stendhal en francés[75] y está al corriente del amplio reconocimiento que en su país se brinda al novelista. En "Literatura i immortalitat", escrito al parecer en los años veinte, aunque no se haya podido localizar con anterioridad a su publicación en Notes sobre París, se hace eco del fenómeno de su reaparición y éxito como uno de los más típicos en la vida literaria francesa del momento, con resonancias fuera de las fronteras galas, hasta el punto de haber convertido a Stendhal en un

---

[75] "El que es llegeix. Novel.la d'aventures" en Notes sobre París en O.C. Vol.4 (Sobre París i França), cit.: "Els llibres m'interessen per a llegir-los: de cap manera no m'interessen per a enseyarlos o per a tenir-los tancats en un armari (...). En tot cas, a mi m'agraden els de la col.lecció de novel.les de Calman-Lévy, on es poden trobar les obres més conegudes de Stendhal, de cobertes verdes, caixà nodrida i grossa, preu: un franc." p.213. (El artículo apareció primero en La Publicidad-ed.mañana, 23-XI-1920-, pero sólo la segunda parte, luego la referencia a Stendhal, que no corresponde a esta parte, debió ser añadida más tarde.)

personaje de la cultura europea, de consideración imprescindible; incluso- añade Pla- "les persones de la meva edad en sentim una fascinació creixent", sobre todo por sus obras autobiográficas. Pero he aquí la cita completa:

> Uno dels fenòmens més tipics de la vida literària francesa d'aquests anys ha estat la reaparició de Stendhal. Potser amb més justesa l'aparició d'aquest escriptor en l'ambient social. En vida Beyle no arribà a tenir cap consideració literària. Ara és com si visqués: té admiradors acèrrims i enemics absolutament reacis a un qualsevol entendiment. Tant se val: Stendhal és un gran personatge de la literatura francesa i en definitiva de la cultura europea. Avança cada dia en l'esperit de la gent. L'editor Chapion (sic) publica les seves obres completes. Es absolutament impossible de prescindir-ne. Les persones de la meva edad en sentim una fascinació creixent: sobretot de la Vie d'Henri Brulard i de la Correspondance -la que es coneix.[76]

Hagamos notar la precisión de Pla sobre las obras más admiradas, refiriéndose a las de tipo autobiográfico, publicadas, como sabemos, con posterioridad al grueso de la obra stendhaliana. Ciertamente, su aparición habia revelado abundantes datos de interés para los especialistas y atrajo en general la atención del público. A ello podemos sumar también el hecho de que Pla mismo sea un ferviente degustador de este tipo de escritos.

De 1921 es otro artículo que abunda precisamente en lo que acabamos de decir, su título es. "La ganyota del Comte de Gabineau".

> El cert -deeia en aquellas páginas- és que es deurà a la joventut classicitzant francesa la fixació dels valors del romanticisme vuitcentista. I es deurà a aquesta generació l'establiment d'un cànon admiratiu per Stendhal, Mérimée, Gobineau, etc, i fins i tot, temps a venir, potser pels naturalistes i tot.
>
> En el procés d'acostament dels homes de la Revue Critique a Stendhal -de Maurras també- es nota que el primer moment és d'incomprensió.

---

[76] Notes sobre París en O.C. Vol.4 (Sobre Paris i França), cit. p.113.

> Stendhal fou un home immobilitzable. Cal, donc, anar-hi amb peus de plom!
>
> Però després, quan neix el classicitzant, l'especialista en tumors romàntics, es produeix una admiració, primer al coneixement adquirit -la cultura ens fa conservadors-, després a l'excentricitat d'aquest coneixement; finalment al romanticisme. Després de deu anys de beylisme, els homes de la Revue Critique no donarien per res del món l'egotisme de Stendhal.
>
> Per a un classicitzant, a més, sempre és agradable de trobar-se amb gent que no ha arribat a la popularitat. Stendhal ha estat una mica defensat perquè l'editor de les obres completes, M. Champion, no ha pogut passar de 1.500 subscriptors.[77]

Años después, en 1950, escribía refiriéndose a su generación: "Tots nosaltres som fills de Stendhal."[78] Y en cualquier caso, aun prescindiendo de la generalización, él sí parecía tenerse por tal. De 1918, incluida en el dietario El quadern gris, es la frase ya citada por nosotros: "Stendhal. Stendhal -aquest es el camí."[79] Los juicios de reconocimiento y admiración se reiteran en estos años.

Pla tiene presente a Stendhal. Lo cita literalmente: "(...) vaig pensar en una frase de Stendhal que havia llegit la nit abans i m'havia impressionat. La frase és aquesta: "Els homes que arriben a una determinada posició social tendeixen a abandonar les actituds extremades."[80] La cita tiene por objeto plantear un aserto habitual que él mismo, por su parte, resume con otra frase: "Tot triomf segrega mediocridat.", en contrasete con el caso extraordinario de Picasso: "Picasso és una excepció del judici de

---

[77] Escrits de joventut: cròniques de França en O.C. Vol.43 (Caps-i-puntes), cit. pp.157-158. El texto está fechado el 28-1-1921.

[78] "Cap a les faldilles curtes" en O.C. Vol.31 (Articles am cua), cit. p.274.

[79] Op.cit., p.432.

[80] "Pablo Picasso". Artículo escrito en los años veinte y recogido por primera vez en Notes sobre París en O.C. Vol.4, cit., p.72.

Stendhal."[81]

Son más frecuentes las simples alusiones, por ejemplo sobre la belleza ideal -como volveremos a encontrar más adelante-. Hablando de Montserrat Vayreda, una de las mujeres más bellas, dice en un estudio de 1928: "Jo no sabia el que Stendhal volia dir quand parlà de bellesa ideal. Ara ho començo de comprendre..."[82] En otras ocasiones son pequeños comentarios a propósito de la pintura o la música: "Bolonya i la seva escola, que Stendhal adorava, ja no es troba en el gran moment de l'art a la península."[83]; o la simple de "l'època de Stendhal i de Rossini."[84] Pero no falta la reflexión, que tomando pequeñas noticias leídas aquí y allí, sin gran rigor, emplea un tono a medio caballo entre lo informativo y lo enjuiciador. Por ejemplo, en el articulo de 1922 sobre la ciudad de Parma, donde el autor esperaba encontrar la famosa Cartuja, que en realidad no existe, escribe:

> De vegades he sospitat si Stendhal no localitzà la seva novel.la a Parma, precisament pel tou musical de la ciutat. En la seva teoria, passió, música i plaer són inseparables. Stendhal creia que el públic de Parma, per fet d'ésser el més musical, és el més apassionat i el més volptuós. Donava a la música una dimensió essencialment sensual i la considerava un

---

[81] Ibid.

[82] "Frances (Xicu) Vayreda" (1928) en O.C. Vol.17 (Retrats de passaport), cit., p.36.

[83] "Bolonya" en Cartes d'Italia en O.C. Vol.13 (Les escales de LLevant), cit., p.172. El artículo apareció por primera vez en La Publicidad (ed.mañana, 25-VIII-1922) con el título "L'encant de Bolonya", pero sin las referencias a Stendhal, que aparecerían ya en el capítulo correspondiente de Cartes meridionals (1929), aunque tampoco todas ellas.

[84] Ibid., p.170. Vid. también "Espectacles forans" en De l'Empordanet a Andorra en O.C. Vol.9 (Viatge a la Catalunya Vella). [La primera versión del artículo apareció en La Publicitat, con el título "Comics a fora" (21-X-1927)]: "A les grans ciutats la gent va al teatre a patir-hi. Nosaltres, els de fora, com en temps de Stendhal, anem al teatre a guadir-hi." pp.287-288.

element idealitzador (és a dir, mòrbid, voluptuós).[85]

En el mismo artículo, Pla se refiere a la ciudad de Brescia, a donde había llegado como viajero pensando en Stendhal, y eso mismo le incita a ponernos al corriente de algunos datos que presenta a su gusto. He aquí el texto:

> Stendhal visqué molt de temps a Brescia. Aprengué en aquesta petita ciutat de la Lombardia a tocar el clarinet, i hi agafà uns aires extravagants. Hi escrivi la majoria dels seus escrits sobre pintura i música. Hi madurà les notes sobre l'amor, pensant en la Pietragrua. Stendhal estigué sistemàticament lligat amb dones que no li interessaven, i no es pogué mai lligar amb les altres.[86]

A decir verdad, las referencias a la personalidad del escritor no son inferiores, en número, a las alusivas a su obra o talante literario. En "La vall del Roine i Lió" (1926), le tacha de "intelectual", "esnobista" y "revolucionario".

> Stendhal, intel.lectual pobre i tronat, sentía una veritable admiració per la burguesia de Lió i era d'un esnobisme tan revolucionari que preferia els vicis del rastacuerisme lionès, creat pels començaments del maquinisme, a la grassa, ceremoniosa, militar i pagesa sensualitat de la tradició francesa.[87]

Otros atributos, como el de "anticlerical" o "volteriano" -tras cuya máscara de dandismo se escondía una insondable ingenuidad-, los entresacamos de las páginas en que reiterativamente Pla trae a colación la

---

[85] "Parma" en Cartes d'Italia en O.C. Vol.13, cit., p.212. Apareció por primera vez en La Publicida (30-XII-1922) con el título "Les desil.lusions de Parma".

[86] Ibid., p.210.

[87] Cartes de Lluny en O.C. Vol.5 (El Nord), cit., p.36. La segunda parte del artículo, donde aparece la referencia a Stendhal, procede de "Lió de la tristesa" (La Publicitat, 2-II-1926) y apareció en libro en Cartes de Lluny, Barcelona, 1928.

figura del grenoblés a propósito del peculiar tipo que representaron los viajantes de comerció, por quienes -a juzgar por sus palabras- ambos sintieron especial simpatía.

> L'acte d'entrar en un menjador de fonda de poble em fa pensar sempre en Stendhal. Veig sempre aquest home baixet, grasset i rodonet entrant amb un aire una mica petulant en un d'aquests locals tan rics d'humanitat i de tradició -i de vegades tan mediocres d'aliments i de líquids (...). La simpatia que tinc pels viatjants de comerç és dilatadíssima. Són, potser, una mica massa xerraires i de vegades sorrallosos, sovint lleugerament fatxendes, però aquesta classe d'homes modestos han creat la prosperitat de les nacions i el benestar dels pobles. A Stendhal, li agradava de fer-se passar per viatjant de comerç. Les taules rodones de les fondes provincials -les "tables d'hôte"- li asseguraven un públic que escoltava, més o menys, els seus exabruptes anticlericals, i la seva fraseologia volteriana. Davant del públic d'aquestes taules Stendhal de vegades perdia els estreps i apareixia l'home amagat darrera de la màscara del dandisme: un home d'una insondable ingenuïtat.[88]

Destaquemos de todo lo anterior un hecho y es que, aun cuando, como hemos podido ir observando, la presencia de Stendhal en la obra de Pla no es de carácter estrictamente literario, pues lo habitual en el escritor catalán es que sea receptivo en múltiples aspectos, dado el talante ideológico de su discurso, lo que le suele llevar a escoger aquellos autores con quienes descubre afinidades básicas, pese a esto -decimos-, el aspecto literario o estilístico tiene aquí notable interés. Llama la atención, pues es poco frecuente, tal vez sólo se repita para el caso de Proust.[89]

---

[88]"Les fondes" en De l'Empordanet a Barcelona en O.C. Vol.9, cit., pp.77-78. El artículo procede de Viatge a Catalunya (1934). A menudo la referencia a la profesión de viajante de comercio despierta en Josep Pla el recuerdo de Stendhal. Vid. en este sentido, El pintor Joaquim Mir en O.C. Vol.14 (Tres artistes).[La obra fue editada por primera vez en castellano, ed.Destino, 1944]: "A França, el viatjant havia aparegut uns decennis abans, en l'època de Lluís Felip, com es pot veure per l'obra de Stendhal..." p.610; Amb el sol a l'esquena en O.C. Vol.6 (La vida amarga). [Aunque la primera versión del texto es de 1927, la alusión a Stendhal no aparece hasta Pa i raïm, Barcelona, 1951]: "Hotel anacrònic: "table d'hôte" amb viatjants del comerç petulants i susceptibles, com en temps de Stendhal."p.464.

[89]Vid. J.Mª Castellet, op.cit., pp.80 y 87.

En los años veinte constatamos ya varias anotaciones, si bien muy breves, al conocido antiacademicismo y antirretoricismo del francés. Entendiendo ambos términos en su amplio sentido, leemos en "L'Acadèmia" lo siguiente: "L'argument que es fa sempre segons el qual ni Stendhal, ni Baudelaire, ni Verlaine, ni tants altres no formaren part de l'Acadèmia és vàlid". Y es que la Academia ha cerrado las puertas a muchos escritores de duración asegurada, esos ajenos a escuelas y también a la llamada literatura artística. Afortunadamente -piensa- ya comienza en Europa (1925) a defenderse la literatura coloquial, con la menor cantidad posible de imágenes, con cosas y a poder ser con ideas.[90]

El tipo de obra stendhaliana con un personaje central analizado detenidamente en sus reacciones psicológicas, le parece verdaderamente difícil de llevar a buen término, lo que aumenta su mérito.

> Una cosa difícil de fer en literatura és un paisatge. Més difícil, encara, és fer un retrat (...) I el més difícil que hi ha en literatura és fer una descripció, això és, lligar, posar amb naturalitat, si pot ésser amb gràcia, un home sobre un paisatge. En un mot: és molt més difícil de fer el Sorel de Stendhal que no pas fer un llibre dedicat als fanals de la il.luminació pública o a les xemeneies de les poblacions importants.[91]

No es ésta la única anotación sobre el psicologismo del escritor. De hecho, será Pla quien defina las novelas como "els millors llibres de

---

[90] "L'Acadèmia" en Notes sobre París, cit., p.147. Se publicó antes con el mismo título en La Publicitat (21-I-1925). Vid. también "Pierre Lote"(17 de Juny 1923) en Escrits de joventut: cròniques de França en O.C. Vol.43, cit., p.108.

[91] "Madrid: Pombo, Ramón Gómez de la Serna" en Madrid, 1921. Un dietari en O.C. Vol.3 (Primera Volada), cit., p.148. El origen de este artículo es uno publicado en La Publicidad (28-III-1921), "Pall-Mall. España. Ramón Gómez de la Serna". Ahora bien, la referencia a Stendhal no la encontramos allí, sino en la primera edición en libro: Madrid. Un dietari, Barcelona, 1929.

psicologia"[92], y a Stendhal como el escritor cuyo mérito ha sido materializar la psicología humana.

> Materialitza tot el possible. La seva teoria de l'amor, com a cristallització, es considerable. Tot el que sigui materialitzar les coses es magnific. D'altra manera no entendrem mai res de res ¿No recorda el De l'Amour de Stendhal, que llegiem a la classe de Dret canònic de la Universitat.[93]

Este articulo de 1950, escrito en su segunda parte en forma de diálogo entre el autor y un amigo de su misma edad, a quien atribuye el párrafo que acabamos de reproducir, revela bien el tipo de realismo, palpable, materialista de Pla. Si Stendhal hubiese sido un psicólogista a lo Barrès, Loti o Huysmans, su interés por él pronto se hubiese diluido.

Pero advirtamos cómo desde el primer momento la atención de Josep Pla está centrada en los escritos de Stendhal memorialista o biógrafo, y mucho menos en su faceta de novelista. En el último texto transcrito se cita, por ejemplo, a De l'Amour. Años antes de ser escrito, su autor ya había hecho algunas acotaciones acerca del valor del ensayo -sin ahorrarse ciertos comentarios semihumorísticos-.

> Sobre l'amor corren moltes falòrnies, i convindria sistematizar una mica i revisar el contingut i la significació de les paraules. Sobre el flanc esquerre de l'amor s'ha treballat molt. Els metges del segle passat, i singularment Stendhal, van aclarir moltes coses. Quan Stendhal deia que l'amor de les italienes i de les espanyoles és un amor autentic, no copiat, sabem perfectament què volia dir. Volia dir que les espanyoles i les italianes son capaces de fer, posades en determinades condicions, quatre o cinc

---

[92] "Notes sobre el centenari de Dostoiewski" (28 Desembre 1921) en Escrit de joventut: Pall-Mall en O.C. Vol.43, cit., p.217.

[93] "Cap a les faldilles curtes", art.cit., p.274. (El subrayado es nuestro).

disbarats el dia.[94]

Probablemente daten de los años cuarenta, aunque podrían ser anteriores, unas notas referidas también a De l'Amour, libro que, por entonces, Pla considera sin duda conocido entre buena parte de los lectores: "Com que algunes persones que potser llegiran aquestes notes tindran a la memòria la lectura de De l'Amour de Stendhal, potser convindria aclarir un equivoc."[95] Así, da inicio a varias observaciones o réplicas en torno a los juicios del francés sobre tan delicado tema. Encontramos citas literales y otras que no lo son, pero en todos los casos es inegable el apoyo ofrecido por el texto stendhaliano. Inspirado este último en el profundo amor que despertó en el escritor la milanesa Matilde Dembowski, la observación de los hábitos italianos juega aquí un papel importante.

Del mismo modo ocurre en muchas otras páginas de aquel grenoblés que suspiraba por pasar a la posteridad, gracias al menos a la inscripción de una lápida, como ciudadano milanés. Italia es en su obra la patria descubierta y probablemente los hombres de nuestro siglo deban bastante a su manera de contemplarla; cuando menos así lo creía Pla:

> Itàlia és un país vivent, i ja seria hora d'abandonar la idea que tants escriptores encara utilitzen, segon la qual aquest país és un museu poblat de paràrits, cicerones i xerraires vehements dedicats a navegar entre la "truffa" i la

---

[94]"Tramesa sobre les decepcions de l'amor" (4 Novembre 1921) en Escrits de Joventud: Pall-Mall en O.C. Vol.43, cit., p.213. Mucho más tarde, al menos en fecha posterior a 1940, volvería a referirse a De l'Amour introduciendo algunas consideraciones de tipo anecdótico y empírico: "(...) al nord d'Europa la cristal.lització amorosa té tendència a produirse a l'estiu, mentre que ací, en canvi, els dies curts i la fredor de la tarda produeixen les cristal.litzacions entre novembre i febre." "Els dies curts" en O.C. Vol.20 (Les hores. 1953), cit., p.449.

[95]Notes disperses en O.C. Vol.12, cit., pp.188-191. Todos los textos de Notes disperses son inéditos hasta esta publicación, y por lo tanto de muy difícil datación. En la mayor parte de los casos se trata probablemente de escritos de los años cuarenta, pero también podría haber anteriores.

> "baruffa". S'ha de fer justicia a Stendhal (...). Stenadhal fou el primer que partí de la idea que a Itàlia hi ha italians. Prescindeixo ara de si Stendhal tingué una idea clara i certa dels italians. La psicologia stendhaliana dels italians, considerant-los essencialment com una encarnació de la passió, de la vehemència, de determinades formes de la musicalitat i amb una predisposició per a crear el que anomenava la "bellesa ideal", és probablement falsa. Stendhal confongué la capacitat de comprensió, que a Itàlia és molt generalitzada i agafa carácters de gran vivacitat, fins al punt que tornant d'Itàlia l'altra gent sembla una mica adormida, amb la passió, que és, una cosa molt diferent (...). Però tot això, ara, és secundari. L'important és haver-se adonat que Itàlia és alguna cosa més que una vitrina, que Itàlia hi ha no ja purament un passat les obres del qual són certament impressionants, sinó un present flagrant, formidable.[96]

Todos los escritos italianos de Beyle alcanzan una especial resonancia en la receptiva pluma de Josep Pla. Por ejemplo, la Vida de Rossini, según comprobamos en Cartes de Itàlia[97], y desde luego la Historia de la pintura en Italia o Paseos por Roma, como veremos más adelante. Ya bien avanzado en edad, se encargaría de subrayar su valor por encima de otros que en su consideración le fueron siendo retirados al novelista. Sobre ello volveremos en su momento.

Por último, no podríamos dejar de apuntar la reiterativa presencia, en esta primera etapa de su producción, de una obra esencial: Mémoires d'un touriste.[98] En el Prefacio a De l'Empordanet a Perpinya es

---

[96] Cartes d'Itàlia en O.C. Vol.13, cit., p.59. La datación del texto, que no ha podido ser localizado con anterioridad a su publicación en las O.C., resulta imposible de fijar.

[97] Vid. "Mila" en Cartes d'Itàlia, ibid., pp.216-218. El artículo fue publicado primero en La Publicidad (9-XII-1922), pero sin que allí apareciesen todas las referencias a Stendhal, cosa que tampoco ocurre en la obra donde fue inicialmente incluido: Cartes meridionals (1929).

[98] Vid. sobre la obra el estudio de conjunto publicado recientemente: Relire les "Mémoires d'un touriste" (1838-1988). Textes réunis par Philippe Berthier, Grenoble, Université Stendhal, 1988. La llamada de Berthier a reexaminar un texto que, entre los del "corpus" stendhaliano parece todavía hoy "assez négligé", hubiese hallado en Pla una buena acogida dado su entusiasmo por la obra.

calificada de obra maestra de la literatura de viajes, junto a Reisebilder, de Haine, The Bible in Spain, de George Borrow y el Viaggio d'un povero literato, de Alfredo Panzini; al tiempo que Pla abunda en la idea de que "aquestes fantasies plenes de realitat tenen un interès sensacional i hi ha ben pogues novel.les que s'hi pugin comparar."[99] En 1929 se refería a ella como a uno "dels escrits més airejats i folgats del gran escriptor."[100] y dos años antes, en un artículo titulado "El patriotismo local", aludiendo a su Viatge a la Catalunya Vella, hacía el siguiente comentario crítico con tintes de sarcasmo, recurriendo una véz más a Stendhal y su itinerario por tierras francesas.

> S'irriten amb el més inofensiu i purament literari viatge a Catalunya que s'hagi fet mai. ¿Què hauria passat si hagués tirat endavant el meu project de fer un viatge amb esperit crític i escorcollador, com les Memòries d'un turista, de Stendhal? Es per a mi gairebé voluptuós de pensar que, si ho arribo a fer, a hores d'ara ja seria lapidat.[101]

No parece casualidad que sea en este artículo, cuyo título inicial fue "Més tristeses d'un turista", donde hallemos una pequeña reflexión acerca de la escritura comprometida con el futuro, tras la cual creemos descubrir el recuerdo del egotista francés y plausiblemente la muestra de la simpatía y reeconocimiento de Pla.

> Escriure per acontentar la gent d'avui és escriure per al no-res. El que és difícil és escriure per a la gent de demá.
>
> No defenso pas l'egotisme de la irresponsabilitat. Defenso l'egostisme defensable, fent abstracció del pes mort

---

[99]Prefaci a De l'Empordanet a Perpinya en O.C. Vol.9, cit., p.411.

[100]"Provença", art.cit., p.614.

[101]"El patriotisme local" en De l'Empordanet a Andorra en O.C. Vol.9, cit., p.273. En su primera versión tuvo por título "Més tristeses d'un turista" La Publicitat (20-XII-1927).

de l'època. El que té interès, en efecte, és jugar fort, comprometre's, encarar-se amb les coses.[102]

APENDICES

5.6.2. La postguerra. Años cuarenta y cincuenta

En la época de madurez planiana asistimos a la expresión de un renovado interés por Stendhal. El volumen 12 de la O.C. recoge, bajo un título genérico: Notes disperses, abundantes escritos de la postguerra y en ellos el nombre del novelista surge con relativa frecuencia. Sintetizando el carácter de su permanente curiosidad stendhalista, dirá en una de estas páginas:

> Sóc un vell lector de Le Divan, per una raó principal: per la curiositat que aquesta revista ha tingut per Stendhal. Tot el que fa referència a Stendhal m'ha interessat, i aquesta revista es pot trobar, més que en qualsevol altra publicació francesa, una permanent informació sobre aquest escriptor excepcional.[103]

Para enfatizar el contenido de sus palabras, Pla añade a continuación un texto en francés escrito con motivo de la muerte de Stendhal. La descripción, independientemente de su exactitud, encaja muy bien con el gusto del autor por los detalles realistas.

> El 1939 vaig llegir a la Biblioteca de l'Ateneu, en un número d'aquesta revista una carta de l'escriptor Forgues a Gavarni escrita inmediatament després de la mort de Stendhal, 1843.
>
> "Le pauvre Beyle est mort... Il est mort d'apoplexie sortant de table... et la main sur la poche de son gilet, de

---

[102] Ibid., p.271.

[103] O.C. Vol.12 (Notes disperses), cit., p.129. (El subrayado es nuestro).

> peur qu'on ne soulevât sa montre. Belle précaution a l'heure qu'il était pour lui.
>
> C'était un vieu garçon égoïste, petit, laid, ordurier, engourdi, à la moitié aveugle, paradoxal, enthousiaste à froid, méchant par derrière, doucereux par devant. Mais un des romanciers les plus ingénieux et les plus vrais que nous avons eus."[104]

En el fondo percibimos algo más que aprecio por quien es ya un clásico de la literatura. Estamos más bien ante una constante voluntad de cercanía al estilo, a la manera de Stendhal. En "Els dies curts", le llamará "meu vell i estimat mestre"[105], y a menudo insistirá en el carácter empírico, realista[106] y vital de su creación.

> Stendhal és la vida mateixa, sobre todo en els llibres autobiogràfics -Henry Brulard, Souvenirs d'Egotisme, la correspondència.[107]

En estos años son muchas las citas y los comentarios alusivos a la personalidad del escritor -como tendremos ocasión de comprobar más adelante- pero, sin duda, lo más revelador es lo relacionado con eso que podríamos denominar una teoría general sobre el arte de escribir. Al respecto contamos con dos textos muy significativos. El primero aparece fechado en 1951 y forma parte de un artículo dedicado a los papeles del Mariscal Bertrand sobre los últimos días de Napoleón en Santa Elena, papeles cargados de realismo en el fondo y en la forma.

---

[104] Ibid., pp.129-130.

[105] "Els dies curts" en O.C. Vol.20 (Les Hores, 1953), cit., p.448.

[106] Vid. "Marsella, 19 d'abril, dijous" (1956) en Cabotatge mediterrani en O.C. Vol.18 (En mar), p.142. Pla piensa en Stendhal para volver a la realidad de la tierra firme.

[107] O.C. Vol.12, cit., p.215.

> Doncs bé, llegint els monòleg de Napoleó en la seva cruesa col.loquial, m'ha estat semblant que llegia Stendhal. Es el mateix to, la mateixa vivesa, la cosa directa, admirable, palpitant, que constiueix la característica de l'immortal autor de "La cartoixa de Parma". Gide deia que l'estil de Stendhal només es podia explicar perqué aquest home escrivia immediatament després d'haver vist o d'haver intervingut en la cosa que tractava de descriure. Es un estil servit en calent, que no té la minva del que ha calgut recalfar deliberadament.
>
> Stendhal fou un gran admirador de Napoleó (...). Doncs bé: Napoleó parla -ara que sabem com parlava Napoleó- tal com Stendhal escrivia. Almenys, a mi m'ho sembla. No crec que aquest sigui el menor elogi que s'ha de fer d'aquest llibre. Es un gran document.[108]

Josep Pla deja bien claro qué es lo que verdaderamente admira del estilo de Stendhal: el extrecho vínculo que liga sus palabras a la realidad observada. Lo de menos es la imaginación; lo importante es dar con el adjetivo justo que describa y coloree la realidad. Esa es la teoría planiana. Veamos cómo lo explica sirviéndose del ejemplo dado por el novelista francés.

> L'escriptor ha de decidir. Es a dir: ha de tirar. Es la cèlebre frase de Stendhal a Mérimée: escriure no és apuntar; escriure és tirar. L'escriptor tira amb adjcetius. Tirar bé, endevinar el cop just, equival a trobar l'adjectiu precís. Per a molts i molts escriptors el fet d'escriure consisteix a apuntar. No tiren mai. Per això hi ha mils i mils llibres que no valen res (...). Escriure només apuntant crea una prosa o una poesia informe, difusa, confusa, un mer soroll verbal. Tirar crea formes precises. L'única cosa que dura és la forma, donada pre l'adjectiu precís (...).
>
> El primer compromís de l'escriptor, com a tal escriptor, es produeix davant la realitat que l'envolta, davant la llengua que maneja, a través de l'expressivitat mínima que en un escriptor cal suposar (...). No es tracta d'apuntar, de passar-se la vida apuntant. Cal tirar (...). Tirar vol dir una deliberació de fer blanc, és a dir, de llançar l'adjectiu exacte i precís. No és pas fàcil ni es pot fer frívolament. Demana reflexió, pensar-hi, sospesar-ho, decidir-se. Es a

---

[108] "Devant els papers del mariscal Bertrand: Els ultims dies de Napoleó a Santa Helena" (1951) en O.C. Vol.33 (El passat imperfecte), cit., p.224. (El subrayado es nuestro).

> dir, tirar. Apuntar no és res. Tirar és l'important. El mot de Stendhal a Mérimée és immortal: escriure no és apuntar. Escriure és tirar.[109]

Junto a tan expresivas manifestaciones sobre el realismo literario a la manera stendhaliana, hallamos durante esta época otras muchas menciones a su obra y su personalidad. A veces se trata de citas literales, que incluso suelen repetirse; por ejemplo, sobre el amor o la felicidad: "Els homes sensibles necessiten dones fàciles."[110]; "En el meu temps, només he sentit alguna classe de persones que volen ésser feliços: alguns inglesos."[111] La reproducción no es exacta, pero esto es algo que le importa poco a Pla, interesado sobre todo por el pie que le brindan tales afirmaciones para una posterior reflexión. De modo similar opera en algunas de las Notes disperses[112], a propósito del tema de la envidia, o en "Un anàlisi" al referirse a la vanidad.[113]

El mismo novelista es calificado de "gran vanitós"[114], amante

---

[109] O.C. Vol.12, cit., pp.555-557. (El subrayado es nuestro).

[110] O.C. Vol.12, cit., p.215. Vid. también L'Herència (Cap.XX), ibid. Vol.23 (Album de Fontclara), p.88.

[111] "Un mite maligne" en O.C. Vol.24 (Humor, candor), cit., p.479. El texto se publicó primero en Els moments (1955), pero muy probablemente sea anterior. Vid. también "Un afer complicat i difícil" (1944) en O.C. Vol.31 (Articles amb cua). [Vol. de 1976 con artículos desde 1940], cit., p.164. La mayor parte de este artículo es calco de "Un mite maligno".

[112] Vid. "Tout bon raisonnement, ofense" en O.C. Vol.12, cit., p.13.

[113] "Un anàlisi" en O.C. Vol.6 (La vida amarga), cit., p.211. Aunque la primera versión del artículo es de 1927, la mención a Stendhal sólo aparece en la edición de L'illa dels castanyers, Barcelona, 1951.

[114] "Un amic: Albert Santaniol" en O.C. Vol.6, cit., p.131. Nuevamente ocurre que, aun datando el artículo de 1925, las referencias a Stendhal se encuentran por primera vez en la versión titulada "Autoretrat d'un home jove" en Contraban, Barcelona, 1954.

pardójico de las "cosas sublimes"[115] y de la "bellesa ideal" como una forma de voluptuosidad[116], a la que tanto se refiere al hablar de las magníficas sesiones de ópera en el teatro de la Scala de Milán.[117] En ocasiones, el comentario es muy directo y hasta humorístico; puede entonces tener como punto de partida los escritos autobiográficos del propio Stendhal o bien hacer uso de otras fuentes como, por ejemplo, la Correspondencia con Mérimée: "Stendhal s'adonà (vegi's correspondència amb Mérimée) que Gina Pietragrua l'enganyava, mirant pel forat d'un pany. La veié al llit amb un altre, etcètera..."[118] Pero lo más habitual es encontrar simples alusiones a las estancias de Beyle en París[119], a su consulado en Civitavecchia[120], a su opinión sobre la importancia de las formas de gobierno[121], a la descripción emocionada sobre la tumba de Tasso[122], o a las notas que redactó sobre los

---

[115]"La Cerdanya i Puigcerdà" en De l'Empordanet a Andorra en O.C. Vol.9, cit.: "Estic segur que a Stendhal li hauria agradat la Cerdenya, ell que volia coses "sublimes", enteses com una dosificació de grandiositat i de benestar." p.378. La primera versión del texto fue publicada en De l'Empordanet a Andorra, 1959.

[116]"Renata Tebaldi, al Liceu" (1959) en O.C. Vol.33, cit.: "(...) em refereixo al cel terrenal, és a dir, a una forma concreta de bellesa ideal, agafant ara aquestes paraules en el sentit que els donava Stendhal en les copiosíssimes notes musicals sobre l'òpera del seu temps. Aquesta bellesa ideal s'ha d'entendre, crec jo, com una forma de voluptuositat somniada, com una forma imaginada de l'amor en la terra." pp.338-339. Vid. también "El sentit de l'obra" en El pintor Joaquim Mir en O.C. Vol.14, cit., p.767. La obra fue editada por primera vez en castellano (ed.Destino, 1944).

[117]Vid. "Espectacles. No hi vaig" (1951) en O.C. Vol.31, cit., pp.315-316. El articulo es calco, casi en su totalidad, de otro titulado "La memoria visual" en O.C. Vol.24, cit., pp.382-383.

[118]O.C. Vol.12, cit., pp.27-28.

[119]"Més cap al centre" en Notes sobre París, cit., p.62.

[120]"Les modestes aventures de Sardenya" en L'illa de Sardenya en O.C., Vol.15 (Les Illes), cit., p.273. Apareció por primera vez en Bodegó amb peixos (1950). Existe una segunda parte de 1963.

[121]Girona, un llibre de records (1939-1952) en O.C. Vol.3, cit.: "Stendhal donava també molta importància a la forma de govern." Cap.I, p.14.

[122]"Sobre les roses" (1949) en O.C. Vol.31, cit., p.249.

distintos tipos de viento en Italia[123] y a su burla de los artículos de la prensa francesa de la monarquía de Luis Felipe.[124]

Ciertamente, por su propio país Henri Beyle no sintió nunca admiración, aunque fue un gran observador de la vida francesa[125] y son muchas las notas que ha dejado al respecto.[126] Su corazón estaba puesto en Italia e incluso en España o Inglaterra. Francia le resultaba "un país indescriptiblement avorrit."[127] Van asociados a este rechazo muchos de los rasgos del espíritu anticonvencional del escritor. En "Aproximació a l'estructura de França", partiendo de estas ideas, Pla habla precisamente de Stendhal como de un escritor aparte.

> Stendhal és un escriptor a part. Es un escriptor que remou l'esperit. No estava pas massa bé en el seu país. La societat l'avorria. La responsabilitat l'embafava. L'escepticisme el treia de polleguera. El sentit del ridícul era com un mur de glaç posat entre la realitat i la gent. L'afectació, el circumloqui de guix, la retòrica, li produïen un tedi oceànic. Stendhal tenia la mania de les seves pròpies sensacions, d'ésser feliç. Més tard Nietzsche dirà un mot profund: "La gent no vol la felicitat: només la volen els anglesos." Stendhal adorava Anglaterra, la naturalitat opaca dels anglesos i Itàlia, la naturalitat descarada i brillant dels italians. "Enrico Beyle, milanesa". Stendhal no podia digerir la burguesia francesa. Tota cultura està regida per un convencionalisme i Stendhal era un anticonvencional. Tot a França és convencional i les faltes més imperdonable són les de to. El bon to, el bon gust, el saber viure -el bon viure-, és el mateix. Les sordides de to produiexen un calfred. No agraden. Crispen (...).

---

[123] "La tramuntana" en La substància en O.C. Vol.7 (El meu país), p.249. La primera versión del texto se publicó en El meu país, 1958.

[124] "Balmes, avui" en O.C. Vol.33, cit., p.155.

[125] Vid. O.C. Vol.12, cit., p.203.

[126] Ibid., p.42.

[127] "L'art de Manolo" en Vida de Manolo contada per el mateix en O.C. Vol.14 (Tres artistes), p.276. La obra fue editada en 1928, pero sin las alusiones a Stendhal, que aparecen en la versión castellana -aumentada- de 1947 (ed.Destino) y otra posterior, también en castellano, de 1953.

> (..) Un home tan directe, d'una conversa tan rutilant i divertida, tan poco convencional, no ho podia aguantar. Era el que se sol anomenar un esperit fort, una enemic de les característiques de l'esperit burgès: el terme mitjà, el partir la diferència, la integració dels contraris, el tòpic bust, gratuït, d'aparença sintètica. Stendhal era un analític, un destructor, el que se sol anomenar un crític negatiu: el que l'esperit burguès anomenarà sempre un barrut genial i impertinent.[128]

La fortaleza, el nervio y la genialidad del autor despiertan su simpatía. Le llama la atención también su persistente interés por las autobiografías y los pseudónimos. A esta cuestión dedica un párrafo en Notes disperses[129], al que sigue inmediatamente después una conocida confesión planiana sobre el carácter de su propia Obra Completa: "Una gran part de les coses que s'escriuen formen part, naturalmente, de l'autobiografia. Jo n'he escrita una de molt llarga, que no és altra cosa que aquesta Obra Completa."[130]

El gusto y el reconocimiento de Pla continúa inclinándose, durante esta época, hacia las memorias, las autobiografías y los libros de viajes del escritor. Cita los Souvenirs d'égotisme[131], la Historia de la pintura en

---

[128]"Aproximació a l'estructura de França" (Años de postguerra) en Notes sobre Paris en O.C., Vol.4, cit., pp.347-349. (El subrayado es nuestro).

[129]En el párrafo indicado Pla menciona la revista Stendhal Club, luego el texto debió ser escrito con posterioridad a Octubre de 1958, fecha en que aparece el primer número de la publicación. Dice así: "Els elements del Stendhal Club han establert l'existència de més de cent cinquanta pseudònims utilitzats en un moment o altre per l'escriptor i d'una infinitat d'autobiografies començades, algunes una mica allargades, totes inacabades. Algunes foren començades pel capdovall, donant-se l'escriptor ell mateix per mort; són necrologies. La tendència que tingué aquest home d'amagar-se darrera de tans pseudònims i al mateix tamps d'escriure, amb tanta reiteració, la seva biografia -biografia que, segons la seva concepció del món, havia de ser sincera- és un fet realment insòlit i, per la seva mateixa puerilitat, curiosíssim."O.C. Vol.12, cit., p.531.

[130]Ibid., p.531.

[131]O.C. Vol.12, cit., p.53.

Italia[132], también Roma, Naples y Florencia[133], y de forma especialmente elogiosa, Promenades dans Rome:

> Després dels meus quatre primers viatges a Roma (1935), haig de declarar, però, que el millor document que ha caigut fins ara a les meves mans sobre aquesta ciutat són les "Promenades dans Rome" de Stendhal. Aquest llibre fou publicat fa gairebé cent anys, és antiquat en molts aspectes, les circunstàncies generals del moment en que es produí són molt diferents de les actuals -diferents com la nit i el dia. Però el curiós és que el llibre es manté i com a manual sobre les coses de l'art antic i del Renaixement i posteriors té un gran interés. El llibre no es pot deixar fins i tot quan les valoracions de Stendhal i les del lector són diferents -i sovint francament oposades. La quantitat d'observacions petites però importants que el llibre conté és magnífica.[134]

Evidentemente tiene algún comentario para Le Rouge et le Noir, pero más bien de tipo anecdótico[135]; porque, nuevamente en la década de los cincuenta, la obra verdaderamente recordada y citada por Pla es Mémoires d'un touriste, "un dels llibres millors de Stendhal." Sobre él nos ofrece alguna noticia de cuando trabajaba, aunque exponente del mérito que se concede:

> Mémoires d'un touriste fou elaborat manipulant les memòires autèntiques d'un turista de carn i ossos desproveït d'interès literari -i sense moure's de la cambra d'hotel que en l'època d'aquesta feina tingué Stendhal a París. Això demostra peremptòriament -em sembla- que la sensibilitat

---

[132]"El sentit de l'obra" en El pintor Joaquim Mir, cit., p.768; "Records de Florencia" en O.C. Vol.6, cit., p.498. La referencia a Stendhal se encuentra por primera vez en el texto incluido en el volumen Contraban de 1954; "Els meus avantpassats" en Un senyor de Barcelona en O.C. Vol.19 (Tres senyors), p.14.

[133]"El sentit de l'obra", art.cit., p.767.

[134]O.C. Vol.12, cit., pp.410-411. (El subrayado es nuestro).

[135]Vid. O.C. Vol.12, cit.: "El color roig és règiament decoratiu. El roig i el negre -le rouge et le noir de Stendhal- és una combinació més dramàtica, d'un decorativisme simbolic i misteriós, molt del gust de la complicació mental del poeta." p.449; Vid. también sobre Julien Sorel, "Olot. Sant Lluc" en De l'Empordanet a Andorra en O.C. Vol.9, cit., p.306. La primera versión del texto apareció en el libro del mismo título en 1959.

> d'aquesta classe de treballs és un afer molt més serios del que sembla.[136]

A decir verdad, no ahonda mucho en la entraña misma del libro, en esa paradoja de realidad observada, sueño y meditación que lo impregna. La atención quedá centrada en el tipo de viajero que, en su opinión, representa Stendhal:

> El viatger ideal serà sempre, per a mi, Stendhal. A Stendhal li interessà sobretot el que passà successivament per davant dels seus ulls, absolutament tot: la gent, la conversació, la manera de vivre, la política, els costums, l'arqueologia -i l'art, naturalment. Viatjar am un criteri d'especialització em sembla una mica ridícul.[137]

El rigor y la precisión no son el fuerte de Pla. A menudo se equivoca, como ocurre en "Història abreujada del turisme", al negar el viaje de Stendhal a Barcelona.[138]

> Quan Stendhal utilizá per primera vegada en la història la paraula "touriste", que crèa pensant donar un nom a la persona que fa un "tour", un vitge, un desplaçament, corrien els anys del Segon Imperi. Stendhal té un llibre titulat Memòires d'un turista, que és discrit, encara que ple de fantasies, com el viatge a Barcelona que el llibre conté. L'escriptor mai no estingué en el nostre país, ni a Barcelona i ni tan sols al Rosselló.[139]

---

[136]"Còrsega, l'illa dels castanyers" en O.C. Vol.15, cit., p.238. El texto vio la luz por primera vez en el libro L'illa dels castanyers, 1951.

[137]"Olot. Sant Lluc", art. cit., p.304.

[138]Josep Pla no da muestras de estar al corriente de los estudios fraceses sobre la cuestión, ni de los comentarios del crítico R. Esquerra en Lectures europees (Barcelona, La Revista, 1936). Vid. el capítulo correspondiente a R. Esquerra en nuestro trabajo.

[139]"Història abrujada del turisme"(1956) en O.C. Vol.36 (Per passar l'estona), cit., p.170.

Durante este tiempo, cita en diversas ocasiones el libro de viajes. A propósito del teatro español, por ejemplo: "Per parlar del teatro espanyol, pot ésser molt útil aquest judici de Stendhal a Mémoires d'un touriste, Vol.II, p.362: Le principal défaut des pièces espagnoles -escriu- c'est qu'à chaque instant les personnages récitent une ode remplie d'esprit sur les sentiments que les animent et ne disent poit les mots simples qui me ferait croire qu'ils ont ces sentiments."[140] También al referirse a la diferencia entre la vida de provincias y la de las grandes ciudades, debida -en opinión de Stendhal que comparte Pla- al mayor o menor contacto de las gentes con la realidad exterior.[141] O bien, cuando habla del tipo de farsante político del Mediodia francés.[142]

En todos los casos se respira una especie de aquiescencia cargada de simpatía o, al menos, así nos lo parece. Tal satisfacción experimentada ante la lectura de las obras de Stendhal se manifiesta todavía en los escritos de los años sesenta. Sin embargo, según nos acercamos a la última etapa planiana, asistimos a cierto reajuste de los juicios del autor respecto al novelista.

5.6.3. La última etapa. Años sesenta y setenta

Josep Pla fue siempre un hombre activo, entregado por completo en los últimos años a la redacción de su Obra definitiva. El volumen 44 de la

---

[140] O.C. Vol.12, cit., p.370.

[141] "Vida de poble" en De l'Empordanet a Perpinya, cit., p.553. Vid. también "Aproximació a l'estructura de França", art.cit.: "En les Memòires d'un turista la descripció de la sicietat provincial -fins on aquest llibre és i no directament influït per altres testimonis escrits-, tenem una manifestació molt més viva." p.349.

[142] "Els partits politics. La mentalitat radical" en Notes sobre la política francesa en O.C. Vol.4, cit.: "A Stendhal, li agradava (Memòires d'un turista) aquesta mena de gent perqué els trobava un agradable dèficit de l'asfixiant sentit del ridicul." p.533.

misma lleva significativamente por título: Darrers escrits, y recoge los textos más tardíos, en muchos casos de los años 1980 y 1981. Pues bien, en uno de dichos textos, aún nos sorprende el autor recordando a Stendhal. Es Palafrugell, su pueblo natal, y la industria del corcho lo que trae a su memoria aquella "admirable descripció que fa Stendhal, a les Memòires d'un turista"[143]; la descripción de la feria de Beaucaire, en Provenza. No es la primera, ni la segunda, ni siquiera la tercera o cuarta ocasión en que se rememora el pasaje stendhaliano.[144] La primera vez fue en Cartes meridionals (1929)[145], y desde entonces ha transcurrido mucho tiempo, pero el reconocimiento que mostraban y muestran ahora sus palabras continúa siendo el mismo. El poso de las lecturas de juventud y madurez es innegable.

Efectivament, en 1967 y 1968, gracias a Notes per a un diari, sabemos que aquellos libros del grenoblés que siempre interesaron a Pla no han sido olvidados. Por el contrario, el autor se nos descubre en una tarde de Carnaval entregado con fruición a la lectura de la Correspondencia[146] de Stendhal y, unos meses antes, es De l'Amour[147] la obra que le ocupa, mientras redacta, claro está, parte de las Notes disperses. El 14 de junio de 1967 son los Records d'egotisme los que acaparan su atención.

---

[143]"Palafrugell" en O.C. Vol.44 (Darrers escrits), cit., p.18.

[144]"La indústria del suro" en Reflexions sobre l'Empordà en O.C. Vol.7 (El meu país), cit.: "Hi ha una magnífica descripció, airejada i acolorida, de la fira de Bellcaire en les Memòries d'un turista- es un del plagis més ben fets de Stendhal." p.179. Probablemente la redacción de este artículo sea de 1966. Vid. Notes del capvesprol en O.C. Vol.35, cit., p.585. Inédito, de redacción inmediata; el volumen fue publicado en 1979.

[145]"Provença" art.cit.: "Sobre Bellcaire -Beaucaire- hi ha el gran paper de Stendhal a les Memòires d'un turista. Es un des escrits més airejats i folgats del gran escriptor (...) la seva vivacitat és corprenedora, magnífica." p.614.

[146]"25 de febrer, diumerge. Carnaval. Barcelona, 1986" en Notes per a un diari en O.C. Vol.39 (El viatge s'acaba), cit., p.597.

[147]"2 d'agost, dimecres. El mas. 1967" Ibid., p.458.

> Dino amb els Vergés i la nena. Després torno al llit i agafo un volum de Stendhal. Els Records d'egotisme m'han fet un efecte enorme. Els he llegits tota la tarda (...). Torno a Stendhal i passo unes hores agradabilíssimes. No hi ha manera de dormir. Les planes dels "Souvenirs" em produeixen una fascinació vivíssima -potser com mai Stendhal no me l'havia produïda.[148]

El párrafo es suficientemente significativo, como lo son las citas literales de Stendhal en torno a cuestiones clave, sea el conocimiento del corazón humano[149], la importancia de los detalles[150], o el provincialismo.[151] También parece síntoma de la contante presencia del escritor la recurrente mención alusiva. Esta puede tener como referente un libro: la Vida de Rossini[152]; un lugar: el Café Greco[153], en Roma, o bien

---

[148]"14 de juny, dimecres. Barcelona." Ibid., p.424. (El subrayado es nuestro).

[149]"Noticies" en Alfred Sisquella, pintor realista en O.C. Vol.29 (Homenots. Quarta sèrie), cit.: "Per completar aquesta manera de pensar, Sisquella ha tingut tendència a utilitzar dues frases. En el frontispici del seu opuscle Decorativismo y realismo (Edimar, S.A. Edit.) hi posà un mot de Rembrand que, traduït de l'holandès, diu: "La pintura és una questió del cor". I ara em cita una frase del Journal de Stendhal que diu aixi: "Tout ce qui m'éloige de la connaissance du coeur de l'homme est sans intérêt pour moi." p.133. El artículo se editó primeramente en Homenots. Sisena sèrie. 1960).

[150]Passeig per Banyoles en dia de mercat (1966) en O.C. Vol.36, cit.: "Totes les obres originàries dels diferents oficis més o menys artístics, tenem com a suport el detall. Vermeer de Delft, com alguns holandesos, arriba a pintar el detall dels sentiments i del impulsos anímics més difícils d'explicar. "Tota la literatura en els detalls" digué Stendhal, que entenia bastant en aquestes coses." p.376.

[151]"Santander. La cosa provincial" en L'itinerari cantàbric en O.C. Vol.28 (Direcció Lisboa), cit.: "Stendhal defini el provincialisme dient que és un envelliment prematur. Sospito que vol dir que hi ha dues menes d'envelliment: el de les ciutats i el provincial..." p.296. El artículo permaneció inédito hasta su aparición en el libro en 1975.

[152]La penya de l'Ateneu en O.C. Vol.32 (Prosperitat i rauxa de Catalunya. 1977), cit.: "(Ravel) per Borralleras era més superficial que Rossini, que segons Valéry ha estat l'autor més superficial que es pot presentar en auqest art -a pesar del llibre de Stendhal, notòriament plagiat." p.440.

[153]"Records del cafè Greco" (1968) en O.C. Vol.36, cit.: "Durant el segle XIX, s'asseguren en les seves taules a part del citats anteriorment, tots els grans escriptors i artistes que passaren per Roma, qu foren molts: Gogol, Stendhal, Byron, Shelley, Andersen..." p.419.

otros más habituales, así Brescia o Milán[154]; otro escritor, como Balzac-ambos lectores de la Gazete des Tribunals, de París[155]-, Leopardi[156] o Courier[157]; una palabra: egotista[158]; o bien un tema: el dinero[159], la belleza ideal[160], la belleza femenina[161]. Tratándose de los franceses tampoco pasa por alto la animadversión de Stendhal provocada, entre otras cosas, por la fatuidad y el sentido del ridículo de sus conciudadanos.[162] Incluso es posible leer alguna anotación referida al héroe de Le Rouge et le

---

[154]"Ugo Foscolo" en O.C. Vol.37 (Itàlia i el Mediterrani, 1980) cit.: "Stendhal aprenia a tocar la trompeta a Brescia i anava a Milà darrera la Pietragna (sic) inaccesibel i vaga." p.135.

[155]"Georges Pacques" (1964) en O.C. Vol.17 (Retrats de passaports), cit.: "Espero llegir "in extenso", algun dia, amb tota calma, el procés de Georges Pacques a la Gaseta dels Tribunals a Paris, encara que no tinc la seguretat que els processos militars apareguin en aquesta publicació sensacional que Balzac i Stendhal llegiren." pp.565-566.

[156]"Giacomo Leopardi" en O.C. Vol.37, cit.: "[En] la biblioteca de Leopardi (...) em semblà haver-hi vist una de les primeres novel.les de Stendhal. "(...) Leopardi fou un home d'una cortesia constant (...) donà la mà a Stendhal, com la donà a Manzoni" (...) A Florència conegué tres grans personatges del sevei diplomàtic francès: Chateaubriand, Stendhal i Lamartine." pp.195, 197 y 218.

[157]"La Magna Grecia" en O.C. Vol.37, cit.: "(...) jo, que conec aquests dos autors, continuo creient que Courier fou un home molt més intel.ligent que Stendhal. Es gairebé segur que el progressita i cientifista de Grenoble fou un escriptor molt més divertat i entrenlingut que l'helenista sobretot per alguns papers sobre Itàlia."

[158]"El país sense vent" en Les valls d'Andorra (1974) en O.C. Vol.27 (Un petit món del Pirineu), cit.: "L'Empordà no ès un país de passions generals, sinó personals, individuals, egotistes -per utilitzar la paraula de Stendhal." p.576.

[159]"Albert Durer a Flandes" (1971) en O.C. Vol.33, cit.: "La gent sol creure, per raó de l'època en la qual vivim, que els artistes foren sempre uns mans foradades inenarrables. Tot això és fals (...). Stendhal -per citar un cas relativament recent- apuntava les seves despeses amb la mateixa precisió que Durer..." p.571.

[160]"Divagant per Lisboa" en L'itinerari central en O.C. Vol.28, cit.: "A Lisboa, l'estètica moderna sembla plantejada d'una manera prou clara (...). La gent ja no va darrera una concepció de la bellesa ideal -com hi anà Stendhal en els seus anys d'Itàlia." p.166.

[161]"Micenes-Epidaure" en Grècia. Notes per a principiants en O.C. Vol.26 (Notes per a Silvia), cit.: "Es clar que el fenomen de la bellesa d'una dona té els seus alts i els seus baixos, sobretot en la vida moderna. Recordo haver llegit en Stendhal que una dona bellíssima, l'endemà d'haver-la vista per primera vegada, ja no ho sembla tant." p.376. Artículo redactado en los años sesenta.

[162]"Els francesos" (1965) en O.C. Vol.36, cit., p.342.

Noir, Julien Sorel[163], pero este tipo de menciones a las novelas son, como lo fueron en los años anteriores, escasas. Su actitud ante el género continúa siendo la misma.

Nuestro prolífico escritor catalán no ha hecho sino reafirmar con el paso del tiempo su convicción de hombre "realista". Nada de inventar, de dramatizar; la vida en su permanente fluir guarda encantos suficientes y el reclamo fundamental.

> En literatura només hi ha dues classes de llibres: els que tenen per base l'observació de la realitat en general i de la realitat humana en particular i els llibres d'imaginació, que son les novel.les i una gran part de la poesia. Els llibres de l'observació directa i aguda de la realitat són els que duren més (...). L'observació de la realitat és difícil i enormement complexa i riquíssima. La invenció és un fenomen de ximplets que ignoren la limitació de l'esperit humà, indefectible.[164]

El arte de captar y hacer literatura de la realidad será siempre complicado. Sin embargo, "ara que ja sóc vell" -declara- todavía cree poder recomendar a los amantes de la literatura francesa algunos autores que han trabajado a favor de la literatura simple e inteligible. Primero, como no, Chamfort, "després, jo seguiria per Stendhal." A su juicio, algunas de las obras del francés son, aún hoy, un excelente testimonio de precisión, claridad y simplicidad perfecta, aunque en muchos otros sentidos y

---

[163] Vid. "Francesc Duran Reynals de la Universitat de Yale (1899-1958) en O.C. Vol.16 (Homenots. Segona sèrie), cit., p.181. El texto procede de Homenots. Novena sèrie, Barcelona, 1962. Vid. también O.C. Vol.26, cit.: La relació de Madame Reynald [sic], esposa d'un home important de la provincia francesa (de Grenoble), amb Julien Sorel (es tracta de Le Rouge et le Noir de Stendhal) crea els entrebancs ['dificultades'] enormes de la novel.la, perquè Sorel és un no ningú, un tipus insignificant. Stendhal comprengué la situació perquè havia vist, en el curs de la Revolució francesa i en l'època napoleònica, tantes ascensions socials, i per això escriví la novel.la. Recordo aquestes nimietats perquè aquestes situacions són mol envitricollades ['intrincadas']." p.477.

[164] O.C. Vol.35 (Notes del capvesprol. 1979), cit., p.26.

particularmente ciertos libros se le caen -confiesa- de las manos. Desde la atalaya de la vejez, Pla matiza ahora su opinión sobre Stendhal. Hay mayor recelo en sus palabras e incluso, por momentos, agresividad o sarcasmo (si bien estos han sido siempre ingredientes muy planianos).

> De jove, vaig ser un gran partidari de Stendhal. Ara ho sóc molt menys. Les novel.les de Stendhal i les seves notes sobre la pintura italiana em cauen de les mans. Les novel.les són una cosa teatral, generalment inventadas i amb una gran aprofitada del que té d'hiperbòlic i d'exageració la literatura. Ben observades i meditades, cauen dels dits. Per fortu, no vengué mai cap llibre. Si n'hagués venut algun -i tot el que féu fou per vendre- seria considerat un autor de no res.[165]

Ahora bien, no desea ser injusto en su valoración, por ello añade a renglón seguido este comentario:

> Ara: hi ha coses, de Stendhal, prodigioses, escrites a raig, amb una simplicitat perfecta. Primer hi poseria el Brulard i després la Correspondència, que era inèdita i que ha publicat Champion i Martineaux del Divan (...). Tant Voltaire com Stendhal foren homes de correspondència. En aquest punt són magnífics, clars, d'una precissió perfecta. L'un i l'altre son inimitables. Per altra part, l'un i l'altre no tenem cap influència de cap escriptor anterior. Comencen com si abans no s'hagués escrit res. Lliures i considerables individus.[166]

Recordemos que Pla había comenzado a leer las obras de Beyle cuando en Europa se puso de moda, en los años veinte y treinta. Reivindicar su figura anticonvencional, sus actitudes irreverentes, su estilo antiacadémico, suponía entonces, en nuestro entorno literario, manifestarse en contra de la retórica modernista o "noucentista" con aire de rebeldía. Es lo que hizo Josep Pla, encantado por la genialidad de ese Beyle "una mica

---

[165] Ibid., p.27. (El subrayado es nuestro).

[166] Ibid., pp.27-28. (El subrayado es nuestro).

exhibicionista": "LLavors -aquest escriptor- m'agradava molt. Un escriptor francès sense retòrica, sense enfarfegament, quina delícia!"[167]

Mucho tiempo después, hacia 1979, cuando redacta las Notes de capvesprol, vuelve a reproducir un retrato del escritor que afirma haber leído en 1937 en Le Divan, durante una estancia en París. El autor era Forgnes y el texto procedía de una carta a Gavarni. Lo cita traducido al catalán. Ahora nos viene a la memoria un texto de años atrás en Notes disperses, el mismo pero en francés. Buscamos en el correspondiente volumen 12 de su O.C., y efectivament lo encontramos, aunque con alguna variante: una sobre todo, en el encabezamiento, pues en lugar de 1937 señala el 1939 como año en que leyó el Nº1 de la revista Le Divan, no en París sino en la Biblioteca del Ateneo. La precisión, en este tipo de citas, no suele caracterizar a Pla.

De cualquier modo, el hecho de repetir el texto revela aquí su acuerdo con el contenido: "Tinc la impressió que aquest retrat tan curt i tan directe serà acceptat pels stendhalians autèntics."[168] En él se declaraba al escritor, pese a sus malas trazas -egoista, pequeño, feo, malhablado-, uno de los novelistas de más ingenio y verdad que haya tenido la literatura francesa. Una y otra cosa serán características que Pla jamás dejará de admirar. Considerese como prueba de ello el siguiente párrafo:

> En el moment que Stendhal publicava les seves novel.les, un crític de la seva època, Jacquemont, escrivi que les novel.les no valien res prquè el seu autor escrivia com un porter -com un "concierge". Es el millor elogi que es pot fer

---

[167] Ibid., p.39. Vid. también, p.33 : "En tots els meus primers viatges a Ginebra vaig posar a l'Hotel de la Balança. Hi vaig posar per raons literàries. LLavors jo era molt tocat d'aquestes coses: Stendhal, Chateaubriand i tants i tants personatges. Ara, aquesta tendència, l'he abandonada."

[168] Ibid., p.55.

> d'un escriptor. En la literatura en prosa, s'ha d'escriure i fer intel.ligible la conversa humana, com, diríem, qui escriu a la família! Aquesta és la literatura que persisteix, que està per sobre de les modes, que duren un moment.[169]

Sin embargo, también el "fenómeno Stendhal" tuvo algo de moda pasajera y, a punto de atravesar el umbral de los ochenta, esta idea pesa en el escritor. Quizá por esta razón, cuando le separa más de medio siglo de aquella oleada de stendhalismo, Pla prefiere ajustar su reflexión retrospectiva: "En Stendhal gairebé tot és teatral menys les obres autèntiques d'Itàlia". "Avui (Le Rouge et le Noir) aquesta gran novel.la, carregada d'erotisme amagat, d'obertures polítiques indefectibles, ha passat totalment de moda i ningú no en fa cas."[170] Su juicio no podía dar más de sí. Jamás comprendió, ni comprendería algunos de los secretos de Henri Beyle novelista, se había quedado a flor de piel; pero sin duda sus comentarios ayudaron a reivindicar y popularizar la figura del escritor entre nosotros, fundamentalmente entre el público catalán.

Para concluir nos dejó en Notes sobre Itàlia su último análisis, su última palabra sobre Stendhal. Quien hasta entonces no le había dedicado más que breves, aunque abundantes notas, ahora coge la pluma para rendirle un más largo homenaje. Comenzaba así:

> Em fa una certa gràcia que jo, a la meva edat, m'hagi d'ocupar encara de Stendhal, després d'haver-ne escrit tant quan era jove, els anys 1920-1930, que fou l'època, a París, en la qual es parlà tant d'aquest escriptor (vegueu les Memòries de Léautaud), hi hagué diverses revistes que no

---

[169] Ibid., p.88.

[170] "Stendhal" en Notes sobre Italia en O.C. Vol.37, cit., pp.388 y 387. En otro artículo: "França: el Rosselló, Lenguadoc, Provença" en Italia i el Mediterrani en O.C. Vol.37, cit., p.436, se refería también a las "enganyfes literàris" en que incurre el escritor en sus Memòires d'un turiste, por ejemplo, a propósito de Barcelona, donde Pla piensa que no estuvo jamás. Vid. también "Sebastià Puig (a) Hermós" en O.C. Vol.43, cit., p.664.

> parlaven més que de l'escriptor, i, en els diaris, el nombre de papers que se li dedicaren fou impressionant.[171]

A continuación: un repaso de su vida, los acontecimientos más importantes, algunos rasgos de su carácter y de su apariencia. Son datos que recuerda haber leído aquí y allí, pero no cita fuentes concretas. Se detiene dando muestras de mayor interés, al entrar en escena Italia: "Al meu modest entendre, l'obra de Stendhal és inseparable d'Itàlia." Es entonces cuando, a modo de inciso, incluye una referencia generacional que nos vuelve a dar idea de la recepción que tuvo el novelista en el ámbito catalán, en las primeras décadas de siglo.[172]

> La seva primera gran obra, Le Rouge et le Noir, és una obra francesa, que en l'època de la meva joventut fou molt elogiada a Barcelona, pels Duran Reynals, Segarra i -sospito- per la gent de l'Institut.[173]

Inmediatamente vuelve a centrarse en el interés de los escritos italianos[174]; el de las novelas -júzguese por el último párrafo y el que viene a continuación- le ha pasado siempre desapercibido.

> Creieu-me a mi: el que té importància en la producció de Stendhal són els papers italians. Aquesta novel.la, que té tanta fama, La Chartreuse de Parme, jo la posaria al final de la llista. Es una obra que ha estat difícil de fer, però que en el fons produeix un tedi absolut. Ara, després, hi ha les grans obres italianes de Stendhal: Promenades dans Rome,

---

[171] Ibid., p.385. (El subrayado es nuestro).

[172] En Notes sobre París, O.C. Vol.4, cit., ya había señalado este hecho. Vid. p.113.

[173] "Stendhal", art.cit., pp.386-387. (El subrayado es nuestro). La Sección Filológica del Institut d'Estudis Catalans fue fundada en 1911 y sus primeros miembros fueron elegidos por el mismo Prat de la Riba (Presidente de la Mancomunitat). Durante aquella época, estuvo vinculada más que nunca la vida política y cultural en Cataluña.

[174] Vid. también los artículos: "Final" en O.C. Vol.37, cit., p.678; y "Gelats", ibid. Vol.22 (El que hem menjat. 1972), p.510.

> Rome, Naples et Florence, i sobretot les hitòries, gràcies a Déu, plagiades, perquè en literatura el plagi ha estat tan corrent que, no fos això, no existiria res. Al meu modest entendre, són les grans obres de Stendhal i en aquest sentit jo el veig absolutament lligat a Itàlia.[175]

Unas notas más sobre su animadversión hacia la vida francesa, sobre sus posibles amantes -de cuya existencia Pla dudó siempre- y para terminar toda una declaración:

> En el meu temps a França hi hagué quatre grans escriptor: Gide, Claudel, Valéry i Proust. Proust és un cas extraordinari, un descriptiu colossal. Valéry és un gran cientific que ha escrit més aviat comprensiblement. Gide i Claudel són escriptors superats, insignificants. Es molt possible que Stendhal, els batés a tots, en relació, sobretot, amb els seus inoblidable plagis italians.[176]

No era dificil de imaginar. Pese a las objeciones con que Josep Pla prefiere saldar su cuenta con Stendhal, ninguna obra del amplio repertorio de la literatura francesa podría estar más cerca de la suya.

> Quand jo era jove vaig ser un gran admirador de Stendhal. El considerava un escriptor extraordinari. He llegit gairebé tot aquest escriptor. Sempre té interès. De vegades es massa teatral. El fet -jo crec- no té cap dubte.[177]

---

[175] "Stendhal", art.cit., p.387.

[176] Ibid., p.388. (El subrayado es nuestro).

[177] Ibid.

CONCLUSIONES

A lo largo de las páginas precedentes hemos manejado una abundantísima documentación; ha sido revisada la obra de los receptores seleccionados en atención a los criterios indicados en la Introducción metodológica, con el rigor y la exhaustividad permitidos por las circunstancias concretas; y hemos revelado datos que creemos fundamentales para esbozar ciertas líneas de interpretación sobre la historia del stendhalismo en España, que ahora pasamos a exponer, sintetizando, al tiempo, los contenidos más relevantes del análisis llevado a cabo.

Iniciamos el estudio remontándonos a la época romántica, tiempo de actividad crítica y literaria por parte del escritor francés, quien asumió, frente al clasicismo, una actitud y unos presupuestos revolucionarios: reclamó un teatro verdadero, natural, sin retóricas, preciso e inteligente, vinculado a las circunstancias de cada país y cada época, cuya preocupación no debía ser otra sino la de convertirse en exponente de las grandes realidades del corazón humano; escribir para el público del día, reivindicando la libertad en el arte, tanto como en la política. Su opúsculo Racine et Shakespeare se enfrentó, desde planteamientos inspirados en el contacto con los movimientos inglés e italiano, a los defensores del teatro clásico francés, y, llegado el momento, representó también una alternativa distinta a la de Victor Hugo. De hecho, la intromisión de Beyle en la querella clásicos-románticos fue la de un adelantado del realismo venidero, la de un precursor de la prosa narrativa por encima del uso poético instituido.

Su propuesta no triunfó entonces en Francia, y ello explica la escasa difusión que alcanzó fuera de las fronteras galas. Sin embargo, hemos

rastreado datos suficientes como para suponer cierta presencia de sus ideas entre algunos de los receptores coetáneos españoles, representantes del romanticismo en nuestro país. Y es que, en medio de la complejidad de dicho movimiento, creemos percibir una comunidad de experiencias entre escritores, como Antonio Alcalá Galiano y Angel Saavedra, y el propio Stendhal. Bebieron de la mismo fuente, a través de la prensa inglesa, y una vez en París, tuvieron relaciones y hasta amistades comunes (Mérimée, Rémusat). Parece evidente pensar que algo de cuanto allí bullía polémicamente hubo de ser captado y depurado por estos españoles liberales a la espera del retorno a su país. Y, en efecto, ellos introdujeron en la península un ideal antidogmático y progresista en literatura, aunque no pudieron impedir que la generación siguiente cayese en un romanticismo melodramático, de tinte marcadamente hugoniano.

Esta última fue una generación católica y moderadamente liberal, cuyos jóvenes representantes estuvieron deseosos de establecer contactos entre las letras españolas y las francesas. Entre ellos, Eugenio de Ochoa, fundador de El Artista, debió estar al corriente, sin duda, de la obra crítica y novelística de Stendhal, pero al respecto guardó absoluto silencio, quizá porque mediaban entre uno y otro diferencias insalvables. Sin embargo, desde su revista y de la mano del Conde de Campo Alange, un romántico bastante aperturista, crítico de teatro, sobre todo, nos encontramos con la primera difusión de un escrito stendhaliano en España. En su Entrega V del año 1835, El Artista publicaba un artículo encabezado por las mismas palabras de obertura empleadas por Beyle en su opúsculo Racine et Shakespeare, allí donde, en brevísimo diálogo, se oponía al continuismo clásico el espíritu de discusión y progreso. Un crítico bien documentado, como debió serlo Campo Alange, tuvo que tener de la obra de Beyle conocimiento directo. Lo cierto es que otros de sus artículos sobre teatro

conectan con las ideas defendidas por el francés. La crítica española, aunque de forma indirecta, se hacía, por fin, eco de la propuesta de Stendhal.

Pero, en verdad, no era Stendhal, a las claras, quien empujaba el cambio en nuestra literatura, sino las nuevas circunstancias. El público se movía indignado entre un clasicismo conservador y trasnochado y el romanticismo nacional, retórico y, desde el punto de vista ideológico, igualmente tradicionalista. Las voces de dos figuras de excepción irrumpen entonces; se trata de Espronceda y Larra. Ambos representan el eslabón de engarce con la generación siguiente, no la costumbrista, sino la realista. Su actitud y su alternativa como críticos y creadores tiene, en aquellos momentos, la misma orientación que guió a Stendhal. Los nuevos tiempos exigían una nueva literatura, fundada sobre la libertad y la verdad, nunca sobre la imitación de lo foráneo o de las antiguas glorias nacionales. Espronceda, Larra y, con ellos, Stendhal, como precursor, aprendieron que la literatura es inseparable de la vida de un pueblo, de su historia presente. En cierto modo, la personalidad de ambos españoles fue enormemente receptiva ante la propuesta de Beyle, y bien podemos aplicar a su particular relación el término "sinfronismo" -redefinido por Ortega y Gasset- para referirse a esa "coincidencia de sentido, de módulo, de estilo entre hombres o circunstancias desparramados por todos los tiempos."[1]

Dicha noción ayuda también a comprender el proceso posterior de reivindicación sufrido por Stendhal en su país y, consecuentemente, en el nuestro. Primero es el reconocimiento de amplia difusión que le procura Taine -hasta entonces, salvó Balzac, sólo algunos de sus acólitos de escaso

---

[1] J. Ortega y Gasset, "Azorín: primores de lo vulgar" en Obras Completas Vol.II, Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983, p.167.

renombre habían insistido en la importancia de su obra-. Las afirmaciones de Taine van a ligar la fortuna del escritor a los futuros movimientos realista y naturalista, al subrayar un aspecto de la naturaleza de su "psicologismo" ("Il tratait des sentiments comme on doit en traiter, c'est-à-dire en naturaliste et en physicien, en faisant des classifications et en pesant des forces."[2]). Después, el mismo jefe de la escuela naturalista, Zola, aunque en discursos un tanto contradictorios, es quien le nombra precursor del movimiento. Todo ello tiene lugar en el último tercio del siglo XIX; había sido, pues, necesario esperar a la definitiva revolución literaria que aportó el Realismo. Es entonces cuando el nombre de Stendhal cobra nueva vitalidad en Francia, y dadas las continuas interrelaciones de este país con el nuestro, también, entonces, se filtra hacia suelo hispánico el renovado interés por su obra.

En España, la década de los ochenta fue tiempo de polémicas políticas, religiosas y literarias, vigentes hasta fin de siglo. Pues bien, en medio de ese ambiente conflictivo y confuso es donde descubrimos los contornos de la filtración stendhaliana a que acabamos de aludir. Por ello, sólo situando en ese contexto de expectativas las "concretizaciones" críticas emitidas por los receptores más significativos al respecto, ha sido posible comprender la razón de las mismas.

Innegablemente, la crítica española en el tiempo de la Restauración partía de numerosos prejuicios a la hora de enjuiciar a Stendhal, si bien su afán receptivo y sus intentos regeneradores de la literatura propia constituían un incentivo positivo. En ella pesaban condicionantes ideológicos muy fuertes: liberalismo o conservadurismo, clericalismo o anticlericalismo; aliados a tendencias literarias en

---

[2] H. Taine, Histoire de la littérature anglaise, Paris, Hachette, 1905, p.XLI.

oposición: idealismo y realismo. El naturalismo abrió la brecha definitiva en el acalorado debate, y de la mano del mismo apareció la figura de Stendhal, como un producto más de la patria de la revolución, hacia la cual la intelectualidad española, tanto conservadora como progresista, manifestó sentimientos contradictorios. Los escritores y críticos españoles se vieron impelidos a adscribirse a uno u otro credo: el naturalista, derivación del realismo, o el idealista. El maniqueismo imperante en la época hizo que del lado del primero se incluyesen: "determinismo", "inmoralidad", "anticlericalismo", "socialismo"...; mientras del otro lado, aparentemente, se defendía la tradición propia y el catolicismo próximo a las directrices de la institución eclesial.

En semejantes circunstancias, la obra de Stendhal, todavía sin traducir al castellano y difundida entre nosotros no en función de sus propias virtudes o defectos, sino atendiendo a los de sus avalistas franceses (en 1891, La España Moderna divulga la biografía del novelista escrita por Zola), siendo reivindicada por el naturalismo, necesariamente había de encontrar fuertes detractores entre el muy extendido conservadurismo y clericalismo español. De no ser por la pluma -aunque no siempre exenta de subjetivismos ideológicos ajenos a lo propiamente literario- de varios críticos, generalmente de inclinación liberal y preocupados por los nuevos rumbos artísticos europeos, la figura del francés -logicista, anticlerical, antirretórico, subversivo, en definitiva- hubiese continuado en la sombra para el público español.

En la vanguardia de este reconocimiento hacia Stendhal se halla la aportación de Emilia Pardo Bazán, primero, a través de uno de los capítulos de que consta La cuestión palpitante; después, en su recapitulación histórica titulada La literatura francesa moderna, donde se atribuye al

novelista un papel de eslabón, como precursor capaz de engarzar el pasado romántico con las nuevas formas del psicologismo y del energismo propias de fin de siglo. Aunque en 1883 -cuando se publica La cuestión palpitante- lo que estimula su pluma es el tema del naturalismo, ya podemos vislumbrar afirmaciones posteriores. Doña Emilia apoya, entonces, sus juicios, sobre todo, en los comentarios teóricos de Zola. Es muy probable, además, que leyese al mismo Stendhal en francés, aunque no las obras autobiográficas, todavía sin divulgar. Su primera aproximación concluía con un aplauso hacia la concepción stendhaliana de un realismo integrador de lo fisiológico y lo psicológico, de los efectos exteriores y de la vida interior y espiritual. La propuesta del grenoblés le parecía acertada y aun diremos que superadora de la de Zola, al no dejar en el olvido la conciencia interior del ser humano.

Quince años después, en La literatura francesa moderna, su opinión no había variado sustancialmente. Ahora, se apoya en los análisis de Sainte-Beuve y Bourget, sobre todo, sin descuidar los juicios de Taine, Zola y hasta los negativos de E.M. Caro. Su comentario es más extenso y detenido, al tiempo que pone de manifiesto la lectura directa de la obra de Beyle. No le concede categoría de estilista, faceta en la que -piensa- deja mucho que desear, pero, sin ir tan lejos como los "fanáticos" que ven en él una divinidad, cree que es autor sugestivo, gran excitador de ideas y maestro-fundamentalmente por su aportación al "psicologismo realista"- de las generaciones contemporáneas.

Desde bien pronto, sin embargo, la voz de la condesa despertó airada oposición. Si, como dijimos, para muchos críticos el naturalismo representaba la deformación de los rectos principios de moralidad y sentido estético, juzgando a Zola, extendían ese criterio a cuantos éste había

escogido como maestros y precursores de la nueva escuela, entre ellos Stendhal. De ahí, el breve comentario peyorativo que le dedica Cánovas del Castillo en El "Solitario" y su tiempo, ejemplo expresivo de una opinión más generalizada.

Pero del lado de los disidentes, pese a la pujante fuerza conservadora, idealista en literatura, las cosas se iban viendo, cada vez más, al modo como las entendió E. Pardo Bazán. De su opinión eran J.O. Picón, R. Altamira y L. Alas "Clarín". Para ellos, críticos avisados, de mentalidad liberal y aperturista, Stendhal debía ser considerado iniciador de la renovación realista en la novela, al tiempo que "psicólogo" en busca de las honduras del alma, puestas siempre en conexión con el medio social. "Clarín" representaba, en la época, la actitud del crítico de actualidad, por excelencia; incisivo, bien informado en relación a la literatura francesa, consciente de la situación cultural española y deseoso de sanear esa tan mediocre realidad desde un eclecticismo receptivo, pendiente siempre de la oportunidad de las propuestas foráneas trasplantadas a suelo español. El naturalismo, en su vertiente literaria, más que filosófica, le pareció, al igual que a doña Emilia, una vía oportuna para el enriquecimiento de nuestras letras; y cuando, orientado por Bourget, triunfa en Francia el "psicologismo" y, más tarde, por influencia de los rusos, el espiritualismo, su personalidad de crítico se aviene con entusiasmo a los nuevos rumbos, acordes a su propia inclinación de búsqueda del hombre interior. Es entonces, ya próximos al fin de siglo, cuando aumentan sus alusiones a Stendhal, vinculando su obra a la de Paul Bourget y elogiando el valor de su estilo realista. No le dedica muchas páginas, desde luego, ningún ensayo o artículo -tal vez demasiado ocupado con los autores del día-, y sin embargo, en su larga obra crítica, observamos, gracias a pinceladas menudas pero atinadas, cómo la imagen de Beyle sufre la mutación correspondiente, al

igual que había sucedido en Francia: de ser representante del realismo zolesco, pasa a serlo del "psicologismo" moderno, y como tal "Clarín" le reconoce y aplaude su magisterio.

Excepciones, también, a su modo, ante la corriente más generalizada de ataque o simple desconocimiento de la obra de Stendhal, y excepciones de gran calibre, fueron Juan Valera y Marcelino Menéndez Pelayo. El primero, más ensayista que crítico riguroso, inclinado a las interpretaciones personalistas, dedicó algunos comentarios al novelista cuando se decidió a escribir de seguido contra el naturalismo, esto es, en el ensayo Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas. Tiende aquí a distanciar el estilo de Stendhal del propiamente naturalista, pero ocurre que, para Valera, lo que se salva de aquél es precisamente lo que se acomoda a su propia teoría estética inclinada a la introspección psicológica de los personajes. En realidad, el contenido de sus palabras, aparentemente ,no difiere demasiado de los tópicos en circulación, pero viniendo de una personalidad como la suya, que en múltiples aspectos recuerda a la de Stendhal, resulta sugerente y mueve a la especulación.

Mucho más sugerentes fueron, ya entonces, y con mayor motivo vistos desde la perspectiva actual, los comentarios de don Marcelino, porque su recta y erudita mano de católico y conservador a ultranza iba a aplicar, a quien fue calificado de todo lo contrario, abundantes adjetivos elogiosos. En su Historia de las ideas estéticas, le concede un papel relevante en la historia literaria. Manifiesta estar al corriente de los juicios más autorizados y conocidos en el panorama francés -los de Balzac, Mérimée, Taine, Zola, Caro y, de forma especial, los de Sainte-Beuve-, y haber leído, atentamente, la obra del propio Stendhal. Ambas cosas le llevan a formular intuiciones y opiniones certeras al respecto, pasando por encima de

prevenciones ideológicas y religiosas. En su opinión, estábamos ante un ideólogo sensualista y materialista, epicúreo, inmoral y ateo, de retórica propia, pero con ideas enormemente valiosas que le convierten en un adelantado a su tiempo. Al no pasar por alto la contribución de Stendhal, en la historia literaria y de las ideas, Menéndez Pelayo consiguió sobreponerse a los condicionamientos de su propia circunstancia y hacer justicia, en la medida de lo posible, a una obra hasta entonces, tanto en Francia como entre nosotros, sólo descubierta parcialmente, a tenor de los intereses y tendencias de la crítica.

Por último, y respecto a este tiempo que estamos considerando, cabía preguntarse por la recepción del escritor en un contexto, a menudo, puente de tránsito entre lo francés y lo castellano: el catalán. Dos figuras despuntan en la crítica literaria catalana del momento: Joan Sardà y Josep Yxart, amigos ambos del novelista que más contribuyó al desarrollo del género, en su vertiente realista-naturalista, en Cataluña: Narcís Oller. Un análisis de las respectivas producciones revela su interés por la literatura extranjera, incluidas las obras de Beyle, algunas de las cuales debieron leer. Pero los testimonios, al respecto, son muy breves, sin argumentos que los respalden. En función de dichos testimonios, nos atreveríamos a decir que la imagen que recibieron del novelista vino condicionada -al igual que en la crítica castellana- por los mediadores franceses -Taine y Zola, sobre todo-, sin que eso diese pie a nuevas y personales reflexiones.

Semejante situación, entre nosotros, pero también en el país del escritor, requería, necesariamente, una salida. La obra de Stendhal estaba exigiendo una lectura intratextual y no la constante aplicación de nociones extraliterarias y de prejuicios sociales y religiosos. Los hombres de fin de siglo, al romper individual y generacionalmente con la circunstancia

precedente, hicieron posible la existencia de un nuevo "horizonte de expectativas" y conscientes del estado de crisis, de decadencia y confusión en que habían caído los credos ideológicos y estéticos, buscaron, con espíritu regeneracionista, futuras vías. Al tiempo que interiorizaron lo nacional, se abrieron a movimientos filosóficos, modas y tendencias generales procedentes del extranjero. Mirar hacia Europa en actitud eminentemente receptiva dejó de ser atributo de una minoría liberal, para convertirse en inclinación generalizada entre la intelectualidad española. Del mismo modo que, un cierto anticlericalismo, no radicalizado, se hizo connatural a la clase media culta pregresista.

La nueva mentalidad inspiró, sin duda, el talante de la crítica literaria de 1900. Además, el ánimo criticista estuvo muy presente entre los mismos creadores, como ya había ocurrido en la época de la Restauración, si bien, la crítica como tal parecía vivir en estado de decadencia. Tras la crisis del naturalismo y ante tanta novedad, era difícil orientarse y orientar al público. Así, frente a un estilo de crítica, tasadora y enjuiciadora, terminaría resultando preferido y preferible el ensayo, a caballo entre el universo imaginario personal y la objetividad de la ciencia propiamente dicha. Además, de forma generalizada, existía un enorme deseo por desprenderse de viejos convencionalismos y depurar, entre otras cosas, el estilo retórico decimonónico, ante el avance, cada vez mayor, de una prosa revolucionaria, hecha a base de frases cortas, concisas, expresivas, atenta al detalle preciso y significativo.

Todo -incluido el aumento de publicaciones de actualidad en Europa que aquí se deseaban conocer, cosa que favoreció, sin duda, al sector editorial y debió dejarse notar en el aumento consiguiente de traducciones, entre ellas las de la obra de Stendhal en castellano-, todo, decimos, hubo

de favorecer una disposición receptiva por parte de la crítica, menos predeterminada por imperativos y juicios ajenos, esto es, más personal y reflexiva, cuyo verdadero punto de arranque debía ser la lectura directa de la creación stendhaliana.

Llegados a este punto, en nuestro estudio, hemos primado la aportación de dos grandes escritores y ensayistas españoles: "Azorín" y Baroja. La doble dimensión de su obra les convierte en receptores no pasivos, sino virtualmente recreadores del objeto de la recepción o, cuando menos, permeables a las incitaciones que llegan de aquél, sobre todo, si éstas conectan con su propio sentir literario. Ambos, de una forma u otra, se hacen eco del relanzamiento del autor en Francia, producido al compás, no sólo del "psicologismo" y del espiritualismo, sino de las recientes vanguardias y la labor de los primeros "narratólogos" "avant la lettre"- Valéry, Gide...-.

El caso de "Azorín" es ejemplar respecto a la disposición noventaiochista hacia lo foráneo como fecundador de lo propio. Si a ello añadimos su conocimiento y especial inclinación por la literatura francesa y el gusto por la novelística postromántica, no nos debe sorprender descubrir en su obra la presencia de Stendhal. Generalmente, esto ocurre a propósito de algunos de los temas más arraigados y constantes en su producción ensayística: el tema de España -de ahí las páginas que dedica a la vertiente "españolista" del escritor-; la idea de los clásicos y su permanente renacer -ejemplificada en el propio Stendhal y, en cierto modo, explícitamente vinculada a las opiniones vertidas en el panfleto literario Racine et Shakespeare-; las influencias foráneas que operan en los escritores de una generación -considerándole uno de los fecundadores de la renovación literaria que experimentó la Generación del 98-. "Azorín", además, leyó su

obra en francés y, a juzgar por la reiterada mención, apreció especialmente los escritos autobiográficos -desconocidos entre la crítica española anterior-, gracias a los cuales pudo ahondar en la comprensión del autor.

En Pío Baroja, el estímulo ejercido por Stendhal es, si cabe, mayor, pues desborda el ámbito de la crítica y de las ideas, para cobrar vida en la propia creación. En su momento, intentamos definir de qué modo los gustos e inclinaciones de Baroja como crítico eran los mismos que mantuvo y llevó a la práctica como novelista; y un análisis de aquéllos creemos explica los porqués de una inclinación, de una simpatía particular hacia las novelas de Beyle. El autobiografismo, la actitud de observador, siempre presente en medio y dentro de los personajes, ese realismo romántico, ese "ver en lo que es", que admiraba en sus novelas, forma parte, también, de las suyas. Diríamos que Baroja, en lo esencial, e independientemente de su hondura crítica -probablemente escasa en esta ocasión-, al analizar los textos stendhalianos encontró el aval de muchas de sus ideas y actitudes literarias. Por eso admiró, sin reservas, y leyó con asiduidad su obra, aunque puede que pesase también, en su juicio, abiertamente favorable, un deseo de manifestarse, en lo que tocaba a los reconocimientos literarios, contrario a las generaciones anteriores, tan poco ecuánimes con Stendhal.

En cualquier caso, al buscar el "acento" del escritor, el estilo personal, psicológico y no sólo formal, encontró muchos rasgos absolutamente acordes con su propio modo de novelar: la escritura como necesidad y "redención", el novelista como observador atento del fluir de la vida, la obra impregnada de sencillez formal, de precisión y claridad, la presencia del yo personal del creador y su individualidad frente a una sociedad hostil. Todos ellos, debidamente matizados, se convierten en ejes de una

singular afinidad y conforman un tipo de recepción creativa personal, de suyo bastante ajena a los debates críticos surgidos en el país vecino.

En efecto, desde el punto de vista de la información sobre el autor y la difusión de su obra, pensamos conviene prestar mayor atención a la labor de varios críticos profesionales en ejercicio a principios de siglo. El análisis de su producción, recogida en ensayos o, a menudo, diseminada en publicaciones periódicas, nos da idea de un creciente ánimo reivindicativo, en el cual dejan de pesar muchos de los tópicos decimonónicos. Díez-Canedo, González-Blanco, E. de Mesa, Gómez Carrillo, traducen a Stendhal y le declaran gran novelista de creaciones perdurables, "maestro de la novela psicológica", cuya actualidad conectará siempre con la circunstancia del público de cada momento; reconocen su influencia en las jóvenes generaciones; y dan noticia documentada sobre su obra a través de reseñas y prólogos. Hay una buena dosis de entusiasmo ensalzador en sus comentarios críticos, probablemente, reflejo también del ímpetu stendhalista en Francia.

Ocurre, no obstante, que, entre nosotros, se da en repetir opiniones que hacía tiempo se tenían por sabidas y superadas al otro lado de las fronteras. En realidad, es comprensible: la crítica española, siempre un poco anárquica y personalista, sin gustar de las especializaciones a las que tan dados suelen ser los estudiosos de otros países, fue asimilando, con cierto retardamiento -dados los obstáculos ideológicos que habían ido surgiendo en la recepción- y sin análisis rigurosos posteriores, los avances que la crítica stendhalista iba aportando. En consecuencia, observamos que el aumento en los índices de popularización de la obra de Stendhal, entre los lectores medios españoles, producido en estas primeras décadas, se constata mucho más que por la proliferación de estudios al respecto, por el

superior número de traducciones en editoriales de amplia difusión, como Sopena, Mundo Latino o Calpe.

Ahora bien, según avanzamos hacia la década de los veinte, resulta obligado hacer algunas salvedades a esta última afirmación, pues la pluma de dos críticos de prestigio y autoridad va a contribuir también a revitalizar el interés por Stendhal. Nos referimos a José Ortega y Gasset y a Benjamín Jarnés.

Respecto al primero, es necesario para entender la orientación y características de su producción filosófico-crítica remitirse a la circunstancia que vivía España y Europa en aquellos años. En medio de ésta, Ortega marca las pautas en el impulso intelectual por elevar la cultura del país. Su obra es una gran meditación sobre las cosas, los hombres y las ideas, intentando verter luz sobre ellas para "salvarlas", para dotarlas de su sentido profundo. Esta "manera de mirar" explica también su actitud ante la obra de Henri Beyle, que leyó desde época muy temprana y a quien cita ya en su segundo artículo de juventud, en 1904. A partir de entonces, la presencia del autor y su valoración son una constante en sus escritos, si bien, conviene hacer una distinción entre sus opiniones respecto al novelista y las que le suscita como hombre de ideas, en ocasiones metido a filósofo. Sobre el primero, sus juicios son rotundamente positivos: le llama "archinarrador ante el Altísimo", y lo sitúa a la altura de Dostoyewsky o Cervantes, reconociendo su particular romanticismo, al igual que su valía como investigador del corazón humano; le descubre en relación de "sinfronismo" con Nietzsche y declara su magisterio respecto a Baroja, lo que le lleva a reflexionar sobre la autenticidad, el carácter personal, estilo propio y hasta superioridad espiritual del autor de Le Rouge et le Noir. Todas estas notas las hallamos dispersas, siendo en Ideas sobre la

novela donde más de seguido lo cita y comenta.

Mientras el juicio es elogioso, Ortega se limita a hacer comentarios breves, a menudo, tomando su obra como ejemplo o punto de comparación. Ahora bien, cuando de lo que se trata es de considerar la vertiente "filosófica" de Stendhal, su actitud cambia, porque cree importante añadir algo en función de su propio ideario y hasta del bien común. Así, dado que en sus reflexiones el tema del amor siempre había ocupado un lugar especial, al leer o releer De l'Amour, hacia 1926, encuentra la oportunidad de detenerse en ciertas cuestiones clave, desde el convencimiento de que la teoría de la "cristalización", tan extendida y aplaudida por entonces -según dice-, en lugar de hacernos comprender mejor el sentido del "amor", cerraba las puertas a una ajustada psicología sobre el mismo.

Como resultado de la incitación stendhaliana y del deseo de réplica contructiva de Ortega, aparecieron varios artículos en El Sol, durante 1926. A lo largo de 1927, se publicarían otros bajo el título Elección en amor, también con alusiones a la teoría de Beyle. El mismo año, la editorial Mundo Latino reeditaba Del Amor, siendo ésta la novena edición castellana de la obra, tras un lapso de diez años. Ortega, desde la tribuna que le ofrecía la prensa, debió de contribuir, sin duda, a relanzar la figura de Stendhal entre nosotros; verdaderamente, su nombre empezó a sonar y a ser reconocido cada vez más, no sólo entre la clase intelectual, sino también entre los lectores medios.

A la difusión proporcionada por El Sol se vino a añadir la de una revista de creciente incidencia cultural en aquel tiempo: la Revista de Occidente. En 1927, Ortega incluye en la publicación que él mismo había

fundado, sus artículos de 1926, con el título Amor en Stendhal. Un año después, en este mismo órgano, se recogen sondeos franceses sobre las simpatías despertadas por algunos héroes literarios, entre ellos Julien Sorel, y se lanza una encuesta sobre el tema al público femenino español. Todo hacía intuir una cada vez mejor acogida del novelista, aunque -como indicaba Rosa Chacel en una de las respuestas a la encuesta de la Revista de Occidente- en España, aún no contábamos con el estudio crítico que la novela de Stendhal requería. Lamentablemente, todavía hoy, en 1990, está por saldar esa cuenta.

Pero volvamos a los umbrales de la década de los treinta y a la labor divulgativa de la Revista de Occidente, porque desde allí Benjamín Jarnés ejerció una dilatada labor crítica, concebida al modo orteguiano, esto es, en su dimensión educativa. Fue, así, permanente oteador de las empresas nuevas, pues la originalidad, la innovación, le parecieron siempre ingrediente fundamental en toda buena obra. El mismo, como creador, representó la tendencia en vanguardia de deshumanización o intelectualización del arte. Más próximo al simbolismo que al realismo, entendió, sin embargo, que el objeto de la novela sería siempre el conocimiento del hombre, y quién si no Stendhal, por encima de cualquier otro, podía ejemplificar tal convicción. En sus héroes hallamos -pensaba- la sustancia humana individual, sin abstracciones, del hombre contemplándose a sí mismo y queriendo comprenderse; todo ello de la mano de una sencillez, vitalidad e inquieta sensibilidad magistrales. Además, algo había en aquellos personajes y su lucha frente a la sociedad que frusta los destinos individuales, que apelaba a la propio experiencia jarnesiana, siempre en conflicto con la dura circunstancia familiar y social.

Tal vez por combinarse en Jarnés esa doble simpatía literaria y humana debamos a su pluma tantos comentarios de admiración y adhesión hacia Stendhal. Estos llegaron a los lectores no sólo a través de los ensayos y de los libros que él llamó de género intermedio, sino también gracias al homenaje explícito que brindó al escritor en dos de sus novelas: El convidado de papel (1928) y Lo rojo y lo azul (1932). Los personajes, las circunstancias, las del Seminario o las del régimen militar, cobran vigor en una y otra novela, a la luz de Le Rouge et le Noir, cuyo título es incluso remedado a modo de homenaje. En la primera, es el libro mismo el que adquiere un sentido liberador para los protagonistas; en la segunda, asistimos ya a una auténtica relectura de la obra de Stendhal hecha por Jarnés desde su personaje, a quien va sometiendo a un proceso de autobiografismo, para concluir comprendiendo que no hay autenticidad más que en la coherencia con uno mismo. Era así como Jarnés contribuía a revitalizar en su tiempo la creación de Stendhal: "Me parece -afirmaba- que Lo rojo y lo negro debiera ser hoy reposadamente leído, hoy que tanta falta nos hacen individuos fuertes, capaces de estrellarse contra el código, de subir gallardamente a un patíbulo."[3]

Con Benjamín Jarnés se cumple entre nosotros, ejemplarmente, el vaticinio de Stendhal respecto a sus lectores futuros, "almas sensibles" próximas a la suya. Y su homenaje, conmemorando el "centenario del inimitable Julian Sorel", bien podría interpretarse como signo de un culminante proceso de recepción en consonancia con los nuevos aires europeizantes y la cada vez mayor difusión en castellano de las obras del autor, entre las que se cuenta, a partir de 1929, la Vie de Henry Brulard, escrito autobiográfico clave, entre los varios que, desde su muerte y durante tiempo, habían permanecido inéditos.

---

[3] B. Jarnés, Feria del libro, Madrid, Espasa-Calpe, p.42.

A pesar de seguir incluido en el Indice de libros prohibidos[4] y de ser censurado, entre otros, por el Padre Ladrón de Guevara, en su famosa obra Novelistas malos y buenos (1910), el lector medio culto, prescindiendo de lo que resultaba ya pura retórica prohibitiva, se había ido habituando a la presencia de Stendhal entre los clásicos dignos de lectura y atención. No debemos olvidar, sin embargo, que el mercado editorial iberoamericano debió jugar entonces, y hasta mucho tiempo después, un papel fundamental abasteciendo a las bibliotecas particulares españolas de libros censurados en nuestro país. No contamos con datos al respecto, pero sabemos que, en tan avanzada fecha como la del año 1961, el público francés a través de la ya veterana revista Stendhal Club (Nº10), era informado de la situación de censura en España, causa de la obligada aparición de la primera traducción de las Obras Completas (1955) del autor, a cargo de Consuelo Berges, en la editorial Aguilar de México. El tema, pues, de la incidencia de las ediciones iberoamericanas merecería, sin duda, un tratamiento más detenido y documentado, pero ya indicamos, en su momento, que sobrepasaba los límites de nuestro estudio.

En definitiva, con dificultades de diverso orden, pero encontrando por incentivo el creciente interés de un público cultivado, a quien se interpelaba desde la prensa periódica, las revistas especializadas, algunos comentarios de mayor o menor extensión, hechos por escritores reconocidos, o las traducciones (cuarenta hasta 1935), la creación stendhaliana consiguió ir abriéndose camino en nuestro país. Además, las décadas de los años veinte y treinta, en el ámbito catalán, resultaron igualmente proclives al reconocimiento del autor. Incidieron, en ese sentido, las varias reediciones

---

[4]A partir del Indice de 1900, se condenan todas las obras "amatorias" del autor. En los anteriores constaba la prohibición del siguiente modo: "Le rouge et le noir, et eiusdem auctoris similia", además de Rome, Naples et Florence. Vid. Indice librorum prohibitorum, Roma, Typographia Polyglotta, 1884.

de la biografía de Zweig en Tres poetas de su vida. Casanova, Stendhal, Tolstoi, publicada inicialmente en la editorial barcelonesa Apolo (1934). La biografía de Rudolf Kaiser apreció el mismo año en la editorial La Nave, de Madrid. El hecho fue que el nuevo interés por la novela, como género, demostrado por escritores y críticos tras el Noucentismo, favoreció la revalorización de Stendhal, a quien incluso se empezó a editar en catalán, por Proa, Quaderns literaris y, problablemente, la Llibreria Catalonia. Just Cabot, crítico y traductor para Proa de Le roig i el negre, afirmaba que "gairebé tota persona de professió més o menys literària, i quasi totes les persones cultivades, han llegit almeny Le Rouge et le Noir i La Chartreuse de Parme"[5]. Las ediciones en castellano realizadas por casas catalanas también contribuyeron a la difusión del escritor.

Junto a las traducciones, hemos de considerar el importante desarrollo del ensayo y la crítica periodística en Cataluña, gracias a lo cual los lectores fueron ampliamente informados. Y cuando la información llegaba de la mano de críticos preocupados por el futuro de la narrativa europea y catalana, era fácil que incluyese noticias sobre Stendhal, cuyo éxito en Francia era un hecho. La revisión de la producción crítica de Maurici Serrahima, Rafael Tasis y Ramón Esquerra lo confirma.

A decir verdad, Serrahima no fue un aficionado a Stendhal, pero mencionó sus obras, incluyendo juicios de valor al respecto, sin obviar referencias a la calidad de las mismas y a su dimensión de clásico, vinculado, además, a las novedosas corrientes de posguerra. En Tasis, descubrimos el deseo de impulsar, sirviéndose del ejemplo que ofrecían otros países, la propia novela catalana. El apostó por la novela urbana, fiel a lo real, a una época, a una circunstancia social concreta y, en este sentido,

---

[5] Le roig i el negre, Barcelona, Proa, "A tot vent", 1930, p.6.

la del francés, como la de Tolstoi, le pareció excelente ejemplo a seguir. Pero fue Ramón Esquerra -desde su interés por la literatura extranjera y los estudios de literatura comparada- quien, entre los críticos catalanes, contribuyó más al estudio del novelista. En 1936 publicó un análisis sobre la presencia de Stendhal en la crítica y la literatura españolas a lo largo de un siglo (1835-1935). Al tiempo que recogía datos de interés para la historia del stendhalismo, aludía, allí, a la creciente popularidad del escritor en la España contemporánea como hecho indiscutible.[6] Esquerra demostró, también, en otros ensayos, estar al corriente de los estudios franceses, de lo cual se sirvió en varios artículos, entre ellos uno sobre el viaje de Stendhal a Barcelona, cuya temática hubo de resultar especialmente atractiva en el ámbito catalán.

Ahora bien, si a alguien se debe de verdad la popularización de Stendhal en Cataluña es a Josep Pla. Todavía hoy muchos catalanistas llegan a la obra del francés a través de los escritos planianos, y un repaso de su Obra Completa (44 Volúmenes) revela, en efecto, la abundancia de comentarios -cerca de un centenar- a propósito de la creación, el estilo o el carácter del peculiar Henri Beyle. Una lectura diacrónica de su valoración crítica nos descubre a un Pla asiduo a Stendhal, en lengua francesa, y conocedor del "estado de la cuestión" en el país vecino. En los años que nos ocupan-décadas de los veinte y treinta- reconoce la fascinación creciente que sintieron los hombres de su edad por aquél: "Tots nosaltres som fills de Stendhal" -dirá más tarde-; pero ya en 1918, declaraba: "Stendhal. Stendhal -aquest es el cami."

Pla admira sus cualidades de "intelectual", "esnobista", "revolucionario", "anticlerical" o "volteriano"; y en el terreno de la

---

[6] Revue de Littérature Comparée XVI (1936), p.568.

creación, su "antiacademicismo" y "antirretoricismo", tan contrarios a la retórica modernista o "neucentista", a que siempre fue reacio. Se siente atraído también por su capacidad de materializar incluso los sentimientos de los personajes de ficción, alternativa que conectaba con la propia actitud planiana ante la vida y la literatura. Ahora bien, precisamente porque el realismo desdramatizado, "desficcionalizado" de Pla va aún más lejos que el de Stendhal, vemos cómo su gusto se inclina, fundamentalmente, hacia las memorias, los obras de pintura o música, y, sobre todo, hacia los libros de viajes. En especial, los escritos italianos alcanzan, desde bien pronto, en la pluma del catalán, una notable acogida. A estos hay que añadir un libro sobre el que Pla vuelve una y otra vez: Mémoires d'un touriste.

En los anos cuarenta y cincuenta, el interés por Stendhal se renueva e incluso aumenta, a juzgar por las notas que le dedica. Da muestras de entusiasmo por la viveza, la precisión y la claridad de su estilo, nacido de un carácter empírico y realista. Le considera un escritor excepcional, aparte del resto, "que remou l'esperit". En todo caso, sigue inclinándose por sus escritos autobiográficos o de viajes. Sin embargo, al llegar a los años sesenta y setenta, el Pla de la última etapa parece querer ajustar su reflexión, poniendo objeciones a la mucha teatralidad de las obras del francés, excepción hecha de los escritos italianos.

Verdaderamente, Josep Pla juzgó siempre a Stendhal empleando sus propios cánones literarios. Frente a las retóricas anteriores cómo no elogiar, en los años treinta, su estilo "sec i desintoxicant", por el que siempre apostó él mismo. Pero, ya entonces, había cosas que le sonaban a falso: aquella inclinación suya por la "belleza ideal", por lo "sublime"; o la teatralidad de sus novelas, que en 1980 considera totalmente pasadas de moda. Pla no consiguió superar la paradoja y, de hecho, en su aproximación a

Stendhal se quedó siempre a flor de piel, pero ése era el premeditado destino de cuanto escribió. Cierto que, al hacer repaso final de su inclinación por el autor, vino también a subrayar un dato con el que nosotros confirmamos lo dicho párrafos atrás: el amplio reconocimiento que despertó la obra de Beyle en los anos veinte y treinta, no sólo en su país, sino también en el nuestro. En Barcelona -afirmaba Pla- fue muy elogiada.[7] Y en síntesis, podemos mantener que pese a haber sido escasamente estudiada, no cabe duda del atractivo y aprecio que llegó a suscitar.

Y hasta aquí cuanto cabe deducir atendiendo a la información manejada. El recorrido por la historia del "stendhalismo" español que nos habíamos propuesto realizar ha tocado a su fin y estas páginas son síntesis concluyente del mismo. A buen seguro, quedarán en el tintero datos y posibles reflexiones -todo trabajo ambicioso corre igual riesgo-, pero nos satisface pensar que en algo hemos contribuido a esclarecer el sentido y la proyección alcanzados por la obra de Stendhal en nuestro país.

---

[7] "Stendhal" en Notes sobre Italia en O.C. Vol.37, pp.386-388.

ANEXOS

ANEXO 1.

EL ESPAÑOLISMO DE STENDHAL

1.1. La imagen de lo español en Francia. 1800-1850.

1.1.1. Génesis e implantación

No son pocos los estudios, fundamentalmente procedentes de la crítica francesa, dedicados a la cuestión del influjo de España en Francia durante la época romántica. En algunos casos, como el del ya clásico de Morel-Fatio[1], ello se engloba en un análisis y valoración de conjunto respecto al tipo de acogida y recreación de lo español en Francia. El famoso hispanista esbozaba en sus Etudes sur l'Espagne un recorrido histórico hasta el siglo XV, cuando las relaciones entre ambas naciones empezaron a se más estrechas. Despertó entonces en el país vecino una cierta curiosidad hacia la literatura española acompañada de un mayor interés por el aprendizaje de nuestra lengua. Mas existía siempre una secreta rivalidad entre ambos pueblos y en cuanto la grandeza de España empezó a decaer, la literatura francesa volvió a presentar desventajosamente a sus vecinos.

Llegados al siglo XVII -dice Morel-Fatio[2]- despunta, un evidentemente, la figura de Corneille[3], cuya imitación inteligente supo crear obras más bellas y perfectas incluso que las originales. Encontramos

---

[1] A. Morel-Fatio, Etudes sur l'Espagne, Paris, F. Vieweg, 1888.

[2] Ibid., p.42.

[3] El Cid (1636) de Corneille alcanzó en Francia y fuera de ésta y gran éxito y reconocimiento.

más tarde figuras como Chapelain[4], traductor del Guzmán de Alfarache, Lancelot[5], el Padre Bouhours[6], la Condesa de Aulnoy[7] y, sobre todo, Saint-Simon, autor de la historia del tiempo de Felipe V en sus Memorias, aunque al parecer poco admirador de España. No obstante, fue sin duda una de los hombres más influyentes en la corte de Luis XIV y, en opinión de Morel-Fatio, "le meilleur historien espagnol d'un époque extrêmement pauvre en livres et que nous connaitrions mal sans lui."[8]

El siglo XVIII muestra, de un lado, la aportación de literatos que escriben sobre todo para entretenerse, acudiendo a los novelistas y dramaturgos españoles en busca de lo que necesitan para acomodarlo al modo francés; y de otro, la de los filósofos, que desconociendo España, la presentan como un país de fatalismo e ignorancia. Entre los primeros, sin duda, destaca Lesage con su Gil Blas, cuyo retrato resulta más amable que el natural, si bien no es menos cierto que con ello el autor consiguió una adaptación inspirada e inteligente de la comedia española. No obstante, es a Beaumarchais a quien debemos, probablemente, según palabras del profesor de la Sorbona, "les deux plus charmantes fantasies dans le goût espagnol que possède notre littérature"[9]: Le Barbier de Sévilee y Le Mariage de Figaro. Añadamos, pese a todo, que sólo una influencia lejana, apenas perceptible,

---

[4]Chapelain (1595-1674) tenia gran facilidad para el estudio de las lenguas. Debe ser citado por su colaboración en la gramática española de Port-Royal.

[5]Lancelot (1615-1695) fue uno de los gramáticos más eminentes de la época. Su Nouvelle méthode espagnole apareció en 1660.

[6]El Padre Bouhours (1628-1702), admirador del historiador español Mariana, escribió, entre otras obras, La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit, llena de citas de autores españoles.

[7]Fue una de las grandes viajeras de la época. Escribió Relation du voyage d'Espagne (1691).

[8]Op.cit., p.57.

[9]Ibid., p.72.

es la que podría reclamar España en estas obras.[10]

Continuador de Corneille, Lesage y Beaumarchais, en el siglo XIX, Mérimée crea auténticos personajes españoles; conoce y se siente íntimamente atraído por este país. Casi al mismo tiempo, nuestra atención se detiene en Victor Hugo, el de mayor renombre de cuantos escribieron sobre España en esta época romántica. Al examen del Hernani y de su Ruy Blas dedicaba Morel-Fatio las últimas páginas de su estudio. Con anterioridad a él, otro crítico elaboró, todavía al calor del mismo romanticismo, un estudio sobre el tema que nos ocupa, su título era Etudes sur l'Espagne et sur les influences de la littérature espagnole en France et en Italie[11]. Allí, M.P. Chasles reconocía la deuda de Francia con España, pero subrayando ante todo cómo la vanidad y el orgullo de ésta acabó conduciéndola a la ignorancia y a la decadencia. La que protagonizó el papel de nación influyente en tiempos de Luis XIII, terminaba por hundirse en su propia pereza altanera.

Otros críticos, como Brunetière, han sido menos severos con nuestro país. Su artículo de 1891[12] sobre la influencia de España en la literatura francesa, ponía de manifiesto el interés francés hacia España a fines del siglo pasado y aunque, en su opinión, "il n'y a pas de littérature étrangère dont la connaissance importe plus à l'histoire de la nôtre", a continuación afirmaba lo siguiente:

> Pour la littérature espagnole, on dirait que nous avons pris à la letre le mot de Montesquieu: "Le seul de leurs

---

[10] Vid. L. de Laménie, Beaumarchais et son temps, Paris, Lévy, 1856; J. Scheber, La dramaturgie de Beaumarchais, Paris, Nizet, 1954; P. Van Tieghem, Beaumarchais par lui-même, Paris, Suil, Ecrivains de Toujours, 1965.

[11] Paris, Amyot, 1847.

[12] F. Brunetière, "L'influence de l'Espagne dans la littérature française" Revue des Deux Mondes (1 Mars 1891), pp.214-226.

> livres qui soit bon est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres." Et, en effet, joignons au nom de Cervantes et de Lope de Vega, joignons à Don Quichotte le Romancero du Cid, à cause de Corneille, et le Lazarille de Tormes ou le Guzman d'Alfarache, à cause de Le Sage, c'est à peu près tout ce que nous savons aujourd'hui de la littérature espagnol.[13]

Brunetière había escrito su artículo en reconocimiento a la obra de Morel-Fatio, a quien además instaba a elaborar una Historia de la Literatura Española, pues hasta el momento Francia estaba a falta de una que no fuese mediocre. Pero al tiempo que aplaudía la aportación de su predecesor, aprovechaba la ocasión para refutar algunas de sus afirmaciones en relación a los románticos franceses, como, por ejemplo, la de suponer que la mayor parte de éstos ignoraron profundamente la literatura, tanto antigua como moderna, reduciendo su visión de España a las leyendas, nombres, trajes..., en una palabra, al color local[14], deformando incluso los datos al desconocerlos. Brunetière, contrariamente, mantenía que el efecto de España sobre el romanticismo francés no había de buscarse en la exactitud de los datos conocidos, sino en el carácter mismo de la literatura española, unida todavía a la tradición que enlaza su romanticismo con la Edad Media. España conservó lo que el clasicismo europeo había perdido: lo romántico[15] y lo caballeresco. De aquí, según el crítico, la afinidad del romanticismo con la literatura española.

En definitiva, la polémica sobre una deuda que, como otras, tan poco gusta a los franceses reconocer estaba levantada. No se ha llegado a crear nunca demasiada polvoreda al respecto, aunque la crítica francesa ha

---

[13] Ibid., pp.215-216.

[14] A. Morel-Fatio, op.cit., p.77.

[15] "Romántico" entendido en el sentido de aventurero, emotivo o fantástico; en francés, "romanesque". Vid. E. Conde Gorgollo, El Romanticismo español y sus circunstancias, Madrid, Monte Casino, 1983, pp.60 y ss.

continuado preguntandose acerca de las relaciones literarias con Francia. Al referirse a la época romántica algunos han insistido en la superficialidad de los juicios que entonces se hicieron sobre la Península[16]; otros han preferido hablar de la vigencia de lo español como inspiración no como modelo[17]; y por último, hay quien defiende un conocimiento real y no deformado de España.[18]

Considerada la cuestión desde la perspectiva contraria, esto es, desde nuestro país, la realidad no es menos compleja. Han proliferado los defensores de lo nacional como reacción frente al empeño caricaturizador de autores franceses que hicieron de nuestra forma de vida y costumbres una barraca de sangre y pandereta, par la que desfilaban bandoleros y andaluzas con mantillas, o toreros y venteros de la época de Don Quijote. La obra de Julián Juderías es probablemente el mejor ejemplo de esta postura "a la defensiva". Al editar en 1914 el libro titulado La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero[19], su propósito -según confiesa en nota a la edición de 1917- era precisamente defender el buen nombre de España sobre el cual pesaba una leyenda obsurda y trágica. En su oponión, los franceses deformaron novelesca y fantásticamente la imagen de

---

[16]Vid. nuevamente la obra de Morel-Fatio o el articulo de E. Contamine de Latour, "La literatura española en Francia" La España Moderna (Noviembre 1889), pp.68-82. En este último leemos: "Mucho se ha escrito y se escribe aún en Francia con respecto a España; pero poco se halla conforme con la realidad. Su suelo, su clima, sus producciones naturales e industriales, su historia, el carácter, usos y costumbres de su moradores, han sido y son con frecuencia el objeto de comentarios fantásticos, tanto por parte de publicistas y catedráticos eminentes, como por la de otros que no traspasan los limites de una modesta mediania. Todos, con cortisimas excepciones, han cometido tales inexactitudes y exageraciones, que al leer sus descripciones hay que preguntar si es real y verdaderamente de España el pais de que hablan, o si se trata de alguna comarca salvaje del centro africano." p.69.

[17]Vid. L.Fr. Hoffmann, Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850, Paris, Presses Universitaires de France, 1961, p.161.

[18]Vid. E. Fernández Herr, Les origines de l'Espagne romantique. Les recits de voyage 1755-1823, Paris, Didier, 1973, p.345.

[19]Barcelona, Araluce, 1917 (1ªed. 1914).

lo español al no entender sus contrastes. Insistía en la negativa labor de los filósofos franceses del siglo XVIII y, posteriormente, de los viajeros que llegaron y escribieron sobre España sin apenas conocerla[20]: "España sigue siendo para ellos -dice- un país fantástico, capaz de seducir a los poetas y a los novelistas, pero que tan sólo merece de los políticos y de los sociólogos que lo visitan, desdeñosas observaciones."[21] Lamenta Juderías la reputación inmeredida que pesa sobre un país en otros tiempos respetado y grande.

> Desgraciadamente, esta influencia que ejerce lo español en la literatura romántica dista mucho de parecerse a la que ejercimos en otros tiempos. Entonces nos imitaban, nos traducían; ahora son ellos los que inventan, los que fantasean a costa nuestra. No son las bellezas de nuestro arte, ni el recuerdo del pasado esplendor de nuestra literatura lo que les seduce, sino aquello que según ha dicho muy bien Unamuno es más de ellos que nuestro: la tradición lúgubre y espeluznante; los autos de fe, las venganzas siniestras, el fanatismo sombría, la incultura soberbia...[22]

España estaba en Francia, tanto como ésta en España. Fue Alfonso Par[23], entre otro, quien habló de un pueblo español aferrado a la tradición de su Siglo de Oro frente a un ambiente francófilo marcado por las fuerzas filosóficas y literarias del siglo XVIII que condujeron al racionalismo en el sentir, por una parte, y por otra, a la sensiblería llorona causa del futuro romanticismo, pasando antes por Rousseau.

---

[20] E. Fernández Herr defiende una opinión obsolutamente contraria a la de Juderías, respecto a este punto. Precisamente en su obra, ya citada, se propone resolver la cuestión de los orígenes de la España romántica analizando los libros de viajes de franceses llegados a España, en los que se ofrecía una imagen del país "no tan falsa como se ha querido decir", op.cit., p.326.

[21] J. Juderías, op.cit., p.237.

[22] Ibid., pp.232-233.

[23] A. Par, Shakespeare en la literatura española 2 Vols., Madrid, Biblioteca Histórica de la Biblioteca Balmes. Col. Crítica Shakespeariana, 1935.

> Durante el siglo XVIII y buena parte del XIX España mantuvo aún su personalidad y pesó internacionalmente con más eficacia que hoy; el pueblo guardaba también sus rasgos característicos, pero la corte y los eruditos gustaban ya de afrancesarse, tomanto por modelo París en publicaciones, frases y vestidos.[24]

Aunque personalmente toma partido por lo propio y castizo, A. Par consigue poner de manifiesto lo que fue el conflicto real de la España de la época romántica. Margarita Ucelay da Cal, en uno de los capítulos de su obra centrada en el análisis de "Los Españoles pintados por sí mismos"(1843-1844)[25], ha sabido dar un paso más hacia el esclarecimiento de este conflicto. La publicación estudiada es buen reflejo de un estado de ánimo común: la preocupación por la originalidad de las costumbres y la vida nacional ante la ola unificadora de la influencia europea. Ello provoca el conflicto entre "el amor sistemático por lo castizo, por las pintorescas peculiaridades de las costumbres y de la personalidad nacional, y el deseo progresista de fundirse con Europa y ponerse al día con las formas de la vida moderna."[26]

En último término, lo cierto es que el mundo español llevado a la literatura francesa romántica necesariamente había de "literaturizarse", y entendamos por ello "recrearse", cubrirse de esa, fina unas veces, más gruesa otras, capa deformadora. Los conductos, a través de los cuales llega esta imagen de España han sido ya, en buena mediada, estudiados por la crítica: una tradición que arranca del romancero, de la literatura del Siglo de Oro, primero caballeresca, luego picaresca; una relación histórica y política muy próxima a los años del romanticismo y que se traduce en

---

[24] Ibid., p.64.

[25] México, El Colegio de México, 1951.

[26] Ibid., pp.140-141.

auténtica admiración por la resistencia y el orgullo español ante la invasión, si bien teñida del peculiar escepticismo francés sobre lo razonable o no de esta política; un contacto directo, gracias a los exiliados españoles en París que difunden en este nuevo ambiente nuestras obras antiguas y modernas; los viajes de soldados y luego "turistas" franceses a España, con la consiguiente reproducción de sus impresiones; y por último, la propia inclinación de los románticos franceses en busca de lo diferente, el contraste, lo exótico, capaces de hacer volar su imaginación libremente, lejos de lo cotidiano y vulgar. Allí estaba una España casi desconocida, sólo necesitaban un pequeño apoyo en la realidad, recreando éste surgiría una imagen original, mitad convencional y tópica. Como mitad original y mitad tópica debió ser la imagen que Stendhal tenía de nuestro país.[27] No debemos extrañarnos de que Beyle tuviese un conocimiento poco contrastado con la realidad. Según afirma Elena Fernández Herr: "Avant 1830, les hommes de lettres avaient à peine vu l'Espagne, ou ne l'avaient pas vu du tout. Leur connaissance de ce pays était livresque.[28]

1.1.2. Vías de incorporación

- La vía literaria

En lo que respecta al conocimiento directo de la literatura española, creemos que Morel-Fatio extrema su juicio al decir que la mayor parte de los románticos "ont profondément ignoré la littérature espagnole tant ancienne que moderne; ce qu'ils ont pris à l'Espagne se réduit à des

[27]El término "original" aplicado en este contexto a Stendhal debe entenderse referido a lo que de peculiar y propio tiene su "españolismo"; no tiene nada que ver con que hiciese justicia a la realidad española como tal, pues no es el caso.

[28]Op.cit., p.317.

legendes, des noms, de costumes, en un mot, à de la couleur."[29] Pese a la opinión del autor de Etudes sur l'Espagne, parece justo, al menos, reconocer que en los escritores románticos debió existir el poso de una educación literaria marcada por las grandes glorias hispanas clásicas. En efecto, dice Martinenche:

> Des idées qu'ils avaient et qu'ils conservèrent sur l'Espagne, una partie leur venait de leur éducation. Ils les avaient recueillies au cours des lectures françaises qu'on avait infligées à leur jeunesse, et, comme elles favorisaient leur doctrine, ils ne les discutèrent point.[30]

A través de las obras de nuestro Siglo de Oro es evidente que llegó una imagen de España. Probablemente el libro que más determinó esta imagen fue El Quijote. "Alors, comme aujourd'hui -subraya Martinenche- chevaleresque et espagnol paraissaient synonymes." Además, tal identificación permitió "la création d'un type dont les diverses épruves réjouiront longtemps nos aieux. Mais, même au plus fort de la vogue du capitain matamore, et malgre toutes les haines accumulées depuis la Ligue jusqu'à la Fronde, on ne parle pas sans estime de cette morgue caracteristique de l'âme espagnole que la sympathie de La Fontaine déclare a "plus grande encore que folle"."[31]

La actitud altiva, el honor y el orgullo castellanos quedaron

---

[29] Op.cit., p.77. Juan Valera comparte la opinión de Morel-Fatio. En sus Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas en O.C. Vol.I, Madrid, Aguilar, 1949, decía así: "De España vino poco y de modo confuso. En el romanticismo alemán entró Calderón como factor importante; en el francés casi nada. Cierta vaga idea de sus dramas, limpia, sí, de tiquismiquis y culteranismo, pero exagerada y en caricatura por el lado del sentimiento, se entrevé en el Teatro de Clara Gazul y en el Hernani de Victor Hugo." p.158.

[30] E. Martinenche, L'Espagne et le Romantisme français, Paris, Librairie Hachette, 1922, p.17.

[31] Ibid., p.18.

fijados desde entonces, y se acompañaron de una buena dosis de admiración por parte de los lectores franceses. Cierto es, sim embargo, que la "interpretación sentimental" del Caballero de la Triste Figura tardó en arraigar. Los franceses del siglo XVII no vieron en él sino una caricatura, y de sus muchos tropezones hicieron objeto de risa. Con el siglo XVIII se extendió la ideas de que Cervantes había contribuido a la decadencia de su propio tiempo al convertir en ridículas las cualidades que en tiempos anteriores constituyeron la grandeza y la fuerza del pueblo español. Ahora bien, esta idea necesariamente evolucionó al ritmo que las circunstancias literarias y ambientales lo requirieron. Así, en palabras de Paul Hazart:

> Quand les temps furent venus, et que nous nous mîmes à aimer les grands rêves, des pages du livre inépuisable surgit un autre Don Quichotte: un chercheur d'idéal; un de ces fous qui naissent pour faire honte aux sages; un poète; un individu, défendant les droits de la personnalité humaine contra la masse ignorante et stupide; un Héros tragique; un Mage... Que sais-je encore? A son appel, ce furent encore les sentiments qui accoururent en foule: l'indignation contre ses persécuteurs; l'admiration pour lui-même; la pitié; la tendresse; et presque l'extase (...)[32]

Don Quijote llega a los románticos envuelto en una aureola de tierna grandeza, expresión de los valores supremos del honor y de la justicia, formas de un mundo nuevo capaz de inspirar en la imaginación romántica un paisaje diferente de ese que el ímpetu materialista y burgués le ofrecía en 1830.

Con el siglo XIX España penetró prácticamente en todos los géneros literarios franceses. De ella provenían los libros de moral y de teología, cuyo misticismo sensual e ingeniosidad buscaban infiltrarse en el

---

[32]P. Hazart, "Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne" Revue de Littérature Comparée Nº consacré à l'Espagne. 16 Année (1936), pp.5-22 (p.11).

catolicismo francés.[33] Los románticos franceses, sin embargo, apenas bebieron de estas fuentes. En cambio, "ils ont (...) beucoup retenu du tableau de l'Espagne qu'ils contemplaient dans le roman et au théâtre."[34]

Atendamos en primer lugar a la novela. Son principalmente dos las formas en que la novela española aparece en Francia desde el siglo XVII: la picaresca y la novela hispano-arábiga ("hispano-mouresque"). El género picaresco aporta un tipo de personaje que contrasta enormemente, a primera vista, con el noble y orgulloso caballero castellano. Y, en efecto, este contraste esboza ya la característica más chocante para los franceses entre las cosas de España: el contraste. Aquí es el pueblo el que queda representado y, aunque parezca paradójico, su retrato lleno de sabor local se inserta entre los elementos soñados y un poco míticos de la imagen española; su valor testimonial especialmente importante, por cuanto de las gentes sencillas y de los detalles cotidianos se trata, no excluye de ninguna manera una cierta poesía. Merece la pena recordar las palabras de Hoffmann: "C'est en grande partie grâce au roman picaresque que le rêve espagnol ne s'est pas évanoui dans l'abstraction. Nous dirions même que le côte picaresque du rêve espagnol est le complément nécessaire du côte héroique."[35] Ya en 1891, Brunetière aludía a este hecho al afirmar que Amadises y novelas picarescas son productos de un mismo tiempo, de una misma civilización, del genio de la misma raza.[36]

---

[33] E. Martinenche, op.cit., p.18.

[34] Ibid.

[35] L.Fr. Hoffmann, op.cit., p.13. El estudio de Hoffmann es uno de los más documentados sobre el tema. El autor considera que la imagen que los franceses tuvieron de España en el siglo XIX, fue "produit de certitudes et de suppositions, d'illusions et de préjugés, de jugements approbateurs ou péjoratifs." p.1. Su propósito es demostrar que "contrairement à ce que l'on croit généralement les françaises de l'époque ressentaient une sincère admiration pour cette Espagne que leur imagination avait plus souvent tendence à embellir qu'à dénigrer." p.4.

[36] Op.cit., p.221.

Pensemos ahora en las novelas hispano-moriscas, que gozaron de una permanente popularidad en Francia desde los inicios del siglo XVII hasta principios del siglo XIX. La lista de obras españolas traducidas al francés, así como las originalmente francesas es larga.[37] El mismo Voltaire compuso Zulime, pieza representada sin mucho éxito en 1740 y en 1761.[38] El género se cultivó con insistencia, pero la mayor parte de las obras han caído en un olvido merecido[39]. Su escenario, por supuesto, era la España de tiempos de la reconquista y la verdad histórica de las descripciones o de la intriga brillaba por su ausencia. Sin embargo, la reiteración de algunos clichés dejó una huella perdurable y, según Hoffmann, Pérez de Hita[40], como iniciador español, y sus imitadores franceses son responsables de errónea concepción que los franceses han tenido de aquella civilización lejana.[41] Españoles bravos y galantes frente a moros decadentes imaginando siempre intrigas y traiciones, en una sociedad corrompida. Un pasado fabuloso trasladado, por el efecto de los libros, a la realidad contemporánea.

Este pasado fabuloso es el mismo que los franceses encuentran en el Romancero, aunque haya que esperar a la época romántica para que éste sea

---

[37]Vid. J. Cazenave, "Le roman hispano-mauresque en France" Revue de Littérature Comparée (1925), pp.594-640.

[38]Vid. J. Cazenave, "Une tragédie mauresque de Voltaire: Zulime" Revue de Littérature Comparée (1926), pp.239-245.

[39]Obra de excepción es, sin embargo, la de Chateaubriand: Aventures du dernier Abencérage, en la que el autor recrea un episodio de su vida tras el largo viaje por Andalucía, al que puso fin en abril de 1807. Aquí se evocan las aventuras heroicas y galantes de una sociedad inmortalizada por Pérez de Hita, recurriendo también a viejos romances españoles que confieren al ágil verbo de Chateaubriand un tono eminentemente poético. Vid. J. Cazenave, art.cit, oo.627 y ss; M.A. Chaplyn, M.A.(Hons) Edin, Le Roman mauresque en France de "Zayde" au "Dernier Abencérage". Thèse pour le Doctorat d'Université présentée à la Faculté des Lettres de Paris, Nemours, 1928.

[40]Pérez de Hita fue el autor de Les Guerres civiles de Grenade, publicadas por primera vez en Paris en 1606 y traducidas dos años más tarde.

[41]L.Fr. Hoffmann, op.cit., p.11.

apreciado en su justo valor. En tal sentido, si bien la traducción que llevó a cabo la "Bibliothèque des Romans", entre 1782 y 1784, no tuvo continuadores en el siglo XVIII, contribuyó a "faire de l'Espagne un pays fabuleux, habité par des homme qui devaient tout de même avoir conservé quelque chose de l'héroique noblesse du Campeador et de ses compagnons."[42]

En el terreno del teatro, el interés francés por lo español todavia fue más relevantes, aunque hay quien piensa -es el caso de Martinenche- que si en un principio "nos romantiques ont tant parlé de Lope et de Calderon, c'est soutout pour plaindre Corneille et pour condamner Racine."[43] A decir verdad, el drama francés, eminentemente clásico, jamás buscó imitar las libertades lopescas del Arte Nuevo, pero no cabe duda de que difícilmente podían encontrar fuera de nuestro teatro nacional tipos legendarios o históricos de una tan marcada originalidad. Incluso hubo antes del romanticismo una tendencia que se esforzó por aportar algo nuevo a la tradición clásica. Es significativo, desde este punto de vista, el Cid d'Andalousie de Pierre Lebrun. Esta pieza, en la que Lebrun intentó hacer uso de ciertas licencias, sufrió desgraciadamente el doble perjuicio de ser representada demasiado pronto, a consecuencia de lo cual recibió duros ataques de la censura todavia no acostumbrada a estas novedades, e imprimida demasiado tarde. Por lo demás, justo antes de dejar de representarse obtuvo un éxito irrefutable. El eco que ello dejó habia de permanecer largo tiempo, convirtiéndose asi en obra precursora: "Pourquoi donc faut-il considérer Pierre Lebrun comme un précurseur? C'est que, quelles que soient sa doctrine et sa timidité il a introduit dans son Cid d'Andalousie un peu de couleur

---

[42] Ibid., p.12. Vid. también en relación a la suerte del Romancero en Francia, la obra de Martinenche ya citada, pp.57 y ss.

[43] E. Martinenche, op.cit., p.84.

locale et de poésie romantique."[44] A Lebrun debió resultarle prácticamente imposible liberarse de los prejuicios de su tiempo que, como hemos intentado explicar, pesaban en muy buena medida deformando la imagen de España, sobre todo aquella que correspondía a la Edad Media.

Hasta llegar a la creación romántica de tema español más representativa, aunque más compleja también de lo que se suele creer: el Théâtre de Clara Gazul, de Mérimée, el público necesitaba todavía ir acomodándose, cosa no demasiado difícil pues la semilla estaba echada hacía tiempo. El pintoresquismo de las costumbres, el color local y los sentimientos elevados iban a estar presentes durante todo este tiempo en la abundante producción españolista de los románticos.

Mérimée, como decía Paul Hazard, hizo algo más que comprender España, la sintió.[45] Y la sintió porque llegó a conocerla, a asimilar aquellos contrastes paradójicos, imposibles de entender desde fuera. Ahora bien, no busquemos en el temprano Théâtre de Clara Gazul al verdadero hispanistas. Cuando aparece esta obra, en 1925, la idea de lo español que tiene Mérimée es todavía libresca; le preocupa dotar a su cración de color local y por ello recurre a la literatura española, cuando todavía no ha pisado la tierra a la que retornará una y otra vez. En 1922 Martinenche afirmaba lo siguiente: "(...) en effet, le Théâtre de Clara Gazul n'a pas médiocrement contribué à répandre quelque-uns des préjugés dans lesquels se résume l'état actuel des connaissances sur l'Espagne d'un assez grand nombre de Français."[46]

---

[44] E. Martinenche, op.cit., p.99.

[45] P. Hazard, op.cit., p.13.

[46] Op.cit., p.114.

Tal constatación no prescindía, sin embargo, de un dato que la mayor parte del público ha pasado por alto: la importancia del humor y de la ironía en la obra del joven Prosper Mérimée. A menudo se tomaron en serio "les boutades d'un jeune homme spirituel" y se rieron "traits de moeurs où il n'y eut d'abord que des traits d'humeur."[47] ¿Cómo es posible que, siendo absolutamente tópido en la visión que ofrece, el Théâtre de Clara Gazul no presente ningún disparate? Eso se consigue sólo, según Martinenche, gracias a la ironía con que se presentan los detalles más truculentos. Tal recurso salva a la obra de toda mediocridad y hace que, en valor, se anticipe a las más auténticas muestras del hispanismo de Mérimée[48].

Pero dejemos para más adelante esta tesis y tomemos por el momento lo dicho, considerando lo que todavía nos falta por apuntar. En las páginas precedentes hemos intentado concretar las vías literarias básicas a través de las cuales arraiga una determinada imagen de lo español entre los románticos franceses. A algunos de ellos, como es el caso de Mérimée, dedicaremos el capítulo siguiente, de modo que ahora nos parece preferible señalar otros conductos que, además del literario, actuaron a la hora de conformar la idea de lo español que imperaba, por aquel entonces , en la sociedad francesa.

- Los relatos de viajeros

En 1896, Fouché-Delbosc aportaba una excelente bibliografía al respecto, que a principios de siglo revisaría y completaría Farinelli.[49]

---

[47] Ibid., p.114.

[48] Vid. el apartado que más adelante dedicamos a Mérimée.

[49] Fouché-Delbosc, Bibliographie des voyages en Espagne et au Portugal, Paris, 1896; Farinelli, Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920. Vid.

Unos años más tarde, Bertrand consagraba a este tema una obra titulada Sur les vieilles routes d'Espagne[50]; de su Prólogo Hoffmann extrajo una líneas que a nosotros nos gustaría también reproducir.

> Le public française, dès le XVIII siècle, raffolait des récits de voyage, et particuliérement du voyage d'Espagne. Il fallait satisfaire ses curiosités intrépides, désaltérer cette soif d'aventures et de pittoresque, passionner la description; de là ces contes fantasistes ou fantastiques, ces jeux de style, ces mensonges qui indignent tant nos amis d'Espagne et qu'ils qualifient d'un nom bien dramatique, de "leyenda negra". Ils ont raison de se fâcher (...). Mais on a tort de rejeter toute la responsabilité de toutes les sottises sur les voyages français. Les Français furent précisément les premiers, et plus tart les plus empressés à proclamer la beauté de l'Espagne. Ce furent leurs livres, véridiques ou non, qui attirèrent sur elle l'attention de l'Europe et du monde tout entier.[51]

El párrafo como tal y las doscientas setenta páginas en las que Bertrand más que analizar, menciona los relatos de viajes escritos por franceses desde el siglo X al año 1931, no niegan la importancia difusora de éstos, muy por el contrario la afirman. Se tratase de relatos verídicos o no, lo cierto es que desempeñaron un papel capital en la expansión de la imagen de España.

Ultimamente, Elena Fernández Herr ha querido resolver la cuestión de los orígenes de dicha imagen apoyándose en el análisis de los libros de viajes. En su opinión, la respuesta al debatido problema de los orígenes hay que buscarla en la labor difusora y, por lo tanto, en el contenido de estos relatos, durante los primeros años de expansión dentro del mercado francés,

---

también, entre otros, el estudio de R. Pageard a propósito del "Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal d'Emile Begin" Recherches et Etudes Comparatistes Ibero-Françaises de la Sorbonne Nouvelle, Nº5 (1983), pp.69-79.

[50]Paris, Les Belles Lettres, 1931.

[51]Ibid., p.9.

de 1755 a 1823.[52]

Los intereses políticos y económicos habían obligado a los franceses a lo largo de la Historia a volver la vista hacia España. Las dificultades para penetrar en el carácter de sus habitantes la hacía misteriosa. Su atractivo exótico se remontaba al nacimiento de la civilización occidental. En el siglo XV, enriquecida con los tesoros americanos, se creyó superior, pero de esta superioridad real los monarcas no supieron sacar demasiado buen partido. Lo importante, pese a todo, era que el país progresaba bajo el gobierno de Carlos III, y a los intereses materiales de Francia se unió su deseo de conocer más de cerca nuestro país.

Al principio -dice Fernández Herr- los franceses se contentaron con traducir las impresiones de otros: Clarke, Twiss, Caimo, Baretti, Swinburne algo más tarde, etc. Luego sería Bourgoins quien "mieux que tout autre, mit les connaissances de l'Espagne à jour, en France at ailleurs."[53] Fischer completó la imagen dada por el comedido Bougoins, añadiéndole lo pintoresco. De este modo, "en 1801 le lecteur français pouvait avoir une image très complète et sans doute très exacte de l'Espagne de son temps. Au commencement du XIX siècle, on avait déjà assez lu sur l'Espagne, on désirait maintenant la "voir"."[54]

Para entonces, además, la situación política: invasión napoleónica y resistencia española, reavivó el interés por España. Gracias a la heroica

[52]Vid. también sobre los viajeros románticos el artículo, incluido en un estudio más amplio, de Fr. Calvo Serraller, "La imagen romántica de España" Cuadernos Hispanoamericanos Nº332 (1978), pp.240-260.

[53]E. Fernández Herr, op.cit., p.320.

[54]Ibid.

resistencia contra la tiranía se ganó de nuevo el respeto y la admiración de toda Europa. Luego, en 1812 las Cortes de Cádiz y en 1823 la revolución de Riego y el trienio liberal convirtieron a España en un foco de atracción ideológica, hacia el cual volvieron la vista, entusiasmados, los liberales románticos franceses. Además no olvidemos que "la perte de son empire, la défaite de 1823 (ou l'acceptation de l'invasion) rendront l'Espagne encore plus aimable aux Français: on pourra admirer la trempe de son caractère sans se sentir menacé par son pouvoir, ou sans envier son or comme autrefois."[55]

En definitiva, al iniciarse el siglo XIX, los libros de viajes estaban de moda. Fernández Herr, en su estudio, defiende, apoyándose en buen número de datos y pese a las duras críticas que merecieron estos libros tanto en Francia como en España (recordemos los juicios de Bertrand y de Juderías[56]) por considerar la imagen que presentaban falsa y fruto de una pura caricaturización, la relevancia de la información que brindaron.

> (...) Cette image représente en verité la connaissance de ce pays à une époque où la géographie, l'anthropologie, la sociologie, l'économie, l'histoire de l'art et des belles lettres, etc, n'étaient pas des disciplines distinctes et bien développées et où le journalisme et les moyens de communications de masse n'existaient pas.
>
> Dans bon nombre de ses aspects cette image représente la connaissance que l'Espagne avait d'elle même, ou les critiques qu'elle se faisait dans son désir de s'améliorer.[57]

La imagen que se estaba dando de España podia ofender el

---

[55] Ibid., p.322.

[56] Más reciente aún es la opinión de Mesonero Romanos, quien en "Los viajeros franceses en España" Obras, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1967, afirmaba en tono peyorativo, refiriéndose precisamente a estos viajeros que "sin haberse tomado el trabajo de aprender a decir buenos días en español, regresan a su pais llena la cabeza de ideas y el cartapacio de anotaciones." p.254.

[57] E. Fernández Herr, op.cit., p.327.

patriotismo de sus gentes, pero, al parecer, no resultaba tan descabellada en opinión de parte de éstos, cuando incluso se hacían traducciones con notable éxito entre nosotros. Es más -termina diciendo E. Fernández Herr- algunos escritores modernos españoles coinciden al hacer su retrato de España con aquél de la época romántica. Un retrato estereotipado, es verdad, pero fruto de contactos reales con el país y de un deseo no menor por reproducir lo verdadero y natural. He ahí lo que aportaron, con mayor o menor fortuna, los libros de viajes anteriores a 1823. Por eso:

> Quand sans avoir visité l'Espagne, les romantiques chercheront à représenter ce pays dont ils se sont si épris (...) qui est passionné, énergique, pittoresque, caractérisé, "type", disait Stendhal[58] (...), ils se renseigneront chez les voyageurs, sources reconnues, et, avec raison ils présenteront "leurs idées sur l'Espagne...comme reposant sur la plus solide documentation.[59]

Nos guste o no la imagen que ello contribuyó a crear entre los ciudadanos franceses, nos parezca más o menos falseada, una cosa es innegable: así y no de otra manera se conoció, al otro lado de los Pirineos, España, sus gentes y sus costumbres.

Después, en pleno romanticismo, el género se asienta, estabiliza sus modos propios y no hay escritor que renuncie a aprovecharse de las ventajas que ofrece, frente a un público ávido de noticias sobre lejanos lugares conocidos "in situ".

> [Depuis Chateaubriand] le voyage devient un genre littéraire qui a ses procédés propes, et, à la suite du Vicomte, à l'imitation de l'Itinéraire, il n'est pas d'écrivain qui ne s'y essaye, de Lamartine à Taine, de

---

[58]E. Fernández Herr cita de Mémoires d'un touriste en Oeuvres Completes, Paris, Henri Martineau, Le Divan, 1927-1937, XLVII, p.304.

[59]E. Fernández Herr, op.cit., p.336.

Stendhal à P. Bourget, de G. Sand à Roland Dorgelès ou à M. Martin du Gard.[60]

Stendhal cita en varias ocasiones algunos libros de viajes que muy probablemente leyó[61] y a su pluma debemos obras como las Mémoires d'un touriste, Le Voyage au Midi de la France o Promenades dans Rome.

- Los acontecimientos políticos

De 1808 a 1813, la Península vivió una confrontación contra las tropas invasoras cruel e inútil que demostró la imposibilidad de una conquista a la que se oponía el arrojo y la voluntad de todo un pueblo. En páginas anteriores indicamos cómo dicha resistencia despertó la admiración de los franceses. El gobierno vecino quiso controlar esta actitud popular favorable al enemigo y la censura de Napoleón se esforzó en hacer durar la imagen peyorativa de España.

Sin embargo, y pese a la propaganda imperial, la estimación francesa hacia los españoles no se detuvo. A partir de la Guerra de la Independencia resultaría imposible borrar rasgos como el coraje, la energía y el patriotismo de los hombres y las mujeres que combatieron contra las tropas napoleónicas. Junto a ello perduró también cierta reputación de crueldad y fanatismo religioso.

Sin duda, estas circunstancias fueron decisivas, y así como

---

[60] P. Jourda, L'Exotisme dans la Littérature Française depuis Chateaubriand. Le Romantisme, Paris, Ed. Boivin et Cie., 1938, p.23.

[61] En sus O.C. (Lausanne, Cercle du Bibliophile, 49 Vols. 1972) menciona: Six mois en Espagne, de G. Pecchio (O.C. Vol.28, p.18); Voyage en Espagne, de Semple (O.C. Vol.3, p.229); Voyage en Espagne et en Italie, de A. Young (O.C. Vol.14, p.228 y Vol.30, p.199).

Fernández Herr insistía en la importancia de los libros de viajes como causa inicial de la imagen que sobre España tuvieron los románticos, Hoffmann prefiere conceder una especial relevancia a la guerra de España: "La guerre d'Espagne a été du point de vue chronologique, comme du point de vue de son importance, le premier facteur qui a façonné l'image de l'Espagne en France au XIX siècle."[62]

Años más tarde, en 1820, la epidemia de peste declarada en Barcelona ofreció un excelente pretexto a Francia para intervenir de nuevo, y tres años después, Chateaubriand, como ministro de Luis XVIII, enviaría a la armada francesa para restablecer la paz en España y a Fernanco VII en su absolutismo. La propaganda gubernamental presentó la expedición como una nueva cruzada. Se trataba de proteger a un monarca absoluto contra los que habían impuesto una Constitución, y con ello la Restauración daba pruebas de su fidelidad a la Santa Alianza. Los soldados franceses eran aplaudidos y sus hazañas llevadas a la escena gracias a importantes subvenciones del Gobierno para montar espectáculos que llenaron los teatros parisinos y, particularmente, los teatros de boulevard.

Ahora bien, a la tendencia romántica, pero políticamente conservadora de Chateaubriand, se oponía la opinión liberal francesa, que en 1923 se conmovió ante la intromisión de la armada del Duque de Angulema en la Península para ayudar a un monarca reaccionario y despreciable. Los liberales protestaron ante este hecho e incluso llevaron su indignación a la acción armada. Recordemos que, bajo las órdenes del general Mina en Cataluña, se agrupó un verdadero cuerpo expedicionario formado por emigrados liberales de todos los países, sobre todo italianos y franceses. No es el

---

[62] Op.cit., p.20. Vid. también V.L. Leathers, L'Espagne et les espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac, Genève, Slatkine Reprints, 1976, pp.31-36.

momento de seguir la historia de ese batallón. Importa decir, eso sí, que tanto la intromisión armada de 1923 como las reacciones subsiguientes atrajeron la atención del gran público francés hacia los problemas de la Península. Como consecuencia, la valoración de lo español en Francia se dividió dependiendo de las tendencias políticas a favor o en contra de la intervención de los "Cien mil hijos de San Luis". Utilizando palabras de Hoffmann:

> L'évolution de l'image espagnole que les événements de 1823 vont entraîner en France sera déterminée en grande partie par des considérations. Le Français conservateur verra l'Espagne à la lumière d'un certain paternalisme: pour lui, il s'agira de protéger les valeurs traditionnelles du peuple espagnol contre les "liberales", qu'il considère comme de dangereux extremistes. Pour le Français libéral, l'Espagne est un pays admirable, le seul où les progressistes aient pu tenir tête à l'empir reactionnaire de la Sainte-Alliance.[63]

Unos años después, cerraban la primera mitad del siglo nuevos conflictos políticos que no eran sino expresión de un viejo enfrentamiento español entre la progresía y el conservadurismo.[64] Una vez más, con la primera y la segunda guerra carlista, en 1840 y 1849 respectivamente, se produjo un importante flujo migratorio. Si en 1813 fueron los afrancesados y en 1814 y 1823 los liberales, ahora iban a ser los carlistas, de espíritu intransigente y tradicionalista, los que llegasen a Francia por el camino de un exilio que, afortunadamente, consiguió en buena medida suavizar el talante absolutista y fanático de los primeros partidarios de Don Carlos, al contacto con el ambiente extranjero.[65]

---

[63]Hoffmann, op.cit., p.26.

[64]Vid. Ch. Didier, "L'Espagne depuis 1830" Revue des Duex Mondes Vol.IV (1835), pp.699-734.

[65]Vid. sobre los exiliados durante las guerras carlistas: R. Rodríguez-Moñino Soriano, El exilio carlista en la España del XIX. (Carlistas y "demócratas" revolucionarios.) Madrid, Castalia, 1984; G. Marañón, Españoles fuera de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1953: "Puede decirse en conclusión-

- Los exiliados españoles en Francia

La historia política de España durante el siglo XIX entraña varias emigraciones.[66] La caída de un gobierno acababa con el exilio de sus partidarios más significativos, y el refugio habitual solía ser Inglaterra[67] o Francia. Así pues, los emigrados -muchas veces personajes relevantes de la vida política y social española- se incorporaban al ambiente del país que les acogía y al tiempo que recibían su aportación dejaban ellos la suya.

Aline Vaucheile-Raquet ha publicado recientemente un estudio sobre Les ouvrages en langue espagnole publies en France entre 1814 et 1833[68]. De su análisis se desprenden porcentajes de la producción librera en lengua española, generos y tipos de literatura cultivados, y a partir de ello se evalúa el interés de los exiliados españoles y su fluctuaciones. Tomemos, a modo de resumen, las siguientes líneas que preferimos reproducir antes que parafrasear:

> La production de librairie en langue espagnole en France est donc composée, entre 1814 et 1833, de trois grands types de littérature.

---

afirma Marañón- que el carlismo, como fuerza política, murió en la emigración y no en los campos de batalla (...) [porque] es evidente (...) que la influencia de los medios extranjeros fue atenuando poco a poco el ímpetu intransigente, el absolutismo innacesible de los primeros defensores de esta causa." pp.57 y 56.

[66] Vid. J. Rubio, La emigración española en Francia, Barcelona, Ariel, 1974.

[67] Llorens-Castillo dedicó un importante estudio al tema de los emigrados liberales en Inglaterra: Liberales y románticos, México, El Colegio de México, 1954. Sobre los emigrados españoles en Francia no existe hasta el momento, creemos, ninguna obra de conjunto. Hoffmann remite a la obra de M. Méndez Bejarno, Historia política de los afrancesados, Madrid, 1912 y a la tesis de M.J. Serrailh sobre Martínez de la Rosa, que nosotros utilizaremos más adelante.

[68] Provence, Université de Provence. Etudes Hispaniques, 9, 1985.

> Elle repose largement sur les ouvrages de loisirs à travers lesquels les émigrés partagen les goûts des Français, tout en restant fidèles à leurs grands auteurs, comme en témoignent les 6 rééditions de Don Quichotte.
>
> Elle est aussi formée de textes politiques écrits et lus par des personnes dont la politique a bouleversé l'existence en les contraignant à l'exiler: il est, par conséquent, normal que ce sujet continue à les passionner, car elles quettent le moment où les événements seron favorables à leur retour dans leur pays.
>
> En fin, à partir de 1824, voient le jour des livres à caractère pratique: manuels scientifiques et médicaux, ouvrages d'education, précis de comptabilité commerciale et de nombreux dictionaires ainsi que des grammaires françaises. Ces publications correspondent à l'installation des réfugiés libéraux et à la nécessité qu'ils ressentent de s'intégrer à la vie de notre pays.[69]

Los emigrados van a servir de enlace entre su país y el que les recibe. La posición social de muchos de ellos, intelectuales, hombres de Estado, poetas, etc, hizo que se incorporasen con facilidad, en el caso de Francia, a los mejores salones de París. "Ils fréquentaient la meilleure société de Paris, et leur tertulia favorite se tenait chez la comtesse de Merlin."[70] Establecieron escuelas españolas en ciudades como Burdeos, fundaron editoriales, como la "Librería Hispano-Americana" y la de "Vicente Silva" en París, y no dejaron de publicar obras históricas, polémicas, auténticos panfletos políticos... Es así como muestran su país ante los franceses, a través de libros, artículos, conversaciones en las tertulias. Abundan las obras editadas en castellano, la mayor parte originales, pero también traducidas del francés, lo que despierta igualmente entre nuestros vecinos la afición por esta literatura, que además trae consigo el exotismo y el color local tan del gusto del naciente romanticismo. Dice Aline Vauchelle-Haquet: "La mayorité des Français prend connaissance de la culture

---

[69] Ibid., pp.52-53.

[70] L.Fr. Hoffmann, op.cit., p.28. Más adelante dedicaremos algunas páginas a la condesa de Merlin.

et de la politique hispaniques grâce à des textes rédigés dans notre langue ou à des traductions.[71]

El interés que había nacido en Francia por la Península a partir de la Guerra de la Independencia se reaviva gracias a una presencia vinculante, la de los exiliados preocupados por hacerse oir, incluso a través de obras subversivas que uno y otro gobierno se ocupaban de vigilar, no sin que se crease a veces algún que otro revulo.

> C'est intérêt [par Espagne] fut soutenu et approfondi par les réfugiés espagnols. Ils s'efforçaient de se faire les interprètes de leur pays, de chercher à réveiller pour lui la comprébension et la sympathie en le faisant mieux connaître, en essayant de combattre les préjugés. Ils évoquerent, en somme, pour les Français, une image de l'Espagne prope à attirer le respect.[72]

La labor de los exiliados se vio facilitada -termina diciendo Hoffmann- por la moda literaria. A esta moda y a las ideas estéticas que empezaron a imperar en aquellos años vamos a dedicar el siguiente apartado.

-Las ideas estéticas del momento

Los románticos reaccionan contra las reglas y los convencionalismos clásicos; un ansia renovada por la libertad en el arte les empuja a cultivar lo diferente y propio, cada lugar y cada circunstancia individualizada. Lo local, en definitiva, adquiere valor por sí mismo. En 1825, buscaban ya lo real: "Le romantisme c'est l'imitation des choses telles qu'elles sont; le classicisme se plaît dans l'idéal, le ramantisme dans le réel; l'un reste dans les générations, l'autre pénètre dans les

---

[71] Op.cit., p.69.

[72] L.Fr. Hoffmann, op.cit., p.33.

individualites; il peint les caractéres, non pas les passions, les hommes, non les idées."[73] Victor Hugo en el Prefacio de Cromwell, considerado como el manifiesto de la escuela romántica, decía: "L'art feuillette les siécles, feuillette la nature, interroge les chroniques, s'étudie à reproduire la réalité des faits, surtout celle des moeurs et des caractères, bien moins léguée au doute et à la contradiction que les faits."[74] Se trataba, en definitiva, de imitar las cosas tal y como eran, pintar las costumbres y los caracteres, lo que acabaría llamándose el "color local".

> Vers l'an de grâce 1827 -escribe Mérimée- j'étais romantique. Nous disions aux classiques: "Vos Grecs ne sont point des Grecs, vos Romains ne sont point des Romains; vous ne savez pas donner à vos compositions la couleur locale. Nous entendions par couleur locale ce qu'au XVII siècle on appelait les moeurs..."[75]

Las cosas de España tenían ya un público asegurado; los románticos sólo tuvieron que apropiarse, partiendo de los principios estéticos defendidos contra el clasicismo, de todo el material pintoresco y local que el pais ofrecía. Su deseo no es inventar España o, al menos inicialmente, no parece serlo. Contaban con datos reales suficientes -recordemos todo aquello a lo que hemos aludido en páginas anteriores-, importaba, en su caso, ser consecuentes con las ideas estéticas que presuponían la representación verdadera y natural de lo real. E. Fernández Herr concluye su estudio con afirmaciones como ésta:

> Leur représentation de l'Espagne ne vise pas moins au réalisme et à la vérité (...). Si l'Espagne romantique devient stéréotypée et par là fausse, cela tient plus aux

---

[73] L. Vitet, "De l'indépendence en matière de goût" Le Globe (2 Avril 1825).

[74] V. Hugo, Cromwell, Paris, Hachette, 1875 (1ºed. 1827), pp.47-48.

[75] P. Mérimée, La Guzla. Préface escrito en 1840 para la 2ª ed. aparecida en 1842. Citado por E. Fernández Herr, op.cit., p.335.

difficultés de l'expression qu'au manque d'intention réaliste, ou à la mauvaise connaissance du sujet.[76]

Sin duda, los románticos, buscando el realismo, desembocaron en el color local; atravesaron los Pirineos seguros de encontrar en España "cet éclat dont l'Histoire les avait éblouis"[77] y creyeron ver en los guerrilleros, los liberales y los toreros los descendientes directos de los héroes caballerescos que ellos admiraban. Se engañaron construyendo una España mitad real, mitad soñada. Como resultado, lo que había de real en sus retratos hizo aceptar entre el público y entre ellos mismos lo imaginario. En consecuencia, los lectores y espectadores creyeron ver en sus obras la realidad y en esta "realidad" sustentaron sus ideas sobre España.

1.1.3. Perfiles de aquella imagen

Esbozadas ya las vías fundamentales a través de las cuales arraigó una determinada imagen de lo español entre los románticos franceses, conviene concretar, en lo posible, los perfiles de aquella imagen. La disección de sus principales componentes entraña algunas dificultades. Depende de la perspectiva que adoptemos, de las fuentes librescas o de testimonio directo que utilicemos, etc. Para evitarnos más de un problema y habida cuenta que el tema a tratar no es objeto prioritario de nuestra investigación, seguiremos en la exposición las pautas que brinda el ya citado estudio de Leon-François Hoffmann, Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850, uno de los más importantes al respecto; sin olvidar la reciente, aunque sumaria, aportación de L.Leathers

---

[76] Op.cit., p.345.

[77] L.Fr. Hoffmann, op.cit., p.48.

en el capítulo IV de L'Espagne et les espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac.

Muchos años antes, Paul Hazard, en un artículo también citado de la Revue de Littérature Comparée, se hacía portavoz de aquello que las letras francesas debían a España. Eran varias las peculiaridades españolas que, en su opinión, servían de encuadre a la hora de pasar revista a escritores y obras. De un lado, subrayaba el "pintoresquismo" en las costumbres, la galantería y la gravedad del pueblo español; de otro, el ejemplo de una "vida sentimental exaltada".[78] En el héroe español -dirá- encontramos grandeza de alma, pasión y energía vital, creencias tradicionales y un modo de entender la vida poco reglamentado que, entre otras cosas, no excluye la crueldad. La imagen del hombre simple y llano está teñida de las mismas características.

Empecemos, no obstante, por el retrato físico. El tipo español durante el romanticismo cristaliza en Carmen de Mérimée en 1845 y se mantiene vivo a lo largo de todo el siglo. Las mujeres representadas casi siempre por andaluzas son de ojos extremadamente bellos, cambiantes igual que sus pasiones; sus cabellos son largos y negros. El talle y las maneras no menos atractivos, levantan sentimientos ardientes en los hombres. La basquiña, traje nacional y casi obligatorio, resalta la cintura y las formas voluptuosas. El vestido corto deja ver las piernas finas y los pies pequeños. El tamaño de éstos, en efecto, y a juzgar por los comentarios de los franceses, dota a la mujer española de una belleza distintiva.

Stendhal dedica en De l'Amour un capítulo a España, refiriéndose

---

[78]Más adelante veremos cómo Stendhal, en apariencia uno de los espíritus más secos del romanticismo francés, se deja impregnar sinceramente de esos sentimientos nobles y exaltados "a la española".

fundamentalmente a Andalucía y sus mujeres, que él como todos los románticos cree apasionadas:

> Là [dans maisons d'estyle mauresque] vivent et reçoivent les charmantes Andalouses à la démarche si vive et sí légère; un simple robe de soie noire garnie de franges de la même couleur, et laissant appercevoir un cou-de-pied charmant, un teint pâle, des yeux où se peignet toutes les nuances les plus fugitives des passions les plus tendres et les plus ardentes; tels sont les êtres célestes qu'il m'est défendu de faire entrer en scène.[79]

Los hombres, aunque no despierten tanto interés desde el punto de vista de lo pintoresco, presentan trazos igualmente distintivos. "Chose assez curieuse -dice L. Leathers-, les époux et les amants de toutes les charmantes Sévillanes et Madrilènes, de toutes les ravissantes Andalouses, sont d'ordinaire des hommes petits et laids, surtout des hommes basanés."[80]

También desde el punto de vista físico la geografía española ofrece aspectos peculiares. Para el espíritu francés dos son las modalidades a distinguir: la simbolizada por Castilla y la andaluza. Castilla es la tierra del silencio. Andalucía la de la fertilidad. "L'Andalousie est l'un des plus aimables séjours que la volupté se soit choisis sur la terre."[81] Esta diferencia se manifiesta igualmente en el carácter de sus gentes: los castellanos son tristes y reconcentrados; los andaluces joviales y expansivos. Las costumbres regionales reflejan también este contraste. Frente a la uniformidad francesa, los trajes resultan originales y variados; hay algo en ellos que tiene sabor a tiempo perdido. Los franceses ven en España, aunque no sean capaces de distinguir bien las características de

---

[79]Stendhal, De l'Amour, Edition et Préface de V. del Litto, Paris, Gallimard. Folio, 1980, pp.168-169.

[80]Op.cit., p.70.

[81]Stendhal, De l'Amour, cit., p.168.

cada provincia, el reducto de la verdadera tradición frente al acoso del progreso y del desarrollo industrial.

A fuerza de oposiciones, el carácter español adquiere una poderosa originalidad[82] que, desde el otro lado de los Pirineos, se admira. Bien es verdad que, probablemente, no como objeto de imitación, pues tengamos en cuenta que los franceses habían hecho ya su apuesta por la carrera de una civilización bajo el dominio de la burguesía. En términos generales, puede decirse que su siglo XIX está marcado por el signo del dinero y ello significa materialismo, arribismo social y económico... Las pasiones extremas que descubren en los habitantes del país vecino podían despertar en ellos simpatía, entusiasmo y una especie de compensación frente al desencanto político en plena Restauración borbónica, pero no les era posible dejar de sentir el anacronismo de España.

Ahora bien, ya que se trataba de un anacronismo no amenazador para Francia, su mirada recaía sobre nuestro país con regocijo, como quien se sumerge en la recreación de un mundo maravilloso y paradójico, pero lejano. Además, uníase a lo anterior el toque exótico.[83] Recordemos cómo a lo largo

---

[82]En 1835, Charles Didier, entre otros, subrayaba el carácter distintivo y misterioso de esta tierra: "L'Espagne est une terre de mystère, où l'on ne s'aventure pas sans émotion; on n'y pose le pied qu'en tremblant, tant elle cache d'abîmes, et plus on la connaît, plus on la redoute." "L'Espagne depuis 1830", art.cit., p.699.

[83]P. Jourda ha considerado en su estudio sobre el exotismo en la época romántica las diversas concepciones que, en materia literaria, adquiere el término. En su opinión, tres son las formas esenciales del exotismo a lo largo de la historia, y que concretamente toman cuerpo en las manifestaciones de los escritores de este período: "Voilà, je crois, les formes essentielles de l'exotisme. Il peut être une vision factice de pays étrangers, -une vision exacte, parfois même très appuyée, presque documentarire, de ce pays, proches ou lontains, -ou l'expression d'une sensibilité tourmentée qui cherche à s'évader vers de nouveaux climats." Op.cit., pp.16-17. El mismo crítico vincula este interés por lo exótico a una más amplia inclinación hacia lo extranjero: " (...) la période impériale est précisément l'époque où, pour la première fois, les Français prennent une connaissances profonde et sûre des littératures étrangères (...). C'est de 1800-1810 que date ce goût profond, et qui s'accentuera pendant tout le siècle, qui nous porte vers les littératures étrangeres et, par suite, vers l'étranger et exotisme." pp.20-21.

del siglo XVIII el tema oriental es objeto de un culto constante. Choca con el frío clasicismo francés y, por lo mismo, se convierte en aspiración de las minorías liberales en arte y en política.[84]

El espíritu europeo del XIX tenía una imagen de lo éxotico muy próxima a la del fabuloso y lejano Oriente. Para empezar, requisito imprescindible era el del clima. Este debía ser cálido, casi ardiente. El aspecto desértico de Castilla se aproximaba mucho, sin duda. La luminosidad cegadora, la soledad y los vastos espacios, todo ello se asociaba a un cierto exotismo. Pero el término despertaba además otras ideas, como la de lejanía. Aunque España geográficamente no podía considerarse lejana, algo de ella permanecía misterioso y diferente, inalcanzable, en una palabra. Su proximidad a Africa y la influencia que este continente había ejercido sobre la Península hacía presuponer extrechos vínculos entre uno y otro pueblo. No pocos franceses creían por aquel entonces que Africa comenzaba en los Pirineos. Sin ir más lejos Stendhal afirmaba: "Il paraît que je vais aller en Espagne, c'est-à-dire en Afrique."2[85]; y hablando de Andalucía: "Les Maures, en abandonnant l'Andalousie, y ont laissé leur architecture et presque leurs moeurs."[86] España se convertía de este modo en una prolongación del misterioso Oriente.[87]

---

[84]Vid. desde la perspectiva española, el estudio de G. Díaz-Plaja, El Romanticismo en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1936. Entre otras cosas, el autor afirma lo siguiente: "(...) el tema romántico oriental es un producto español que, como otros, es, por decirlo así, manufacturado por Francia y acogido después con extraordinario entusiasmo por los españoles." p.224.

[85]Stendhal, Correspondence en Oeuvres Completes Vol.VII, Paris, Ed. H. Martineau, Le Divan, 1927-1937, p.307.

[86]De l'Amour, cit., p.168.

[87]En palabras de A. Farinelli: "C'était l'Espagne mauresque, l'Espagne arabe, Grenade, l'Alhambra, Cordove, Séville, les palais et les patios enchantés, les Abencérages, les Xarifa, les Fatimas, les régions du Midi les plus remplies de rêves et de mystères, qu'on croyait a moitié africaines encore, ces ruines, ces murs, ces arabesques fantastiques, ces souvenirs des beaux siècles de la domination orientale, remplies d'amour, de poésie, exhalant les chansons les plus ardentes et les plus

Otra característica que le confería categoría de paraíso de la imaginación era el retraso industrial en el que se hallaba. Los románticos, como se declaraban hostiles a la civilización mecanizada que hacía no mucho se había inaugurado en Francia, veían con muy buenos ojos este retraso y, en su fuero interno, aplaudían aún más el exotismo de España. De modo que la imagen de este primitivismo, exaltado desde fuera por los viajeros, incluía la voluntaria aceptación de la falta de confort, del mal estado de los caminos, de la ausencia de albergues en condiciones... Viajar a España se convertía en una aventura que los turistas románticos aceptaban de buen grado. El aparente peligro era un placer más.

> En effet -dice Hoffmann-, si le rêve de tout bon romantique était d'explorer les mystérieux pays tropicaux, ces voyages n'étaient pas toujours faciles. Il était long, dangereux et coûteux d'aller voir le Nouveau-Monde, l'Afrique ou l'Orient. L'Espagne, par contre, avait l'avantage d'être toute proche, et il était à la portée des bourses moyennes d'aller y faire une promenade. En somme, le voyage en Espagne affrait presque tous les agréments d'un exploration lontaine, sans en avoir les inconvenients.[88]

Por último, este desplazamiento en el espacio conllevaba también un desplazamiento en el tiempo. Desde esta óptica, España era igualmente un país ideal. A cada paso se ofrecían al viajero los vestigios de un tiempo pasado: ruinas romanas, palacios árabes y, sobre todo, fortalezas medievales. La recóndita y misteriosa Edad Media[89] viva todavía en el

---

voluptueuses, qui exerçaient sur l'âme et la fantasie des romantiques la plus forte des séductions." art.cit. p.678.

[88] L.Fr. Hoffmann, op.cit., p.87.

[89] Lo veremos en el capítulo correspondiente, pero adelantemos aquí las conocidas declaraciones de Beyle: "Je regarde le peuple espagnol comme le représentant vivant du moyen âge." De l'Amour, cit., p.169. Y en otra ocasión: "Voulez-vous voir le moyen âge? Regardez l'Espagne." Mémoires d'un touriste en Oeuvres Completes, cit., XLVII, p.185.

paisaje castellano, seduciendo al hombre contemporáneo por la grandeza y heroicidad de sus caballeros. "Cervantes n'a pas vieilli", decía el Marqués de Custine.[90] Esa era la España del exotismo cautivador, rica en novedades y, al tiempo, sumergiendo sus raíces en un pasado glorioso.

Otro de los rasgos distintivos del carácter español a los ojos de los románticos era la crueldad, frente a las expresiones de una sensualidad apasionada. Y es que a menudo la literatura, incluso la de carácter crítico, ha cultivado la idea de la pasión amorosa española, enérgica, celosa, capaz de conducir a los actos más criminales. Fidelidad y, al mismo tiempo, venganza si terciaba. La reputación, al parecer, venía de antiguo. Al menos se han de considerar los juicios sobre la exterminación de los indios en el Nuevo Mundo a manos de conquistadores, por la que ya Montaigne había protestado. A esta fama se sumaba la obra de la Inquisición que inspiró tantas páginas indignadas de los filósofos del XVIII. Los excesos cometidos por los guerrilleros durante la guerra de España, así como las represiones de Fernando VII eran nuevos y recientes hechos que venían a apoyar impresiones anteriores. Además, y por su fuera poco, España era el escenario de una guerra civil interminable.

Las consecuencias que de todo ello sacaban los franceses no sólo eran relativamente lógicas, sino que casaban francamente bien con la idea del primitivismo exótico español. Chocaba, eso sí, crueldad y primitivismo con civilización occidental, y a ella pertenecía y había contribuido ampliamente nuestro país, de eso no cabía duda. En el fondo, tal contraste confirmaba ante los franceses el carácter esencialmente paradójico de sus vecinos.

---

[90] L'Espagne sous Ferdinand VII 5 Vols. Bruxelles, Wahlen et Com., 1838 (1ªed. Ladvocat, 4 Vols. 1838), Vol.I, p.101.

La Inquisición restablecida por Fernando VII en 1814 es como referencia social y motivo literario una constante en los escritos de la época. No hay autor francés qeu al referirse a España no tenga presente el aparato inquisitorial y lo utilice para hacer literatura. Lo veremos llegado el momento en el mismo Mérimée y en Stendhal no faltan tampoco las referencias al tema.[91]

En cuanto a la religiosidad española, debido precisamente a los efectos de la Inquisición, aparece como intolerante y fanática. Estos rasgos, a su vez, se traspasan al alma española y el resultado lo tenemos en el amplio desarrollo de una literatura a base de frailes inquisidores de un Santo Oficio particularmente influyente. Aun dejando a un lado, en lo posible, el tema de la Inquisición, la literatura de 1830 está llena de referencias a la influencia de la religión entre los españoles. L.Leathers resume esta cuestión diciendo: "Les Espagnols [vistos por los franceses del XIX] sont avant tout religieux, apportant à leur culte une passion tout aussi grande que celle qui enflamme leurs amours."[92] La misma violencia que demuestran en otros órdenes de la vida se halla presente en sus convicciones religiosas. Es casi una cuestión de orgullo y fidelidad. Religión y superstición, no siempre bien diferenciadas, se conjugan en torno al misterio y a los símbolos.

El "non plus ultra" de lo español a los ojos de los franceses es, sin embargo, ese espectáculo colorista y cruel también que tanto mencionan

---

[91]Stendhal alude en diversas ocasiones a la Inquisición. Vid. Oeuvres Complètes, cit.: Vol.13, p.259; Vol.14, pp.370-372; Vol.28, pp.178-179; Vol.38, pp.15-16, 114, 118, 128-129, 365; Vol.43, pp.51-52, 345; Vol.49, p.324.

[92]Op.cit., p.66.

todos los viajeros: las corridas de toros. Si éstas habían suscitado ya anteriormente la curiosidad, con los románticos el interés creció. Un testigo del momento, Alexis de Valon, señalaba en su artículo "La Décima corrida de toros" lo siguiente:

> Depues que je suis revenu d'Espagne, il ne s'est point passé, je crois, un seul jour sans que l'on m'ait adressé les deux questions suivantes: Comment trouvez-vous la reine, et que pensez-vous des combats de taureaux? J'en ai dû conclure (...) que les combats de taureaux étaient, de toutes les curiosités péninsulaires, une de celles qui paraissent à Paris les plus piquantes, et il m'est prouvé que les récits pleins de verve de M.M. Mérimée et Th. Gautier (...) ont excité l'intérêt plus qu'ils ne l'ont épuisé.[93]

Las descripciones de los autores franceses giran en torno al aspecto teatral del espectáculo: el desfile, los trajes, la música... y aunque, excepcionalmente, se considere por algunos un auténtico rito que hunde sus raíces en el pueblo, para la mayoría, incluso resultando curioso, no deja de sorprender ver a los españoles encontrar placer en un espectáculo tan cruel. En todo caso, lo sensual y lo cruel se mezclan inquietantemente en el hombre ibérico y excitan la imaginación colectiva francesa.

Léon François Hoffmann encuentra en la mujer, la danza y la música los mejores ejemplos de esta "sensualidad equívoca". A modo de síntesis, digamos únicamente algo de lo que respecta a la mujer. Los hombres románticos -afirma el crítico- concebían un doble ideal femenino. De un lado, la mujer nórdica, rubia, de ojos azules, soñadora, dulce e inaccesible; y de otro, la mujer meridional, de cabellos negros, ojos radiantes, sensual, apasionada y algo peligrosa. Si la primera estaba hecha para el amor platónico, la segunda inspiraba auténtica pasión física. Entre una y otra, la mujer española se llevaba las preferencias.

---

[93] Revue des Deux Mondes XIV (1846), p.63.

Su voluptuosidad característica satisfacía a los franceses que veían en ella la expresión del amor salvaje y cambiante. Les asombraba y les llenaba de admiración su capacidad de conciliar la liberalidad de costumbres con la observación de los deberes religiosos. Sorprendentemente, parecía que para ella hacer el amor y robar por necesidad no eran pecado. No obstante, por encima de este rasgo subrayaban la independencia de su carácter. Al igual que era capaz de la entrega más absoluta, podía vengarse con la mayor de las crueldades. Su conquista, por lo mismo, se convertía en un riesgo inquietante.

En cuanto a los hombres, ¿cuál era el prototipo?. Sin duda, una mezcla de gitano, contrabandista, torero, fraile, grande de España... El bandolero se convierte en un verdadero mito; la literatura romántica lo transforma y sublima. Desde luego no es visto como un vulgar malhechor, al contrario, más bien como la víctima de la sociedad. Recordemos el protagonista masculino de Carmen de Mérimée, loco por el amor de una gitana y al que ya antes la sociedad había cerrado todas las puertas.

Ahora bien, bandolero, gitano, torero, hombre de pueblo o caballero, por encima de todo el español concederá importancia a su dignidad. "La fierté d'être Espagnol, jointe au mépris pour l'étranger, crée un sentiment de profonde égalité."[94] Alexis de Valon dirá: "Ils ont un sentiment profond de la dignité humaine: le plus pauvre diable prendra place sans scrupule à côté du plus grand seigneur (...) et, sans s'humilier, il aura toujours l'air pénétré de la fameuse maxime espagnole: "Nous sommes tous seigneurs dans ce pays."[95]

---

[94] L.Fr. Hoffmann, op.cit, p.126.

[95] Op.cit., pp.782-783.

Individualista y orgulloso de sí mismo, sobrio y enérgico, ni siquiera la decadencia política de su país ha conseguido doblegar el caraje que le es propio. Su patriotismo, sobre todo desde el intento napoleónico, no podrá ser puesto en entredicho. Y para hacer justicia, aún queda algo por mencionar: su sentido del honor. Toda la literatura española del Siglo de Oro gira en torno a este tema, junto al de la religiosidad. "Fidèle à son Dieu (...), inflexible sur l'honneur, fier, mais prosterné devant les autels." Es así como Schlegel describe la raza ibérica en 1813.[96]

Concluyamos nosotros este capítulo con unas significativas palabras de Hoffmann:

> Sous l'influence de la poussé romantique, les Français ont commencé à apprécier, d'un part, le pittoresque exotique du paysage et des coutumes; de l'autre, les qualités morales de ses habitants. Certes, les détracteurs n'ont pas invariblement suscité l'admiration; l'esprit moqueur des Français ne perd jamais ses droits. Mais, en général, nous croyons pouvoir dire que, pendant la période qui nous intéresse, l'Espagnol inspirait généralement le respect et l'admiration.[97]

"L'Espagne est un nom magique" -decía Mme. d'Abrantès en 1832- "non seulement pour réveiller des souvenirs dans une âme capable d'en avoir, mais aujourd'hui, ce nom est attaché à une partie de ce que nous avons conservé dans notre mémoire de bonheur et de malheur. Rien n'est évoqué vainement dans les souvenirs de l'Espagne (...), tout prend une voix et répond."[98] Y con estas palabras nos gustaría dar paso al siguiente capítulo

---

[96]Citado por L. Leathers, op.cit., p.73.

[97]Op.cit., pp.128-129.

[98]Mme. d'Abrantès, Mémoires, Tome VIII, 1832, p.158. Citado por L. Leathers, op.cit., p.7.

dedicado a Stendhal y junto a él a algunos otros románticos franceses.

1.2. Stendhal y la corriente españolista de la escuela romántica

Henri Beyle vive los años de eclosión del romanticismo y participa activamente en la confrontación, preconizando lo que él llamó "romanticisme" frente al "romantisme": la libertad en el arte, el natural moderno frente a las antiguas convenciones, la búsqueda y el reflejo de la realidad social y personal, gracias al conocimiento de las pasiones del corazón humano. Oponiéndose a la escuela de Chateaubriand y Hugo por su apego a la ampulosidad retórica, y manteniéndose fiel al clasicismo formal fruto de sus tendencias dieciochescas, fue, no obstante, romántico por sustancia y por concepción final. El sentimiento plenamente moderno de la imposibilidad de conseguir la felicidad y su deseo de dirigirse al hombre actual formulando las luchas y las contradicciones del mundo en el que vive, le convierten en un revolucionario romántico que arrastra tras de sí seguidores de talla indiscutible.

Sin embargo, en el terreno de las realizaciones prácticas, el teatro romántico por él detendido planteaba, pese a la aparente sencillez de su propuesta, numerosos problemas, y el tiempo vino a demostrar que agradar al público y decir la verdad sobre Francia en 1824 eran dos exigencias poco compatibles en aquellos momentos. El público supuesto no era el real; quizá por eso Stendhal soñó siempre con los lectores futuros que fuesen capaces de entender su obra. Para el teatro que se intentaba implantar era necesario un público capaz de sentirlo, y ese público todavía no existía. Por eso Geneviève Mouillaud dirá: "Racine et Shakespeare a eu du succès; mais le type de théâtre qu'il préconisait, historique, réaliste, en prose, n'a donné lieu qu'à quelques tentatives éphémères, dont une seule, le Théâtre de Clara

Gazul de Mérimée, a vraiment compté."[1]

Mérimée, en cierto modo, habia conseguido aplicar los principios que Stendhal defendia para el teatro, adelantándose con su Cromwell al de Victor Hugo. Delécluze, su contemporáneo, insistia con razón sobre este punto: "Le Cromwell de Mérimée était une des premières applications de la théorie que Stendhal avait développée en 1823 dans sa brochure intitulée: Racine et Shakespeare."[2]

Es así como en torno al año 1825 el joven Mérimée, gracias a sus primeras tentativas, y el maduro Beyle se vinculan en un mismo entusiasmo por demostrar el valor de la nueva estética. Se inicia entonces una duradera amistad al calor del espíritu del pequeño cenáculo capitaneado por Stendhal. Como sabemos[3], en torno a aquél se agruparon gentes con cierta afinidad de caracteres y tendencias: Charles de Rémusat, Cave, Dittmer, Th. Leclercg, Sautelet, Cerclet, A. Bertin, Loere-Veimais y H. Mauris, Charles Magnin, el conde Cuchâtel, de Guizard, Patin, Artaud y Jacquemont, fundamentalmente. Unos anglófilos, otros helenistas, traductor de Goethe alguno y también redactores del Globe, órgano de publicación de sus teorías literarias. El romanticismo que defendieron compartia con el romanticismo integral ciertos principios, pero se mostraba totalmente reacio a la sensibilidad lírica y a los excesos en la forma. En todos estos hombres perduraba aún sobre manera el espíritu de la Enciclopedia y de todo el siglo XVIII, y no pudieron ni quisieron desprenderse del clasicismo formal, aunque fuesen románticos por

---

[1]G. Mouillaud, "De Henri Beyle à Stendhal" Europe 50 Année, Nº519-520-521 (Juillet- Août- Septembre 1972), p.23.

[2]Citado por P. Trahard, La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834), Paris, Librairie Ancienne Eduard Champion, 1924, p.144. Vid. sobre Delécluze, R. Baschet, E.-J. Delécluze, témoin de son temps. 1781-1863, Paris, Boivin et Cie., s.a.

[3]Vid. el Capitulo Primero de nuestro trabajo sobre Stendhal y la crítica literaria romántica española.

sustancia y por concepción final.

En el fondo, creemos que la ensoñación lírica de que son capaces espíritus como el de Lamartine o Musset, le estaba vedada a Stendhal y también a Mérimée. La imagen que la historia nos ha dejado de ellos es, sin duda, la de hombres secos y escépticos, pero ¿es eso, en su caso, realmente lo esencial o, más bien, una consecuencia de su mirada clarividente sobre la propia realidad humana? A Stendhal le puede faltar poesía, pero, ciertamente, no ensoñación. Sucede, nos parece intuir, que lo que hereda del logicismo le hace ser muy realista respecto a la esperanza en una felicidad auténtica y posible. El gusto por la evocación interior, suscitado en su caso por la música y la pintura, sustituye a la expresión poética en el arte literario. El sentimiento de la imposibilidad del ideal de "bonheur" es lo más puramente romántico que encontramos en el escritor, lo que conduce a una natural sobriedad altanera. En el estudio crítico de J. Torres Bodet, leemos: "Stendhal fue, a mi ver, un filósofo del siglo XVIII, con sentimientos del XIX y procedimientos intelectuales del XX. Por tanto, su romanticismo tenía que presentarse disimulado bajo una máscara escéptica: la de los moralistas del setecientos, que tanto había leído él en su juventud."[4]

Consideremos ahora algunos de los contactos existentes entre Beyle y otros personajes de la vida cultural del momento, pues la relación personal o literaria debió influir en la idea que de lo español se formó el escritor. Es evidente, en primer lugar, que el españolismo de la época, como ingrediente artístico e ideal de los escritores románticos, se concretó en realizaciones muy dispares: de un lado, las de los seguidores de la escuela

---

[4]J. Torres Bodet, Tres inventores de realidad: Stendhal, Dostoyewski, Pérez Galdós, Madrid, Revista de Occidente, 1969, p.48.

oficial romántica; de otro, las de los partidarios de un arte más personal, histórico y "psicológico", esto es, la de algunos de los miembros del cenáculo de Stendhal. De entre ellos, nos ocuparemos especialmente de Mérimée por su importancia como forjador del teatro romántico españolista en Francia y amigo "incondicional" del escritor grenoblés. Previamente dedicaremos algunas páginas a los contactos de Beyle con los contertulios de ciertos salones sociales y literarios del París de 1820-1830. En ellos conoció y respiró una atmósfera inclinada hacia las cosas de España; un ambiente en el que concurrían varias tradiciones: la propiamente hispánica, con su teatro del Siglo de Oro y su Romancero, la hispano-arábiga, y la inglesa, por contar con nombres como el de Lewis.

1.2.1. Los salones literarios en el París de 1830

Hacia 1830 eran muchos los que publicaban obras sobre España o sobre temas españoles.[5] Entre ellos los hubo, sin duda, que frecuentaron los mismos salones a los que Stendhal se mostraba asiduo. Se tratase de salones sociales o eminentemente literarios, el interés de Beyle no tenía rival.[6] Fue, por ejemplo, un honor para el francés establecer relaciones con el conde V. de Tracy, a cuyo salón fue invitado, y a quien admiraba desde hacía tiempo por sus teorías. A esta reunión asistían también, entre otro, el general Lafayette y Victor Jacquemont[7], aquel joven escéptico, amigo de Mérimée; un hombre sensible, de los que saben dominarse, pero, como Stendhal, incapaz de ocultar sus sentimientos, educado sólidamente en el

---

[5]Vid. H. Bédarida, "Le romantisme et l'Espagne" Revue de l'Université de Lyon Vol.IV (1931), pp.191-212.

[6]Vid. Stendhal, Vie de Henry Brulard en Oeuvres intimes, cit.: "La fortune, dont j'ai tant à me louer, m'a promené dans plusieurs salons des plus influents" p.366.

[7]Vid. P. Trahard, op.cit., pp.97-102.

liberalismo y en la tradición del siglo XVIII.

Sin embargo, las noches en el salón de la calle d'Anjou, junto a la brillante Sarah Newton, esposa de V. de Tracy y modelo de belleza delicada al estilo inglés, pronto dejaron de ser lo que fueron en un principio. El anfitrión daba muestras de frialdad hacia las teorías stendhalianas y ello terminó por reconducir a nuestro hombre a otro de los importantes salones de moda, el salón de Mme. Cabanis. En el fondo, un salón burgués en el que Stendhal no debía sentirse demasiado a gusto, pero que, siendo terreno neutro, hacía que se mostrase un poco más atrevido que en el de la calle d'Anjou. Allí conoció a Fauriel: "C'est, dit-il, avec Mérimée et moi, le seul exemple à moi connu de non-charlatanisme parmi les gens qui se mêlent d'écrire."[8] Y entre las gentes que en Vieilles-Tuileries se congregaban halló además algún otro buen interlocutor.

Pero, sin duda, donde mejor se encontraba era en casa de la Pasta, la cantante cuya gloria fue inmensa durante aquellos años, actriz reconocida y alabada. Hacia sus encantos se volvió el escritor, aunque su entusiasmo, desgraciadamente y como tantas veces ocurrió en su vida amorosa, le fue pagado con moneda inferior. Cada vez que quería agradar demasiado, acababa cansando; en esto era mucho menos comedido que su amigo Mérimée. Silencioso, soñador en el salón de la Pasta, cuidaba más de ella como artista que como mujer, lo que no le impedía aparecer, a los ojos de la sociedad, como amante de la actriz y levantar los comentarios de los numerosos enemigos que tenía. Stryienski decía, quizá exagerando un poco: "L'opinion qu'on avait de Stendhal était toujours extrême, il a eu de vrais amis et de vrais ennemis; les amis étaient ceux qui le connaissaient, les ennemies ceux qui le

---

[8]Citado por C. Stryienski, Soirée du Stendhal Club, Société du Mercure de France, Paris, MCMC, p.217.

connaissaient mal."[9]

A decir verdad, fuesen muchos o pocos sus enemigos acérrimos, su espíritu controvertido era tolerado, no sólo en casa de M. de Tracy, Mme. Cabanis o la Pasta, sino también en el salón de M. Cuvier, en el de Mme. Ancelot, en el del barón Gérard o en el de Mme. de Castellane. El y su cenáculo literario se refugiaban, unas veces en estos salones, otras en casa de Albert Sapfer, en la de Mme. Pomaret o en el salón de Viollet-le-Duc o, claro está, en el de Etienne Delécluze. En las reuniones de Delécluze Beyle iba a encontrar, por fin, la sociedad que le convenía y el lugar donde poder hablar con franqueza entre hombres brillantes. Desde este pequeño apartamento de periodista, el autor de Racine et Shakespeare aclamaría los postulados de la nueva alternativa literaria.

Entre los años 1825 y 1830, estuvo igualmente de moda otro salón, el del Arsenal. En 1826, los Nodier[10] ya se habían instalado allí, y en torno suyo crearon un círculo sobresaliente en el que no podía faltar la figura de un burgués diletante: Emile Deschamps[11], y la del joven Alfred de Musset. Al primero le uniá a Stendhal la libertad de espíritu y la curiosidad por las literaturas extranjeras; por sus tendencias bien podría haberse convertido en claro simpatizante del revolucionario cenáculo. Sin embargo, había algo que abría un verdadero abismo entre ambos: el espíritu volteriano de Deschamps amaba el lirismo y la forma, y esos eran ingredientes que el grenoblés no podía ni comprender ni, mucho menos, compartir.

---

[9] Ibid., p.223.

[10] Nodier escribio la famosa obra Inés de la Sierra.

[11] H. Girard, Un bourgeois dilettante à l'époque romantique: Emile Deschamps (1791-1871), Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1921, p.126.

Con el tiempo, el talante literario de Emile Deschamps se inclinaría por el romanticismo que alentaba Hugo, pero también tendría que reconocer, a la sombra de lo que Stendhal proclamaba, la necesidad de transportar a Shakespeare a la escena francesa. El teatro de Shakespeare por un lado, y por otro la poesía española, se iban a convertir así en focos fundamentales de atracción en torno a los cuales Deschamps trabajo toda su vida. Hacia estas mismas fechas debió de ofrecer a sus amigos del Arsenal la primicia de su Romancero. El encanto andaluz se había puesto de moda y persistiría como tal durante toda esta época. Era también el tiempo en que Musset componía los Contes d'Espagne et d'Italie (1826) -a los que nos referiremos más adelante- y dedicaba algunas poesías a la reuniones de Charles Nodier, como la que termina con estos versos:

Et moi, de cet honneur insigne
Trop indigne,
Enfant par hasard adopté,
Et gâté

Je brochais des ballades, l'une
A la lune,
L'autre à deux yeux noirs et jaloux.
Andaloux.

Particularmente fiel a las veladas de Nodier fue también un protegido de Sainte-Beuve: A. Fontaney. Aunque su nombre no aparece en ningún momento citado en la Correspondance de Stendhal, no parece descaminado pensar que, en estos círculos, ambos debieron conocerse. La cuestión es que en 1830 Fontaney fue nombrado embajador en España, desde donde publicó en la Revue des Deux Mondes varios artículos sobre el país, seguidos de una narración; también en su Diario íntimo habla con satisfación de su tiempo en la embajada.[12] Todo ello debió de leerse con interés en

[12] Vid. L. Leathers, op.cit., p.78.

estos salones.

Algunos ingleses despertaron de ese modo al encanto de España desde su residencia en París. Contaban, además, con antecedentes como el del célebre escritor Lewis, cuya novela negra Le Moine, traducida al francés en 1797, había ejercido una influencia notable sobre todos los jóvenes cerebros del período 1820-1830. La huella que dejó en Mérimée es clara[13], y Stendhal, curiosamente, lo recomienda a su hermana Paulina, cuya educación tanto le preocupó, hasta el punto de dedicar buena parte de su correspondencia a sugerirle lecturas al tiempo que le hacía los comentarios pertinentes destinados a iluminar y orientar su preparación. Todavía en vida del novelista inglés (1775-1818), Beyle incluye la novela Le Moine entre las obras especialmente recomendadas en una carta a Pauline, enviada desde Marsella, el 7 de Febrero de 1806. El consejo va dirigido a ella y al pequeño hijo de su tío Roman Gagnon ("Je ne sais pourquoi cet enfant m'intéresse" -afirma Stendhal en esta carta-), y dice así: "Engage-le à lire Prévost, je te le répète; le Moine, Faublas; ce dernier est bien un peu trop galant, mais il élève à la vrai galanterie; tu peux cependant ne lui conseiller que dans quelque temps."[14]

Bajo el influjo español hubo, por entonces, otros escritores ingleses, como Maturin o Thomas Otway, pero concretamente uno, más artista que escritor, aparece citado en una carta de Beyle a Abraham Constantin, desde París y fechada el 11 de Julio de 1837. La polémica romántica ya se había apaciguado; los libros de viajes por España, tan numerosos en la

---

[13]Recordemos que Mérimée lo cita a menudo en su Correspondance. Vid. G. Ramos González, El género fantástico y la España en Prosper Mérimée, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1982, p.69.

[14]Stendhal, Correspondance Vol.I, Paris, Bibliothèque de la Pleiade, 1967-1968, p.282.

década de los veinte y los treinta, seguían aún en cartelera y aparecían otros nuevos. Por su parte M. Taylor tenía bien ganada la reputación de atento observador del espectáculo español y sus valores artísticos propios. Hizo varios viajes a España y fue el segundo el que le proporcionó el material para su libro Voyage pittoresque en Espagne, abundantemente ilustrado con un centenar de litografías acerca del sur de la Península y las costas septentrionales de Africa. Sin duda debió de encontrar allí los aspectos más románticos y pintorescos de cuantos un francés pudiera imaginar. En su opinión, se encontraba ante uno de los más bellos espectáculos de Europa.[15]

Además de los varios libros de viajes que escribió y de alguna pieza de teatro, el barón Taylor (1789-1879) desempeñó cargos importantes, entre ellos el de inspector de Bellas Artes, nombramiento que recibió en 1838. Seducido por la pintura española, consiguió para el Louvre importantísimas obras de nuestros mejores artistas, en un momento en que los desordenes políticos dejaban escaso tiempo en España para las preocupaciones culturales. En este sentido, contamos con varios singulares comentarios por parte de Beyle respecto a la labor de Taylor, en una carta de 1837. He aquí algunos de los párrafos:

> Dans ce moment, on est fou de l'école espagnole; on méprise assez les écoles d'Italie et l'on paye fort cher les tableaux flamands. M. Taylor a déployé en Espagne beaucoup d'adresse et de résolution: à Barcelone, le chef de l'émeute, qui était dans la rue, est venu lui offrir d'acheter pour dix mille francs les tableaux d'une église qu'on allait brûler dans deux heures (...).
>
> J'ai oublié de vous dire que M. Taylor a rapporté au Louvre cent cinq tableaux espagnols, dont vingt sont des chefs-d'oeuvre; ils sont de Murillo, Velasquez et Cano; on y trouve une vérité austère. Ces Espagnols sont admirables pour peindre un moine que a peur de l'enfer; du reste, jamais de

[15] Vid. L. Leathers, op.cit., p.43.

> beau idéal. Ces tableaux ont coûté un million au roi, qui, dit-on, a voulu donner une gratification de soixante mille frans à M. Taylor qui a refusé.
>
> Quand M. Taylor avait acheté ces tableaux en Espagne, il les faisait emballer dans de la laine et disait à tous les corps de garde qu'il rencontrait que ses ballots contenaient de la laine; il payait successivement tribut aux christinos et aux carlistes. Arrivé à la frontière, il était obligé de faire sortir ces ballots de laine en contrabande.
>
> M. Taylor raconte que l'on trouve souvent en Espagne des couvents que contenaient deux cents moines il y a trois ans, mais que maintenant n'en ont plus que cinquante, encore ces cinquante meurent de faim; on oublie de leur payer leurs pensions, et ils vendent, sans aucun scrupule, les tableaux de leur église.[16]

Conocemos la disposición de Beyle hacia la pintura, entre otras cosas por su obra Histoire de la pinture en Italie, donde describe el ideal de belleza, al que no parece que se acerquen, en su opinión, los pintores españoles. No obstante, el escritor no deja de admirar la valía de Murillo, Velazquez o Cano[17], y en otro orden, también la de M. Taylor, capaz de adentrarse en la Península corriendo notables peligros, con un loable fin artístico.

Relacionado también con el mundo de la pintura estaba Alexandre Aguado (1784-1842)[18], banquero y coleccionista de obras de arte, además de Marqués de las Marismas, título que recibió como recompensa a sus grandes

---

[16]Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., pp.237-238.

[17]En el conjunto de su obra (Vid. Oeuvres Complètes, cit.) encontramos alusiones a otros pintores españoles, así Luis de Morales (Vol.47, p.432), José Ribera (Vol.6, p.248) o Luis de Vargas (Vol.26, p.274).

[18]"Le populaire Voyage en Espagne de Théophile Gautier date de 1843; c'es le moment choisi où Paris dispose d'une representation très appréciable et unique des grands maîtres de la peinture espagnole: le Musée Espagnol, enrichi alors grâce au philanthrope anglais, Standish, et les galeries Soult et Aguado. Ce que contribue à faire de l'Espagne le pays de la sensibilité. La mise en valeur de la peinture espagnole en France vient de la période déjà avancée du Romantisme, et elle doit surtout à Gautier sa diffusion parmi le grand public. Barrès et Montherlant, dans ce sens marchent sur ses traces." M. Sito Alba, Montherlant et l'Espagne. Les seurces hispaniques de "La Reine morte", Paris, Klincksieck, 1978. (El subrayado es nuestro).

empresas en España. De origen portugués, vivió en Francia y en la capital patrocinó galerías de arte, tal y como señala Stendhal en su Correspondance: "M. Aguado, qui maintenant est marquis de las Marismas, a formé une galerie de tableaux dont son portier remet la liste aux personnes qui ont des billets de M. Aguado. Cette liste annonce: six Corrège, huit Raphaël, etc..., c'est-à-dire qu'il n'y a ni Corrège, ni Raphaël, mais huit ou dix tableaux espagnols fort remarquables."[19] Probablemente, Beyle disponía de esos "billets" de M. Aguado, al tanto como estaba siempre de las novedades pictóricas que podían engrosar los museos de París. Además el nombre del Marqués y su título debían traerle lejanas remembranzas de un país peculiar.

Junto al nombre de Aguado, encontramos el de Resséquier y el del artista Gavarni. Ignoramos si nuestro autor les conoció personalmente, lo que sí sabemos es que Gavarni fue indiscutiblemente reconocido en los bailes de la capital y admirado como artista a la española. Dice L. Leathers en L'Espagne et les espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac:

> Le séjour de Gavarni à la frontière espagnole, pendant les années 1826-1827, laissa sur lui une empreinte ineffaçable (...). Tous les bals masqués de la capitales reflétèrent désormais la goût de cet artiste extraordinaire. Gavarni lui-même gardait dans ses manières, dans ses habitudes, dans sa façon de parler, dans son costume, quelque chose des Espagnols. Aux bals, il portait invariablement le travestissement de muletier valencien, par amour de la couleur locale il ne fumait jamais que la cigarette; sa conversation était émaillée de mots espagnols. Il avait l'air enfin d'un compatriote de Cervantes exile.[20]

Este singular travestismo artístico de Gavarni nos trae de nuevo a la memoria la imagen de la famosa Clara Gazul. De su creador hablamos al comienzo de estas páginas y es ya momento de que volvamos a él.

---

[19] Correspondance Vol.III, cit., p.238.

[20] Op.cit., p.87.

1.2.2. Prosper Mérimée

En el año 1830, los principios románticos han triunfado y Mérimée goza de fama como amante de las cosas de España. Su visión del país vecino todavía no es la del experto hispanista, ni, desde luego, la del que había de escribir Carmen en 1845, aunque desde su primer viaje haya podido ir vislumbrando ya esta creación. Unos años antes le vemos trabajar por la causa romántica, termina un drama -Cromwell- y se mete a fondo en la redacción de las comedias que formarán el Théâtre de Clara Gazul: los Espagnols en Danemarck y Une femme est un diable. Pero antes incluso de publicar su Théâtre aborda resueltamente el tema de España en cuartro artículos del Globe, aparecidos el 13, 16, 23 y 25, respectivamente, de noviembre de 1824.

Aunque los dos primeros artículos no estén firmados y en los dos últimos sólo figure la inicial M., todo hace sospechar que Mérimée fue su autor.[21] Este tipo de anonimato, habitual en el órgano de difusión del nuevo movimiento literario, el Globe, fue además costumbre propia del escritor, quien durante cinco años no firmó sus obras y a quien Maepherson debió contagiar el gusto por las mistificaciones y Stendhal el de los pseudónimos. Además, de no ser así, difícilmente podríamos explicar la afinidad entre los artículos y el Théâtre; en ambos casos se descubren similares preocupaciones por el arte y los mismos planteamientos de escuela.

Si sobre el drama antiguo y moderno se escribió y discutió sin pausa, sobre el arte dramático en España quiso Mérimée hacer el ensayo que iluminase la realidad escénica francesa. Cuando todo el mundo se ocupaba de

---

[21] Vid. P. Trahard, La jeunesse..., cit., pp.146 y ss.

las literaturas extranjeras[22], pero casi nadie emprendía a fondo su estudio, el muchacho que, aunque retraído siempre fue resuelto bajo esa máscara de frialdad tan característica[23], se adentraba en un aprendizaje riguroso del idioma español. Sólo así pudo leer en el texto original a los grandes escritores, y gracias a ello redactar los artículos citados. Los correspondientes al 13 y 16 de noviembre tratan del actor Mayquez y del poeta Cienfuegos. El autor estudia, sobre todo, la interpretación de los actores españoles y sigue la evolución de su arte a través del siglo XVIII y XIX. Admira el desprecio por el decorado y la vestimenta, y la superación del deplorable sistema de declamación dramática. Lo mismo que Stendhal -y la lectura de su Cromwell en los salones literarios había sido un ejemplo incomparable- Mérimée entiende que lo natural es intentar hablar en escena como se habla en la conversación familiar. En esto coincide con el sentido de lo natural de Mayquez, pero choca todavía con la resistencia del público y es considerado un revolucionario.

El segundo artículo termina con un análisis de las cuatro tragedias de Cienfuegos, poeta de fines del XVIII cuyas obras se editaron en París en 1821. Sus comentarios insisten en la preocupación por lo natural, se trate de la labor de los actores o de la contextura de la obra; lo importante es la realidad -no el realismo-, el diálogo vivo y la acción tomada de la historia. Los dos últimos artículos abordan la obra de Comella y de Moratín. El autor condena el estilo culto y solemne que Voltaire y los filósofos franceses contagiaron al genio español. Su admiración por nuestro

---

[22]Vid. P. Jourda, op.cit.: "(...) la période impériale est précisément l'époque où, pour la première fois, les Français prennent une connaissance profonde et sûre des littératures étrangères..." pp.20 y ss.

[23]Decía Turgueniev a propósito del carácter de Mérimée: "La sensibilidad era el auténtico fondo de su carácter, pero vivía enmascarado." Citado por M. San Miguel, Mérimée, erudición y creación literaria, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984, p.165. En este rasgo de su personalidad han insistido la mayor parte de los críticos, desde Sainte-Beuve, Beaudelaire y Taine, hasta Baschet, Léon y Freustié.

teatro del Siglo de Oro es evidente: "Anglais, Alemands, Français ont exploité la même mine, et je suis sûr qu'il n'existe pas à la scène une situation qu'on ne puisse retrouver dans les comédies espagnoles du XVI et XVII siècle."[24] Finalmente, el crítico se lanza a un concienzudo análisis de las comedias de Moratín, a las que, a decir verdad, juzga con desdén, pareciéndole frías, sin la espontaneidad de las situaciones reales. Sólo el estilo del dramaturgo le parece elogiable, sólo su instrucción -dice- le salva de la mediocridad de su talento al utilizar las reglas clásicas. Una vez más vemos al autor abogar por el nuevo arte. Así terminan estos cuatro artículos que tienen el aire de un manifiesto y anuncian ese Théâtre de Clara Gazul que saldría a la luz en 1825. Recojamos, en síntesis, unas palabras del crítico P. Trahard de uno de los varios y sustanciales ensayos dedicados al escritor francés:

> Recherche de la vérité dans l'art et du naturel au théâtre, simplicité, simplicité du dialogue et du style (ce qui est l'idéal de Mérimée plutôt que de Hugo); respect de l'histoire et des moeurs (ce qui, au XVII siècle, constituait la couleur locale, ce qui le restera pour Mérimée, et à peu près pour lui seul); haine de l'emphase (ce qui surprend encore en 1824 et ne parait légitime qu'à Mérimée, à Jacquemont et à Stendhal): voilà les théories littéraires, qui pourraient, à la rigueur, donner à ces quatre articles l'allure d'un manifeste.[25]

La contribución de Mérimée con las comedias de Clara Gazul marca, en este marco de revuelta artística, un paso hacia adelante respecto a la iniciadora pieza de Pierre Lebrun, el Cid d'Andalousie, que como dijimos en el capítulo anterior se quedó a medio camino entre las teorías clásicas y las románticas. Pero si aquella obra no logró plenamente triunfar, el esfuerzo de Mérimée no fue vano. Su representación juega verdaderamente en

---

[24]Citado por P. Trahard, La jeunesse..., cit., p.153.

[25]Ibid., pp.155-156.

beneficio de los románticos.

En el Théâtre de Clara Gazul el autor se vale de una superchería muy próxima a la de Cervantes. Ahí tal vez pueda intuirse el primer lazo de unión con lo español. En todo caso, el encubrimiento de hacer creer que Clara Gazul es una "comediante" española real a la que el autor se limita a traducir y si fuese necesario a disculpar, es bien celebrado. Al éxito popular le sigue el de la prensa liberal. El libro se divulga en el extranjero y el Globe se felicita por las muestras de aclamación universal. Se alaba la puesta en escena de los nuevos principios y también la originalidad de la obra.

¿El público esperaba encontrar en sus páginas la España real y verdadera? Lo cierto y para empezar, es que el público francés en 1825 no sabía a ciencia cierta cómo era España. En el capítulo anterior explicábamos de qué modo había de entenderse ese conocimiento de la Península, fundamentalmente libresco. La generación romántica busca en el pasado del país vecino elementos temporales y espaciales con los cuales identificarse. Los espectadores se entusiasman con el pintoresquismo y los escritores les ofrecen aquello que esperan. ¿Es, entonces, verdadera esta imagen de España? No, ateniéndonos al estricto sentido de la palabra. Es sólo la imagen que se quiere ver y se deduce gracias a la sublimación de ciertos rasgos afines al sentir romántico. En definitiva, pues, lo que se admira en la creación de Mérimée es esa mezcla de osado romanticismo y de "realismo discreto".[26] Discreto sí, porque aunque inspirado en la historia y en la vida, hace tales concesiones al gusto por lo exótico que resulta cuando menos convencional, si no complaciente con las exigencias del público.

---

[26] Ibid., p.175.

Sigamos con el análisis de la presencia de lo español en la obra. Hemos mencionado la supercheria del autor-traductor. Ahora conviene que nos detengamos en las continuas referencias a los modelos que le brinda el teatro español. La intención parece ser volver a la técnica de la antigua comedia española. En el Preliminar a Inés Mendo ou Le préjugé vaincu, escribe: "L'auteur, qui s'est étudié à imiter les anciens comiques espagnols, n'a nullement cherché à eviter leurs défauts ordinaires, tels que le trop de rapidité dans l'action, le manque de développements, etc. Il faut lui savoir gré de n'avoir pas copié aussi le style "culte", si fatigant pour les lecteurs de ce siècle."[27] En el drama español del Siglo de Oro encuentra la autoridad literaria en la que apoyarse para su defensa de la nueva libertad en el arte: confusión de géneros, supresión de las tres unidades, etc. De estos modelos toma lo que puede acomodar en su circunstancia, pero rechaza el énfasis y la redundancia de que pecan.

De otro lado, el interés histórico que demuestra el libro es un punto más a su favor. Apoyando el drama histórico a lo Stendhal, Mérimée consigue dar a su obra color local y verosimilitud. En sus comedias, el lector encuentra todos los acontecimientos de primera página que han hecho de España un mito moderno desde la Guerra de la Independencia.[28] Los hechos estaban ahí, ¿cómo dudar de ellos? El público creyó estar, en efecto, mucho más cerca de la realidad de lo que estaba; el mismo Stendhal, entusiasmado sin duda por la exitosa resonancia de sus teorías, pudo muy bien compartir esta impresión de realidad que daba el teatro de Clara Gazul.

---

[27]P. Mérimée, Théâtre de Clara Gazul, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p.164.

[28]Recordemos las palabras de P. Trahard: "(...) les moindres détails concourent à envelopper l'intrigue d'une réalité toute proche: guerre de l'Independence, junte de Séville, arrivée de la flotte anglaise, capitulation de Baylen, siège de Saragosse... Le lecteur rencontre à chaque page une figure de connaissance, Godoy au Porlier, Pichegru au Ferdinand VII, Palafox au Murat..." Op.cit., pp.187-188.

Es probable que Mérimée, de haberlo querido, habría podido ser más fiel y menos convencional en su retrato. Pero en circunstancias como aquella estaban en juego, por parte del autor, demasiados intereses. Deseaba que su obra fuese un espaldarazo contra el clasicismo, tenía, pues, que poner en práctica las nuevas teorías y complacer así al grupo literario en el que militaba junto a Beyle; se trataba también de agradar al público y atraer la máxima atención, por ello eligio el marco exótico con todos sus típicos atributos; por otra parte, era necesario también dar impresión de realidad, de ahí los datos históricos; por último, sospechamos que quiso, empleando el recurso de la ironía que él manejaba excelentemente, ridiculizar la política francesa en su historia más reciente. De no haber hecho esto bajo el antifaz que le proporcionaba el resto de los ingredientes de la obra, el escándalo hubiese sido excesivo.

En efecto, revisemos la comedia y nos daremos cuenta de la total irreverencia que demuestra en relación al ferviente patriotismo francés todavía vivo bajo el recuerdo del Emperador. Y es que Mérimée se atreve siempre a dar el papel de buenos a los españoles y de malos a los franceses. En Les Espagnols en Danemarck, por ejemplo, la acción se desarrolla en la isla de Fronie, en 1808. Encontramos al marqués de La Romana junto a algunas tropas españolas y su ayuda de campo don Juan Díaz Porlier, llamado El marquesito, prisioneros de los franceses e intentando idear un medio para recibir ayuda inglesa y volver a España. Las expresiones nostálgicas de don Juan dan idea de esa imagen convencional de ópera-cómica que subyace en el texto: "Oh¡ Espagne¡ Espagne, quand reverrai-je tes basquines, tes jolies escarpins, les yeux noirs, brillants comme des escarboucles¡"[29] Pero un poco más adelante le oímos también prorrumpir en gritos por la libertad de su patria: "Si je veux revoir l'Espagne, c'est pour me trouver face à face avec

[29] Théâtre de Clara Gazul, cit., p.74.

ses oppresseurs, c'est pour planter en Galice l'étendard de la liberté, c'est pour y mourir, si je ne puis y vivre libre."[30]

Mérimée, sin ser antipatriota, no tiene el menor inconveniente en admirar las cualidades de los otros pueblos. Comparte el liberalismo de Stendhal y su cosmopolitismo[31], aunque uno y otro centraron su atención en aquel pueblo hacia el que más se inclinaron sus simpatías: para Beyle sería Italia, para el joven Mérimée España. Si como dijimos Stendhal por su parte llega a lo "español" en el marco de un ambiente romántico que abulta el exotismo y el pasado castellano, este es el momento de concretar tal afirmación revisando el camino personal que recorre esa imagen desde Mérimée hasta nuestro escritor.

En 1825, ninguno de los dos ha visitado España. En el caso de Beyle existe una tradición familiar, cuyos pilares fueron su tía Elisabhet y su madre, que le vincula afectivamente a la tierra del Quijote, pero nada más. La atmósfera españolista pesa entonces sobre todos y cada uno de los artistas, ya hemos anotado los rasgos con que se manifiesta. Ahora bien, Beyle ha compartido horas de cenáculo, veladas enteras de polémica y entusiasmo con el joven al que muchos consideran su discípulo, Prosper Mérimée[32]; y es él, precisamente, quien saca a la luz la obra que más hace avanzar al "romantisme". Mérimée es suficientemente reservado como para no revelar todos los secretos de su bien atinada ironía y Beyle, como la mayor

---

[30] Ibid.

[31] Hagamos notar que, antes del largo período en París, Beyle, siguiendo a la armada de Napoleón, había viajado por Alemania, Austria y Rusia. En 1817 y en 1821 visitó Inglaterra. Durante sus estancias en Italia pudo conocer a Lord Byron, Brougham, Hobhouse, Monti, el poeta, Canova, Mayer, Rossini, Paccini, etc. Vid. M. Augry, Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et de Mérimée. Thèse soutenue à la Sorbonne le 4 Juin 1987.

[32] Vid. P. Arbelet, Trois solitaires (Courier, Stendhal, Mérimée), Paris, Gallimard, 1934, pp.205-210.

parte del público se entusiasma con la comedia, posiblemente enorgullecido también al ver cómo otros le imitan en eso del gusto por los pseudónimos.[33]

De todos modos, aunque el libro sea una fantasía, la pluma que lo escribe no es inconsciente, se mueve con la seriedad y la erudición que caracteriza el conjunto de su producción. Indicábamos el interés que, desde un principio, manifiesta por aprender el idioma español; fueron también bastantes sus lecturas: "Mérimée a lu les six volumes de la collection des Chefs-d'oeuvre des théâtres étrangers; il a traduit quelques pièces; enfin il s'est documenté auprès de ses amis. L'habilité fait le reste."[34] No sucede lo mismo con el cuarentón Henri Beyle, quien leyó algunas obras españolas traducidas, pero estuvo escasamente documentado al respecto. Ello hace pensar en lo mucho que debió influir en él la aportación de Mérimée cuando redacta las nouvelles de tema español, entre 1825 y 1830.

Volviendo a Clara Gazul, hay otro dato que dificulta esa pretendida aproximación rigurosa a la comedia clásica española: es el espíritu con que se concibe. La España de Cervantes y Calderón que se intenta recrear parece, de hecho, estar mucho más inspirada en autores del siglo XVIII que en los del siglo XVI y XVII. No vamos a entrar en un cotejo pormenorizado, pero sí debemos indicar que, a pesar del juicio severo que merece al francés el dramaturgo Moratín, su obra mantiene con El sí de las

---

[33]Stendhal se refiere a Mérimée en muchas ocasiones llamándole "Clara" o "Clara Gazul". Vid. la Correspondance, cit.: Vol.II, pp.128, 182, 206, 209, 214-215, 217-219, 228, 235, 238-241, 254, 257, 260-261, 263, 278, 280, 290, 295, 299, 308, 313, 324, 501, 666, 862; Vol.III, pp.27, 203, 219-221, 229, 534.

[34]P. Trahard, La jeunesse..., cit., p.195. Ante la pregunta de si conocía a fondo el teatro que imitaba, cabe indicar la existencia de algunas deudas con Calderón, Lope de Vega o Cervantes: "Chaque comédie présente un élément espagnol emprunté aux poètes de la comédie ancienne: amour de la patrie et de la liberté dans Les Espagnols en Danemarck; fanatisme religieux dans Une femme est un diable; violence de la passion dans l'Amour Africain; force du préjugé nobiliaire et du point d'honneur dans Inès Mendo; rivalité amoureuse de deux inquisiteurs dans le Ciel et l'Enfer..." Ibid., p.197.

niñas numerosos puntos de contacto: "même ironie, même comique léger, capable, au besoin, d'enfoncer le trait, même langage naturel, mêmes types dessinés avec prestesse et bonne humeur..."[35]

> L'orgueil, le culte de l'honneur, le respect des préjugés, la dévotion évoluèrent et, en évoluant, s'affaiblirent. L'Espagne du XVIII siècle ne ressemble pas à l'Espagne de l'ancien régime. Débarrassée de certains préjugés, un peu frondeuse, teintée d'idées françaises et de philosophie voltairienne, libérale par accés, révolutionnaire par à coups, plus nuancée, plus corrompue, telle elle apparaît chez Moratin et chez Ramón de la Cruz, et telle l'a entrevue Mérimée. Son Espagne porte la marque du XVIII siècle plutôt que celle du XVI.[36]

Además cabe añadir otra influencia, la inglesa. La crítica coincide en señalar le Moine de Lewis como un ingrediente que borra en muchos de los personajes el carácter español. El tipo de fraile libidinoso y criminal y, en definitiva, la pasión antirreligiosa del Théâtre parece ser herencia de Lewis y también de Byron.[37] Tal vez esta influencia y la procedente del siglo XVIII francés estropeasen en parte la obra de Mérimée, pero con ellas hay que contar. Ciertamente impidieron una neta percepción del alma española y dejaron a la fría ironía mayor espacio del que hubiese necesitado. Hay en el fondo bastante de parodia[38] y, en este sentido, no podemos estar seguros de que Stendhal lo entendiese como tal. Según venimos diciendo, quizá inteligente pero apasionado como era, se dejó engañar al querer revivir su España quijotesca, recubierta de una aureola de energía, nobleza y también brutalidad, que además la aproximan más a los personajes y

---

[35] P. Trahard, La jeunesse..., cit., p.212.

[36] Ibid.

[37] Ibid., pp.214-215.

[38] Vid. M. Bataillon, "L'Espagne de Mérimée d'aprés sa correspondance" Revue de Littérature Comparée XXII (1948), pp.35-66. Bataillon lo califica de "théâtre de marionnettes" p.39; nos parece excesivo.

situaciones de las leyendas italianas por las que sintió auténtica pasión, que a la realidad simple y mucho menos grandilocuente.

En fin, dejando aparte los otros muchos componentes del Thââtre de Clara Gazul, decididamente España atrae a Mérimée. Unos meses más tarde, en enero de 1826, publica unos Etudes sur Cervantes[39] y continúa defendiendo las teorías de Stendhal y sus amigos. Ahora bien, deja a partir de entonces entrever su incapacidad para concebir el gran drama histórico, debiendo confinarse a los géneros secundarios. Su escepticismo y desenvoltura, entre otras cosas, le impiden continuar la tradición de Molière, Marivaux o Beaumarchais.

La Guzla[40] aparece el 4 de Agosto de 1827. Dos influencias actúan sobre Mérimée entonces, de un lado, la vida parisiense, de otro, el extranjero, y éste en dos vertientes: la inglesa y la española. En ambos casos es el exotismo lo que le atrae. Da la impresión de no querer ser descalificado en cuanto al verismo de sus palabras, lo que le llevará a un contacto directo con el extranjero.

En 1830 viaja por primera vez a España y no será ésta la única. G. Ramos González[41] ha estudiado sistemáticamente los viajes realizados por el escritor a España y habla de siete. Su estudio, enfrentándose a las

---

[39]Fueron escritos para servir de Introducción a la traducción de El Quijote hecha por Filleau de Saint-Martin (Paris, Sautelet et Cia.). Muchos años después, meses antes de su muerte, seguía entregado a la tarea de releer El Quijote para poder escribir "Una vida de Cervantes" que le había solicitado el editor Hatzel como introducción para la nueva traducción de la obra, realizada por Lucien Biart.

[40]Las baladas de la Guzla -anagrama de Gazul- "son particularmente crueles y la imaginación viaja siguiendo el capricho del mistificador que, amparándose en el vocablo de un poeta lírico, reúne las tradiciones más disparatadas." G. Ramos González, op.cit., pp.81-82.

[41]Op.cit. Vid. también M. San Miguel, Mérimée, erudición y creación literaria, cit., pp.31 y ss.

afirmaciones de críticos anteriores, creemos determina con sólidos argumentos el número exacto de aquéllos, motivo por el cual nos atendremos a los datos que allí se indican. No mucho tiempo antes, R. Navas Ruiz[42] se refería únicamente a cuatro viajes (1839, 1831, 1840 y 1846); y en Francia por ejemplo, Paul Léon, en un estudio dedicado en 1962 íntegramente a Mérimée, hacía mención del de 1830, el de 1953 y el de 1859.[43] Notemos, pues, la sorprendente disparidad en este tema.

Siguiendo a Ramos González, podemas decir que fueron siete los viajes a España, en 1830, 1840, 1845, 1846, 1853, 1859 y 1864, respectivamente. Ahora bien, dado que sólo los dos primeros, por realizarse en vida de Beyle, pudieron tener algo que ver con el asunto que aquí nos ocupa, prescindiremos del estudio de los restantes.

El Mérimée que viaja por primera vez a España es liberal. Escandalizado por la intromisión del rey francés en los asuntos del país vecino, se acerca a la frontera suponemos que por varios motivos. Primero, como ya hemos señalado, para conocer aquellos lugares, hombres y costumbres de los que ha hablado sin haber visto: "Je pars après demain pour un long voyage. Je voudrais parcourir l'Espagne dont j'ai parlé et je ne connais aucunement."[44] Segundo, por su simpatía hacia España que coincide todavía, en muy buena medida, con la simpatía romántica más generalizada hacia lo exótico y lo pintoresco. Y en tercer lugar, a causa de un desengaño amoroso: según Maurice Parturier, Mérimée hubiese querido casarse con la hija del doctor Double, Mélanie de 18 años, pero "on le trouva sans fortune et trop

---

[42]R. Navas Ruiz, El Romanticismo español. Historia y crítica, Salamanca, Anaya, 1973, p.61.

[43]P. Léon, Mérimée et son temps, Paris, Presse Universitaire de France, 1962, pp.332-342.

[44]Citado de la Correspondance de Mérimée por Ramos González, op.cit., p.107.

petit personnage."[45]

Estalla la Revoluc.ón de Julio mientras él se encuentra en España y siente perderse el espectáculo, aunque fuese ya suficientemente escéptico como para no lamentarlo demasiado.[46] Viaja solo y la soledad precisamente le permite descubrir las cualidades del pueblo llano al que se acerca. Como todo romántico va huyendo de la era de la industria y las máquinas, antinatural y absorvente, en la que ve hundirse sin remedio a Francia. España, por el contrario, se encuentra todavía protegida contra esa universal revolución y Mérimée felicita a este país cuyas gentes cree libres y orgullosas de sí mismas. Admira y encumbra su valor y energía, y de la belleza de las andaluzas quedará prendado para siempre.

Nos parecen un poco exageradas sus muestras de simpatía por la "canalla" andaluza. En ellas tuvo que haber, probablemente, más esnobismo que sinceridad. Difícilmente acertamos a imaginarnos al Mérimée hospedado por la Condesa de Montijo en el oasis en que había convertido ésta su finca de Caravanchel, disfrutando en las ventas andaluzas de la compañía de arrieros y aldeanas. En este sentido, nos parece mucho más sincero Stendhal al reconocer la contradicción de su carácter que le lleva a defender desde el punto de vista ideológico las posiciones democráticas a favor del publo, impidiéndole, sin embargo, ser capaz de sufrirlo en el trato personal, a causa de un aristocraticismo innato.[47]

---

[45]M. Parturier, Europe, Paris, Ed. Français Réunis, 1975, p.148.

[46]P. Trahard, La jeunesse..., cit., pp.577 y ss.

[47]Stendhal, Vie de Henry Brulard en Oeuvres intimes, cit.: "(...) il faut l'avouer, malgré mes opinions alors parfaitement et foncièrement républicaines, mes parents m'avaient parfaitement communiqué leurs goûts aristocratiques et réservés (...). J'abhorre la canaille (pour avoir des communications avec) en même temps que sous le nom de "peuple" je désire passionnément son bonheur, et que je crois qu'on ne peut le procurer qu'en lui faisant des questions sur un objet important. C'est-à-dire en l'appelant à se nommer des députés." p.132; "En un mot je fus alors comme

No obstante, fruto de la aparente admiración del turista francés son las tres cartas publicadas en la Revue de Paris. La primera, sobre la corrida de toros, refleja el furor que causó en él este espectáculo, cuya belleza y crueldad llegaban a sobrecogerle. Esta inclinación hacia lo cruel tiene su paralelismo en Stendhal si pensamos en el interés que despertaron en él las historias italianas, ambientadas en el Renacimiento y cuya lectura fue el origen de las Crónicas. Las otras dos cartas: "El ajusticiado" y "Los bandoleros", son también capítulos fundamentales de todo viaje romántico. El tema de los bandidos y la falta de seguridad en los caminos eran lugares comunes en los relatos de la época. En 1945, con Carmen, volvería a referirse al tema. Los protagonistas de la obra recorrerán un itinerario casi idéntico al del autor por Andalucía, la quintaesencia de España, hecha de frailes, mantillas y toreros.

Efectivamente, en Andalucía hubo de situar a los personajes de su creación más aplaudida, porque, a pesar de las numerosas y largas estancias, apenas llegó a conocer el resto de la Península. De Castilla, únicamente Madrid; la sequedad de sus campos la volvió incomprensible para quien iba buscando calor y alegría. Sus juicios sobre las ciudades castellanas no son favorables. Cataluña tampoco le sedujo; debió encontrar demasiadas similitudes entre los catalanes y los franceses, "un peu grossiers et fort curieux de gagner de l'argent."[48] Sin embargo, el País Vasco le gustó más.

---

aujourd'hui, j'aime le peuple, je déteste ses opprsseurs, mais ce serait pour moi un supplice de tous les instants que de vivre avec le peuple." p.139; "J'avais et j'ai encore les goûts les plus aristocrates, je ferais tout pour le bonheur du peuple mais j'aimerais mieux, je crois, passer quinze jours de chaque mois en prison que de vivre avec les habitants des boutiques." p.224.

[48]Citado por M. Bataillon, art.cit., p.64. Stendhal, en una carta dirigida a Mérimée el 30 de Abril de 1835, compartiendo con éste la desagradable impresión, decía: "(...) les Catalanes sont grasses, courtes, mal bâties..." Correspondance Vol.III, cit., p.529.

A su regreso a París publicó un nuevo artículo -que debemos sumar a las tres cartas anteriores- sobre el Museo del Prado.[49] Vio la luz en L'Artiste, posiblemente la publicación más interesante para seguir el desarrollo del movimiento romántico en Francia.

El primer contacto con España le iba a reportar no sólo goces artísticos y aquéllos propios de un turista interesado y entusiasta, sino otros humanos que habían de durar mucho tiempo. Aquel año debió de conocer a don Cipriano de Palafox y Portocarrero, conde de Teba, cuya familia estaba instalada en Madrid. Desde el primer momento, la afable condesa de Montijo, esposa de don Cipriano, se convirtió en la principal valedora y amiga de Mérimée en España.

Apenas regresa a Francia, él que con tanto escepticismo parecía haberse enfrentado a los acontecimientos políticos de su país, se incorpora a la artillería de la guardia nacional. No obstante, por lo que se desprende de su correspondencia, esta existencia burguesamente militar le resultó completamente desprovista de encanto. Una carta dirigida a Stendhal en diciembre de 1830 aclara su estado de ánimo. El aburrimiento que revela tenía que ser muy bien comprendido por aquél desde su enclaustramiento de Trieste, primero, y luego de Civitavecchia. Para distraerse le escribe Mérimée "une histoire bien salope qu'on lui a racontée à Madrid"[50], sobre la noche de bodas de Fernando VII. No falta un solo detalle obsceno.

En París rechaza puestos diplomáticos, en opinión del crítico Trahard, por repugnancia hacia la política hábil de los que medran y porque,

---

[49] Vid. A. Sánchez Rivero, "Mérimée en Espagne, 1830" Revista de Occidente II (1923), pp.115-120.

[50] Sept lettres de Mérimée à Stendhal, pp.7-8. Citado por P. Trahard, op.cit., p.581.

por encima de todo, él se sentía de la capital, fiel a sus boulevards y a las tertulias. En este rechazo a la carrera diplomática pesarón, quizá, también las añoranzas de su amigo Beyle cuasi exiliado. En efecto, a partir de 1830, Beyle, con cuarenta y siete años de edad, nostálgico y frustrado, acepta por necesidad crematística lo que será su asilo burocrático como cónsul. Cambia Francia por Italia, lo penoso es que la Italia que ahora le toca vivir no es la que conoció en su juventud, la de los salones liberales, bajo el color de las bellas mujeres. Ahora que le separan muchos kilómetros de distancia, los contactos con París sólo son posibles por carta. Esto no impide que se mantengan, Stendhal es un gran aficionado a la correspondencia escrita, que le ayuda a estar al corriente de acontecimientos y personas. No pierde en ningún momento la pista de amigos como P. Mérimée, a quien le une ya una larga relación de camaradería personal y literaria desde que le conociese en casa de Lingay, un profesor de retórica y hábil periodista.[51]

La primera impresión de Stendhal al ver a Mérimée, en aquellos tiempos en que éste recibía clases de retórica, no había sido buena. Le pareció un pobre jovenzuelo de levita gris y feo con su nariz respingona; tenía algo de descarado y sumamente desagradable. Así vio por primera vez a quien luego sería uno de sus mejores amigos. La diferencia de edad, sus contactos literarios en torno al cenáculo prácticamente presidido por Beyle, junto al carácter altivo y las muestras de cierta superioridad por parte de éste, han favorecido el hecho de que su relación sea considerada por la crítica como la de maestro-discípulo, de donde la supuesta influencia del primero sobre Mérimée.[52] La cuestión es controvertida, ahora bien, no

---

[51]Sobre este primer encuentro además de la versión de Trahard, en la obra citada, vid. el artículo de C.E. Eggers Lecour, "Stendhal, La Cartuja y Eugenia de Montijo" Cuadernos Hispanoamericanos Nº149 (Mayo 1962). Separata pp.1-14 (p.4).

[52]Vid. P. Trahard, op.cit. Nota. p.71. El autor recoge aquí las referencias bibliográficas relativas a este punto, en el que la crítica se divide. Recordemos nosotros, además, que, por ejemplo, E. Pardo Bazán, en España, tampoco se mostraba

creemos necesario recurrir a tal calificación, para admitir que sin que la personalidad de uno fuese absorbida por la del otro, con el contacto mutuo ambos se enriquecieron literaria y personalmente.

Una dilatada relación amistosa permitió que uno y otro se mostrasen francos en sus comentarios. Frente a las críticas: "Je crois que vous seriez plus grand, mais un peu moins connu, si vous n'aviez pas publié la Jacquerie et la Guzla, fort inférieures à Clara Gazul"; los elogios: "Je ne vois que vous en littérature et M. Janin, auteur du Dialoque de don Miquel Napoleon."[53] Pero siempre las muestras de interés: "J'ai un petit cahier de 18 pages in-8º. Quand voulez-vous que je vous le lèse?"[54] En 1825, incluso cuando el entusiasmo de Mérimée por la nueva escuela de Stendhal es mayor, algunas de las cartas que se conservan dejan buena constancia de la claridad de la réplica:

> J'ai lu deux fois votre charmant petit pamphet [Racine et Shakespeare]. Vous avez traité la question d'une manière fort lumineuse, et j'espère que désormais on ne donnera pas le nom de romantique à M.M. Hugo, Ancelot et consorts (...). Il est cependant un point que j'oserai vous disputer. Vous semblez regarder la tragédie historique comme la tragédie romantique par excellence: je suis d'une opinion différente...[55]

---

partidaria de semejante calificación, en su caso amparado el juicio en la supuesta mayor valía artística de Mérimée. Vid. La Literatura francesa moderna Vol.II, Madrid, Prieto y Cía., 1911, p.57.

[53] Stendhal, Correspondence Vol.II, cit., p.153. (Lettre à Mérimée. Paris, le 26 Décembre 1828, à cinq heures du soir, sans bougie.)

[54] Ibid. p.181. (Lettre à P. Mérimée, 4 Avril 1830.)

[55] Ibid. pp.800-801. (Lettre de Mérimée à Stendhal, Mars 1825.) Respecto a la última afirmación, en páginas anteriores indicábamos cómo Mérimée no lleva a sus últimas consecuencias el ideal romántico proclamado por Stendhal, pues su espíritu literario estaba mucho más cerca de los géneros menores que de la tragedia.

Los consejos en materia literaria son constantes y mutuos. Por ejemplo, en una carta de Mérimée a Stendhal hallamos sugerencias importantes en relación a Armance[56], y lo mismo ocurre con Le Rouge et le Noir y otras obras. En otro orden de cosas, durante el exilio en Civitavecchia no son pocas las veces en que le dirige largas cartas con el principal objeto de entretenerle con las anédotas y chascarrillos de París: "Je vais vous écrire une histoire bien salope qu'on m'a raconté à Madrid..."[57]; o: "Voici une histoire éminentement secrète. J'étais l'autre lundi au salon, fort ennuyé et fatigué, quand je rencontre inopinément Ancilla suivie de son époux et de Parseral..."[58]

Incluso después de la muerte de Beyle (1842) se interesará por su familia y por la conservación de su legado intelectual. Del 18 de Marzo de 1868 data una carta dirigida a Casimir Bigillion, consejero en la Corte imperial de Grenoble y sobrino de Stendhal, a quien Mérimée acababa de recomendar para otro puesto ante el procurador imperial, haciendo mención a "toute l'amitié que j'avais pour Beyle"[59], y donde muestra sus deseos de hablar "plus longuement à Paris, de Beyle et de sa correspondance et savoir les intentions de M. Lévy [l'éditeur] à cet égard."[60] En 1850 le dedica una "Noticia" biográfica. He aquí lo que concluye Trahard de su lectura: "(...) ce portrait où les réserves alternent avec l'éloge. Au fond cet aristocrate,

---

[56] Ibid., pp.829-830 (1927). Antes, en una carta del 23 de Diciembre de 1826, Stendhal se había dirigido a Mérimée explicándole el tema de su novela y pidiéndole consejo. Vid. ibid., pp.96-99.

[57] Ibid., p.859 (Lettre de fin décembre 1830).

[58] Ibid., p.875 (Lettre du 25 Mai 1831).

[59] P. Mérimée, Correspondance Générale. Deuxième serie. 1868-1869. Vol.VIII. Etablie et annotée par Maurice Parturier, Toulouse, Eduard Privat, 1941, pp.69-70. (Lettre à Paul Lenormat).

[60] Ibid., pp.70-71.

cet athée, cet homme léger, étoudi, frondeur et servile, Mérimée l'admire."[61]

El hecho es que durante los doce últimos años de su vida Stendhal continúa frecuentando a Mérimée por carta o aprovechando las escapadas a Paris, gracias a permisos que consigue prolongar. Los acontecimientos, entonces, les acercan. Los dos se encuentran en la casa de la Condesa de Montijo, donde Stendhal disfruta enormemente compensando todos sus desconsuelos como cónsul. Hasta que, nuevamente, se ven obligados a recurrir a la correspondencia, tras la caida de Molé del Ministerio y el exigido regreso a Civitavecchia. Dice P. Trahard:

> Après la chute de Molé Stendhal retourne à Civitavecchia où il languit, tombe malade. En octobre et en novembre 1839 Mérimée le visite, et Stendhal lui sert de guide à Rome. Deux ans plus tard, revenant de Constantinople, Mérimée touche terre à Civitavecchia. Hélas; son ami, tres malade, est parti en congé pour Paris. Mérimée regagne la capitale en janvier 1842; le 22 marx, Stendhal est frappé d'apoplexie.[62]

A las cartas de Mérimée respondió Beyle con otras, siempre deseoso de noticias. Desgraciadamente, muchas de ellas fueron quemadas por Mérimée. El 1 de Junio de 1852, escribia éste a l'"Inconnue" (Jenny Dacquin):

> Je passe tout mon temps à lire la Correspondance de Beyle. Cela me rajeunit de vingt ans au moins. C'est comme si je faisais l'autopsie des pensées d'un homme que j'ai intimement connu et dont les idées des choses et des hommes ont singuliérement déteint sur les miennes. Cela me rend triste et gai vingt fois tour à tour, dans une heure, et me fait bien regrette d'avoir brûlé les lettres que Beyle

---

[61] P. Trahard, op.cit., p.254. Más tarde Mérimée retomará este esbozo sobre Stendhal y su obra para la introducción a una edición de su Correspondance, 2 Vols. in-12 (1855).

[62] P. Trahard, op.cit., p.252.

m'écrivait.[63]

No nos interesa entrar a fondo en el análisis de los puntos en común y de aquellos que distancian a ambos personajes. En todo caso, remitimos nuevamente a Trahard, en cuyos estudios[64] pueden hallarse inteligentes apreciaciones a las que nosotros nada tenemos que añadir. Retomemos ahora el hilo del hispanismo de nuestros escritores. Evidentemente, Stendhal no llegó a conocer Carmen, la gran aportación de Mérimée. Publicada en 1845, distaba mucho de su Théâtre de Clara Gazul. Incluso, según cuenta Sainte-Beuve, el propio Mérimée llegó a confesar que no la habría publicado de haber conocido antes nuestro país: "Lorque Mérimée publia son Théâtre de Clara Gazul, il n'avait pas encore vu l'Espagne, et je crois qu'il lui est depuis échappé de dire que s'il l'avait vu auparavant, il n'aurait pas imprimé son ouvrage."[65]

Sea como fuere, la semilla de su españolismo estaba echada y el germen daría frutos constantes hasta llegar a la redacción de Carmen. A partir de 1830, sus cuentos de tema español salen a la luz. Antes, en 1828[66], había aparecido la Famille de Carvajal, pieza sobre la cual Mérimée habla a Beyle refiriéndose al tono burlón que la caracteriza. El autor empieza a utilizar como marco los países americanos de lengua española y, en este caso, la acción se desarrolla en el siglo XVII, en una provincia poco

---

[63] Vid. C. Stryienski, Soirées du "Stendhal Club", cit., p.196. Cf. P. Mérimée, Lettres à une inconnue, Paris, Michel Lévy Frères, 1875.

[64] Vid. P. Trahard, La jeunesse..., cit.; Prosper Mérimée de 1834 à 1853, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928; idem. La veillesse de Mérimée (1854-1870), 1ª ed. 1930; idem. Prosper Mérimée et l'art de la nouvelle, 1923,

[65] Sainte-Beuve, Portraits littéraires Vol.III, Paris, Garnier Frères, 1862, p.90.

[66] No todos los críticos coinciden en esta fecha; el mismo Ramos González, cuya tesis hemos citado, habla de 1829.

habitada del reino de Nueva-Granada. En 1829 se publican en la Revue de Paris otras dos piezas: La Carrosse du Saint-Sacrement, ambientada en Lima, y L'Occasion, en La Habana. A continuación se editan una serie de novelas cortas o cuentos que luego alcanzarían notable celebridad. Entre los de temática española destacan: Venus d'Ille y Les âmes du purgatoire, sobre la leyenda de don Juan de Mañara. Por último, en 1840, sale Colomba, antesala del verdadero triunfo que le proporcionó Carmen.

Se suele decir que si con el Théâtre se inicia el autor, sólo Carmen está a la altura de las contribuciones de Dumas con sus libros de viajes, de Gautier, de George Sand con sus memorias y de Victor Hugo con su teatro. Definitivamente, estamos ante la recepción más perfilada y clara de la imagen de España durante el romanticismo francés. "Ha sido tan grande la influencia de Carmen -dice G. Ramos González- que cuando Descola publica una obra sobre la vida española de la época, la titula La vie quotidianne en Espagne au temps de Carmen (1833-1868). Tal es la magia de ese nombre, de esa obra que Ernesto Giménez Caballero ha calificado de "mixtigenación hispano-francesa"."[67] El francés frío y orgulloso se convierte, según "Azorín", en el primer hispanista, "primero cronológicamente y primero en importancia"[68], creando, desde la intuición y el sentimiento que a veces escondía tras el distanciamiento irónico, un mundo destinto y especial hecho de pasión y violencia.

¿Es Carmen resultado de su segundo viaje a España? Más bien los hechos parecen indicar que fue el azar el que condujo a Mérimée al suroeste de Francia en julio de 1840, aunque es fácil que hubiese mayor premeditación

---

[67]G. Ramos González, op.cit., p.20. E. Giménez Caballero, Genio hispánico y mestizaje, Madrid, Editora Nacional, 1965, p.74.

[68]"Azorín", Obras Completas Vol.III, Madrid, Aguilar, 1947, p.1006.

de la que parece.[69] La Condesa de Montijo le ofrece su hospitalidad y desde la residencia de ésta en Madrid asiste a los revueltos acontecimientos políticos, viviendo una situación que él va a calificar de "tragicómica". Personalmente, su condición de extranjero y amigo de la Condesa le hace no temer ningún contratiempo. Toma el sol, asiste a las corridas de toros y no deja de trabajar, consiguiendo como nadie mezclar lo útil y lo agradable al repartir su tiempo. Sin embargo, por lo que sabemos de este viaje y de su estancia en España, nada hace prever la obra que aparecerá cinco años después. Más bien, todo señala a aquel primer encuentro con el mundo andaluz, en 1830, y a la historia de la cigarrera andaluza que entonces le contara la Condesa.[70] Desde entonces, Mérimée se ha informado sobre sus futuros personajes, ha leído y su conocimiento de la lengua y los autores españoles ha madurado considerablemente. Los rasgos de la protagonista recuerdan a los de la Gitanilla de Cervantes o a los de Doña Gorgoja, o a Basílica de Estébanez Calderón, hasta puede que a algún personaje de Gil Blas; lo mismo ocurre con el bandolero.

Estamos ante la historia de un hombre "hechizado", a quien el amor degrada. La pasión es aquí amor fatal. Pero como había de corresponder a un romántico de la escuela de Stendhal, en él, el gusto por la energía, por los caracteres y las pasiones francas y rudas, por el misterio, el amor y la

---

[69] Vid. G. Ramos González, op.cit., pp.161 y ss.

[70] P. Trahard mantiene que, si bien del viaje de 1840 Mérimée sólo consigue como resultados el prólogo de Carmen, es decir, el encuentro con José Mª en el campo de batalla de Munda y las disertaciones arqueológicas, del primer viaje -en 1830- desprende lo esencial de su historia. Estas son las palabras de Trahard: "J'ai essayé de montrer que les lettres écrites en 1830, l'une sur les Sorcières espagnoles, l'autre sur une Exécution capitale, contenaient la matière de Carmen. Mérimée tenait de Mme. de Montijo l'histoire de la gitane (...). Mais cette nouvelle il la porte quinze ans dans sa tête; conçue en 1830, elle paraît en 1845. Autant Colomba a été rapidement conçue et executée, autant Carmen subit une élaboration lente. Il ne semble même pas que le voyage de 1840 hâte sa composition. Faut-il s'en étonner? Non; Mérimée, en 1840, n'a pas revu l'Andalousie." Prosper Mérimée de 1834 à 1853, cit., p.212.

muerte, se atemperan con ese estilo clásico que repudia las formas accesorias en el arte. A Stendhal, sin duda, le hubiese gustado.

1.2.3. Otros románticos

- Alfred de Musset

En 1831, desde París escribía Mérimée a Beyle dándole noticias de los compañeros de tertulia:

> J'ai dîné avant-hier avec nos amis de dîner de la rue de la Draperie, plus Sharpe et Musset que avait été toute affectation jusqu'au vin de Champagne, s'étant trouvé soûl au dessert est devenu naturel et amusant...[71]

El aprecio del maduro Beyle por el joven poeta romántico Alfred de Musset se puso pronto de manifiesto. En una carta dirigida a una de sus más incondicionales amistades, Adolphe de Mareste, en febrero de 1830, se refería a los Contes d'Espagne et d'Italie, en este tono: "Je vous annonce que je viens de découvrir un grand et vrai poète, ce matin, pour 6 sous, au cabinet littéraire. C'est M. de Musset, Contes d'Espagne et d'Italie."[72]

El libro de Musset[73] fue anunciado por la Bibliographie de la France en su número del 9 de Enero de 1831. Según anotación de Henri Martineau, Stendhal debió descubrirlo en Febrero y dar parte de ello a

---

[71] Stendhal, Correspondance Vol.II, cit., pp.879-881.

[72] Ibid., p.175.

[73] Vid. A. de Musset, Oeuvres Complètes, Paris, Editions du Seuil, 1963. Texte établi et présenté par P. Van Tieghem. Biographie d'Alfred de Musset par Paul Musset. Vid. también, P. Van Tieghem, Musset, Paris, Hatier, 1944.

Mareste antes de escribir al mismo autor, elogiando su trabajo. Este, al parecer, agradeció la muestra de admiración en carta del 3 de Marzo. Desgraciadamente nosotros no hemos podido dar con ninguna de las dos cartas.

El aprecio, probablemente, fue mutuo o, al menos, vivieron amistosamente experiencias comunes. Léon Blun al referirse a las relaciones de Stendhal con los escritores románticos señala a Musset como el poeta de quien "Stendhal se flatte presque d'avoir découvert et qu'il exceptait de la condamnation générale portée contre les nouveaux poètes."[74] Hay en el expansivo Musset una conciencia de sí mismo y un sentido de la individualidad muy próximo a Beyle. Sin duda, éste vio en él, sobre todo, lo que le distanciaba de los demás románticos a la moda: esa originalidad que ha hecho que permanezca en el tiempo. En 1926, Andre Suares decía: "Les trois seuls grands écrivains du siècle dernier qui n'ont pas vieilli, Stendhal, le théâtre de Musset et Baudelaire, sont précisément les seuls qui n'ont pas donné dans la vanité de la formule à la mode."[75] El mismo Simon Jeune, que ha dedicado uno de sus estudios a la fortuna literaria de Musset, constataba ese rasgo de individualismo y autoafirmación.

> Lié avec Vigny, avec Mérimée, bien reçu chez Nodier, chez Emile Deschamps, chez Hugo, applaudi dans les réunions où il faisait l'essai de ses premiers vers, donnant à ceux qu'il approchait la sensation du génie, l'enfant prodige aurait pu facilement être le protégé du Cénacle, cette association où l'entradmiration et l'entraide étaient de règle. Mais Musset reste individualiste. Il n'aime pas "ces camps entiers que entrent en bataille une ode à la main", comme il écrit le 1 décembre 1830 dans un article du Temps. Il garde ses distances même au prix d'une impolitesse. Il manque de respect à l'égard de celui que apparaît déjà comme

---

[74] Op.cit., pp.200-201.

[75] A. Suares, Présences, Paris, Emile-Paul Fréres, 1926. Citado por S. Jaune, Musset et sa fortune littéraire, Bordeaux, Ducros, 1970, p.153.

le chef incontesté des romantiques...[76]

Cuando salieron a la luz los Contes d'Espagne et d'Italie, la primera reacción fue de asombro; las opiniones se dividieron. Dos grupos tomaron claramente partido: unos, condenando la obra con una indignación más o menos sincera; otros, elogiando, por el contrario, la originalidad de la inspiración y el vigor de la expresión. Estos últimos insistieron además en que el joven poeta tendía más a distinguirse de los románticos que a seguirlos y prolongar sus esfuerzos. Hay en su obra insolencia y burlas impertinentes; en definitiva, el gusto por la provocación y una especie de voluntad de parodia, pues sólo así es posible entender los trazos de hiperromanticismo y esos paroxismos de pasión de que hace gala.

¡Qué cerca de Stendhal y qué lejos de ese Hugo de la concepción grave y casi sacerdotal! Cerca de Stendhal por el individualismo del que hablamos, por la insolencia y el ir contra corriente, por el dandysmo que busca fórmulas artísticas para expresar la propia conciencia de uno mismo y de su diferencia, por la autenticidad del pensamiento y la expresión espontánea, y porque, sin duda, uno y otro han conseguido el público deseado -los fieles admiradores, los "happy few" de que hablaba Stendhal-. También la fortuna de ambos está marcada por los progresivos reconocimientos; es significativo el repaso sintético que Jaune hace al respecto y por ello, aunque el fragmento resulte un poco largo, preferimos reproducirlo a continuación.

> Le "cas Musset" offre un exemple privilégié des mutations qui peuvent bouleverser le cours d'une destinée littéraire. Après un début fracassant, Musset reste longtemps un poète marginal, ignoré du grand public, considéré avec méfiance ou condescendence par ses anciens amis. Mais le

---

[76] Ibid., pp.8-9.

> succès fortuit d' Un Caprice sur la scène du Théâtre-Français, en 1847, fait découvrir d'une même coup l'auteur dramatique et le poète lyrique. L'admiration pour le poète tourne pa l'engouement sous le Second Empire. Dans le dernier tiers du siècle Musset apparaît comme l'un des trois "grands" du lyrisme romantique, avec Lamartine et Hugo. Pourtant les jeunes se détournent d'un art trop peu élaboré, d'une inspiration trop complaisante. Boudelaire, Rimbaud font oublier Musset. Valéry et les surréalistes le tiennent en un égal mépris. L'élégiaque est mort. Seul subsiste le poète fantaisiste, desinvolte et spirituel.
>
> Le XX siècle consacre, en revanche, le théâtre. Il le restitue dans sa pureté primitive. Il y décèle les sources d'une libération et d'un renouveau de la scène. Il découvre l'actualité du héros de Musset avec sa fragilité, son angoisse de vivre, son impuissance devant l'absurde.
>
> L'auteur s'est attaché à dégager cette double évolution qui éloignant de nous le poète, nous rend le dramaturge familier et fraternel.[77]

¿Qué otros datos podemos aportar sobre la afinidad de estos dos hombres de excepción? Hay uno que, cuando menos, resulta curioso. En una de las cartas enviadas por Beyle desde Trieste, el 21 de Enero de 1831, durante su primera estancia en Italia como cónsul, dirigida a Mme. O'Reilly, esposa de Pierre O'Reilly, administrador del Temps, Stendhal firma con el nombre de "Mérimée-Musset". Suponemos que es una manera, como otra cualquiera, de subrayar su simpatia y proximidad a ambos. Por esta época también, encabeza con una cita del poeta uno de los capitulos de Le Rouge et le Noir.

En cuanto a la relación de Alfred de Musset con Beyle, la crítica siempre saca a relucir el viaje de regreso a Civitavecchia, en Diciembre de 1833, tras su permiso en París. Stendhal no nos cuenta esta histórica travesia, pero si la relata George Sand en Histoire de ma vie, pues en ella concurrieron, además de aquél, la escritora y Musset. Estos con la intención de vivir en Venecia la luna de miel de sus amores, Beyle resignado a la reclusión en Italia. El trato, durante el viaje, fue animado -según dice

---

[77] Op.cit., p.1.

George Sand- "pero como en el fondo de su ingenio trascendía el gusto, la costumbre y la evocación de la obscenidad, confieso que estaba cansada de él y que si él hubiera optado por el mar, acaso habría optado yo por la montaña. Por lo demás era un hombre eminente, más ingenioso que justo en la apreciación de las cosas, de un talento original y auténtico, que escribía mal, pero impresionaba e interesaba a los lectores."[78]

Sabida es la escasa simpatía que se profesaban la escritora y Beyle, pero de aquel encuentro han quedado además algunos croquis y dibujos, de aquellos que gustaba hacer Musset. Por el aire ciertamente grotesco del dibujo que representa a Stendhal bailando con una moza de fonda, podríamos deducir más que admiración, cierto toque despectivo o al menos caricaturizador, que se compensaría, sin duda, en otros terrenos por el respeto hacia el talento del autor de Le Rouge et le Noir. En cualquier caso, coincidiendo con los años 1832-1835 en Civitavecchia y con la redacción de la Vie de Henry Brulard, le dedica además, en sus Stances, una bonita estrofa-retrato, siempre manteniendo el doble perfil del elogio y un punto de burla moderadamente respetuosa:

Tu l'as vu cet antique port
Où, dans son grand langage mort
Le flot murmure,
Où, Stendhal, cet esprit charmant,
Remplossait si dévotement,
Sa sinécure.

Considerando todo este marco de relación personal y literaria, no parece gratuito deducir el efecto en Stendhal de la moda españolista que descubrimos en los Contes d'Espagne et d'Italie; y yendo aún más lejos, nos atreveríamos a decir que la buena crítica de que fue merecedora en algunos

---

[78]Citado por C. Berges, Stendhal y su mundo, cit., p.269.

círculos esta obra pudo incitarle, al tiempo que otras circunstancias ya mencionadas o a las que nos referiremos más adelante, a la redacción de, al menos, dos novelas cortas de tema español: Le Coffre et le Revenant y Le Philtre, ambas aparecidas en la Revue de Paris, en Mayo y Junio de 1830, respectivamente.

Hay quien ha aludido, refiriéndose a los Contes, a un interés pasajero por España, provocado mucho más por seguir la moda que por otra cosa. En cierto modo, a nadie se le escapa que el retrato de los caballeros y las andaluzas, de la galantería y de la pasión, que ahí se nos brinda, concuerda con lo más típico de la visión romántica y tiene su más importante y directo antecedente en lo descrito por Mérimée en 1825. Sin embargo, puede aducirse igualmente un toque de parodia muy acorde también con el Théâtre. En realidad, pronto encontramos al autor cambiando de registro[79] y, así, en el siguiente volumen -Namouna conte de l'Orient- "il se moque très spirituellement de l'Orient factice et de tout le bric-à-brac qui constitue la couleur locale."[80] En último término, a nosotros nos basta con pensar que la huella españolista, más o menos deformada, pero patente en Musset, pudo muy bien contribuir a reafirmar en Stendhal la imagen de lo español procedente de Mérimée, impulsándole quizá a la redacción de dos novelas cortas, en cuyo análisis nos detendremos más adelante.

- Victor Hugo

Lejos de todo esto, aunque bajo un mismo marco ambiental, nacía el

---

[79]Musset se iría alejando cada vez más de la escuela romántica. En 1836, escribía: "Le romantisme est une manière d'attrape-nigaud fabriqué avec du vieux-neuf, pris à Shakespeare, á Byron, à Aristophane, aux Evangiles, aux Allemands et aux Espagnols." Revue des Deux Mondes (15 Septembre 1836).

[80]L. Leathers, op.cit., p.82.

españolismo de la escuela de Hugo y el propio de Balzac. Buscar afinidades entre éstos y la inclinación de Stendhal por el tema sería, nos atrevemos a afirmar, vano. Byele no era hombre mesurado y ecléctico, su rechazo a las teorías literarias de Victor Hugo conllevaba necesariamente la animadversión en todo otro orden. Además, la grandilocuencia y el desinterés de éste por la realidad histórica se enfrentaban claramente a los principios teóricos del drama histórico. Hugo, que había visitado por dos veces España y pasó su niñez en Madrid, se lanzó con Hernani y la obra picaresca Ruy Blas a la "españolada", en el sentido peyorativo del término.

Tomó como fuentes para la primera la comedia y el Romancero, pero deformando éste y heredando de la imagen que tenían los románticos franceses la España más fantástica e igualmente falsificada: "Une Espagne sans date que son imagination élève au ton de l'épopée."[81] Su color local, aunque de variado origen, manifiesta cierta desarmonía. Lo que se quiere representar es el honor castellano y el marco elegido es el que conviene a los personajes, todo lo cual no obsta para que, salvando otros valores literarios, sorprenda desfavorablemente la manipulación de lo español en Hernani. Si algo se puede buscar de auténtico serían los nombres onomásticos (Hernani, Torquemada, Burgos, etc.), los epígrafes (del Romancero, de las novelas picarescas, de Calderón, etc.), los juegos de palabras, pero poco más.

Luego, aparecería Ruy Blas, obra en la que cabía esperar un mayor interés por parte de Hugo para conseguir la documentación exacta sobre el tema, poniéndole en guardia contra las críticas. Al principio, en efecto, busca en la Literatura y en la Historia de España una materia que le permita ilustrar su nueva concepción del drama, dándole más lógica y amplitud.

---

[81] E. Martinenche, op.cit., p.121.

Sucede, sin embargo, que, pese al Prólogo, en la obra vuelve a cometer errores históricos y sobre usos y costumbres españolas. No tiene ningún escrúpulo en inventar y lo último para él es ceder y sacrificar la poesía a la historia. Incluso, desde la perspectiva stendhaliana, lo que para otros podía ser superioridad en la forma con el uso de "bellos" alejandrinos, sin duda bastante espontáneos y de verdadera musicalidad, no era sino el revestimiento ampuloso de una engañosa realidad. Esa preocupación por el estilo que para algunos le salva y eleva, para otros, como Stendhal, es un motivo más de descalificación, aunque compartiesen ambos la lucha común contra los preceptos del teatro clásico.

- Alfred de Vigny

Habitualmente se dice que entre 1829 y 1842 el teatro romántico está representado por tres escritores de temperamento y valor artístico muy diferentes: Hugo, Dumas y Vigny. Del primero acabamos de hablar. En cuanto a Alexandre Dumas, el olvido en el que ha caído su aportación al drama romántico es casi total, pese a los veinticinco volúmenes que abarcan su teatro. Antony, La Tour de Nesle y Henri III et sa coeur no son hoy más que curiosidades reservadas al historiador de la literatura dramática. El mismo Stendhal, que había trabajado en una obra sobre Henri III[82], hacía el siguiente comentario en una carta a Alphonse Gonssolin: "Ce soir, on joue Henri III de M. Dumas[83]. C'est un acheminement au véritable Henri III politique. Ceci est encore Henri III à la Marivau."[84]

---

[82]Un acto inédito de esta pieza ha sido publicado por J.F. Masshall (The University of Illinois Press, 1952). Otro fragmento fue presentado por V. del Litto en Stendhal Club Nº21 (15 Octubre 1963).

[83]Henri III et sa coeur se representó en el Théâtre-Français el 19 de Febrero de 1829.

[84]Stendhal, Correspondance Vol.II, cit., p.161. (Lettre du 10 Février 1829).

El Alfred de Vigny narrador se inicia con una novela, un poco a lo Walter Scott, centrada en el marqués de Cinq-Mars, un personaje del siglo XVII que da título a la obra (1826). Tras ella, Vigny monta Stello (1830); más tarde, el drama Chatterton (1935) y Servitude et grandeur militaires, en el mismo año. Stendhal redactó para la revista New Monthly Magazine un artículo a propósito de Cinq-Mars, que aparecería en Julio de 1826. En una carta dirigida a Moore, el representante en París de Henry Colburn, editor londinense, se adelantaba en su juicio al prometerle el artículo. Decía así: "Je me suis empressé de parler de Cinq-Mars et d'en dire tout le bien que j'ai pu. Le style est horriblement affecté et bin loin de la simplicité et de la profondeur que nous adorons dans Old Mortality et que nous cherchons dans Woodstock."[85]

Respecto a las alusiones de Vigny a España anteriores a 1830, sin duda considerables, el crítico L. Leathers señala:

> Les écrits de Vigny pendant la période 1822-1830 renferment un nombre appréciable d'allusions à l'Espagne, dans lesquelles on trouve reflétés d'une façon assez fidèle, l'Espagne et les Espagnols de convention, tels que les ont dépeints les écrivains du siècle précédent, tels que les présentaient les nombreux écrits contemporains.
>
> Le Trappiste de 1822 met en scéne le fanatique Antonio Marañón que porte avec un enthousiasme égal la croix et l'épée (...).
>
> La passion amoureuse de l'Espagne se retrouce dans Dolorida, qui date de 1823, et qui reparaît aussi en 1826 (...).
>
> Remarquons que les deux poèmes que nous venons de citer étaient écrits le séjour de l'auteur aux Pyrénées, et pendant qu'il fréquentait les milieux littéraires de Paris, de Versailles et de Bordeaux. L'espéditation de 1823, dans laquelle il espérait enfin attendre à la gloire, ne lui

---

[85] Ibid., p.86 (Lettre. Versailles, 13 Juin 1826). Tanto Old Mortality como Woodstock son novelas de Walter Scott.

> réservait que des déceptions. Arrêté à Pau, son régiment y tint garnison permanente, n'entrant jamais en Espagne. Par conséquent, l'auteur de Cinq-Mars a tiré ses observations sur l'Espagne, pour la plus grande partie, de ses lecteurs et surtout des mémoires du temps.[86]

Vigny, estando en la guarnición de Courbevoie, leyó la narración de uno de los acontecimientos de guerra en el Journal des débats del 15 de Julio de 1822. Ello dio lugar, precisamente, a la composición del poema "Le Trappiste". Los hechos eran los siguientes: el 7 de Julio de 1822, en Madrid, la Guardia Real intentó "liberar" a Fernando VII, prisionero de las Cortes, al menos a los ojos de los monárquicos españoles. El intento fracasó sin que el rey hubiese hecho todo lo que estaba en su mano para lo contrario. Las tropas de la guardia tuvieron que huir perseguidas y diezmadas por la caballería. Buscaron refugio en las montañas junto a los partidarios de Fernando VII, ya en revuelta y capitaneados por el trapense P. Antonio Marañón.

En el poema se ensalza la patria y la monarquía, el intervencionismo francés para restaurar al rey devolviéndole el puesto de soberano que debía ocupar por gracia divina y respeto de los hombres: "En vain les Rois s'en vont: la Royauté résiste; / Son principe est en haut, en haut est son appui; / Car tout vient du Seigneur, et tour retourne à lui.[87]

---

[86] Op.cit., pp.39-40. En uno de los capítulo de Cinq-Mars, Vigny pone en boca del prisionero, un francés que se hace pasar por español, las siguientes palabras que responden a las ideas convencionales que circulaban por entonces sobre el hombre español de carácter contradictorio, fanático y cruel: "L'Orient? c'est cela, dit le prisonnier, un Espagnol est un homme de l'Orient, c'est un Turc catholique; son sang languit ou bouillonne, il est paresseux ou infatigable; l'indolence le rend esclave; l'ardeur, cruel: immobile dans son ignorance, ingénieux dans sa superstition, il ne veut qu'un livre religieux, qu'un maître tyrannique; il obéit à la loi du bûcher, il commande par celle du poignard, il s'endort le soir dans sa misère sanglante, cuvant la fanatisme et rêvant le crime..." A. de Vigny, Cinq-Mars en Oeuvres Complètes. Paris, Editions du Seuil, 1965, p.202.

[87] A. de Vigny, Oeuvres Complètes Vol.I, Tours, Gallimard, Bibliothèque de la Plèiade, 1964, p.95.

La España de Vigny es la que ve la Francia conservadora y católica, en defensa de sus intereses, pero en nombre de una nueva y santa cruzada. Ya indicamos lo lejos que andaba de esta concepción el liberalismo anticlerical de Stendhal. Su gusto por el país vecino, incluso en 1822, seguía muy distintos derroteros.

Además de "Le Trappiste", encontramos en el mismo libro de poemas el titulado la Dolorida. En estos versos se reproducen todos los tópicos de una España románticamente recreada. El poema aparece en Octubre de 1923. El escenario interno del mismo es España: una mujer se venga por amor a su marido, quien no corresponde a su pasión; los celos y el resentimiento le llevan al asesinato por envenenamiento. Surgen, como no, elementos habituales en el retrato de la española: los pies pequeños y descubiertos, los largos cabellos negros, la mantilla, etc. He aquí algunos versos:

> Oh! jamais dans Madrid un noble cavalier
> Ne verra tant de grâce à plus d'art s'allier
> Jamais pour plus d'attraits, lorsque la nuit commence,
> N'a frémi la guitarre et langui la romance;
> Jamais, dans nulle église, on ne vit plus beaux yeux
> Des grains du chapelet se tourner vers le cieux;
> Sur les milles degrés du vaste amphithéâtre
> On n'admira jamais plus belles mains d'albâtre,
> Sous la mantille noir et ses paillettes d'or,
> Applaudissant, de loin, l'adroit toréador.[88]

En definitiva, la comedia, Lope y Calderón -aclamados e imitados durante algún tiempo- consiguieron renovar y enriquecer el romanticismo naciente en Francia; sin embargo, tras Hugo se empezaba a correr el riesgo de arrastrar a las peores extravagancias a los espíritus mediocres. Siguiendo el ejemplo de Dumas -como bien dice E. Martinenche- no se le pidió

---

[88] Ibid., pp.63-64.

a España más que el color rutilante y las situaciones espantosas.[89] La tan temida, por la corriente beylista, sustitución de lo histórico por lo fantástico y horrible terminó con el drama romántico.

El relevo lo cojería luego Honoré de Balzac, ahora desde principios artísticos muy distintos a los del lirismo oratorio. En un artículo del Feuilleton des journaux politiques, titulado "Hernani ou l'honneur castillan", lanzaba una enérgica diatriba contra la obra, poniendo de relieve todos y cada uno de sus defectos. Se advierte, desde el principio, que los juicios se dirigen contra Hugo como jefe de escuela y contra el drama como "la expresión de una doctrina". Balzac termina diciendo: "Ce qu'il y a de castillan dans la pièce c'est une rare accumulation d'invraisemblances et un profond dédain pour la raison, qui la font ressembler pa un drame enfantin de Calderon ou de Lope."[90] A este artículo le siguen varios más, todos ellos centrados en la crítica de las cosas de España tal y como se pintan por entonces.

Por su parte, y coincidiendo con esos años clave de 1830 a 1832, saca a la luz varios cuentos y narraciones en las que parece querer dar una impresión viva de ese país tan invocado por Hugo y sus discípulos. En el fondo, viene a caer él también en la contradicción de escribir sobre España cuando poco antes ha afirmado su falta de atractivo como sujeto literario. Siguen a estos cuentos de 1831, Le Grand d'Espagne et la Conversation entre onze heures et minuit. Ese mismo año da al publico otros dos: Le Grande Bretêche y Les Maranos. En estas cuatro pequeñas narraciones "se pueden descubrir casi todas las concepciones románticas sobre España y los

---

[89] E. Martinenche, op.cit., pp.167-184.

[90] Citado por L. Leathers, op.cit., p.54.

españoles."[91]

Aunque su inclinación por nuestro país responda, en primer lugar, a un interés por la vida en otros lugares del continente, probablemente, en este caso, ejerció una atracción especial el sabor a tradición que rezumaba. Defensor entusiasta del trono y del altar frente a las novedades de los tiempos, Balzac veía con muy malos ojos el espíritu burlón y antirreligioso de las obras de gran parte de los autores románticos. Esto le hace distanciarse y desde 1834 la religión de los castellanos se convierte para él en la manifestación más impresionante de la vida española. De cualquier forma, la nueva orientación realista y social que da a sus obras -y tengamos en cuenta que su gran etapa como escritor empieza a partir de 1833 cuando intuye que sus novelas pueden desarrollarse en un conjunto unitario, lo que luego sería la Comédie Humaine- le aleja bastante de lo que hemos visto cultivar hasta 1830.

---

[91] Ibid., p.61.

1.3. Exiliados españoles en París

En los capítulos anteriores señalábamos la importancia de esa forzosa presencia de tantos políticos e intelectuales españoles en Francia durante buena parte del siglo XIX. Bajo la presión de las convulsiones políticas[1] que durante varios decenios vivió la Península, algunos de estos exiliados, aunque siempre puestos los ojos en el retorno, llegaron a compartir con sus vecinos una misma historia y consiguieron incorporarse al mundo de los salones parisienses, de las batallas políticas y artísticas vividas al ritmo de los entreactos en aquellas tertulias amenas, licenciosas y, sobre todo, típicamente burguesas de la Restauración.

No podemos entrar en un análisis detenido de cuantos participaron, por su condición de emigrados, en la vida del París de la primera mitad de siglo; sin embargo, antes de centrarnos en la particular relación que unió a nuestro escritor con una familia española exiliada, la de los Condes de Montijo, quisiéramos referirnos, al menos, a algún otro personaje sobresaliente que difícilmente podríamos pasar por alto. Desde luego, hay mucho nombres que suenan en estos momentos entre los contertulios de los salones de la capital francesa. Recordemos tan sólo algunos, sin buscar orden especial en su enumeración: el Duque de Rivas, Estébanez Calderón, Meléndez Valdés, Moratín, Alcalá Galiano, el Conde de Toreno, Pontejos, José Colón, la Duquesa de Hijar, el caballero de Arduegas, el Duque de San Carlos, P. Gómez de Labrador, Armenteros, García del Río y Cárdenas, Maury,

---

[1] Para un repaso sintético de la historia de los exiliados españoles desde el entronamiento de Fernando VII hasta las Guerras Carlistas vid. los párrafos que dedica a la cuestión el crítico francés L.F. Hoffmann, op.cit., p.27. y también: M. Méndez Bejerano, Historia política de los afrancesados, Madrid, 1912; J-R. Aymes, Los españoles en Francia. 1808-1814. La deportación bajo el Primer Imperio, Madrid, Siglo Veintiuno, 1987 (1ªed. Paris, Publications de la Sorbonne, 1983).

Ochoa, Gomir, etc. No pocos los hallamos citados en la Correspondencia de Mérimée. En la de Beyle, sin embargo, apenas si se menciona alguno.

Ahora bien, ni uno ni otro pasan por alto el nombre de la famosa Condesa de Merlin, doña María de las Mercedes, hija de don Joaquín Santa Cruz y Cárdenas y de doña Teresa Montalvo y O'Farril, Condes de Mopox y de Jaruco. Su tertulia fue una de las favoritas de cuantas frecuentaba la mejor sociedad de París. Nació en La Habana en 1788; se hallaba, sin embargo, en Madrid cuando se produjo la invasión francesa. Allí encontraría entre otros oficiales franceses, al general Merlin que mandaba la guardia de José Bonaparte y con él contrajo matrimonio en 1810.[2] Después de la retirada de los franceses hubo de seguir a su marido y una vez establecida en París pronto se convirtió, por su posición y talento, en una de las damas más apreciadas y envidiadas de la capital. Su vida, entre 1813 y 1839, año en que quedó viuda, estuvo llena de triunfos gracias a su belleza, sus dotes de anfitriona, su reconocido talento para la música y el especial desprendimiento de sus obras. Debemos destacar, por ejemplo, que fue la primera en organizar en París conciertos benéficos y acoger en ellos también a los jóvenes que se iniciaban. Hizo algunos viajes a Suiza, Italia, Alemania, Inglaterra, etc.

Primero en la Rue Chauchat y luego en la Rue Bondy, sus salones permanecieron siempre abiertos a los refugiados italianos, polacos y, claro está, españoles. Fueron centro de atención y acogida, elogiados y disfrutados por muchos y siempre frecuentados por los mejores. Dice L.Leathers: "Lorsqu'en 1830, Balzac eut la bonne fortune d'être un des habitués de son salon, Mme. Merlin gardait encore sa beauté distinctive",

---

[2]Esta es la fecha que indica D. Figarola Caneda, La Condesa de Merlin, Paris, Excelsior, 1928. L. Leathers habla, sin embargo, de 1811 en op.cit., p.82.

esa belleza tan aplaudida por los franceses, "cette beauté velouté, lèvres rouges et sensuelles."[3] En ella se unía la gracia española y el espíritu de distinción de la francesa[4], convirtiéndola en un ser original, con el que hubiese soñado todo francés romántico. El residir en París hacía que, buscando esa compensación que su carácter le exigía, se mostrase terriblemente orgullosa de su nacionalidad española: "La France, ma mère adoptive, n'a rien changé, n'a rien diminué de cette aujourd'hui, comme un religieux hommage, le tribut de son experience, le fruit de sa civilisation."[5]

A sus tertulias se acercaron, pues, como era esperable, los más fervientes españolistas: el galante Alfred de Musset, a quien se le había puesto el sobrenombre de "Le Prince tout à toutes", y desde luego, Mérimée, uno de los más devotos admiradores de la Condesa; en ella debió encontrar el fuego, la pasión y la gracia de las mujeres del país del amor, e incluso pudo servirle muy bien como inspiración en más de una de sus creaciones. Lo cierto es que las Mémoires de Mme. Merlin tuvieron un lugar de honor en su biblioteca. En el salón de la Condesa entraría en contacto con algunos exiliados españoles, entre otros, Alcalá Galiano[6] y, muy probablemente, Estébanez Calderón[7] a quien ya conocía por haberle sido presentado en la casa de la Condesa de Montijo, durante su primer viaje a España. El le sirvió en aquellos días de 1830 de guía en el mundo de las Mariquitas y las Maruyas, y con el aprendió el lenguaje del amor español.

---

[3]Citado por L. Leathers de L.J. Arrigon, Les Années. Op.cit., p.83.

[4]Vid. Mme. Bassanville, Les Salons d'Autrefois, 2ª Serie, Paris, s.a., p.III.

[5]Citado por D. Figarola Caneda, op.cit., p.159.

[6]Vid. M. Batallon, "L'Espagne de Mérimée..." art.cit., p.53.

[7]Vid. C. Fahlin, "Mérimée et ses amis espagnols: la Condesa de Montijo et Estébanez Calderón" Studia Neophilológica Nº1 (1959), pp.86-107; M. San Miguel, Mérimée, erudición y creación literaria, cit., p.36.

A estas reuniones llenas de alegría y belleza, tanto como de buen gusto y "esprit" no podía faltar Henri Beyle. Hemos encontrado dos únicas referencias a la Condesa de Merlin en su Correspondance y en las Oeuvres intimes, pero son suficientes para confirmar dicha afirmación. En 1825, en una carta dirigida a Victor Jacquemont, el amigo común de Mérimée y de Beyle, termina diciendo éste: "Qu'est-ce que vous dites du "génie poétique de XIX siècle, du Calmouck de la belle Mme. Merlin?"[8] El Calmouck de la Condesa era L. Artaud, amigo de Stendhal, según ha demostrado M. Guitare Charlier.[9] Para terminarnos de sacar de dudas la carta de Mme. de Mirbel a Beyle indica con bastante claridad que la presencia del escritor en los salones de la habanera debía ser habitual. Mme. de Mirbel le insiste para que dedique parte de la velada del 1 de Junio a visitar su casa, aunque ello le haga desviarse de su acostumbrado recorrido: "Ainsi je comte sur vous demain mardi 1 juin à minuit moins le quart; je prétends, passé cette heure, vous enlever aux accents ravissants de Mme. Merlin ou à la causerie si aimée par vous de Mme. Ancelot.[10]

Dada su buena acogida a los españoles que visitaban París, no es raro que en su salón -lo mismo que en el del Baron Gérard-, Stendhal, Mérimée, Balzac, etc. encontrasen con bastante frecuencia a un español especialmente relevante: Martínez de la Rosa. Poeta y hombre de Estado, era éste, en aquellos momentos, un exiliado voluntario. Desde muy joven participó de los acontecimientos políticos españoles; estudió en Londrés y de regreso a España se quedó en Cádiz, única plaza fuerte libre entonces de

---

[8]Stendhal, Correspondance Vol.II, cit., p.893 (Lettre du Mercredi 17 Mai 1825).

[9]L'Eventail (25 Juin 1933).

[10]Stendhal, Correspondances Vol.II, cit., p.851 (Lettre du Lundi 31 Mai 1830).

la dominación francesa. Defensor de la Constitución de 1814, fue condenado a prisión, de donde salió en 1820. Otra vez diputado, llega a presidir el Gabinete de 1822, hasta que un año después el Duque de Angulema, estableciendo una Regencia que debía administrar España durante la cautividad de Fernando VII, inicia una guerra sin cuartel contra los partidarios del régimen constitucional. El Martínez de la Rosa, hombre moderado, perseguido unos meses antes por las amenazas de los liberales exaltados, iba a ser expulsado ahora de su país por los realistas. En 1833, muere el rey absolutista y el antiguo diputado regresa de Francia, donde había pasado sus años de exilio. Nuevamente presidirá el Gobierno que da al país el Estatuto real.

Si había comenzado siendo un revolucionario, su carácter inclinado a la vida aristocrática y los engañosos elogios del rey le convierten en uno de los jefes del partido moderado. Aunque fiel al régimen constitucional, abjura ya el liberalismo radical de las Cortes de Cádiz y pasa a ser el más claro representante del sistema gubernativo del "juste milieu". Hasta su muerte, en uno u otro cargo, como ministro o presidente del Congreso, embajador en París o en el Vaticano, "siempre es el mismo personaje. No reconoce ni la soberanía popular, ni el absolutismo regio."[11]

En su obra literaria empieza cultivando la poesía, con toques sensualistas y rico vocabulario, unido a una fuerte cultura histórica y clásica. El heroísmo del pueblo en 1808 le comunica al poeta un espíritu épico que pone de manifiesto en "Zaragoza" o "La victoria de Salamanca". No faltan tampoco en estos años iniciales las comedias de circunstancias. "Clásico por su cultura grecolatina; admirador y traductor de Horacio;

---

[11] Introducción de J. Sarrailh a Martínez de la Rosa, Obras Completas, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, p.XIV.

discípulo e imitador de Voltaire y Alfieri; poeta del amor y del vino, según Anacreonte, ingenio festivo en los epigramas y la comedia, tal es Martínez de la Rosa cuando sale de España, en 1823, para refugiarse en Francia, lejos de las terribles venganzas de Fernando VII."[12]

Tras una breve estancia en el sur de Francia e Italia, receloso de acogerse al asilo de un país que acaba de invadir el suyo, el 26 de Septiembre de 1824, el antiguo ministro español se instala en París, donde había de pasar siete años. Por su apartamento de la rue Richelieu desfilaron numerosos españoles también exiliados, pero él, deseoso de una existencia apacible, renunció a todas las intrigas políticas. A partir de 1828, encasillado por la policía entre los refugiados más inofensivos, comienza a ser recibido por la mejor sociedad francesa. "Il a conquis son droit de cité dans le monde parisien, par sa prudence et sa distinction."[13] Aquí se convierte "moderadamente" al romanticismo, aunque sin posibilidad de ingresar en las filas de los escritores jóvenes. Como dice Sarrailh, para un español no era una concesión demasiado costosa aplaudir la mezcla de géneros, la supresión de las unidades, el color local o el verso libre; pero los excesos del romanticismo le hacían recelar y ponerse en guardia. Pese a todo, intentó unir las teorías de los dos bandos, aunque en el fondo siempre pareciese preferir a los clásicos.

Relacionado con unos y otros, llegó a conocer a Balzac y éste le dedicó una novela, El Verdugo, seducido por la violencia y la pasión española que creía ver en la vida del político. Quizá también tuvo algún contacto con Victor Hugo, cuyo Hernani se representó cuando se anunciaba y

---

[12] Ibid., p.XXIII.

[13] J. Sarrailh, Un homme d'Etat espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862), Paris, H. Champion, 1936, p.174.

montaba ya su Aben Humeya, pieza escrita en francés y estrenada en Julio de 1830 en el Théâtre de la Porte Saint-Martin, con éxito. Esta tragedia histórica, contagiada de los modos románticso franceses, fue un tributo más a la acogida que el pueblo galo le había brindado; sin embargo, con ella retorna a su punto de origen el romanticismo, tomado de España por los franceses y ahora devuelto a ésta con los emigrados. El biografista de Martínez de la Rosa, Luis de Sasa[14], le concede el papel de protagonista en la introducción del romanticismo en España, aunque le fuera arrebatada tal gloria por la fama que el Duque de Rivas había de alcanzar más tarde con su Don Alvaro o la Fuerza del sino. Y así, al servicio de la novela histórica que, en alguna medida, sacó a la literatura española de su retraimiento, "en 1837 -dice B. Valera Jacome- entran en escena dos autores consagrados en otros géneros. El poeta y dramaturgo Martínez de la Rosa novela la aventura de la cautiva cristiana Doña Isabel de Solis. El periodista Eugenio de Ochoa elabora la ficción melodramática en torno al príncipe Carlos, hijo de Felipe II, en El auto de fe."[15]

El éxito y la resonancia de su Aben Humeya en Paris, aumentó el número de los que se congratulaban con su presencia. Así, uno de los salones más famosos y frecuentados por gentes de distinción, acogió a nuestro emigrado, abriéndole las puertas de par en par. Era el salón de Mme. Ancelot, la anfitrioan y amiga de Beyle.[16] De su mano conservamos la obra Un salon de Paris, en la que se da cuenta de sus visitas y del recuerdo que ellas dejaron. Está dividida en cinco capítulos. En el segundo aparece

---

[14]L. de Sosa, Martínez de la Rosa. Político y poeta, Madrid, Espasa-Calpe, 1930, p.139.

[15]B. Valera Jacome, Estructuras novelísticas del siglo XIX, Barcelona, Clásicos y Ensayos, Col.Aubi, 1974, p.24.

[16]Es abundante la correpondencia entr ambos y en ella se refleja un vivo interés mutuo, probablemente mayor que el del simple y puro afecto. Vid. Indices de Stendhal, Correspondance Vol.III, cit.

Martínez de la Rosa; figura al lado de Chateaubriand, de Mme. Récamier, de M. de Tacqueville, de Jouffroy, de Jouy y de Beyle, así como de algunos ilustres extranjeros: el principe Czartoryski y Turgueniev.

En 1833, el político y literato español regresa a España y se pone del lado de María Cristina. Contra los carlistas se firma el tratado de la cuádruple alianza con Francia, Inglaterra y Portugal. El partido moderado rige, desde entonces, los destinos del país, exceptuando el trienio de la dictadura de Espartero. Durante este tiempo Martínez de la Rosa vive de nuevo en París. De estos, años anteriores al retorno definitivo a su patria, son algunos testimonios que se conservan en relación a los pequeños contactos que de hecho existieron entre el político y Mérimée, y entre aquél y Beyle. En cuanto a los primeros, queda ese significativo comentario de Mérimée hallado en su Correspondencia de 1843. Se refería a una comida de hispanófilos franceses y de moderados españoles refugiados en Francia. Desgraciadamente, el autor de La Chartreusse ya no podía estar presente.

> J'ai dîné l'autre jour avec Lavergne, Martínez de la Rosa, M. Donoso Cortés et M. Mon et M. de Viel-Castel. Vous voyez que nous avions abondance d'écrevisses et même de homards. Tous ces messieurs m'ont fort amusé, surtout le petit Donoso Cortés, que j'aurais cru Andalou à sa vivacité. Il n'est qu'extremeño. Martínez a pris ses éloges au sérieux, et pour les foudroyer d'un seul mot il a dit avec ce sang-froid de supériorité que vous lui connaissez: "Si vous saviez bien l'espagnol, vous verriez que c'est très mal écrit". Quand on se figure que c'est un tête aussi allongée, semblable à un cornichon, qui vous a mis où vous en êtes par ses belles imitations constitutionnelles, cela paraît tenir du prodige. Comment lui a-t-on fait la réputation d'un homme d'esprit? Passe pour un grand écrivain. Il sait limer et polir ses phrases, mais en littérature comme en politique, il n'a jamais eu une idée.[17]

---

[17] P. Mérimée, Correspondance Générale Vol.III, cit., p.355 (Lettre du 15 Avril 1843).

El severo juicio de Mérimée apunta claramente a ese carácter convencional, prudente, sin energía ni pasión, estático y aristocráticamente refinado de un Martínez de la Rosa siempre correcto, pero sin la garra de quien consigue convencer. Probablemente, resultaba muy poco "español" a los ojos de Mérimée. A los de Beyle llegaría, suponemos, también de forma circunstancial. El crítico P. Ortiz de Armengol, remitiéndose a uno de los artículos de Stendhal Club sobre el diario de Alejandro Turgueniev, hermano del escritor Ivan Sergeivich (1818-1883), publicaba hace unos años para La Estafeta Literaria[18] unas notas sobre lo que pudo ser uno de los encuentros ocasionales de Beyle con el antiguo jefe de gobierno liberal y ministro de Estado. Según el diario de Turgueniev, el 1 de Diciembre de 1841 tuvo lugar un almuerzo en casa de Virginia Ancelot: "Allí Martínez de la Rosa contó a Beyle y a mí la historia de Léon, capitán Espartero, e hizo su retrato: se parece al retrato del Cid. Su bravura y su hermosura, su ejecución y su inocencia."[19]

En estos días, la salud de Stendhal está en la antesala del golpe definitivo. Tras un ataque de apoplejía sufrido en Roma, llega enfermo a París el 8 de Noviembre. El día 10, los Ancelot rompen la norma de reunirse los martes para recibirle. El revés físico le ha envejecido demasiado, pero la ilusión de España no es entonces, para él, un sueño etéreo. En su corazón laten con fuerza no sólo las candilejas de un rutilante escenario español recreado por los románticos; algo mucho más personal ilumina su rostro cansado: es la imagen de dos jovencitas y su madre, la Condesa de Montijo,

---

[18] P. Ortiz de Armengol, "Martínez de la Rosa con Balcaz y con Stendhal" La Estafeta Literaria Nº542 (15 Junio 1974).

[19] P. Ortiz de Armengol dice, intentando aclarar las palabras "historia de Léon, capitán Espartero", lo siguiente: "[La explicación de M. de la Rosa] o éste [Turgueniev] no la entendió o bien hizo una transcripción fidedigna, o quizá la moderna transcriptora de Riga ha hecho una lectura errónea, pues, en efecto, ese "capitaine Espartero" no tiene sentido y querrá decir "capitaine general" o "capitula" ante Espartero o algo parecido.

que desde el Madrid de los avatares políticos han mantenido con él una relación epistolar llena de afecto y reconocimiento. Siendo así, fácil es pensar que la atención del escritor hacia las palabras de Martínez de la Rosa había de ir con seguridad mucho más lejos de lo que los contertulios de Mme. Ancelot pudieron suponer. A su desmoronamiento físico se unía la preocupación y, sobre todo, la nostalgia de días mejores, allá por 1836, cuando jueves tras jueves... Pero hagamos un esfuerzo nosotros también por recordar esa historia; quizá entonces, lleguemos a comprender un poco mejor los sentimientos de Stendhal en los últimos años, otra vez vinculado a esa tierra lejana, desconocida, pero añorada.

1.3.1. Henri Beyle y la familia de Montijo

El 6 de Noviembre de 1830 Henri Beyle emprende viaje, camino del consulado de Trieste. La mediación del Conde Molé, ministro de Asuntos Exteriores bajo el primer gobierno de Luis Felipe, hace posible el nombramiento oficial. Durante su dilatada estancia en París, de 1821 a 1830, había esperado, ciertamente no con demasiada impaciencia, que sus amigos mejor relacionados le consiguieran un puesto respetable cuyos estipendios, si no excesivos, fuesen suficientes para desenvolverse despreocupadamente entre los salones de sociedad. Por fin, y después de haber conocido a lo largo de esos felices años de París los mejores salones, las tertulias más animadas; después de haberse afirmado como escritor y de haber aprendido tanto sobre la verdad del corazón humano, a este provinciano abierto definitivamente al mundo le toca postergarse de nuevo a otro provincianismo que cada vez le resultará más penoso. "Beyle se iba de Francia lleno de melancolía y casi tan triste como cuando, años atrás, había abandonado Milán. París le había sido amable y ahora dejaba detrás todo un mundo de

gentes cultivadas además de a la enamorada Giulia Rinieri."[20]

Pero la primera escala de este viaje de "retorno" que se prolongará a lo largo del último decenio de su vida (retorno al aburrimiento en su puesto consular y retorno a la juventud a través de las memorias Vie de Henry Brulard y Souvenirs d'égotisme) no durará mucho. Una vez en Trieste y habiéndose hecho cargo de las obligaciones que le imponía su puesto- añadamos que lo insípido de tales ya empezaba a hacer mella en su espíritu acostumbrado todavía a la atractiva ligereza de la vida en París-, las noticias sobre el esperado "exequatur" de Austria vinieron a darle otro duro revés.

En efecto, el gobierno austriaco no autorizó su permanencia en Trieste. No era la primera vez que Metternich actuaba contra Beyle. Diez años antes, el miedo a la policía austriaca le había hecho abandonar su querida patria milanesa en la que hubo de dejar a la más real de sus heroínas, Mathilde Dembowski. De este modo, él, que aunque con dificultad había conseguido resignarse a la idea de vivir en Trieste, consolándose al ver tan de cerca la bella y alegre Venecia, tiene que renunciar a lo que entonces bien pudo ser el mal menor. Porque, a decir verdad, lo que le esperaba en su nuevo destino consular no hubo de serle, desde entonces hasta su muerte, fuente de dicha alguna.

A Civitavecchia llega por tierra, atravesando Venecia, Ferrara, Polonia, Florencia, Siena, y temiendo un poco por el peligro de esos caminos de Italia entonces tan revueltos. Stendhal viaja, como siempre, con los ojos

---

[20]P. Gómez Bedate, Conocer Stendhal y su obra, Barcelona, Dopesa, 1979, p.65. Giulia Rinieri (la pupila del comendador Berlinghieri, representante diplomático de Toscana en París) mucho más joven que él, en 1830 le declaró que "aunque viejo y feo" le amaba.

abiertos; sus dotes de observador atento pero, sobre todo, sutil e incisivo, persiguen lugares y hechos. Y como dificilmente puede dejar de llevar al papel lo que ve e intuye, ahora desde la triste y seca Civitavecchia lo tenemos nuevamente entregado a la tarea de informar a sus superiores de París con la precisión y la inteligencia con que, cuando menos, hubiera de hacerlo un embajador. Pero los informes que ocupan a nuestro cónsul no son bien recibidos. Una vez más, la falta de prudencia y, sobre todo, la falta de mediocridad delatan a Beyle. En su residencia de Civitavecchia todos sus pasos son contralados; está obligado a comportarse con suma cautela si no quiere despertar los continuos recelos que la Santa Sede no oculta hacia él, cónsul como es en los Estados Pontificios.

Sólo algunos amigos -por desgracia para su reputación- liberales e impíos, le proporcionan cierta expansión de espíritu. Donato Bucci, de quien adquiere la afición por las excavaciones, una semipasión con la que, de vez en cuando, consigue semiconsolarse; y el ginebrino Abraham Constantin, con quien comparte una casa en Roma para disfrutar, cada vez más a menudo, del acostumbrado apeadero. Porque Roma es otra cosa, aunque no lo que era. Los brotes revolucionarios han acabado espantando a los muchos extranjeros que daban el tono de color a la sociedad de aquellos salones. No obstante, Beyle, invitado con frecuencia por el embajador Saint-Aulaire a los bailes de la embajada, acude a las veladas, ahora sí, haciendo imponentes esfuerzos por no dejar traslucir el ingenio que le quema de tanto reprimirlo. Si no fuese porque piensa en la pensión del retiro, de buena gana hubiese hecho saltar a toda aquella distinguida gente con la bomba de una buena "boutade". Con sinceridad escribe a su buen amigo Domenico di Fiore: "Je deviens plus stupide chaque jour; je ne trouve personne pour faire de ces parties de volant, qu'on appelle "avoir de l'esprit". Partant, plus d'imprudence. J'espère, avec le temps, être aussi bête que mon prédécesseur. Vous voyez

bien que je ne compromettrai pas votre sage protection..."[21]

Algo de eso, en el fondo, sí temían, conociendo a Beyle, sus mejores amigos de París, temerosos de que perdiese su puesto haciendo gala de aquel conocido "esprit" que gustaba lucir. Más intranquilos se sintieron aún cuando, aburrido de Civitavecchia, consiguió un permiso para ir a París, permiso que habría de durar de Agosto a Diciembre de 1833. Antes de ir, escribe a Domenico di Fiore diciéndole:

> Votre bonne lettre que j'ai reçue il y a deux heures, a déjà modifié ma résolution jusqu'à ce point. Si je vais à Paris, je n'y passerai que trente jours, j'irai vingt-cinq fois au spectacle. Je n'irai que dans le salon de Mme. de Tracy; je ferai l'immmense effort de ne pas avoir tout l'esprit que vous dites, et l'effort ne sera pas pénible: l'idée de la malveillance me glace.
>
> D'un autre côté, la vie s'avance; le demi-siècle est déjà passé; faut-il se laisser mourir d'ennui par excès de prudence?[22]

Disfrutó Stendhal de aquel permiso y no parece que fueran graves las consecuencias. Pese a todo, cuando regresa al consulado, además de aburrido empieza a sentirse viejo, cansado y enfermo. Prácticamente no escribe nada, si exceptuamos algunas cartas y los informes de rigor. Son los años, como dijimos antes, del "retorno". Ha cumplido los cincuenta y lejos de la añorada juventud se pone a pensar en ella y en los años, preguntándose: "Qu'ai-je donc été? (...). Avais-je eu du talent pour quelque chose? (...) il serait bien le temps de me connaître. Qu'ai-je été, que suis-je, en vérité je serais bien embarrassé de le dire."[23] Nacen, así, sus

---

[21]Stendhal, Correspondance Vol.II, cit., p.497. (Lettre à Domenico Fiore. Rome, le 20 Janvier 1833).

[22]Ibid., p.513. (Civitavecchia, le 30 Avril 1833).

[23]Stendhal, Vie de Henry Brulard en Oeuvres intimes, cit., pp.4-5.

Memorias: Vie de Henry Brulard y tres años antes Souvenirs d'Egotisme. Son, como lo habían sido ya antes y habrían de serlo en el futuro sus novelas, la manifestación escrita de aquella expansión del "yo" que Beyle necesitaba. El propósito, llegar a conocerse, en primer lugar, y además salir del hastío que la vida burocrática creaba en su alma. Con estos escritos resurge en él el placer de escribir y posiblemente también el de soñar; porque cuando se pone a revivir las impresiones que los recuerdos del pasado han ido dejando grabadas en su mente y en su corazón, la ensoñación y la realidad están ya mezcladas. Nadie lo sabía mejor que él mismo: "Je vois que la rêverie a été ce que j'ai préféré à tout, même à passer pour homme d'esprit."[24] Reveladora afirmación después de haber constatado lo irreprimible que resultaba para Beyle ocultar sus dotes de ingenio.

Le ocurrió lo que ocurre a los hombres apasionados, que llegan pronto a la vejez. La intensidad de las pasiones, que ya no pueden brotar en un cuerpo joven y alegre, atraviesa el conducto de la nostalgia y como resultado se acaba por vivir en el ensueño. Del ensueño vivió Stendhal mucho antes de llegar a la vejez, pero cuando ésta se presentó irremediablemente en forma de achaques físicos y de un tedio plomizo, atacante, respirado en cada esquina de ese rincón italiano, las cartas estaban echadas. Y sin embargo, todavía en 1836 llega a su vida un poderoso rayo de vitalidad: el nuevo permiso para marcharse a París. Además, gracias a la vuelta del Conde Molé al Ministerio de Asuntos Exteriores, aquel permiso pudo alargarse tres años. Son tres años durante los cuales Stendhal parece olvidarse del "peso de la cincuentena".[25] Aunque desde una modesta habitación de un hotel de

---

[24] Ibid., p.14.

[25] En relación a los amores de esta época, H. Martineau señala en la Cronología incluido en la publicación de las Oeuvres Complètes, cit., lo siguiente: "24 mai. 1836. Arrivée à Paris. Venu pour trois mois H.B. va y demeurer trois ans. Avant tout il voudrait encore trouver un coeur à aimer. Giulia Rinieri-Martini qui est revenie à Paris depuis son mariage se montre réticente. Clémentine Curial ne veut pas remuer des

París, la vida le muestra otra vez su cara alegre; los dolores desaparecen y el ímpetu por escribir se renueva. Ya no son los relatos íntimos que le consolaban en Civitavecchia, ahora se siente creativo y fuerte de nuevo para trasmutarse en seres permanentemente jóvenes e ideales. Es el momento de su gran consagración, escrita apresuradamente, como si le faltase tiempo y no quisiese dejar, al igual que le había ocurrido tantas veces en los años anteriores, inacabado aquello que llevaba tanto tiempo deseando escribir: La Chartreuse de Parme.

He aquí, en breves pinceladas, parte de la historia; sírvanos para comprender el "estado de alma" (llamémoslo así por sintetizar: carácter, estado de ánimo y circunstancias) en que se hallaba Beyle cuando fue presentado a la Condesa de Montijo y a sus dos hijas, Eugenia y Francisca. Adelantemos, además, que, a juzgar por los hechos, en el salón parisiense de aquéllas se fraguó parte del proyecto de La Chartreuse.

Fue Prosper Mérimée quien le introdujo en los salones de la familia. Aquel había entablado ya la que iba a ser una larga y cordial relación. Todo ocurrió durante su viaje a España en 1830, a partir de un eventual encuentro con Cipriano Guzmán Palafox y Portocarrero.[26] Coincidieron don Cipriano y Mérimée en la misma diligencia y simpatizaron; pasó así a convertirse el escritor francés en amigo y mentor de las niñas,

---

cendres éteintes. En vain demande-t-il à une autre de l'épouser. Et une amie d'ancienne date, Mme. Jules Gaultier, trouve que le temps est passé pour elle de s'embarquer dans une aventure aussi périlleuse.
3 août: Il renoue avec Giulia les tendres liens d'autrefois." p.XXXIII.

[26] Vid. C. Ramos González, op.cit., pp.119 y ss. En estas páginas se alude a la opinión de M. Parturier, que el esclarecimiento de algunos datos ha venido a refutar y a la de P. Gabaudan en El Romanticismo en Francia (1800-1850), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979, p.290. Gabaudan afirmaba que Mérimée conoció a los Condes de Teba, futuros Condes de Montijo, en Madrid, y luego salió por los caminos de Toledo y Andalucía.

como ocurriría en buena medida con Beyle. Mucho después, en 1910, la ya anciana Emperatriz Eugenia confesaba:

> C'est lui [Beyle] qui m'a donné le goût de la littérature à un âge où je pensais plutôt à la danse et aux voyages. Je lui suis reconnaissante d'avoir pris la peine- car j'étais à ce moment-là une toute jeune fille- de me montrer la consolation que les lettres peuvent apporter les soirs où l'on assiste à la faillité de ses plus chers espoirs. C'est grâce à cet écrivain que j'ai pu garder, au milieu des circonstances difficiles ou fâcheuses un enthousiasme integral pour la vie.[27]

Mérimée habla de la Condesa de Montijo a Stendhal, por primera vez, en una carta enviada desde Aix-la Chapelle, el 5 de Julio de 1836. En ella decía: "Je vous mènerais à mon retour chez une excellente femme de ce pays [Espagne] que vous plaira par son esprit et son naturel. C'est une admirable amie, mais il n'a jamais été question de chair entre nous. Elle est d'un type très complet et très beau de la femme d'Andalousie. C'est la comtesse de Montijo, autrefois comtesse de Teba dont je vous ai souvent parlé."[28]

Puesto en relación, Stendhal frecuentó con asiduidad a la familia, en la que indudablemente encontraba buena acogida. Incluso llegó a sentarse

---

[27]Párrafo tomado de una entrevista de la Emperatriz con el Conde Serge Fleury, incluida en las Memorias que éste publicó en 1963, en Angers, bajo el título De haut de ma falaise. Souvenirs d'un diplomate. Nosotros citamos de la reproducción del texto aparecida en Stendhal Club Nº36 (15 Juillet 1967), pp.349-350.

[28]Stendhal, Correspondance, Vol.III, cit., p.533. A juzgar por las palabras de Mérimée y de las muestras de respeto que espresa en su correspondencia con la Condesa (publicada por atención del Duque de Alba (1839-1870)), la relación entre ambos fue de simple y sincera amistad. Una larga relación que, ciertamente, las lenguas parisienses y también las madrileñas no dejaron de enturbiar; hasta el mal pensado Stendhal, cuando aún no conocía a María Manuela, se permitió alguna broma respecto a cierta "admirable española", compañera de Mérimée en una excursión. Este se encargaría, pues, de poner los puntos sobre las ies con el comentario: "Mais il n'a jamais été question de chair entre nous."

a su mesa los jueves por la noche.[29] Y poco a poco, con cordialidad, las dos niñas que saltando sobre sus rodillas prestaban tanta atención a las historias de los tiempos gloriosos de Napaleón pasaron a ser las dulces y agradecidas compañeras de un hombre interiormente solo y achacoso. Años después, Eugenia, quien llegaría a ser Emperatriz de Francia, se referia todavia a aquellos jueves como verdaderos dias de fiesta:

> Ce soir-là [reconte l'Impératrice à Augustin Filon, au comte Primoli, au marquis de Girardin] nous ne dînons pas, tant nous étions impatientes de l'entendre [à Beyle]! (...). A chaque coup de sonnette, nous nous précipitions à la porte d'entrée (...). Enfin, nous le ramenions triomphantes au salon, le tenant chacune par une main et nous l'installions dans son fauteuil près de la cheminée.[30]

Stendhal, probablemente y aunque de hecho las buscase, no necesitaba tanto amantes cuanto seres con quienes sentirse el héroe de sus propios relatos de grandeza en tiempos de Napoleón. El estuvo en la retaguardia, pero eso poco importaba, porque su imaginación era capaz, sin modificar la realidad, de contar las batallas desde la primera linea de combate. El espiritu bonapartista de las niñas se exalta con sus relatos. El 2 de Enero de 1837, Paca o Paquita, como él la llamaba, escribia a su padre, el Conde de Montijo:

> Nosotras leemos todas las tardes para entretenernos Robinson y Napoleón. ¿Verdad Papá, que los españoles son muy generosos cuando aman a Napoleón después de todo el mal que les ha hecho? Nosotros no somos como esos ingleses que le llevaron a Santa Elena con un guardián tan atroz como Sir Hudson Lowe, a quien todo el mundo detesta, incluso los ingleses. Conocemos a un señor que se llama Beyle que es muy amable y muy bueno. En tiempos de Napoleón estaba empleado en

---

[29] C. Berges, Stendhal y su mundo, cit., p.279.

[30] Citado por P. Arbelet, "Un dernier amour de Stendhal: Eugénie de Montijo" Revue Hebdomadaire Nº53 (1932), p.582.

su corte y hacía todos sus encargos; de manera que nos cuenta todas las cosas que pasaron en tiempos del Imperio.[31]

Al escribir esta carta la hija mayor de los Condes tenía doce años y, aun dentro de la simplicidad de sus afirmaciones, los juicios resultan atinados si consideramos la educación bonapartista que los anima. En cuanto a Napoleón, no es este el momento para extenderse en consideraciones sobre el vínculo y la especial opinión que le mereció al escritor. Recordemos, eso sí, las palabras de Eugenia, la más joven de las hermanas cuando ya no lo era tanto (1910. Farnborough): "C'est à Stendhal que je suis redevable de la révélation de Napoleon. C'est lui qui m'a dévoile l'enchantement, la fascination qu'il exerçait sur les âmes."[32]

Lo que destaca en los juicios de Stendhal sobre Napoleón es el doble sentimiento, de un lado, entusiasta por la energía del hombre, y de otro, de rechazo hacia el Emperador tiránico. Mérimée decía que era difícil saber cuáles eran sus sentimientos respecto a Napoleón. No cabe duda de la admiración que sentía hacia él, pero tal como ha analizado René Andrieu en un capítulo de su libro Stendhal ou "le bal masqué", titulado: "Bonaparte trahi par Napoléon", a medida que el general se va convirtiendo en el Emperador déspota, contagiado de los defectos del poder, el desprecio va matando en Stendhal al respeto.[33] Con el paso del tiempo, seguirá recordando al hombre cuyos rasgos de energía siempre admiró, hasta el punto de llevarle a crear a partir de aquellas constantes temperamentales un nuevo héroe, ahora literario, ficticio, pero cuya paternidad no puede negar: Julien

---

[31]F.de Llanos y Torriglia, Cartas familiares de la Emperatriz Eugenia, Barcelona, Iberia, 1944.

[32]Entrevista con el Conde Serge Fleury, art.cit., p.349.

[33]Op.cit., pp.119-129. Vid. también M. Heisler, Stendhal et Napoléon, Paris, A.-G. Nizet, 1968.

Sorel.

Su admiracin por Napoleón, a medio camino pues entre lo creído y lo inventado, es explotada en los salones de Paris cuando las hijas de los Condes de Montijo se le acercan y, siempre en tono respetuoso (no le llamaron con otro nombre que no fuese M. Beyle), le preguntan por las gloriosas historias que él sabe contar tan bien.

Francisca, algo mayor, más serena de carácter, le cautiva, pero el temperamento enérgico, desenvuelto, un poco indomable de Eugenia debía serle, si cabe, todavía más grato. Esta se convertiría en una joven fuerte e inteligente, brillando en los salones que su madre decidió por fin abrir en Madrid, en 1843. De este marco extrae Valera su retrato de Eugenia de Montijo: "Es una diabólica muchacha que, con una coquetería infantil, chilla, alborota y hace todas las travesuras de un chiquillo de seis años, siendo al mismo tiempo la más "fashionable" señorita de esta villa y corte, y tan poco corta de genio y tan mandoncilla, tan aficionada a los ejercicios gimnásticos y al incienso de los caballeros buenos mozos, y, finalmente, tan adorablemente mal educada, que casi se puede asegurar que su futuro esposo será martir de esta criatura celestial, nobiliaria y, sobre todo, riquísima."[34]

Ese aire de libertad, de independencia, también de una superioridad anticonvencional que subraya Valera, recuerda a la heroína stendhaliana de su novela inacabada Lamiel, cuya redacción había iniciado a su regreso a Civitavecchia en 1839. Beyle no llegó a conocer a Eugenia convertida en Emperatriz, ni en sus años de esplendor, ni en los de la caída

---

[34]Carta de Juan Valera a su madre, citada por Llanos Torriglia, Mª Manuela Kirkpatrick, Condesa de Montijo, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, pp.126-127.

al abismo, engañada por Luis Napoleón y blanco de las críticas que las resoluciones del poder público siempre levantan. Fueron años en que Eugenia tuvo que deshacerse de su natural vehemencia para hacer frente a los deberes de una regencia.[35] El novelista francés sólo conoció a Eugenia como una de esas "almas gemelas" a las que él ansiaba dirigirse, con quienes poder compartir la orgullosa soledad del ser diferente, incomprendido por la mayoría. Sus atributos de adolescente coinciden con la vertiente positiva del personaje protagonista Lamiel, doble femenino -como acostumbra a decir la crítica- de Beyle: "Lamiel était fort éveillée, pleine d'esprit et d'imagination"[36], con necesidad de sentirse libre: "La petite fille partit, enchantée de pouvoir courir."[37] Poder moverse sin cuidar de lo que pensaran los demás es lo primero que echa en falta en el castillo de la Duquesa: "Après trois jours seulement, Lamiel était si malheureuse qu'elle en avait perdu l'appétit. La chambre où elle couchait avait un beau tapis, mais il n'était pas permis de marcher vite sur ce tapis, c'eût été de mauvais ton, et peu respectueux pour madame."[38]; y aun la hipocresía, en un principio, le resultaría despreciable: "Elle se sentait une incapacité complète pour cette hypocrisie de tous les instants sans laquelle il était impossible, suivant le docteur, d'arriver au moindre succès."[39] En cuanto a la firmeza de su carácter: "Je ne puis voir la guerre, mais quant à la fermeté de carctère, je puis non seulement la voir chez les autres, mais je puis même espérer de la mettre en pratique moi-même."[40] En definitiva, "tant de naturel" y "tant

---

[35] Vid. A. Hermant, Eugenia de Montijo, Barcelona, Imprenta Moderna. Col.Historia, 1943.

[36] Stendhal, Lamiel en Romans et Nouvelles Vol.II. Edition établie et annotée par H. Martineau, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1948, p.906.

[37] Ibid., p.900.

[38] Ibid., p.912.

[39] Ibid., p.943.

[40] Ibid., p.946.

d'étourderie"[41]; "c'était un coeur et un esprit romanesques qui se figuraient les chances de bonheur qu'elle allait trouver dans la vie"[42], sin experiencia del mundo. Aquélla era la joven Eugenia de Montijo.

En la novela, la heroina pierde la ingenuidad y descubre las armas con las que enfrentarse a una sociedad hostil, utiliza la astucia y se mueve por el interés que determina su propio placer, ajena al sentido moral de la conducta; pero incluso asi, sigue luciendo una encantadora naturalidad y un ansia de sinceridad ("Depuis son départ de Carville, elle n'avait pu être sincère avec personne" -se lamenta-[43]) que nos hacen pensar nuevamente en el carácter de Eugenia, cuya imagen Stendhal llevó consigo al destierro de Civitavecchia.

En uno de los viajes[44] emprendido entre Marzo y Julio por el sureste u oeste de Francia, además de Suiza, Renania, Holanda y Bélgica, Beyle se dirige a su amigo Domenico Fiore, desde Bordeaux (24 Mars 1838), y en la carta dice para concluir: "Adie, cher ami, soyez convaincu de mon extrême reconnaissance; je pense bien souvent à vous et aux deux Espagnoles de douze ans."[45]

---

[41] Ibid., p.997.

[42] Ibid., p.966.

[43] Ibid., p.1023.

[44] El año anterior (1837), la Condesa y sus hijas habian viajado también por Inglaterra. Desde allí, Paca, en una carta que al parecer dataría del 31 de Agosto de 1837, se dirige a la hija del futuro cónsul francés en Barcelona, Edouard Alletz, pidiéndole un favor a su padre: "Vous aurez la bonté de dire à Mr. votre père que je le remercie bien de ce qu'il veut bien se charger de ma lettre pour Mr. Beyle", sin duda por medio de la "valise diplomatique". Nada sabemos sobre la relación entre Stendhal y E. Alletz, aunque en alguna medida hubo de haberla. El dato ha sido revelado por Gilbert Nihay en el articulo: "Stendhal, la famille de Montijo et le consul Alletz" (Documents inédits) Stendhal Club Nº6 (15 Janvier 1960), pp.143-150.

[45] Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., pp.259-260.

De Septiembre y Noviembre del mismo año son también las dos únicas cartas que Eugenia de Montijo envía a su padre y en las que alude a la asiduidad con que el escritor debía frecuentar los salones de la familia en París, pues en una de ellas Eugenia se sorprende de su ausencia. Las reproducimos a continuación íntegramente en traducción de Llanos y Torriglia.[46]

15 Septiembre 1838

Mi querido Papá:

Me ha gustado mucho recibir la carta que me has escrito últimamente. Me decías que te hiciese un pañito para el quinqué, pero como te habíamos hecho ya zapatillas y monedero, para el día de tu santo, te lo mandaremos todo junto cuando terminemos los pañitos. M. Mérimée llegó a París el 12 y ha venido a vernos el 13 con M. Beyle y con otro señor. Nos divertimos mucho en Versalles y sólo nos falta una cosa: tenerte con nosotras, y por cierto que no me hablas de las buenas notas que he tenido últimamente. Ahora que no tenemos lecciones podemos escribirte cartas bastante largas. Los bosques y el parque de Versalles son deliciosos; nos paseamos mucho con mamá y con Mss. Flower.

Adios, querido Papá; espero que vengas a vernos pronto. Todos te envían sus afectos. Tu hija que te quiere.

Eugenia

11 Noviembre 1838

Mi querido Papá:

Hace mucho tiempo que no te he escrito, pero espero que me perdones. También espero que te hayan parecido bien las zapatillas y los pañitos de lámpara; siento mucho que no estés aquí. Te ruego si no te molesta mucho, que nos mandes encaje negro para nuestras manteletas de invierno. Felicita a Abelino por la cabeza que ha hecho; tráele a París cuando vengas para que le veamos. M. Beyle ha desaparecido y no sabemos donde ésta; ha ordenado a su portero que diga a todos los que pregunten por él, que está de caza, así es que no tenemos noticias suyas. ¿Quieres mandarme también dinero para comprarme un manguito? Ahora ya soy mayor y querría estar a la moda; el 15 de este mes es mi santo.

Adios querido Papá. Tu hija que te quiere.

---

[46] F.de Llanos y Torriglia, Cartas familiares de la Emperatriz Eugenia, cit., pp.93-94.

Eugenia

Empiezo a leer en español.

En efecto, Beyle había desaparecido. Estaba encerrado en su piso de París, donde permaneció desde el 4 de Noviembre hasta el 25 de Diciembre de 1838, tiempo durante el cual redactó La Chartreuse de Parme. Páginas atrás nos referimos a los vínculos de relación que es posible establecer entre esta obra y la familia de Montijo. No son para nadie desconocidos algunos datos que ayudan a precisar la cuestión y la evidencian, como, por ejemplo, la nota, durante algún tiempo enigmática, encontrada al final del Capitulo III del libro: "Pour V., P. et E. 15x38". La aclaración del enigma fue posible gracias a las palabras escritas por el propio Stendhal en un ejemplar de la obra, junto a dicha nota. Sus palabras eran las siguientes: "Escribí este relato [el de la batalla de Waterloo] para Eugenia, el 15 de diciembre de 1838."[47] Paul Hazard traduciría en 1914 aquella nota del Capitulo III del siguiente modo: "Para vosotras, Paca y Eugenia, 15 de octubre de 1838."

En el Vol.II, hallamos otra nota descifrada por Paul Arbelet: "P y E in Olo" : "Paca et Eugénie à Oloron". En este caso, o bien Beyle acaba de recibir una carta escrita desde Oloron, pequeña ciudad próxima a Pau, por Eugenia, retenida allí junto a su hermana ante la imposibilidad de cruzar

---

[47]En efecto, la redacción del episodio de Waterloo debió de guardar relación con la peculiar amistad de Beyle y las hijas de la Condesa española. P. Arbelet ("Un dernier amour de Stendhal: Eugénie de Montijo" Revue Hebdomadaire Nº53 (1932), pp.580-610), aun admitiendo los numerosos motivos de orden estilístico y literario que pudieron llevar al autor a escribirlo, insiste en que "il obéit d'autant mieux croyons-nous, à son expérience et à son goût, que cette manière de conter les batailles de Napoléon lui était depuis deux ans familières, et qu'il s'y mêlait pour lui, au souvenir d'Eoukenia, un plaisir tendre." p.605. C.E. Eggers-Lecour en "Stendhal, La Cartuja y Eugenia de Montijo" Cuadernos Hispanoamericanos Nº149 (Mayo 1962), se refería también a otra especial coincidencia: El mismo día 17 de Marzo de 1839, tras la inesperada noticia de que el Conde estaba enfermo, aparecía en Le Constitutionnel, bajo la firma de Frédérick de Stendhal, el episodio de Waterloo escrito para ellas, con el anuncio de que el libro al que pertenecía estaba a punto de ser ofrecido al público._

los Pirineos, o simplemente Mérimée le ha mostrado la que él recibió el 26 de Marzo con esta información.

Consuelo Berges, al considerar estos datos y la corriente de simpatía existente entre el escritor y las dos hijas de la Condesa de Montijo, indicaba: "De estos hechos han querido deducir algunos críticos una importante dosis de inspiración española en La Cartuja de Parma."[48] Y en efecto, críticos como Paul Arbelet en el artículo al que ya nos hemos referido, publicado en 1932 con el expresivo y arriesgado título: "Un dernier amour de Stendhal: Eugénie de Montijo", pretendía demostrar que ésta inspiró la primera imagen de Clelia Conti y, en último término, la más grande de las obras del autor: "Dans [sa] vie littéraire (...) toute mêlée à sa vie amoureuse, il n'est guère de livre où il ne faille attacher, comme une vignette liminaire, le portrait d'une femme aimée."[49]

Aunque C. Berges no se muestre partidaria de considerar a la niña española de diez o doce años como un amor del viejo Beyle, no tiene inconveniente en ver en la Duquesa de Sansaverina algunos rasgos de la propia Condesa de Montijo. También Henri Martineau afirmaba que Arbelet había forzado tal vez un poco el carácter del afecto que Stendhal sintió durante los años 1836 a 1839 por su joven amiga; pero por su parte reconocía que al menos su hipótesis central era tan ingeniosa como probablemente justa.[50] En cuanto a lo que Gabrielle Sentis alega en contra de dicha hipótesis en el artículo "Stendhal et l'Imperatrice Eugénie", no nos parece argumento válido: "paul Arbelet veut même qu'elle ait été le dernier amour de Stendhal. C'est peu probable, car il n'a jamais été attiré par les

---

[48] C. Berges, Stendhal y su mundo, Madrid, Alianza, 1983, p.280.

[49] Art.cit., p.599.

[50] Vid. C.E. Eggers-Lecour, art.cit., p.10.

adolescentes."[51] De hecho, Arbelet se había adelantado ya en su análisis a esta posible crítica. El mismo dice que, hasta el momento, las jovencitas no habían aparecido en las novelas de Stendhal, pero "depuis que M. Beyle avait fréquenté dans la famille Montijo, les amoureuses expertes et mûres n'avaient plus ses préférences"[52], las sustituirán: Lamiel, como hemos visto anteriormente, y Clélia Conti, que hace su primera aparición en la obra en forma de "petite fille". En cualquier caso, para G. Sentis cabría, más bien invertir los términos que propone Arbelet y "penser qu'Henri Beyle fut le premier amour de l'Imperatrice. Elle même le disait souvent à ses amis: "C'est le premier homme qui ait fait battre mon coeur! (...) et avec quelle violence!..."[53]

Nosotros preferiríamos considerar la cuestión desde un punto de vista menos imperativo. Creemos que, al igual que veintidos años antes había dedicado la Histoire de la peinture en Italie a "las almas sensibles" ("To the happy few"), ahora vuelve a hacerlo con esta novela que le consagrará. Stendhal siente que "ces deux charmantes Espagnoles"[54] petenecen a ese grupo de elegidos. En efecto, aquí ya no hace falta buscar motivos amorosos, sino lazos de una fraternidad muy especial, esos que unen a seres particulares. Stendhal lo quiso ser, sus héroes lo fueron por designio de su creador y Eugenia lo sería, tal y como la maravillosa intuición del francés le había vaticinado al anunciarle que se casaría con un hipotético Marqués de Santa

---

[51] G. Sentis, "Stendhal et l'Imperatrice Eugénie" Bulletin de l'Adacemie Delphinale Nº2 (Mars 1985), pp.21-29 (p.27).

[52] Art.cit., pp.605-606.

[53] Art.cit., p.27.

[54] Stendhal. Correspondence Vol.III, cit., p.312. (Lettre à Domenico Fiore, Civitavecchia, 30 Novembre 1939).

Cruz.[55]

Eugenia estuvo a la altura de las heroínas stendhalianas, quizá por ello el escritor sintió tanto que con motivo de la muerte de Cipriano Portocarrero, el 15 de Marzo de 1839, la Condesa de Montijo y sus hijas tuvieran que salir de París el 17 del mismo mes.[56] En un margen de cierto ejemplar de la Vie de Rossini, que luego pertenecería a Primoli, Beyle escribió: "17 mars 1839, cour de Messageries, depart of Euke", diminutivo de Eukenia, como él la llamaría con pronunciación aproximada.

En Agosto de 1839 él abandona igualmente París para hacerse cargo del puesto de cónsul en Civitavecchia, al que se le reclama desde el gobierno, no tanto porque se esté deseando su servicio, cuanto porque la licencia tomada era ya un exceso sin precedentes. En Italia recibe la primera carta de Mll. Eugénie, remitida desde Madrid. La transcribimos literalmente.

Madrid, décembre 1839

Monsieur,

J'ai reçu votre lettre avec un grand plaisir. J'attends avec impatience l'année 1840 puisque vous nous faites espérer de vous revoir. Vous me demandez ce que je fais à présent. j'apprends à peindre à l'huile un peu; rions, travaillons comme par le passé. Maman trouve encore le temps de nous donner encore quelques leçons. et nous tâchons de ne pas oublier tout ce que nous avons appris à Paris.

---

[55] Ibid., p.380. (Lettre à Mll. Eugénie Guzman y Palafox, Civitavecchia, 10 Août 1840).

[56] Mérimée, como fiel amigo de la familia, se encargó de preparar el viaje de las tres mujeres y la senorita de compañía, Mss. Flower. Así lo cuentan los biógrafos; lo que no suelen indicar los de Stendhal es el dato que Paul Arbelet en el art.cit. ofrece: "Mais un autre encore était là, dont aucun historien n'a mentionné jusqu'ici la présence. Lui aussi, sans être tenu par les mêmes obligations, s'était levé dès l'aube, pour assister, comme Mérimée, au départ de ces deux enfants, que jamais il ne devait revoir." pp.591-592.

> A présent, l'Espagne est dans une grande agitations; tout le monde désire la paix, et Moroto, génêral carliste, est passé au camp Cristino moyennant une forte somme d'argent, ce qui n'est pas beau, et tous les autres petits officiers ont suivi son exemple. La Navarre, Alava, Guipuzcoa y Biscaye ont reconnu la Reine légitime. On assure que don Carlos et la duchesse de Beira ont passé à France. Cabrera s'est dirigé vers Jaramon, et 20 cavaliers sont sortis pour voir le mouvement de l'ennemi. A Madrid, il y eut de grandes fêtes en l'honneur de la proclamation de la paix, mais on la proclame tant de fois que je ne le crois pas. Cependant tout le monde désire leurs respects, et moi je suis, Monsieur, avec dévouement votre affectionnée amie.
>
> E. Guzman y Palafox[57]

Varios hechos se deducen de esta carta. En primer lugar, que para esta fecha Stendhal ya había escrito a la familia y concretamente a Eugenia, pues ella habla en primera persona: "J'ai reçu votre lettre avec un grand plaisir." Ocho o nueve meses han transcurrido desde que los Montijo saliesen de París. En este tiempo, como sabemos, Stendhal vuelve a sus ocupaciones consulares, aunque tampoco abandona la escritura. Probablemente esperó algún tiempo antes de iniciar la correspondencia con Eugenia, y más probable aún es que antes de esa aludida carta existiera, cuando menos, otra dirigida a la familia, manifestando su condolencia con lo acaecido -desgraciadamente, ni una ni otra se conservan-.

Sea como fuere, de las siguientes palabras de Eugenia se desprende una muy posible alusión hecha por Beyle en su carta sobre el deseo de viajar a Madrid: "J'attends avec impatience l'année 1840 puisque vous nous faites espérer de vous revoir". El proyecto debía anunciarse como algo próximo, o bien la respuesta tardó en redactarse, pues la carta de Eugenia está fechada en Diciembre de 1839. Lo cierto es que a principios de 1840, entre Febrero y Marzo, Beyle deja constancia de dicha intención en uno de sus últimos manuscritos autobiográficos, Earline. Este curioso texto revela el amor del

---

[57]Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., p.572.

escritor hacia una mujer sobre la cual debemos limitarnos a hipótesis, y a la que designó con el nombre de Earline. Henri Martineau, al igual que la crítica posterior, señala la imposibilidad, evocando esta enigmática figura, de no pensar en la Condesa Cini, en aquel momento en relaciones estrechamente amistosas con el cónsul. En cualquier caso, añade Martineau, "nous voyons Beyle tout occupé de cet amour désespéré durant plusieurs semaines, et en demeurer meurtri plus d'un an." Y subrayemos las siguientes palabras: "Moins sans doute de n'avoir point capte le coeur de la charmante comtesse Cini que d'avoir dû se rendre compte que le temps, sinon d'aimer du moins d'être aimé, était passé pour lui."[58]

Las páginas redactadas bajo el titulo de Earline comienzan del siguiente modo:

I

Sixth March 40
Roman du 16 février au 20 mars 40
"The Last Romance"
Fin of the Carnaval 39-40
La scène doit être à Florence ou à Venise
La mère "of the husband" a le diable au corps, femme méchante, et sa grande tille noir, par bonne.
16 février 1840, retour.
22 fatal silence
4 mars K. vent

EARLINE

---

[58]Stendhal, Oeuvres intimes, cit. Avertissement, p.XV. A las palabras que hemos reproducido les siguen otras, también de Martineau, referentes al manuscrito, y que recogemos igualmente por el interés documental que pudieran tener: "On trouvera un écho fidèle et déchiré de ces diverses phases, d'abord dans un manuscrit de treinte trois pages appartenant à la Bibliothéque Municipale de Grenoble où il est relié au début du volume coté R.5896. Tome 15. Manuscrit abrupt, obscur, extrêmement révélateur néanmoins de l'importance de cet épisode sentimental dans l'existence de cet amoureux perpétuel et qu'il m'a été donné de révéler au public stendhalien.

Ce manuscrit est complété par une série de notes discontinues dont les premières ont été appportées par M.M. Armand Caraccio et Ferdinand Boyer qui les ont découvertes sur des livres appartenats à Stendhal. A leur tour Henry Debraye, Edouard Champion, Louis Royer et Danielle Plan ont versé à ce dossier brûlant de nouvelles et intéressantes notes conjointes."

> Le six mars, je me détermine à fair ce cahier (afin de noter les idées qui me viennent pour ce nouveau roman)...[59]

La referencia a Eugenia y al viaje a Madrid la encontramos un poco más adelante, mitad en francés, mitad en inglés -idioma que le sirve a lo largo de todo el texto para enmascararse, al tiempo que parecen no preocuparle los errores gramaticales, que contribuyen aún más al galimatías general. Veamos.

> Par un grand hasard un peu de vie réelle, "id est" incertitude sur l'événement de demain, est venu se mêler à la vie contemplative et d'artiste tout occupée "to make Lamiel". "This year for the first time ("last sentiment before" Earline) I have seen this sentiment": Il préfère le séjour de C(ivita)-V(ecchia) "to" celui de Lutèce. La vue de la mer, puis l'idée de la contempler en promenant sous prétexte de chasser, ont fortifié ce sentiment. Au fait Lutèce "without" Pakit "and" Euke "and their mother, was rather insipid.
>
> If the history of Earline réussit, "perhaps write to (Fiore) that I ask" un congé "for this year". Mon désir serait d'aller à Madrid, et peut-être après cela à Constantinople; à 10 jours de C(ivita-)V(ecchi)a."[60]

El texto es confuso, pero no es ésta la única ocasión en que Beyle utiliza diminutivos de grafía especial para referirse a las hijas de la Condesa de Montijo. H. Martineau rehizo la cita, donde habría que leer: "Au fait Paris sans Paquita et Eugénie et leur mère était plutôt sans attrait." La alusión subraya indudablemente la simpatía que sentía el escritor por la familia española, y llama la atención la importancia que concedía a su

---

[59] H. Martineau, en las notas al texto recogidas en el volumen de Oeuves intimes, indica lo que será una constante a lo largo de las páginas del manuscrito: el propósito equívoco de algunas alusiones de Stendhal. Así, la "mère of the husband" y la "grande fille" sólo tienen en el relato un papel pasivo, destinado a desorientar a un lector indiscreto. Lo mismo sucede con la última frase; incluso fue tachada por el autor con un trazo de pluma. Según las notas añadidas, el 16 de Febrero de 1840 tuvo lugar en Roma el "commencement réel et non imaginaire" "the laste romance". Vid. Notes Diverses. Earline en Oeuvres intimes, cit., p.1514.

[60] Ibid., p.1504.

presencia, hasta el punto de no resultarle ya grato París a él enamorado de los salones y del ambiente de la ciudad, estando ausentes la Condesa y sus hijas. Y he aquí el deseo de ir a Madrid[61], aceptar la invitación de la familia de Montijo, disfrutar de su compañía y de la de Mérimée y, cómo no, reencontrarse con la España "noble" y "generosa" de sus sueños de juventud.

Pero volvamos a la correspondencia de Eugenia. Atendiendo al interés que los asuntos políticos despertaba en ambos, en la segunda parte de la carta se ocupa de describir la situación que atraviesa España, envuelta en entrentamientos civiles entre los partidarios de Isabel, hija de Fernando VII y María Cristina, y los del infante don Carlos, pugnando por el trono desde la muerte del monarca en 1833. En España, la Revolución de 1830 en Francia, con la consiguiente sustitución de Luis XVIII por la monarquía burguesa de Luis Felipe, había determinado un paulatino cambio de orientación política. Los "sucesos de la Granja" en 1832, el gobierno interino de María Cristina, la muerte de Fernando y el planteamiento de la cuestión sucesoria, van marcando el advenimiento de un régimen liberal. La España liberal, desde entonces, tendría que moverse en el marco de las potencias liberales de Europa occidental: Francia e Inglaterra. De aquí que en el país vecino se sintiesen tan cerca los conflictos peninsulares y, sobre todo, de aquí la auténtica mediatización de la política española por parte de esas dos grandes potencias. El 5 de Septiembre de 1834, Beyle dirigía una carta al Conde Cini, desde Albano, donde, refiriéndose a España, decía: "L'Anglaterre, la France ont une dette, mais l'Anglaterre doit à des Anglais, la France à des Français; l'Espagne doit à des étrangers, voilà

---

[61]No fue esta la primera vez en que hace planes al respecto; recordemos la correspondencia que mantuvo con Mérimée, pidiéndole noticias de España y sus ciudades con el objeto de solicitar allí un puesto consular. Vid. los capítulos 1.2 y 1.4. de nuestro Anexo.

pourquoi elle ne payera que le quart."[62]

Desde que, tras la muerte del rey, Martínez de la Rosa, liberal muy moderado, se encarga de cambiar el sistema de gobierno que se había hecho ver a la Regente no era el más adecuado, la Corona y los moderados deben recurrir a los progresistas si quieren salvar la situación militar que les enfrenta a don Carlos y apoyarse en Francia e Inglaterra. Dos años antes de la fecha que nos ocupa, la situación en los frentes se había agravado con el triunfo de los carlistas en Oriamendi, destrozando la legión inglesa. En el mes de Mayo, don Carlos hizo una penetración que le llevó casi a las puertas de Madrid. Las Cortes extraordinarias tuvieron que ser convocadas para que la nación "manifestase expresamente su voluntad acerca de la Constitución de 1812 o diera otra, conforme a las necesidades públicas." Se nombró una Comisión para que preparase un proyecto de Constitución que, aprobado, significaba un avance sobre la situación de los años anteriores, aun cuando fuese menos progresista que el de 1812.

¿Qué acontecimientos tuvieron lugar durante 1839? Tal como contaba Eugenia de Montijo en su carta a Beyle, las disensiones se ahondaron en el campo carlista. Nombrado el general Maroto jefe de las fuerzas carlistas del Norte, chocó con los intrigantes de su bando acaudillados por Tejeiro, del que logró deshacerse por medio del destierro. En estas circunstancias, el poder efectivo de don Carlos quedó seriamente quebrantado. Espartero consigue entonces un compromiso con el general carlista Maroto -el "compromiso de Vergara", 31 de Agosto de 1839-, quien abandonó así, definitivamente, a don Carlos y sus tropas, a cambio de la promesa de Espartero de respetar los fueron vascos (a ello se alude también en la carta) y de admitir en el Ejército con sus grados a los jefes y oficiales

---

[62]Stendhal, Correspondance Vol.II, cit., p.688.

que habían luchado en el bando carlista.[63] La causa de don Carlos estaba perdida. Se iniciaba una alianza entre las clases directoras que habían apoyado a Isabel y el clero y militares que habían colaborado con el carlismo. Era la supuesta "proclamación de la paz" a la que se refiere la hija de los Montijo, una paz, claro está, todavía difícil de creer.

En cuanto a la familia amiga de Beyle, la muerte del Conde ensombreció sus primeros meses de vida en Madrid, en el palacio de Ariza (plaza del Angel, donde hoy está el Hotel Victoria). Doña María Manuela guardaba luto y su cautela frente a los avatares políticos le aconsejaba no entrometerse de golpe en la sociedad madrileña. Por este motivo redujo, al principio, su círculo a un grupo selecto de amigos y parientes y a algunos jóvenes del núcleo aristocrático. Sus salones no se abrirían de par en par hasta Febrero de 1843, al tiempo que se abre en la política española un nuevo período monárquico con el reinado de Isabel II. El progresivo triunfo europeo de la burguesía ha hecho que la aristocracia, aunque mantenga su base latifundista, deba aceptar la liquidación de la sociedad estamental y el dogma liberal de la "igualdad ante la ley".

Los grandes acontecimientos de sociedad continúan teniendo lugar y Eugenia entra en este mundo de rutilante esplendor con ocasión del magnífico baile de disfraces que su madre organiza en Febrero de 1843, para pasmo de invitados y cronistas de época. A partir de entonces, la Condesa manifestó siempre hacia éstos una acogedora hospitalidad y sus salones fueron apodados el "Prado con techo", en vista de lo heterogéneo de su profusa concurrencia.

Pero no nos adelantemos a los acontecimientos, todavía vivía la

---

[63] Vid. entre otros, el libro de M. Tuñón de Lara, La España del siglo XX, Barcelona, Laia, 1974, pp.89-93.

familia en su recogimiento aristocrático cuando la Condesa escribe a Beyle un 27 de Julio del año 1840. Es ésta la única carta de doña María Manuela dirigida al francés que se conserva.

27 juin 1840

C'est dans mon cabinet particulier que se trouve aujourd'hui, mon cher Beyle, le petit tableau copie de celui qui à Rome vous a fait penser à nous et cette maison de la rue d'Astorg où je me trouvais si heureuse entourée des amis qui m'aimaient et qui mettaient tant d'indulgence dans la manière qu'ils avaient de me juger! Cependant qu'au milieu de nous, nous avions un Judas, dont j'ai failli être victime si la main de la Providence n'avait veillé sur moi! Triste histoire qui est venue jeter de la méfiance à travers une vie qui ne peut être heureuse que dans l'abandon, dans la confiance. Je me fais l'illusion de croire que de pareil monstres ne se trouvent que rarement, n'est-ce pas?

Ne viendrez-vous pas nous voir? Nous serions si heureuses de pouvoir vous avoir pour quelques mois; les enfants ne vous oublient pas et ce serait pour elles un plaisir bien grand; vous les trouverez de coeur et d'esprit à peu près comme à Paris, mais elles ont beaucoup grandi, Paca est une belle fille avec baucoup de bon sens. Eugénie toujours jolie sans la moindre prétention. Je les tiens aussi séparées que possible de cette société, qui renferme en elle tout genre de corruption. Nos vieilles moeurs sont perdues et, sans en avoir la science, nous avons pris tous les défauts des sociétés modernes. Je désire beaucoup de faire [sic] un long voyage avec elles. Mais je suis ici attachée à la chaîne, il me faut pied à pied défendre le bien de mes enfants des empiétements de la revolution; elles n'ont plus de père et je dois le remplacer; je ne veux pas qu'un jour elles puissent dire qu'avec lui elles avaient tout perdu. Je travaille à n'avoir pas un instant de repos, mais je m'en trouve heureuse car mon travail n'est pas perdu. J'attends Mérimée pour la fin du mois d'août, cela doit vous encourager. Mais, en venat, souvenez-vous que c'est chez moi que vous devez venir loger. Si vous venez par Valence écrivez-le-moi afin que nous allions vous prendre à la diligence car je vous préviens que c'est le plus sûr et le meilleur moyen de transport que nous ayons.

Adieu, Monsieur, souvenez-vous de nous comme nous pensons à vous. C.M.[64]

Vayamos por partes. Cinco meses después de su regreso a Madrid,

---

[64]Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., pp.576-577.

doña María Manuela todavía recuerda con añoranza la casa de la calle d'Astorg "où je me trouvais si heureuse", rodeada de amigos, cuyo núcleo fue, naturalmente, el de sus amistades de mocedad: las contraídas entre las relaciones de los Lesseps y los Cabarris, con ambos emparentada; y las creadas recientemente, personajes casi todos pertenecientes a esa capa social de que habla Hanotaux, "medio liberal, medio bonapartista", parte de la cual se había incorporado al felipismo, mientras que la otra criticaba y se mofaba del Rey ciudadano.[65] Se trataba de los Delessert, los Laborde, los Viel-Castel, los Lagrené....

A aquella brillante sociedad, como sabemos, no tardó en incorporarse Henri Beyle, introducido por el incondicional Mérimée. Y no nos extraña que esto fuera así. Pensemos que aquel especial rechazo por lo vulgar que le era innato se había ido agudizando con el tiempo. En estos últimos años, su conciencia se ha habituado ya a la incomodidad del conflicto entre las ideas y la inclinación temperamental, a esa lucha de contrarios difícil de mantener, pero que su peculiar personalidad hizo posible, sin que ni uno ni otro extremo quedase absolutamente desbancado. "Se trata -dice P. Gómez Bedate- del conflicto entre sus ideas republicanas y los gustos aristocráticos que siempre le hicieron preferir la compañía de nobles reaccionarios e inteligentes a la de los jacobinos honrados y sin ingenio."[66] Por este motivo, puesto a elegir, su temperamento se inclinaba resueltamente por el salón de los Montijo.

Desde la óptica que imprimía este grupo social aristócrata hubo de ver los acontecimientos españoles del momento. A las tertulias no faltaban

---

[65] F.de Llanos y Torriglia, Mª Manuela Kirkpatrick. Condesa de Montijo, Madrid, Espasa-Calpe, 1932, p.41.

[66] P. Gómez Bedate, op.cit., p.126.

los emigrantes españoles, en su mayoría carlistas o semicarlistas, adversarios de los cristinos, que llegaban a París desterrados.[67] En este sentido, es preciso hacer aquí un alto en el camino que quizá explique el sentido de ese primer párrafo de la carta de la Condesa, al referirse a un Judas y al posible revés de tipo político que su intervención debió provocar. Ciertamente, no podemos asegurar que los datos con que contamos apunten al contenido de la carta, pero es posible que brinden por lo menos parte de su explicación.

Al parecer, las diferencias políticas entre la Condesa y su consorte, en vida de éste, fueron bastante acusadas. Ella seguía sugestionada por el recuerdo de Bonaparte[68], mientras él[69] veía cada vez más en Napoleón al apresador del Papa, al debelador de la historia absolutista de Europa. Montijo era, pues, "en lógica derivación de sus compromisos y antecedentes"[70], cristino en los asuntos españoles, frente a la Condesa que, sin poderlo remediar, aunque al respecto no conspirase abiertamente, manifestaba sus claras simpatías por los partidarios de don Carlos, defensores del Trono y del Altar. Esta divergencia política debió ser motivo de numerosas discusiones entre uno y otro, e incluso cabe pensar que fue la causa de la ruptura que llevó a don Cipriano a volverse solo a Madrid, dejando a sus dos hijas y esposa en la capital francesa.

En esta circunstancia, una carta confidencial del entonces

---

[67] Vid. J. Rubio, La emigración española en Francia, Barcelona, Ariel, 1974; R. Rodríguez-Moñino Soriano, El exilio carlista en la España del XIX (Carlistas y "demácratas" revolucionarios), Madrid, Castalia, 1984.

[68] Herencia que, como sabemos, legó a sus hijas.

[69] Inicialmente, el Conde se mostró también favorable a Napoleón y tomó la causa de los afrancesados. Vid. Primoli, "L'enfance d'une souveraine" Revue des Deux Mondes XVII (15 Octobre 1923).

[70] F.de Llanos y Torriglia, Mª Manuela..., cit., p.45.

ministro Marqués de Miraflores hizo temblar al Conde, pues en ella se hablaba de la buena acogida y centro de reunión que su consorte, doña María Manuela, brindaba a los carlistas, al tiempo que se refería a la asidua correspondencia que ésta mantenía con el obispo de León. De estas peligrosas afirmaciones el Marqués no había querido dar cuenta oficial, sin antes prevenir a Montijo, quien inmediatamente halló un medio para disuadir a su esposa, quien, por otro lado, no había dejado de reconocer sus amistades e inclinaciones carlistas. Bastó con que le mandase una carta pidiéndole que cerrase su casa a todo partidario del bando de don Carlos, o bien que se trasladase a Bruselas. Allí terminaron las invitaciones a cualquiera que fuese sospechoso de ser amigo del Pretendiente. ¡Pero Miraflores habría de oirla, entrometiéndose para causar tal desaliento e inquietud en Cipriano! No hubo ni comunicación oficial, ni pasaporte para Madrid, ni ninguna de "las demás fantasías con que Primoli adorna el incidente."[71] Es muy probable que la Condesa aluda a este desagradable hecho en la carta a Beyle cuando dice: "Cependant qu'au milieu de nous, nous avions un Judas, dont j'ai failli être victime si la main de la Providence n'avait veillé sur moi."

Por lo demás, dos cuestiones interesa subrayar del mismo correo enviado por Mª Manuela. En primer lugar, nuevamente se reitera la invitación que meses antes Eugenia había hecho a Beyle al iniciar su carta, dando muestras de esperar y desear impacientemente la visita. La Condesa insiste en ello: "Ce serait pour elles un plaisir bien grand", y aprovecha además para ponerle al corriente en lo que respecta al estado de esas dos hijas que son su único cuidado. Ambas han crecido, "Paca est une belle fille avec beaucoup de bon sens, Eugénie toujours jolie sans la moindre prétention." La inteligencia y la naturalidad, las dos granadas cualidades que admiraba Stendhal, reunidad en la descendencia de una familia española. En cierto

---

[71] Ibid., pp.47-48.

modo, hemos de reconocer que a falta de un verdadero conocimiento de lo español, en los últimos años de su vida, lo mismo que en los primeros gracias a su tía Elisabeth, la imagen de España le viene dada a través de un prisma de aumento, cuyos reflejos encajan bien con aquellas elevadas ideas "españolistas" que siempre cultivo y ahora parecen confirmarse.

También la política española llega hasta él pasando por las manos de la "ilustre bonapartista". En su carta se queja de una sociedad "qui renferme en elle tout genre de corruption", que ha perdido las viejas costumbres para no adoptar sino los defectos de las sociedades modernas. A doña Mª Manuela le pesan los pronunciamientos, la pelotera, cuando no la guerra civil, los bandos y las facciones, todo aquello que estaba desbaratando la vida social de una aristocracia que, irremediablemente se tambaleaba. Frente a los problemas sociales y políticos, frente a la crisis de su mundo, la Condesa sabra oponer una enérgica voluntad para sacar a flote a su familia. Y sin duda, supo remontar las circunstancias adversas. Stendhal no pudo llegar a aquella cita de 1843 en los salones madrileños de la familia. Mérimée hizo acto de presencia por los dos.

Pero continuemos con las cartas. Cronológicamente, la siguiente conservada es de Stendhal y va dirigida no ya a la Condesa sino a Eugenia. Es la única que se conserva de cuantas escribiera a su joven amiga española. A juzgar por las confidencias de la Emperatriz en 1916, hechas al Marqués de Girardin, hubo "plus de deux cents lettes", "peut-être trois cents" que ella recibió de M. Beyle. Sorprendente, pues el hecho pone de manifiesto el interés y la constancia del escritor al mantener una correspondencia regular durante tres años.[72] A la confidencia de la Emperatriz podemos añadir la

[72]Por otra parte, en la correspondencia remitida por Mérimée a la Condesa (Lettres de Prosper Mérimée à la Comtese de Montijo, Publiées par les soins du Duc d'Albe. Vol.I, 1839-1853, Paris, Edition Privée, 1930), no consta ninguna carta

información que se desprende de otra carta del novelista dirigida a Dominique Miège[73] y fechada en Civitavecchia el 29 de Septiembre de 1840. Dice así:

> Je vous prie de mettre dans le paquet du Ministèr les deux lettres ci-jointes écrites par moi, et de faire parvenir à monsieur le consul de Barcelone, vous priant de mettre les frais à mon compte. Je pense que le bateau à vapeur se chargera de la lettre pour Barcelone.
>
> Je recommande à votre obligeance les journaux si intéressants dans (...). Agréez l'hommage de la considération la plus distinguée.[74]

Páginas atrás incluimos una nota aludiendo precisamente al cónsul francés en Barcelona, Edouard Alletz, quien ya en otras ocasiones había servido de intermediario entre las Montijo y Beyle, por petición de aquéllas. Ahora es éste quien, desde su reclusión consular, utiliza el medio que se le ofrece para hacer llegar su correspondencia a la familia. Nuevamente se pone de evidencia el interés que ambas partes tuvieron por conservar la relación amistosa.

Volvamos a esa única carta conservada de cuantas escribiera a

---

fechada en 1842, año de la muerte de Stendhal, durante el cual, sin duda, debió escribir a la española en más de una ocasión. En este sentido, G. Sentis dice: "Nous pouvons donc penser que l'Impératrice a demandé ces lettres à sa mère, pour les joindre à celle d'Henri Beyle. Que sont devenues toutes ces reliques, et les retrouvera-t-on jamais? Elles ont pu être brûlées dans l'incendie des Tuileries, allumé par les Communards en 1871." Art.cit., pp.26-27. La primera referencia a la muerte de Beyle por parte de Mérimée en esta correspondencia la encontramos en una carta fechada en Paris el 4 de Marzo de 1843, en la que dice: "J'ai une triste nouvelle à vous annoncer: le pauvre Sharpe est mort (...). Cette vie toute matérielle s'est éteinte le 22 sans qu'il eût repris connaissance un instant. Je ne puis vous dire combien la mort de ce brave graçon m'a douloureusement affecté. Nous étions autrefois huit qui dînions ensemble une fois par semaine. Trois sont morts déjà et deux, Beyle et Sharpe, de la même manière (...)" Lettres de Prosper Mérimée..., cit., p.54.

[73]Dominique Miège fue cónsul de Francia en Malta y después agente del Ministerio de Asuntos Exteriores en Marsella.

[74]Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., p.392.

Eugenia.

Civitavecchia, le 10 août 1840

Mademoiselle,

Vos lettres sont trop courtes et non datées; les miennes ont le défaut contraire. A cause de vous, je ne puis penser à autre chose qu'aux événements de Barcelone. Il y a longtemps que j'ai vu que tout Etat qui change de gouvernement se donne des troubles pour quarante ans. Vous ne goûterez la paix en Espagne que quand tous les emplois seront occupés par les hommes qui, aujourd'hui, ont quinze ans, ou quatre ans de plus que vous. N'avez-vous pas onze ou douze ans? peut-être treize?

Ainsi, pendant toute votre vie vous verrez un petit accident, comme celui de Barcelone, arriver tous les quatre ans. Aimeriez-vous vieux être née vers 1750, sous le régne ridicule de... (Ce roi est si obscur que je ne sais pas son nom) quant à moi, je rends grâces à Dieu d'être, avec mes pistolets soigneusement chargés et amorcés, à Berlin, le 26 octobre 1806. Napoléon prit, pour y entrer, le grand uniforme de général de division. C'est peut-être la seule fois que je le lui ai vu. Il marchait à vingt pas en avant des soldats; la foule silencieuse n'était qu'à deux pas de son cheval; on pouvait lui tirer des coups de fusil de toutes le fenêtres. La promenade de Tilleuls, par laquelle il entra, est comme la Rambla de Barcelone. Si j'étais né sous le ridicule Louis XV, le 26 octobre 1806 je me serais promené tout fier d'un habit de soie gris, rayé de violet, sur le boulevard, faisant le fat.

Je vais vous envoyer un livre de Varchi, qu'on m'annonce depuis quinze jours; c'est l'Histoire du siège de Florence en 1530. La garde nationale de Florence se défendit un an, et se fit comparer à Napoléon: ce fut un négociant, nommé Ferrucci. Par haine pour les villes qui se révoltent, personne n'a parlé de Ferrucci. J'ai vu une de ses lettres, écrite la veille de la bataille où il fut tué. La ville de Florence fut trahie par l'infâme Malatesta, qu'elle avait nommé général en chef et qui était fort breve; il mourut, l'année suivante, de mépris.

Donc, ne prenez pas au tragedique les accidents comme celui de Barcelone.

J'ai trouvé des médailles en bronze d'Auguste, Tibère, Néron, etc. Les douze ou quinze premiers empereurs romains avaient cent vingt millions de sujets. Vous en entendrez parler toute votre vie. Auguste fut le coquin le plus fin; Tibère, à demi fou de tristesse, fut un grand prince; Trajan fut le seul homme à comparer à Napoléon, après César. Regardez bien leurs portraits. Je crains que vos yeux et ceux de Mlle. Paquita ne soient gâtés par les lithofraphies et les

keepsakes. Les portraits à demi effacés des empereurs romains sont en général des chefs-d'oeuvre de dessin.

La révolution qui a suivi la mort de Ferdinand VII a diminué votre fortune de moitié. Tâchez de vous accoutumer à ce chagrin. La gelée, en Russie, me fit tomber les cheveux sur le front; je passai quinze jours à m'accoutumer à cette laideur, et puis je n'y pensai plus. Efforcez-vous de vous habituer au million de réaux que vous coûte la création du gouvernement de la méfiance.

(Deux chambres délibèrent un budget, et disent aux sept ministres nommés par le King: "je me défie de vous; vous dites qu'un canon coûte quatre mille francs; je pense qu'il ne coûte que trois mille cinq cents francs, et que vous volez cinq cents francs, pour devenir riche comme M. de Talleyrand.")

Il n'est pas en votre pouvoir de regagner ce million de réaux; le mieux serait de n'y plus penser. Vous aurez un effort de ce genre à faire à quarante-cinq ans, c'est-à-dire à l'époque des premières atteintes de la veillesse. Alors les femmes achètent un petit chien anglais, et parlent à ce chien. J'aimerais mieux acheter mille volumes; moi, je comte passer la vieillesse, si j'y arrive, à écrire l'histoire d'un homme que j'aimais, et à dire des injures à ceux que je n'aime pas. Si le livre est ennuyeux, dix ans après moi, personne ne saura que j'ai écrit. Mais il ne faut pas qu'une femme écrive. Inventez donc une occupation pour votre vieillesse. Pensez à toutes ces choses dix ans avant qu'elles arrivent. Pensez au chagrin que vous donnera le comte de S...[75]

En esta carta Beyle aborda el tema político desde la atalaya del buen observador. No faltan los comentarios sobre Napoleón, del agrado de la joven española. A veces, el tono educativo de contenidos personales recuerda un poco a las cartas dirigidas a su hermana Pauline a quien deseaba servir de mentor. Por último, el párrafo final revela con suma claridad ese deseo stendhaliano que ha venido reforzándose a través de cada uno de sus actos y cada uno de sus libros. Nos hallamos ante el hombre y el escritor libre, diletante y acràta, que escribe sobre lo que le gusta y critica hechos, instituciones, personajes...; al fin y al cabo, su escepticismo le dice que "si le livre est ennuyeux, dix ans après moi, personne ne saura que j'ai

---

[75] Ibid., pp.378-380.

écrit." La escritura se ha convertido para él en el más importante y vivificador estímulo. El inciso: "mais il ne faut pas qu'une femme écrive" sorprende un poco. Sería pura conjetura el intentar dilucidar su sentido. Beyle concluye con un vaticinio: en el sino de Eugenia de Montijo está escrito que se casará con el imaginario Conde de S[anta Cruz][76] y hará realidad todo cuanto él soñó para sus heroínas. "Pensez à toutes ces choses dix ans avant qu'elles arrivent", porque cuando lleguen serán un hecho, la ensoñación convertida en realidad.

De 1840 son también las dos últimas cartas enviadas desde Madrid por Eugenia y Paquita. La de Eugenia, quizá respuesta a la del 10 de Agosto, no precisa ni el día ni el mes.[77]

1840

Mon cher Monsieur,

---

[76]Aunque en la carta sólo aparece la inicial, la crítica parece coincidir al pensar que Beyle debió referirse a un imaginario Conde de Santa Cruz. Cabe, en este sentido, tener en cuenta dos filiaciones posibles. De un lado, pertenecieron durante algún tiempo a la colonia española en París los Marqueses de Santa Cruz y Mudela, primitivamente Bazán y después Silva Bazán. El décimo Marqués de Santa Cruz, José Joaquín de Silva Bazán, fallecido en 1802, representó entre la grandeza española una variedad "assez rare" -dice Morel-Fatio, op.cit.-; no sólo era un grande de España, ilustre, amigo del progreso, filántropo decidido y activo, sino que además representaba al amante apasionado de las ciencias exactas y experimentales. Por este motivo París le atraía; regularmente frecuentaba el laboratorio de Sigaud Lafond, donde asistía a numerosos experimentos de física y química, y en donde se aprovisionaba de instrumentos de todas clases que hacía llevar a Madrid. Los cronistas de la época lo pintan como hombre generoso y sensible con sus vasallos de la Mancha. Además, consiguió la creación de diversas escuelas elementales y primarias para alumnos de ambos sexo y fue miembro (1776), y después director perpétuo de la Academia Española. Pues bien, es posible que este nombre, sobresaliente entre familias españolas relacionadas con París, no fuese empleado por Stendhal de forma gratuita, sino como sugerencia claramente positiva para el futuro de Eugenia.

Ahora bien, cabe también pensar en otra genealogía diferente. Precisamente, la Condesa de Merlin, cuyos salones frecuentó Beyle, era hija de un Santa Cruz y Cárdenas, tercer Conde de Jaruco (1767) y primero de Santa Cruz de Mopox, título adquirido al fundar la ciudad de La Nueva Paz de Cuba. Mujer famosa en París, pudo su título de grandeza española resultarle sugerente al escritor.

[77]A juzgar por los comentarios de Stendhal, ésta era costumbre de Eugenia: "Vos lettres sont trop courtes et non datées; les miennes ont le défaut contraire." Carta del 10 de Agosto.

J'ai eu un plaisir inexprimable en recivant votre lettre. Je l'ai reçue un peu avant mon départ pour Tolède. Nous nous sommes beaucoup amusés et j'ai pensé que cela vous ferait plaisir d'en avoir un récit. La cathédrale est magnifique, elle est d'architecture gothique mêlée d'arabe; c'est vraiment triste de voir ce reste de la grandeur espagnole, elle renferme des trésors que l'Anglaterre et la France ne peuvent réunir. Les chaises du choeur sont en bois de noyer avec la conquête de Grenade taillé á bas-relief par Berruguete et Borgôna. Pour monter au S(ain)t-Sacrement il y a un escalier de marbre. Un autel magnifique appelé le transparent, du genre "churrigueresco". Il est aussi en marbre. Pour les chasubles de prêtres, elles sont brodées en pierreries, j'ai oublié de vous dire la peinture sur verre que l'Allemagne a tant désiré trouver est un secret que les ouvriers des chanoines se transmettent de pères en fils. On a découvert un mino (sic) en or à Valence. Voulez-vous que je vous écrive mon voyage en Tolède plus en détail et si vous le voulez en espagnol ou en français? Adieu, Monsieur, votre affectionnée amie.

E. Guzmán y Palafox[78]

Eugenia pone el acento, una vez más, en la grandeza española, cualidad que ha ido sedimentando en la conciencia que de lo "español" tiene Stendhal. Como hemos visto hasta el momento, cada uno de los "correspondants" recurre a las aficiones del otro para hacer más gratos sus comentarios. La carta es breve, propia de una jovencita diplomática y observadora, virtudes que le serían muy útiles años más tarde. Paquita, por su parte, muestra una afectuosa amabilidad y delicadeza. Veamos la carta de diciembre de 1840.

Madrid, décembre 1840

Mon cher Monsieur,

Il y a longtemps que je n'ai eu le plaisir de vous écrire, mais j'en ai été empêchée d'abord par un voyage que nous avons fait à Tolede où nous avons vu des choses magnifiques. Il faut Monsieur, que vous vous déterminiez à faire un voyage en Espagne, tachez donc d'y venir à présent que la Reine est à Barcelone et á Valence, et de là en trois jours par la diligence à Madrid, ce qui rendra bien heureuses

---

[78]Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., p.583.

vos petites amies; nous recommencerons nos bonnes causeries, car par nos seuls amusements sont d'aller toutes nos après-dînées à un maison de campagne tout près d'ici, où nous courrons (sic) comme des bienheureuses.

Nous n'avons point d'amies, car les jeunes filles de Madrid sont si stupides qu'elles ne parlent que de toilettes et, pour changer, mal les unes des autres, et moi qui n'aime pas à avoir des amies de la sorte! et quand je vais faire une visite, je ne fais que bouger et je ne leur parle que pour leur dire adieu.

Vous devez être bien content à présent que l'on va apporter les cendres de Napoléon; moi aussi, je le suis et je voudrais être à Paris pour voir cette cérémonie. Il faut que vous alliez à Paris aussi, mais avant il faut venir ici et nous pourrons alors faire le voyage ensamble.

Adieu, mon cher monsieur, croyez à l'amitié de votre afectionnée.

Paca Portocarrero y Palafox[79]

Las invitaciones se repiten, no cabe duda del aprecio que las Montijo sentían por Stendhal. Les une la admiración hacia Napoleón, inculcada por la Condesa en sus hijas y favorecida por quien fue su contertulio habitual durante algún tiempo. ¿Cómo adivinar que un día tendrían un papel protagonista en el mundo que Bonaparte levantó? Pero así fue, Eugenia vivió los honores del Imperio y también los sinsabores de la decadencia. En 1859, diecisiete años después de la muerte de M. Beyle, Eugenia, entonces Emperatriz de Francia, gozaba todavía de la felicidad que inicialmente le proporcionó Napoleón III, París y el hijo que hubiese debido "coronar la obra de su padre". Sin embargo, estaba próxima una época de reveses políticos y también familiares: la muerte de Paca (1860), a quien quería entrañablemente, la infidelidad de Luis Bonaparte, sus divergencias políticas... De este año es una carta dirigida a Paca desde las Tullerías el 22 de Abril.

---

[79] Ibid., pp.583-584.

Querida Paquita:

En mi última carta te decía que vinieses a París para cuidarte, y hoy añado, si quieres verme, porque no puedo salir de París este verano.

Sabrás que estamos en vísperas de guerra, Austria la ha querido, y si mañana a las cinco no acepta el Piamonte unas condiciones imposibles, comienzan las hostilidades. En cuanto esté reunido el ejército, marcha el Emperador, y yo me quedo aquí como Regente. Ya ves como se han cambiado todos los planes. Es una responsabilidad muy grande para mí, pues ya sabes que los parisienses no son siempre fáciles de conducir. Espero que Dios me dará todos los conocimientos que me faltan, porque sólo cuento con mi voluntad de hacerlo bien y de no permitir el menor desorden.

¡Qué extraño es el destino! ¿No te parece? ¡Quién nos habría dicho, cuando éramos niñas, lo que nos esperaba! Y cuando M. Beyle nos relataba las campañas del Imperio, que escuchábamos tan atentamente, el desprecio que se tenía por María Luisa, ¿quién me habría dicho: Tu serás parte activa en la segunda escena de este poema, y te juzgarán con tanta severidad como a María Luisa, si procedes como ella? Te aseguro que esto da que pensar.

En fin: todos los acontecimientos de la vida se suceden, a menudo a pesar nuestro; pero me será difícil defenderme contra un sentimiento de orgullo, si puedo, con mi presencia, tranquilizar los espíritus en Francia.

Adios, querida hermana. Tengo muchas ganas de besarte. Da todas estas noticias a mamá, de mi parte. Tu hermana.

Eugenia[80]

Eugenia se ha convertido en una Reina Regente y su natural buen sentido le hace preguntarse con preocupación cómo desempeñar este papel lo mejor posible. Lo cierto es que lo hizo con valor; no podía esperarse menos de una mujer educada en el orgullo y en el espíritu de resolución. Subrayemos, claro está, las palabras que dedica a Beyle. ¡Aún se acuerda del fornido cincuentón y de sus historias!

De la misma época (ya muy poco antes de la muerte de su hermana)

---

[80] F.de Llanos y Torriglia, Cartas familiares de la Emperatriz Eugenia, cit., pp.218-219.

es la otra carta que, entre la correspondencia de Eugenia, alude a Beyle. Está fechada en Grenoble, el 6 de Septiembre de 1860, y se dirige también a Paca.

> Querida Paca mía:
>
> Estoy en Grenoble, patria de M. Beyle. Esta mañana estuve a ver el Museo[81] y lo primero que veo es su retrato que reconocí enseguida. Toda nuestra infancia se me ha presentado a la memoria y he mirado ese retrato con el placer que se vuelve a ver a un amigo: está tal como le hemos conocido, cuando nos relataba las batallas del Emperador, que escuchábamos con tanto placer. ¡Qué lejos estábamos de pensar que mi hijo sería el descendiente y el representante de aquella dinastía!
>
> Sin duda sabrás que la ciudad de Grenoble es la más "Bonaparte" de Francia; así comprenderás el recibimiento que se nos ha hecho. No ha olvidado nunca que fue la elegida por el Emperador, a su vuelta de la isla de Elba, para base de su marcha triunfal sobre París. Todas las ejecuciones de 1815 no han extinguido en su corazón ese culto que había consagrado al Emperador, y no han dejado de gritar: "Vive le petit caporal". Te aseguro que me ha conmovido ver cómo se acuerdan del niño.
>
> Esta noche, "para descansar" tenemos un baile. Estoy contando los días que me faltan para volverte a ver, porque espero que el relato de mis campañas te distraerá un poco. (...)
>
> Eugenia[82]

¿Qué podríamos añadir a las palabras de Eugenia? En el recuerdo queda la imagen de un amigo. Stendhal se hubiese sentido feliz viendo cumplido aquel sueño de reconocimiento póstumo. Nada dice la Emperatriz del escritor, sólo habla del hombre, y es seguro que a él ningún homenaje le hubiese sido tan entrañable. Ser recordado por sí mismo, por su propio heroismo y no por el de sus personajes, era más de lo que podía imaginar.

---

[81] Evidentemente, no se trata del "Museo Stendhal", dedicado al escritor por la ciudad de Grenoble, en un acto de reconocimiento oficial después de una conferencia pronunciada por Henri Martineau, el 10 de Febrero de 1933.

[82] F.de Llanos y Torriglia, Cartas familiares..., cit., pp.235-236.

1.4. Viaje a Barcelona

> Le voyage d'Espagne a été le grand rêve des romantiques. Réussir à le réaliser était pour eux le comble du bonheur.[1]

Valgan estas palabras de A. Farinelli como expresión de un sentimiento generalizado que dominó en todos aquellos románticos franceses hijos de la quimera de un mundo exótico, diferente y apasionado. España, la tierra de la libertad, el orgullo y el honor, se contempla desde la vaguedad de un sueño que sólo en algunos casos consigue hacerse realidad. La sensación de retorno al pasado histórico se acrecienta por las circunstancias que vive el país: una lucha civil continua, el peligro de las escaramuzas de uno y otro bando, insurrecciones sangrientas, etc. El hombre romántico sabe que el viajar a España conlleva la exposición a numerosos riesgos y, sin embargo, esta misma dificultad le dota del arrojo suficiente para aventurarse en la expedición.

Stendhal no es un caso aparte, pero su compleja personalidad impide cualquier generalización respecto a su comportamiento. De hecho, las circunstancias concretas de su incursión en España, pues en efecto la hubo[2], pasan por no ser nada claras.

---

[1] A. Farinelli, "Le Romantisme...", art.cit., p.689.

[2] Sobre esta cuestión los comentarios de la crítica han ido bastante a la zaga de la investigación especializada. Todavía en 1968, entre los ensayistas españoles se da buena muestra de ignorar el viaje de Stendhal a España. Vid. G. de Torre "Stendhal y sus ardides con el futuro" Revista de Occidente Nº65 (1968), pp.204-207.

Robert Vigneron, en un artículo aparecido en la revista Modern Philology[3] en 1934, consiguió precisar la fecha de ese misterioso viaje, fecha que el escritor obstinadamente se había empeñado en ocultar, situando su visita a Barcelona en el año 1828 en lugar del que, posteriormente, se ha comprobado como único posible, 1829. Hoy la crítica se muestra unánime al respecto, lo que no impide que algunos comentaristas sigan confundidos por los ardides stendhalianos.[4]

Sobre su estancia en Barcelona Beyle nos da diversas noticias. Las encontraremos, fundamentalmente, en Voyage au Midi de la France y Mémoires d'un touriste, pero también aparecen en la Vie de Henry Brulard: "En 1829 et 30 j'ai été embarrassé plutôt par manque de soin et insouciance que par absence véritable de moyen, puisque de 1821 à 1830 j'ai fait trois ou quatre voyages en Italie, en Anglaterre, à Barcelone, et qu'à la fin de cette période je ne devais que 400 francs."[5], o en el Essai d'autobiographie de 1837:

> B. malheureux de toutes façons revint à Paris en juillet 1821, il songeait sérieusement à en finir lorsqu'il crut voir que Mme. C(urial) avait du goût pour lui. Il ne voulait pas se rembarquer ser cette mer orageuse, il se jeta à corps perdu dans la querelle des romantiques, fit imprimer Racine et Shakespeare, la Vie de Rossini, les Promenades dans Rome, etc. Il fit deux voyages en Italie, alla un peu en Espagne jusqu'à Barcelone. Le comte d'Espagne ne permettait pas de

---

[3]El artículo llevaba por título, "Stendhal en Espagne". Posteriormente fue recogido en una obra de compilación preparada por los alumnos de R. Vigneron como testimonio y reconocimiento a su labor: Etudes sur Stendhal et Proust, Paris, A.-G. Nizet, 1978, pp.82-93.

[4]P. Gómez Bedate, en su libro de divulgación sobre Stendhal, uno de los poquísimos y más recientes de cuantos se han publicado en España, parece ignorar las aportaciones críticas que dieron luz al tema hace años, y mantiene que fue en el "otoño de 1828" cuando Beyle, viajando por el sur de Francia, se acercó a Barcelona. Op.cit., p.65.

[5]Stendhal, Vie de Henry Brulard, cit., p.16.

passer plus loin.[6]

Repasemos nosotros los hechos ayudándonos de la explicación crítica de Vigneron. En primer lugar, resulta irrefutable el dato de su partida para el sur de Francia el dia 8 de Septiembre de 1829, al estar confirmado por dos testimonios independientes: el de los Souvenirs d'égotisme, donde Beyle afirma que fue la muerte de Martial Daru, el 5 de Septiembre, lo que le decidió a salir inmediatamente de viaje[7]; y el de los diarios de Paris que publicaron esta noticia precisamente el 8 de Septiembre de 1829. En segundo lugar, cabe poner en duda el que Beyle hiciese en Sep-Oct. de 1828 dicho viaje: ni un sólo testimonio independiente lo confirma, ni un exament detenido de su empleo del tiempo durante ese año deja abierta la posibilidad de una ausencia por este motivo en las fechas indicadas. R. Vigneron ha conseguido demostrar que entre "le début de septembre et la fin de décembre 1828 Beyle n'ait guère pu s'eloigner de Paris", a excepción de algunos dias que, sin embargo, no encajan en la hipótesis de 1828.

> Recapitulons. Il est certain qu'en 1828 Beyle n'aurait pas pu partir pour Bordeaux avant le 21 septembre; il est non moins certain qu'il etait à Paris le 24 octobre et qu'il n'était pas à Marseille dans la nuit du 25 au 26 du même mois; et il semble, sinon impossible, du moins improbable qu'il ait fait en septembre-octobre un voyage dans le Midi compliqué d'une excursion en Espagne. Par contre, il est établi qu'il est parti le 8 septembre 1829 pour Bordeaux; et comme, en l'état actuel des études stendhaliennes, aucun document ne démontre sa présence à Paris entre les premiers jours de septembre et les premiers jours de décembre 1829, il est vraisemblable que c'est pendant ces quesques semaines qu'il a parcouru le Midi de Bordeaux et Toulouse à Marseille et Grenoble, en passant par Barcelone. C'autres considerations viennent d'ailleurs corroborer cette hypothèse.[8]

---

[6] Essai d'autobiographie en Oeuvres intimes, cit., p.1499.

[7] Souvenirs d'égotisme, cit., pp.1405-1406.

[8] R. Vigneron, op.cit., p.87.

Con lo dicho hasta el momento parece tener respuesta satisfactoria el interrogante sobre ¿cuándo?. Los porqués, sin embargo, son más problemáticos. ¿Por qué insiste en cambiar la fecha y confundirnos? ¿ Por qué ese interés por visitar, en momentos tan difíciles políticamente, Cataluña? ¿Por qué arriesgarse para estar sólo veinticuatro horas? Como siempre ocurre con Beyle, son muchas las preguntas.

Empecemos por intentar explicarnos su comentario en Voyage dans le Midi, a propósito de la etapa Bordeaux-Toulouse: "J'ai fait ce trajet en septembre 1828 en allant voir la terreur (par le comte d'Espagne à Barcelone), mais n'ayant pas écrit de journal, nul souvenir nets."[9] Revisando las publicaciones del Constitutionnel y del Courrier française, y las noticias que sobre "la terreur" aparecen en ellos durante 1827 y 1828, Vigneron concluye: "Si Beyle était allé à Barcelone entre le 21 septembre et le 24 octobre 1828, ce n'eût donc assurément pas été pour y voir une terreur dont les journaux n'avaient pas encore soufflé mot."[10] Contrariamente, a lo largo del verano de 1829, ¿cómo no interesarse por la terrible situación de Barcelona bajo el yugo del conde de España? : "Dans les derniers jours de mai, on avait appris la découverte d'une prétendue conspiration ourdie dans les principales villes du Midi de la France, par l'union des "agraviados" et des constitutionnels, pour renverser le trône de Ferdinand VII, et bientôt les nouvelles sinistres s'étaient multipliées dans le Constitutionnel et le Courrier française."[11]

---

[9]Voyage au Midi de la France, Paris, L.Royer, s.a., p.54.

[10]Op.cit., p.89.

[11]Ibid.

Otros datos[12] hablan en contra del emplazamiento en 1828 de esta excursión a España, y no obstante, aparece dicha fecha en Lucien Leuwen, en la Vie de Henry Brulard, en el Voyage dans le Midi y en una nota retrospectiva de Promenades dans Rome. R. Vigneron se conforma con dar una explicación general al respecto, en nuestra opinión no demasiado convincente. Dice que, quizá, no habiendo seguido un diario de viaje, perdió el recuerdo preciso del mismo, o que bien, no habiendo tenido nunca buena memoria para los hechos y no pretendiendo la veracidad sino aquello que tocaba a los sentimientos -como indica él mismo en la Vie de Henry Brulard[13]-, no se mostró nunca preocupado por la confusión de fechas; por lo cual, ese error retrospectivo de un ano no debería considerarse una negligencia excepcional e inexplicable, sino uno más de los habituales deslices de su memoria despreocupada por cuanto no consideraba esencial.

Pierre Martino escribió para Le Divan, en 1952, otro artículo[14] que busca, con ese afán tan propio de los stendhalistas, encontrar alguna solución a los enigmas que hasta aqui hemos planteado. Como nos ha sucedido a nosotros, a él tampoco le resultaron suficientemente satisfactorias las razones de Vigneron. Felizmente, desempolvó un texto de Stendhal que vino a brindarle la pista para una futura hipótesis. El texto está extraído de una autobiografia del escritor en la que éste se oculta tras el nombre de M. Darlincourt, y verosimilmente fue redactado un poco después de 1830. Según P. Martino, el relativo anonimato que le procuraba el nombre de Darlincourt pudo facilitar la veracidad de su contenido. El texto dice así:

---

[12]Remitimos nuevamente al artículo de Vigneron.

[13]Leemos: "Je supplie le lecteur, si jamais j'en trouve, de se souvenir que je n'ai de prétention à la véracité qu'en ce qui touche "mes sentiments", quant aux faits j'ai toujours eu peu de mémoire." Op.cit., p.100.

[14]P. Martino, "Les heures espagnoles de Stendhal" Le Divan Nº281 (Janvier-Mars 1952), pp.306-319.

> M. Darlincourt est pourchassé à Venise et à Barcelone à cause de la seconde édition de Rome, Naples et Florence. Obligé par état de voyager, il lui importe de n'être pas connu comme auteur d'ouvrages; on ne comprend pas ces choses, quand on n'est pas sorti de Paris.[15]

Si cualquiera se mostraría reticente a la hora de dar por cierto el hecho de que Beyle se hubiese planteado un viaje a Barcelona, él, liberal y poco religioso, cuando, por ejemplo, su amigo Turgueniev escribía el 20 de Junio de 1830: "Les méthodes inquisitoriales de la police espagnole me font peur (...) Mérimée, lui, craint le comte d'Espagne (le gouverneur de Barcelone), car le ministre d'Espagne à Paris, tout en visant son passeport, l'a prévenu qu'un libéral et athée de sa notoriété courait grand risque"[16]; o el mismo Mérimée le advertía: "Ma réputation en ce pays est trop mouvaise pour qu'on m'y laisse entrer (...). Si, par hassard, on avait la cruauté de me mettre à la porte..."[17]. Tratándose además de un viaje que parecía considerar circunstancial y contemplando el riesgo con demasiada sangre fría[18] (mientras, tan sólo unos meses después, en Febrero de 1831, confesaba a A. de Mareste por carta: "Je disait qu'à Barcelone j'avais peur du c(om)te d'Espagne."[19]), mucho menos aún conseguimos explicarnos por qué llegó a correr aquel peligro sin ningún objeto aparente, simplemente por pasar un día en suelo barcelonés.

---

[15] Essais d'Autobiographie en Oeuvres intimes, cit., p.1492.

[16] Citado por P. Martino, art.cit., p.308.

[17] P. Mérimée, Correspondance générale Vol.I, cit., pp.66, 68 y 69.

[18] En Mémoires d'un touriste escribe: "Je viens de faire une imprudence fieffée; mes affaires étaient en bon train à Port-Vendre et à Perpignan, mais il fallait attendre quelques jours pour terminer; je me suis confié à un Espagnol que j'ai bien payé, et "d'avance", contre toutes les régles vulgaires, et je suis allé passer vingt-quatre heures à Barcelone." Vol.II, Paris, Calman Lévy, 1879, p.353.

[19] Correspondance Vol.II, cit., p.238 (Lettre à A. de Mareste, Trieste, le 26 et 27 Février 1831).

Sin embargo, el texto de Darlincourt pudiera ser una ayuda para entender este contrasentido: el hecho de haber aceptado un riesgo político evidente, del cual habla después con aparente despreocupación, y además para volver a atravesar los Pirineos por su propio pie horas más tarde y no sacar provecho alguno de esa oportunidad única para explorar, en busca de grandes caracteres, la España con la cual sonaba desde hacía tanto tiempo. La hipótesis que lanza Martino es la siguiente: "A Barcelone en 1829 comme à Milan en 1828, on a reconnu l'identité de M. Beyle et de M. de Stendhal et l'on a invité le voyageur à partir "dans les douze heures" peut-être, comme à Milan, à repasser la frontière au plus tôt."[20] De ser así nada más comprensible que el silencio de Stendhal. En su caso, como solicitante de puestos en la administración, ser discreto resultaba obligado. Este nuevo incidente policial no podía ser nada aconsejable para su dossier. Ello explicaría, al mismo tiempo, su "deliberada" equivocación en la fecha: cuanto menos reconocibles resultasen los hechos mejor y, además, hasta era posible sugerir una confusión entre el incidente milanés de Enero de 1828 y el de Barcelona un año después (incluso en una ocasión escribe Italia en lugar de España[21].).

Indudablemente, los datos no desmienten esta teoría y bien pudiera haber ocurrido así. Acostumbrados como estamos a las pequeñas astucias de Henri Beyle, una más de este calibre no nos extraña. Pero, aun cuando nos inclinemos por compartir estas explicaciones cabalísticas, diferimos en algunas consideraciones hechas por Martino sobre cuestiones adyacentes. Nuestra fundamental disconformidad con el reputado crítico tiene que ver con la solicitud y "deseo" manifestado por Beyle de viajar de nuevo a España como cónsul o, lo que es igual, por extensión, a su interés por España a

---

[20] Art.cit., pp.312-313.

[21] Souvenirs d'égotisme, cit., pp.1405-1406.

partir de 1829.

Bajo la intuición del crítico francés laten, claro está, algunas consecuencias directas. En primer lugar, que los incidentes con la policía en Milán y en Barcelona hiciesen aparecer a Beyle ante el Ministerio de Asuntos Exteriores como un funcionario "douteux et assex indésirable" y, por este motivo, una forma de sancionarle hubiese sido, tal como se rumoreaba y confirman las referencias del propio interesado, enviarlo a España con misión consular, "ironie inconsciente des chefs."

En efecto, tras su breve consulado en Trieste y habiéndole negado el "exequator" la policía austriaca de Metternich, desde París se piensa en otro destino para él. En opinión de Martino, se le "amenaza" con enviarle a España. Nuestra pregunta es si ésta podía ser verdaderamente una amenaza para él. Consideremos los testimonios de sus autobiografías y su Correspondencia. La primera referencia es de 1831 (4 de Enero) y la hallamos en una carta a Mll. Sophie Duvaucel enviada desde Trieste. La postdata reza lo siguiente: "Ne m'oubliez pas quand vous écrivez pa M. Martial. Ce qui veut dire que je voudrais lui parler si, en allant á mon nouveau poste, je passe par Bordeaux."[22] De ella se desprende, como ha anotado H. Martineau, que Beyle pensaba que de Trieste sería enviado a España. Si esto le resultaba desagradable o de interés, si era un castigo o simple resultado de las gestiones políticas en las oficinas de París para conseguirle otro puesto consular, es algo que no podemos deducir del texto. Veamos, pues, otro testimonio. Data de 1832, y ha sido igualmente empleado por Martino en apoyo de su teoría. Se trata de otra carta a A. de Mareste, pero ahora no desde Trieste, sino desde Civitavecchia, luego con un destino ya fijado.

---

[22]Stendhal, Correspondence Vol.II, cit., p.210.

> (...) En réponse à votre lettre du 28 avril, j'avais écrit une page que je viens de déchirer. Pour me réduire aux choses personnelles: je commence à faire mon nid, je ne pense pas plus à Paris qu'à Babylone. Kolon [Roman Colmb] m'écrit le 21 mai que mon neveu sera envoyé mon chez Jacques le Songeur, mais chez Dulcinée de To(boso); il prendra cela fort raisonnablement. Cependant si l'on y met les formes et que l'on consulte le chef, le voyage me pourra guère avoir lieu avant l'hiver. Quelle goce pour les amis de Paris! Non seulement on ne lui a pas donné la +, mais encore on le fait voyager; si ce jeune homme a réellement du coeur, il tâchera de prendre la chose raisonnablement. Ce pays-là sera nouveau pour lui; il suivre les conseils du grand Mérimée dans l'étude de la littérature esp(agnole).[23]

En la nota de los editores de su Correspondance se señala que Beyle habla aquí de sí mismo y de su traslado a Inglaterra o España proyectado por el Ministerio. El tono es irónico y ciertamente revela una disposición no muy favorable. En este caso, creemos que puede ser razonable pensar, como hace Martino, en el resentimiento de Stendhal, pues en el fondo, no se trataría aquí de una solicitud expresa por parte del interesado, sino de un traslado forzoso. Pero, a medida que la estancia en Civitavecchia se le va haciendo más insoportable y tediosa, el ánimo parece cambiar. Es comprensible que en 1832, cuando se le ha expulsado prácticamente de España -según creemos- y se habla de enviarle de nuevo allí, casi como si de desterrarle a Africa se tratase, su disposición no sea favorable. Sin embargo, insistimos, las circunstancias que unos años después contrapesan la balanza son poderosas: primero, su malestar en el pequeño rincón de Italia; segundo, el viaje de Mérimée a España en 1830; y en último término, la inclinación innata por el pueblo español de que da muestras en numerosas ocasiones.

A partir de 1834, creemos que Stendhal desea el cambio de puesto y que no le desagrada en absoluto que el destino sea una ciudad de España. P.

---

[23] Ibid., p.442. (Lettre à A. Mareste, Civitavecchia, le 11 Juin 1832).

Martino ha deducido de una carta del 23 de Mayo de Roman Colomb[24] la insistencia con que Beyle parecía querer solicitar el cambio de consulado, yendo incluso contra toda lógica, pues no le convenía de ninguna manera llamar la atención en el Ministerio, tan mal dispuesto contra él. De una carta a P. Mérimée, fechada el mes de Abril de 1835, se conserva un testimonio del destinatario, que dice así:

> "Beyle m'écrit aujourd'hui d'une manière bien dolente. On le hait aux Affaires Etrangères, et il a un chancelier qui le dénonce lorsqu'il s'absente de Civitavecchia. Il voit la tempête que se grossit au-dessus de sa tête et il croit impossible de l'éviter en consentant à vivre dans le trou puant où le sort l'a jeté. Il me demande conseil et il voudrait changer de poste. Il pense à aller en Espagne ou bien à revenir à Paris en faisant des livres...[25]

Del mismo mes es otra carta a Domenico Fiore, escrita desde una de sus escapadas a Roma. A la nostalgia de Milán se suma la querencia de una ciudad española, Valencia, que desconoce pero que amaría ver[26]:

> (...) J'ai adoré, et j'adore encore, du moins je le crois, une femme nommée mille ans [Milan]. La passion a été une folie de 1814 à 1821. J'ai obtenu en mariage sa soeur aînée, nommée Rome; c'est un mérite grave, sévère, sans musique; je la connais exactement et à fond; il n'y a plus rien d'exalté ni de romanesque entre nous après quatre années de "matrimonio"; je l'abandonerais avec plaisir pour Mll. Valence de laquelle on dit beaucoup de bien.[27]

---

[24] Ibid., p.915. Nota a la p.1129. (Lettre de Roman Colomb à Beyle, le 23 Mai 1834).

[25] Ibid., p.31. Vid. la misma carta en la Correspondance générale de P. Mérimée, cit. Vol.I, pp.415-416.

[26] Recordemos que Mérimée, en su primer viaje a España, pasó varias semanas en Valencia y, desde allí, según consta en una nota a la Correspondance de Beyle, escribe la carta titulada "Une exécution" (15 Noviembre 1839), aparecida en la Revue de Paris el 13 de Marzo de 1831, así como las "Sorcières espagnoles", que vio la luz el 29 de Diciembre de 1833, en la misma revista.

[27] Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., pp.58-59. (Lettre à Domenico Fiore, Rome, le 15 Avril 1835).

Es entonces cuando Mérimée le contesta con esa conocida carta en la que expresa su opinión sobre varias ciudades de España, y responde así a la fundada curiosidad de Beyle con vistas a solicitar un nuevo consulado. Por encima de Madrid y de Cádiz, alaba la vida en Valencia: "Valence est incontestablement après Madrid et Cadix, la ville que je préférerais habiter", e intentando aconsejarle duda entre ésta y Barcelona: "Ma comparaison, comme vous voyez, est entre Valence et Barcelone. Je ne crois pas Malaga possible, d'abord il y a un nouveau Kons [consul]." Finalmente, su consejo es el siguiente:

> Je vous ai écrot les conseils les plus sages sur votre position. Si vous ne pouvez pas résider à Civitavecchia il est clair qu'il faut demander votre changement. Quant au Gierdesau[28] il n'est pas si méchant, mais il a peur que quelque journal ne s'occupe de la non-résidence de Dominique[29]. En résumé, à votre place, j'irais à Valence. Une fois installé je demanderais un congé pour aller passer deux ou trois mois à Madrid (le voyage dure trois jours). Si vous tenez fort à causer avec des gens intelligents, demandez Barcelone.[30]

Alentado por las palabras de Mérimée y considerando prácticamente imposible obtener una plaza en alguna biblioteca de Paris, puesto que ya pidió bajo la Restauración, sin éxito, se decide, por fin, a solicitar al Duque de Broglie un consulado en España.[31]

> (...) Si quelque consulat d'Espagne, sur la Méditerrranée venait à vaquer, j'oserais prier Votre Excellence d'échanger le poste de Civitavecchia pour un poste

---

[28]Désaugiers était le chef de Beyle aux Affaires Etrangères.

[29]Seudónimo de Beyle.

[30]Stendhal, Correspondence Vol.III, cit., pp.529-530. (Lettre du 30 Avril 1835).

[31]El Duque de Broglie era "Auditeur du Conseil d'Etat, diplomate, ministre sous Louis-Philippe."

en Espagne.[32]

Es verdad, como apunta Martino, que se guarda de hacer el menor comentario sobre su experiencia en Barcelona, que de haber sido intachable le hubiese servido para apoyar la petición, pero eso no supone que considerase una desgracia volver a pisar suelo español. Sea como fuere, la realidad es que nunca llegó a ser nombrado cónsul ni en Valencia, ni en Barcelona, ni en Cádiz. Pese a lo cual, sin embargo, todavia se referirá, en diversas ocasiones, a su deseo de viajar a nuestro país. ¿Cómo explicar esto si nos atenemos a la teoría de Martino?

Quisiéramos, por nuestra parte, aludir concretamente a tres de estas ocasiones. La primera, la situamos en 1835. En Noviembre, Beyle comienza la redacción de su obra autobiográfica, la Vie de Henry Brulard, y en el Capitulo II hace un resumen sintético de la trayectoria vivida: "Ainsi voici les grandes divisions de mon conte: né en 1783, dragon en 1800, étudiant de 1803 à 1806. En 1806 adjoint aux commissaires des Guerres, intendant à Brunswick. En 1809 relevant les blessés à Essling, ou à Wagram, remplissant des missions le long du Danube sur ses rives couvertes de neige, à Linz et Passau, amoureux de madame la comtesse Petit, pour la revoir demandant á aller en Espagne..."[33] Sabido es que quien escribe tiene pocos escrúpulos a la hora de obviar datos o incluso falsearlos[34]; ¿por qué, entonces, referirse a España, aun cuando sea tratándose del pasado, si ésta se presentaba a sus ojos como un castigo político? No resulta verosímil.

---

[32]Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., p.99. (Lettre au Duc de Broglie, Civitavecchia, le 10 Juillet 1835).

[33]Op.cit., p.12.

[34]En el mismo texto se omite, por ejemplo, su trabajo como comerciante en Marsella durante 1805.

Varios años después, en 1839, Eugenia de Montijo escribe a Beyle desde Madrid, ilusionada ante su posible visita: "J'attends avec impatience l'année 1840 puisque vous nous faites espérer de vous revoir..."[35] Y en 1840, redactando Earline, uno de sus últimos manuscritos autobiográficos, el escritor insiste en que : "Mon désir serait d'aller à Madrid..."[36]

Pero el testimonio más importante, tanto de su viaje a Barcelona, como de su interés por España, lo hallamos en las Mémoires d'un touriste. Las últimas páginas de esta obra sitúan el viaje a Barcelona en la fecha imaginaria de 1837, aunque los datos de los que se sirve para la descripción de lugares y acontecimientos necesariamente tuvo que desempolvarlos de la memoria, rastreando en el recuerdo de 1829. Revisemos el texto. -Perpignan, 20 septembre 1837. El turista va a cometer una "imprudence fieffée": pasar veinticuatro horas en Barcelona. Se inicia, así, la redacción de una experiencia que, sin duda, se recrea, pero, curiosamente, no de forma negativa.

En el trayecto hacia Mataró todo parece gustarle, el paisaje, las casas blanqueadas..., aunque presuponga en el interior de éstas una realidad menos limpia y alegre de lo que harían suponer sus fachadas. Subraya, insistentemente, lo positivo: "Mais n'importe, l'aspect de ces lignes de maisons blanches, au milieu de vastes montagnes couvertes de forêts de liéges est charmant."[37] Y llegando a la ciudad otra vez los adjetivos son elogiosos: "En fait une petite ville fort agrèable". La comida, sin embargo, le resulta intragable -no todo había de ser bueno-. Se divierte observando la extrañeza de dos criadas de la posada de "grands" y "beaux yeux"; pero,

---

[35]Stendhal, Correspondance Vol.III, cit., p.572.

[36]Op.cit., p.1504.

[37]Op.cit., p.354.

de repente, el encargado de las mulas en las que han viajado les avisa de que los carlistas están cerca y corren peligro. Después de pasar la noche en el campo, les espera, al día siguiente, Mont-Joui (sic) y La Rambla. Ahora, en la posada de "Cuatro Naciones" por fin consiguen comer bien. Es el momento de ocuparse del visado de los pasaportes y la policía les recibe "avec un silence inquisitorial et de mauvais augure"[38]. Ninguno de los turistas parece mostrar especial interés por prolongar su estancia en Barcelona y él expresa, claramente, su preferencia por regresar a Francia al día siguiente. El temor es comprensible, y son los desórdenes políticos, junto al riesgo que ello conlleva, los que explican esa expresión de Beyle: "La vie, en Espagne, est fort désagréable."[39]

Ahora bien, si exceptuamos la política, sus juicios sobre las otras realidades que se le presentan durante esta corta excursión hablan, esencialmente, en nombre de una inclinación personal por la nación española[40] y del "délicieux plaisir de voir ce que je n'avais jamais vu."[41] Barcelona le recuerda a Milán, ¡qué mejor elogio!, y en las "Cuatro Naciones" no puede dejar de admirar a "cet espagnol, qui garde silence farouche depuis le commencement de la soirée" y "se repaît, dans l'intérieur de son âme, des chimères les plus ravissantes."[42] Confirma lo que siempre había presupuesto: el español es un tipo, el último tipo existente en Europa, no está hecho a imagen de nadie, guarda su propia identidad; apasionada, se refugia en sus propias quimeras y mantiene las verdades de

---

[38] Ibid., p.355.

[39] Ibid., p.361.

[40] "J'ai une inclination naturelle pour la nation espagnole; c'est ce qui m'a amené ici." Ibid., p.358.

[41] Ibid., p.356.

[42] Ibid., p.359.

religión y los privilegios de la nobleza como ley, se aferra a sus convicciones y es capaz de desarrollar una increible energía en su defensa. Pero, quizá, aquello que más sobrecoge a Stendhal es la supuesta ausencia de hipocresía en su carácter, una hipocresía "qui n'abandonne jamais l'homme comme il faut de Paris."[43] Y, de ahi, esas locuras por amor, incapaces de verse sometidos a los convencionalismos sociales.

Si algo hace que Beyle se rebele una y otra vez contra el carácter francés es su identificación con rasgos negativos como los que acabamos de apuntar. España es para él una segunda Italia; más genuina, si cabe, menos alegre y despreocupada, absorta en si misma, en uma meditación interior que hace a sus hombres libres sólo en la ensoñación. No admira la fortuna de la religión en nuestro país, por eso dirá con complacencia: "On m'assure, ce qui est bien autrement difficile à croire, que les Espagnols commencent à ne plus tant respecter les moines."[44]; o un poco más adelante: "Il me semble que, depuis la mort de Ferdinand VII, l'esprit public, en Espagne, a fait un pas immense; les prêtres et les moines ont perdu tout crédit politique: l'opinion veut les réduire à administrer les sacrements."[45] Sin embargo, respeta el fuerte temperamento y elogia el orgullo hispano.

Sobre los grandes poetas dramáticos, tiene unas palabras a favor y otras en contra. Rechaza, como ya lo había hecho Mérimée, la ampulosidad retórica, pero no puede menos de alabar "leur grand mérite", el que identifica este teatro con el ideal romántico moderno, tal y como él mismo lo había definido. Los dramaturgos españoles escribieron -piensa- para agradar a los hombres de su tiempo, sin imitar, teniendo en cuenta el

---

[43] Ibid., p.363.

[44] Ibid., p.359.

[45] Ibid., p.364.

público del presente y del presente tomaron el material para sus obras.

Como vemos, Beyle, en estas páginas de Mémoires d'un touriste, sintetiza buena parte de las ideas que ha madurado, en la medida de lo posible, a lo largo de los años. No se trata sólo de recontruir la breve escapada a Barcelona, hay algo más. Nosotros creemos que, difícilmente, puede ahora, al llevar al papel estos recuerdos, desprenderse de su última vivencia española, la que le habla a los sentido y al corazón y no a la cabeza. Es muy probable que si hubiese llegado a visitar seriamente el país vecino, el simple contacto cotidiano hubiese bastado para desilusionarle y hacerle exlamar, como tantas veces: "Mais, c'est pas que ça." Pero no, en 1837, si ha conocido un poco más España ha sido gracias a la magia de unas niñas y al carácter enérgico y vital de su madre, la Condesa de Montijo, y esto obrará de nuevo para embellecer la imagen que quizá, años antes, el incidente policial ensombreció. Pensamos que, en estos momentos, Henri Beyle vive otra vez la quimera de una España distinta, siempre lejana y misteriosa, trayendo de cuando en cuando ecos de gloria y de pasión, el encanto de un amor grande e imposible.

1.5. Lecturas y creaciones "españolistas"

1.5.1. Lecturas españolas

Entre las abundantes páginas escritas por la crítica stendhaliana, advertimos pronto el hecho de que la referencia al tema del "españolismo" va siempre acompañada de consideraciones personalistas: "inclinación de carácter", "herencia infantil", "sensibilidad acusada", "altas miras", "culto a la energía", "sentimientos nobles", "ensoñación heróica", etc; y, desde luego, a nadie se le ocurrirá confundir el "españolismo" de Stendhal con un "hispanismo" que presuponga el conocimiento de la realidad española, histórica, social y cultural, esto es, una aproximación a sus gentes a través de su propio vehículo de comunicación: la lengua española, y un acercamiento a su literatura amplio y en profundidad.

Evidentemente, Stendhal no pasa por ser un fiel conocedor de nuestro país. Anotamos, en su momento, la falta de un contacto directo y reposado con el ambiente español; sólo una breve escapada a Barcelona. Lo que sabe de España lo sabe, pues, gracias a algunos personajes con los que convive y a las noticias que llegan a sus oídos. Todo el mundo, en estas primeras décadas de siglo, está al tanto de los acontecimientos políticos vecinos. Además, en el Capítulo primero de nuestro Anexo, apuntamos los rasgos identificadores del extendido tópico hispano durante la época romántica, del que sin duda también participó Beyle.

Juan Bravo Castillo afirmaba en el artículo "Stendhal et l'Espagne

à l'epoque romantique"[1] que las nociones que Beyle logra tener del mundo hispano son "essentiallent livresques et indirectes". Indirectas efectivamente lo eran, y así venimos comprobándolo a lo largo de los capítulos precedentes. En cuanto a lo de librescas, nos gustaría hacer algunas consideraciones más detenidas.

Stendhal, al escribir sus Mémoires d'un touriste en 1837, ocupa varias páginas con sus reflexiones sobre España. Habla de la cocina, de algunas gentes del pueblo, de las casas y el paisaje de Mataró y Barcelona, del carácter español, de su teatro y también, aunque escasamente, de la política, refiriéndose a los carlistas de quienes "on nous parle sans cesse". Da la impresión de no querer extenderse en reflexiones de este tipo e insiste en lo desagradable de la vida en un país conmocionado por los continuos enfrentamientos; prefiere hablar con sus compañeros de viaje de otros temas y sutilmente hace para los lectores el siguiente comentario: "J'ai donné à entendre fort poliment que parler politique trois heures par jour me semblait suffisant."[2] De estas palabras y del tono general del relato de su viaje a Barcelona parece desprenderse el deseo de contenerse a la hora de lanzar juicios políticos. Este retraimiento podría muy bien explicarse si suponemos que las circunstancias de la excursión no fueron muy agradables, precisamente desde el punto de vista policial, como supone Martino. Lo curioso es que Stendhal quiere dejar clara su preocupación por estos asuntos, hasta llega a afirmar: "Je n'ose dire les réflexions politique que j'ai faites pendant un séjour de vingt heures; et pourtant

---

[1] J. Bravo Castillo, "Stendhal et l'Espagne à l'époque romantique" en Stendhal et le Romantisme. Actes du XV Congrès International Stendhalien. Mayance, 1982. Textes recueillis par V. del Litto et Kurt Ringger, Aran, Editions du Grand-Chêne, 1984, pp.125-133.

[2] Mémoires d'un touriste, cit., p.361.

jamais je n'ai tant pensé."[3]

De ciertos datos desprendidos de su Correspondance, Jules Déchamps ha deducido el interés del autor por la Historia de España; superior, en su opinión, al que mostró por la literatura o el arte. Lo mismo que se acercó a Italia y resultado de su inclinación fueron obras importantes de carácter ensayístico, según propia confesión, en 1808, comenzó una Histoire de la guerre de la succession d'Espagne[4], lo cual hace suponer que el tema le atraía y que, en alguna medida, estaba documentado al respecto. Cuanta gente -decía el 15 de Febrero de 1825- "ignore(nt) les traits principaux de l'Histoire d'Espagne qui seraient bien aises de les trouver dans un livre moins gros qu'un numéro du New Monthly Magazine."[5]

Naturalmente conoció la Histoire de l'Inquisition de Llorente y debieron gustarle los relatos de Saint-Réal, así como el Voyage en Espagne de Arthur Young.[6] Al igual que al resto de los franceses liberales la resistencia de 1808 le pareció "sublime"[7] y en Julio de 1818 escribía a su

---

[3]Ibid., p.356.

[4]Vid. Stendhal, Essais d'autobiographie, V (1837) en Oeuvres intimes, cit.: "Le 14 ou 15 octobre 1806, Beyle vit la bataille d'Iéna, le 26 il vit Napoléon entrer à Berlin. Beyle alla à Brunswick en qualité d'élève commissaire des guerres. En 1808 il commença au petit palais de Richemont (à 10 minutes de Brunswick) qu'il habitait en sa qualité d'intendant, une histoire de la "guerre de la succession en Espagne"." p.1498.

[5]Citado por Déchamps, "Stendhal et l'Espagne" Extrait du Bulletin Hispanique (1926), p.10. Puede encontrarse también en Stendhal Club Nº15 (1926).

[6]Esta obra fue citada ya a propósito de los libros de viajes a España conocidos y mencionados por Beyle. A aquéllos debemos añadir la Histoire d'Espagne et de Portugal, de Savagner (O.C. Vol.49, cit., p.407 n.) y la Histoire des guerres d'Espagne, de Napier (O.C. Vol.40, cit., p.333), así como las Mémoires sur la guerre des Français en Espagne, de Rocca (O.Co. Vol.39, cit., pp.158 y 427 n.).

[7]Admirar el valor español no significaba justificar políticamente lo que a los ojos de Stendhal había sido un error, esto es, el rechazar las ventajas que un gobierno bonapartista, en su opinión, hubiese aportado a nuestro país: "España, que después de haber demostrado tanto valor, ha hecho tanta tontería tendrá artistas dentro de veinte años, si para entonces tiene Constitución. Veremos entonces cuál es su gusto, pues desde Felipe II

primo R. Colomb:

> J'ai la tête farcie d'écrits sur l'Espagne de 1808, de cette Espagne ignorante, fanatique, héroique. Le sujet m'a fortement intéressé et tu vas avoir quelques bouffées de la chaleur dont je me sens pénétré. Ce sont que des sensations isolées, sans ordre, sans suite. Veux-tu en savoir davantage? Fais comme moi, lis de Pradt, Escoïquiz, Cevallos; Rocca, Azanza, etc.[8]

Esta y otras alusiones[9] hacen suponer que Beyle había estudiado el tema con algún detalle. Es más, en octubre de 1808 manifiesta incluso la intención de ir a aprender en el terreno la lengua de Cervantes; habla de "une leçon d'espagnol" entre sus ocupaciones y, el 30 de Enero de 1809, traduce tres páginas de Don Quijote.[10] Su conocimiento del español, pese a la buena voluntad que en ocasiones demostró, no pasa de ahí. Desde luego no llegó a leer a los autores castellanos en versiones originales.[11]

En el terreno de lo literario, ¿cuáles fueron sus lecturas? Muy numerosas, ciertamente, no. En todo caso, es necesario subrayar su

---

permanece muda." Historia de la pintura en Italia Vol.II, Madrid, Espasa-Calpe, 1961, p.100.

[8]Stendhal, Correspondance, cit. (Juillet 1818). Debió consultar las obras de Pradt, Mémoires historiques sur la Révolution d'Espagne, Paris, Rosa, 1816; Escoïquiz, Exposé des motifs qui ont engagé en 1808 S.M.C. Ferdinand VII à se rendre en Espagne, Toulouse, 1814 y Paris, 1816; Cevallos, Exposition des moyens qui ont été employés par l'empereur Napoléon pour usurper la Couronne d'Espagne, Paris, 1814; Albert-Jean-Michel de Rocca, Mémoires sur la guerre des Français en Espagne (1807-1809), Londres, J. Murray, 1814; Azanza y O'Farrill, Memoria sobre los hechos que justifican su conducta política, desde marzo de 1808 hasta abril de 1814, Paris-Madrid, 1815.

[9]Vid. Déchamps, art.cit.

[10]Stendhal, Oeuvres Complètes Vol.28. Journal.I., cit., p.312.

[11]Entre los libros de la Biblioteca de Stendhal se encontraba el Nouveau dictionnaire de Poche Français-Espagnol, Espagnol-Français. (Vid. O.C. Vol.49, cit., pp.186 y 401.n).

conocimiento de la obra de Sismondi, Littérature du Midi de l'Europe, en cuyas páginas se inspiró en más de una ocasión.[12] Respecto a la lectura directa de obras de creación, algo debió de familiarizarse con Lope de Vega, Calderón, Tirso de Molina[13], aunque otros muchos nombres le resultaron totalmente extraños: "Ils me citent Alarcon et d'autres noms qui m'échapent."[14] Más fácil es que conociese los rasgos de este teatro indirectamente, gracias a los escritos de amigos como Mérimée, más preocupados que él por el rigor crítico. En cuanto al teatro del siglo XVIII, cita a Moratín, a quien debió leer, al igual que en el caso de los dramaturgos ya mencionados, en la Collection des Chefs-d'oeuvre des Théâtres Etrangers (Théâtre Espagnol).[15]

Su escasa familiaridad con esta literatura no le impidió, sin embargo, formular juicios al respecto. Subraya un mérito fundamental, su carácter marcadamente romántico al no ser imitación de las grandes obras, habiendo sido escritas únicamente para agradar a los españoles de su tiempo.

---

[12] Vid. Stendhal, O.C. cit. Vol.27, p.565 n.; Vol.41, pp.495 y 526 n. Vid. también sobre esta cuestión V.del Litto, "Stendhal, Métastase et Sismondi" Ausani Nº1 (Janvier-Mars 1936), pp.21-29; y del mismo autor el Capítulo "Sismondi et le thème de l'énergie italienne" en La vie intelectuelle de Stendhal, Paris, Presses Universitaires de France, 1962, pp.362 y ss.

[13] Vid. el Catálogo del Fondo Stendhaliano Bucci, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1980.

[14] Mémoires d'un touriste, cit., p.362. En diferentes ocasiones cita a otros escritores españoles de mayor o menor relevancia, pero en general sin acompañar la mención con comentarios de interés. Excepción hecha, ahora, de Cervantes, encontramos en sus O.C. los siguientes nombres: Ignacio de Loyola (O.C. cit., Vol.6, pp.200-201; Vol.7, pp.15 y 196; Vol.23, p.90; Vol.47, p.468); Juan Antonio Llorente, sacerdote e historiador (Ibid. Vol.6, pp.275n., 276n.; Vol.7, p.307; Vol.14, pp.371, 550, 647n.; Vol.37, pp.214, 417n; Vol.39, p.152; Vol.43, pp.227, 373n.); Moratín (Ibid. Vol.31, pp.105, 316n.; Vol.49, p.219); Murato de Salazar (Ibid. Vol.28, p.18); Eugenio de Ochoa (Ibid. Vol.49, p.193); Antonio Silva (Ibid. Vol.28, p.18); Vierne (Ibid.); Barbadillo (Ibid.)

[15] Collection des Chefs-d'oeuvre des Théâtres Etrangers, Paris, Ladvocat, 1823. El Vol.III incluía obras de Lope, Calderón, Moreto, Frogoso, Candamo, Solis, Tirso de Molina, Cañizares, Comella y Moratín. Vid. Stendhal, O.C., cit. Vol.31, pp.105 y 316 n.; Vol.49, p.219.

Frente a esta importante ventaja, destaca un defecto: "C'est que, à chaque instant, les personnages récitent une ode remplie d'esprit sur les sentiments, et qui, surtout, les exciteraient chez moi."[16] Del mismo defecto se excusaba Mérimee en su Théâtre, imitación del español.

Además de esta vía ambiental y cotidiana, enriquecida por notas de periódicos y los artículos de algunos "hispanistas", otras dos vías perfilan los contactos de Stendhal con nuestra literatura. En primer lugar, la de la tradición francesa receptora de lo español. Así -unido a las numerosas traducciones de los grandes del Siglo de Oro: El Quijote, el Lazarillo, El Buscón, Guzmán de Alfarache, y la renovada y constante atención de hombres como Molière, Racine, La Fontaine o Boileau- hacia 1700 triunfa en Francia un nuevo género: la picaresca, gracias a Le Sage. En 1707, éste da a la imprenta Le Diable Boiteux, inspirado en El Diablo Cojuelo, de Vélez de Guevara y, en 1715-1735, es la famosa novela Gil Blas la que alcanza importante eco, no sólo en Francia sino también en España. Más tarde y aunque no atraviesa los Pirineos para comprobar la veracidad de su recreación, Le Sage sigue publicando obras como Guzmán de Alfarache (1732), Estevanille Gonzalès (1734) y el Bachelier de Salamenque (1736). Todas ellas influyeron indudablemente en la visión que de España se tuvo en Francia.

Indudablemente, Le Sage cuida poco los detalles exactos, le falta la verdad histórica. Como ha dicho L. Leathers, "Gil Blas, quoiqu'il vienne de Santillane, est un Français."[17]; y el mismo Morel-Fatio ha reconocido que "l'Espagne de Le Sage semble, sinon plus belle que nature, au moins plus aimable."[18] El mundo construido por Le Sage, en efecto, está dulcificado; en

---

[16] Mémoires d'un touriste, cit., p.362.

[17] Op.cit., p.24.

[18] Morel-Fatio, Etudes sur l'Espagne Vol.I, cit., p.61.

él se olvida el lado duro y abrupto de nuestra picaresca. Ahora bien, su obra viene ha abrir un nuevo estilo de novelas de costumbres que, sin descuidar la combinación de aventuras, se aplica fundamentalmente en la representación de las diversas condiciones sociales de los hombres y de su existencia familiar en la vida cotidiana. Es el hombre enfrentado al mundo, el antihéroe por imposición; su retrato, hecho desde un voluntario realismo, se acerca a los presupuestos stendhalianos. Por eso no nos sorprende leer en una de las cartas a Pauline, en 1808: "Le tableau le plus ressemblant de la nature humane, telle qu'elle est an 13 en France, est encore le vieux Gil Blas de Lesage, réfléchir sur cet excellent ouvrage."[19]

Durante el siglo XVIII nacen también "les deux plus charmantes fantaisies dans le goût espagnol que possède notre littérature"[20]: Le Barbier de Séville y el Mariage de Figaro. La estancia en Madrid de Beaumarchais le proporcionó la ocasión de iniciarse en el teatro español, no en su vertiente seria, sino en la de las piezas ligeras, los "sainetes"; pero no fue lo suficientemente larga como para permitirse estudiar el alma española. Sin embargo, ha pasado desde entonces por el francés del siglo XVIII que mejor ha penetrado en nuestro carácter[21], y no debemos olvidar que, además de su viaje, realizó estudios bastante serios sobre el país.

Sin embargo, bien es verdad que en sus obras tampoco hallamos pinturas fieles de la vida castellana o andaluza. Se acerca, eso sí, bastante a los tópicos temáticos y estructurales de nuestros sainetes, y

---

[19]Stendhal, Correspondance Vol.I, cit., pp.254-255. (Lettre à Pauline, 23 Juin 1808).

[20]Morel-Fatio, Etudes sur l'Espagne Vol.I, cit., p.72.

[21]El Marqués de Custine en L'Espagne sous Ferdinand VII escribía: "Beaumarchais, dont j'admire le talent tous les jours davantage depuis que je suis en Espagne. Personne n'a peint mieux que lui sans en excepter Lesage." Paris, 1838. Citado por L. Leathers, op.cit., p.20.

verdaderamente toma mucho prestado de Scarron, Molière o Le Sage, deudores ellos también del teatro de Lope y Calderón. Todo contribuye a su éxito y a propagar entre un buen número de espectadores la imagen que más tarde se extendería entre los románticos.

> Le Barbier de Séville est -dice Hoffmann-, dans un certaine mesure, la sythèse de l'Espagne telle qu'on l'imaginait au XVIII siècle: pays langoureux où frémissent les guitares, pays fabuleux où les cavaliers montent la garde sous la fenêtre de leur maîtresse, mais aussi pays où le "picaro" a besoin de toute son astuce pour arriver à ses fins dans une société corrompue et rétrograde.[22]

El 27 de Mayo de 1802, en el Théâtre des Arts se representó el Mariage de Figaro. Stendhal escribe a Edourd Mounier, unos días después, refiriéndose al espectáculo: "Depuis votre départ, tout Paris a couru à une representation du Mariage de Figaro (...). Quel tableau plus naturel et en même temps plus interessant? Beaumarchais avait très bien amené la situation, mais il s'était contenté de l'esquisser."[23] Sus elogios son continuos: "Chef-d'oeuvre d'adresse dit B."[24]; y al recomendarselo a Pauline no deja la menor duda acerca de la admiración que en él despertaba: "J'ai lu hier dans le Moniteur qu'on allait faire une édition des oeuvres de Beaumarchais, de cet homme si courageux et si gai. Je l'aime de tout mon coeur."[25] Hay incluso varios párrafos de algunas cartas que delatan, como se ha hecho constar en la edición anotada, reminiscencias de la obra del francés. Admirador de su estilo y de su humor, su lectura tuvo que condicionar la idea que de España se fue forjando.

---

[22]Hoffmann, Romantique Espagne..., cit., p.14.

[23]Stendhal, Correspondance Vol.I. cit., pp.31-32. (Lettre à Edourd Mounier, Paris, 6 Juin 1802).

[24]Ibid., p.154 (Lettre à Pauline. Fin Septembre, début octobre 1804).

[25]Ibid., p.197. (Lettre à Pauline, 23 Juin 1808).

Fueron muchos más los que se beneficiaron, al igual que Le Sage y Beaumarchais, de las semillas esparcidas por la tierra vecina. Quisiéramos apuntar, únicamente, otro nombre, el de Florian (1754-1794), cuya fama fue tan grande en uno como en otro país. Sobrino de Voltaire, paje de la corte, capitán, miembro de la Academia francesa. España es para él tema predilecto y hasta escribió una autobiografía en la que todos los personajes son presentados a la española. Es conocida su producción como fabulista, calcada de la obra de Iriarte, pero también tendríamos que hablar de su traducción de El Quijote y de la Galatea, con una biografía de Cervantes, además de narraciones cortas y novelas (entre ellas, Sélico, Zulbar, Camoré, Claudine, Selmours), en su mayor parte traducidas al castellano.[26]

Beyle leyó a Florian; es más, uno de sus intentos teatrales de juventud lo basó en Selmours, publicada como novela anónima entre 1792 y 1797, de ahí la insistencia con que escribe en 1808 a su hermana: "Je te prie, lorsque tu feras la recherche du Cours de littérature de M. Dubois, dans me papiers, de bien chercher si tu ne trouveras pas un cahier intitulé Selmours."[27] Este ensayo teatral no debió de convencerle demasiado, pero el hecho, como tal, demuestra su conocimiento de la obra de Florian.

La otra vía de acercamiento a las letras hispanas es la que directamente le une a los grandes mitos de nuestra literatura: el mito del Cid y el de don Quijote.

Al cantar de gesta castellano le siguieron otros cantares sobre los hechos del Cid y llegado el siglo XIV esta figura literaria, que hasta

---

[26]Vid. G. Díaz-Plaja, Introducción al estudio del Romanticismo español, Madrid, Espasa-Calpe, 1936, pp.247-252.

[27]Stendhal, Correspondance Vol.1, cit., p.3. (Lett.e à Pauline, Paris, 10 Avril 1800).

entonces había sido tratada con respeto a la realidad histórica, se empieza a deformar novelescamente. En el siglo XVI, a los muchos romances continuadores de esta tradición se vinieron a sumar varias obras teatrales. En esta línea, además de algunas comedias anónimas, encontramos la de Lope de Vega, Las almenas de Tor, y la más importante de las manifestaciones cidianas españolas en el teatro: Las mocedades del Cid (1621), de Guillén de Castro. Algunos años después, en 1636, Pierre Corneille, inspirándose en el escritor valenciano, dio a la luz Le Cid, una de las obras más famosas del teatro clásico francés. A menudo se ha comparado ambas piezas y "l'on justement montré avec quelle vigueur Corneille, dans la sienne simplifie, concentre, unifie l'action, qu'il fonde, non plus sur une succession d'événement extraordinaires, mais sur la lutte des sentiments; jusqu'à quelle hauteur il éléve la fierté des âmes; avec quelle virtuosité aussi, dans ses vers, il rivalise d'éclat avec son modèle, sans tomber dans ses disparates ou ses outrances."[28]

Corneille consigue dotar a sus personajes de fuerza y complejidad interior, así, su Jimena, la mujer doliente, es expresión de la sensibilidad inquieta, herida; ha perdido, en manos de éste su nuevo creador, la simplicidad y la claridad de sentimientos amor-honor que poseía en la pieza de G. de Castro. Esta original dimensión del teatro de Corneille y también la ruptura polémica que supone el conjunto de su obra con respecto a la tradición anterior, lo acercan a Stendhal, quien se convierte en uno de los lectores y admiradores incondicionales de su obra. Una y otra vez recomienda la atenta lectura de sus dramas a su hermana Pauline: "Tu pourras te borner à lire de Corneille, les pièces suivantes: le Cid, les Horaces, Cinna,

---

[28] J. Bédier, P. Hazard et P. Martino, Littérature Française Vol.I, Paris, Larousse, 1948, p.356.

Rodogune et Polyecte."[29] En otra ocasión le dirá: "Les jours où je n'ai pas mon maître d'anglais je lis, en me levant, une pièce de Corneille. Sur quoi, je t'observerai que ce sont les bonnes qu'il faut lire: Horace, le Menteur, Cinna, Rodagune, le Cid."[30] o "Je te recommande toujours de te pénétrer de la lecture de Corneille et de Racine: tâche de te pénétrer de la grandeur des caractères de Cinna, Auguste, le Cid, Horace père et fils, Cléopâtre, Oreste, Hermione, Achille."[31], "(...) lorsque tu sentiras les beautés de Corneille, de Racine, du Tasse, etc, tu ne pourras plus t'en détacher..."[32]

Ahora bien, no se trata sólo del gusto por un escritor como Corneille; la inclinación de Beyle por un héroe del poema de gesta es reflejo de su inclinación hacia uno de los mitos de la literatura y de la personalidad del pueblo español. En una carta de 1804 dirigida a Pauline, escribía:

> Nous nous trouvons donc sept au Palais-Royal, nous allons chez Grignon, dans un cabinet particulier; ma maladie, qui me rend faible, me laisse mon sang-froid au milieu du tapage général; mais tout à coup Dupuy se met à nous parler Espagne, de ce vieux Calderon, de M. de Cervantes, de Lope de Vega, du prince de la Pais, premier ministre plus puissant que le roi.
>
> Cela me mit absolument hors de moi; j'ai toujours aimé ce peuple, c'est l'ouvrage du Cid et de don Quichotte. J'éprouvai, pendant trois quarts d'heure, un des plus vifs plaisirs que j'aie sentis depuis longtemps.[33]

---

[29] Stendhal, Correspondance Vol.I, cit., p.39. (Lettre à Pauline, 22 Août 1802).

[30] Ibid., p.45 (Lettre, 22 Janvier 1803).

[31] Ibid., p.67. (Lettre, Paris, Avril 1803).

[32] Ibid., p.72. (Lettre Paris, 8 Mai 1803).

[33] Ibid., p.160. (Lettre à Pauline, 26 Octobre-16 Novembre 1804).

Las valerosas hazañas de don Rodrigo Díaz de Vivar han llenado sus sueños desde la infancia. Cuando escribe la Vie de Henry Brulard todavía recuerda una noche en la que, contra la oposición de todos, su tío Roman Gagnon le llevó al teatro. Es curioso lo grabados que quedaron en su mente algunos detalles:

> "Mais cet enfant est fou" -dit mon grand-père à mon retour, son amour pour les lettres l'avait empêché de s'opposer bien sérieusement à ma course au spectacle. Je vis donc jouer le Cid mais, ce me semble, en habits de satin bleu de ciel avec des souliers de satin blanc. En disant les Stences, ou ailleurs, en maniant son épée avec trop de feu, le Cid se blessa à l'oeil droit. "Un peu plus, dit-on autour de moi, il se crevait l'oeil." J'étais aux premières loges la seconde à droite."[34]

Su tía Elisabeth, aquel espíritu sensible y noble, le había comunicado, siendo niño, los sentimientos españolistas de los que nunca ya podría desprenderse: "Dès que je suis ému je tombe dans l'espagnolisme, communiqué par ma tante Elisabeth qui disait encore: Beau comme le Cid."[35] Al relatar sus memorias, las pequeñas anécdotas revelan un carácter que, en lo fundamental, se mantendría invariable con los años. El orgullo herido, la frustración, están ya en numerosos episodios, como ese de la Escuela Central, donde Beyle hubo de protagonizar un amago de duelo con un compañero "más grande" que él. La historia terminó con la declaración de paz, "mais sans toucher de mains ni encore moins embrassade." La desazón por no haberse mostrado altivo, manteniendo su palabra de batirse, le persiguió durante largo tiempo: "(...) dès le lendemain je me trouvai un remords horrible d'avoir laissé arranger cette affaire. Cela blessait toutes mes rêveries espagnoles, comment oser admirer le Cid après ne s'être pas battu?"[36]

---

[34] La Vie de Henry Brulard, cit., p.37.

[35] Ibid., p.276.

[36] Ibid., p.269.

Durante su adolescencia, pues, goza y sufre (en esa doble vertiente que siempre presenta su españolismo) con el encuentro y la lectura de los más universales de nuestra literatura. Es el Cid y es, sobre todo, don Quijote quienes, acaparando espacio o compartiéndolo con los personajes de su historia, pueblan los sueños del joven escritor. Las hazañas de don Quijote y del Orlando Furioso van marcando su carácter: "Les auteurs qui me plaisaient alors à la folie furent Cervantes, Don Quichotte, et l'Ariost dans des traductions."[37] No es mera inclinación de gusto, se trata de un placer profundo el que la lectura de éstos, junto a la de Corneille y Shakespeare, le produce: "(...)c'était cette doctrine intérieure fondée sur le vrai plaisir, plaisir profond, réflechi, allant jusqu'au bonheur, que m'avaient donné Cervantes, Shakespeare, Corneille, Arioste..."[38]

A lo largo del siglo XIX[39] fueron muchos los novelistas que bebieron en El Quijote. Las ediciones se sucedieron, "una treintena (...) en veinte años (de 1820 a 1840), y, de ellas, diez y seis extranjeras."[40] Algo dijimos de todo esto en el Capítulo inicial. Ante este estado de cosas, cada creador recibió el influjo de la obra de forma peculiar. Para Beyle su lectura, a juzgar por lo que nos dice en sus Memorias, supuso un gran descubrimiento, en medio de la vida triste, ignorante, burguesamente aburrida junto a su padre y su tia Seraphie.

---

[37] Ibid., p.226.

[38] Ibid., p.350.

[39] Hasta el siglo XIX los franceses no asimilaron el amplio contenido de la novela. Es con los romanticos como "(le type de Chevalier à la Triste Figure) deviendra le symbole vivant d'une attitude idéaliste devant la vie, un héros malherex dans une humanité matérialiste, le martyr de la siciété (Vigny) pour d'autres (Barbey d'Aurevilly, Léon Bloy), le roman qui le ridiculise portera la honte de ridiculiser l'idéal dont le héros est le dernier mainteneur." P. Van Tieghem, Les influences étrangères sur la Littérature Française. 1550-1880, Paris, P.U.F., 1961, pp.55-59.

[40] J.F. Montesinos, Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida de un Esbozo de una Biografía española de traducciones de novelas (1800-1850), Madrid, Castalia, 1966, p.100.

> Don Quichotte -dice en la Vie de Henry Brulard- me fit mourir de rire. Qu'on daigne réfléchir que depuis la mort de ma pouvre mère je n'avais pas ri, j'étais victime de l'éducation aristocratique et religeuse la plus suivie. Mes tyrans ne s'étaient pas démentis un moment (...). Qu'on juge de l'effet de Don Quichotte au milieu d'une si horrible tristesse! La découverte de ce livre, lu sous le second tilleul de l'allée du côté du parterre dont le terrain s'enfonçait d'un pied, et lá je m'essayais, est peut-être la plus grande époque de ma vie.[41]

El héroe caballeresco despertó en él, junto a la risa, señal de que en su corazón entraba un poco de aire fresco, el amor por la generosidad y los sentimientos nobles, todo un mundo ideal en el que poder refugiarse contra los prejuicios y las costumbres de su familia, de su ciudad, de ese Grenoble que le producía horror y náuseas. Una infancia sometida a la voluntad más ignorante e intransigente, la de su tía Seraphie y el abate Raillane, sin su madre, a la que adoraba, viviendo una existencia triste, introvertida y sin amigos. Todo eso es lo que le sugiere, a sus cincuenta años, el nombre de Grenoble como antítesis del quijotismo.

> Grenoble est pour moi comme le souvenir d'une abominable indigestion, il n'y a pas de danger mais un effroyable dégoût. Tout ce qui est bas et plat sans compensation, tout ce qui est ennemi du moindre mouvement généreux, tout ce qui se réjouit du malheur de qui aime la patrie ou est généreux, voilà Grenoble pour moi.[42]

Don Quijote le hizo, durante años o quizá de por vida, concebir ilusiones y refugiarse en la ensoñación. En el fondo, le llevó a creer más en la fuerza de su propia locura que en el sentido realista, burgués y bajo de las gentes que le rodeaban, en una época hecha prácticamente de intrigas,

---

[41] Op.cit., pp.79-80.

[42] Ibid., pp.81-82.

de inteses y de arribismo. Como dice Harry Levin[43], lo que Amadis de Gaula había sido para don Quijote, don Quijote lo fue para Stendhal. Esa especie de nobleza de mente, esa susceptibilidad romántica, que a menudo le ponía en situaciones ridículas, en definitiva, el "españolismo" del que hizo gala y del que al mismo tiempo abonimó. Todo eso resultó ser el legado de su tía Elisabeth y de su encuentro con El Quijote.[44]

Su admiración por el libro español derivó en una especie de culto personal hacia cuanto la obra literaria representaba para él.[45] Asi, lo que en un principio pudo ser únicamente simpatía por el enjuto caballero idealista y defensor de las causas perdidas no tardó mucho en contribuir a una franca inclinación hacia "le pays des âmes romanesques", hacia "cette prestigieuse Espagne."[46]

El temperamento romántico es lo que le hace admirar el país vecino, mientras, contrariamente, desde una perspectiva "ideológica", menos emotiva, su opinión de España es mucho más severa. Sus reservas son significativas. Reconoce que el español no tiene sentido de lo real y, aunque valiente en la guerra, le ciega el patriotismo en política. Las luchas intestinas ofrecen un espectáculo degradante y es necesario que el pueblo se instruya para poder elegir aquello que mâs le conviene, sin tener

---

[43]H. Levin, El realismo francés, Barcelona, Laia, 1974, p.128.

[44]Son numerosos los comentarios de Stendhal sobre El Quijote, a menudo referidos al tipo de héroe visionario y humano enfrentado al prosaismo del mundo real, o bien a los recursos de comicidad empleados por Cervantes. Vid. al respecto en las O.C., cit., Vol.4, pp.144-145, 429; Vol.7, p.279; Vol.16, p.507; Vol.24, p.306; Vol.28, pp.177-179, 312; Vol.29, p.49; Vol.31, pp.55, 57, 65; Vol.33, pp.224, 345, 419-420, 442-443; Vol.34, p.320; Vol.37, p.123; Vol.43, p.48; Vol.49, p.54.

[45]Vid. G.M. Moinet, "Stendhal y Don Quijote" Barcarola. Albacete (Octubre 1983), pp.259-266.

[46]P. Arbelet, La jeunesse de Stendhal Vol.I, Paris, Slatkine, 1919. (ed. 1936, p.174.)

que templar dócilmente los privilegios de la religión y de la nobleza.[47] Hasta se queja del valor español que, sin embargo, pide sin cesar ayuda a Francia.[48] Y concede su favor lo mismo a la emancipación francesa que a la fuerza del pueblo que supo ponerse en pie en 1808, aunque luego prefirió el monstruo llamado Fernando VII.[49]

Pero frente a las reservas de ciudadano francés, los elogios de hombre romántico. Beyle ama al hombre español porque es un tipo y no la copia de nadie[50]; le atrae, sin duda, su capacidad para la ensoñación, el saber buscar los placeres del espíritu por encima de los materiales[51], su falta de hipocresía[52], la franqueza, el valor y la generosidad de su carácter[53], la fidelidad a sí mismo y a los demás[54]; todo lo que le separa

---

[47]Vid. Mémoires d'un touriste, cit., p.361.

[48]Ibid.: "On ne parle que d'intervention; je trouve peu digne de la fierté espagnole de demander toujours la charité. Qui nous a aidés en 1793 et 1794? Toute l'Europe nous faisait une guerre acharnée." p.357.

[49]Vid. la Vida de Napoleón, cit.: "Admiro el sentimiento de loco honor que inflamó a los bravos españoles, pero ¿qué diferencia para su felicidad si, a partir de 1808, hubieran sido gobernados por el prudente José y su constitución."pp.42-433

[50]Mémoires d'un touriste, cit., p.358.

[51]Ibid.: "J'estime fort et, qui plus est, j'aime la vie privée de l'Espagnol. Ainsi que le Napolitain, il trouve que c'est une moindre peine de porter un habit troué aux coudes que de travailler quinze heures par jour, comme un Anglais, pour se procurer de quoi en acheter un neuf. J'avouerai que je suis de son avis. J'estime encore beaucoup le "silence espagnol". Enfin j'adore certaines scènes de leurs anciens poètes." Sijean, 14 Septembre 1837, p.352.

[52]Ibid., p.363.

[53]Stendhal, Correspondance Vol.I, cit.: "Dupuy a une figure singulierment vive, franche et spirituelle; il ajoutait à l'illusion; je me crus au milieu de ce peuple si brave, si franc et si généreux, exemple de tous les petits intérêts de la vie, et vivant comme un frère avec tous ces hommes si aimables et si grands qui excitaient le rire par leurs ouvrages ingénieux, pouvant exciter l'admiration par leurs actions courageuses." p.160.

[54]Vida de Rossini, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1949: "En España y en Italia cada uno desprecia al vecino y tiene el orgullo de ser de su propia opinión." p.96; Souvenirs d'égotisme, cit.: "M. de Maisonnette, l'un des êtres les plus singuliers que j'aie vus à Paris. Il est noir, maigre, fort petit comme un Espagnol, il en a l'oeil vif et la bravoure irritable (...) (et un grand dévouement) chevaleresque pour ses

del espíritu francés: "Le caractère espagnol fait une belle opposition avec l'esprit français; dur, brusque, peu élégant, plein d'un orgueil sauvage, jamais occupé des autres: c'est exactement le contraste du XV siécle avec le XVIII."[55] Apreciación esta última que conlleva una visión plenamente romántica de la España medieval, reducto de los valores que el devenir de la historia, con la técnica, el dinero y la competencia política, social y económica, ha ensombrecido.

1.5.2. Creaciones españolistas

Algunos críticos stendhalistas han creido descubrir en las grandes obras del escritor la huella de su concepción españolista, dejándose ésta notar sea en el ensamblaje interno del texto[56], sea marcando los rasgos de carácter de sus protagonistas.

Vimos en el Capítulo dedicado a la familia de Montijo el notable paralelismo entre personajes como Clelia Conti y la Sansaverina en La Chartreuse y Eugenia y su madre la Condesa de Montijo. Entonces aludimos a los juicios de Paul Arbelet o Consuelo Berges. Incluso encontramos una especial afinidad entre Lamiel, en su etapa inicial y positiva y la joven

---

amis." p.1462.

[55] De l'Amour, cit., p.169.

[56] G. Durant se refirió a la necesidad de una ambientación italiana o española en las obras de Stendhal. En una nota de su ensayo Le décor mythique de "La Chartreuse de Parme", indicaba: "Pour Leuwen même, Stendhal a toujours et longuement prévu une troisième partie romaine ou même madrilène, le dénouement étant constitué comme dans Le Rouge par un retour aux premières amours à Mme de Chasteller; cf. H. Martineau, Préface à Lucien Leuwen, pp.789, 757; cf. p.1412, esquisse du séjour de Lucien à Capri. Stendhal inconscientemment sentait que seul un prolongement "espagnol" ou "romain" de la plate aventure française pouvait donner au décor la gravité et l'accent nécessaire à l'accomplissement du véritable amour." Mayenne, Corti, 1971 (1ªed. 1961), p.148.

española. En general, ciertamente, es posible percibir en los personajes femeninos rasgos relacionados con la idea que sobre la mujer española circulaba en Francia hacia 1830, subrayando siempre su orgullo y su energía.

Todas las heroínas de Stendhal alcanzan la plena consideración del autor y del lector cuando toman conciencia clara de sí mismas, se reconocen y se descubren con sinceridad; en definitiva, cuando tienen la valentía de arriesgar incluso su honor, despreciando lo que el mundo llama deber y moral, para autoafirmarse, indiferentes a los prejuicios y a los remordimientos. Es el desafío a lo convencional, a las normas morales que impone la sociedad; saltando éstas con coraje e imaginación, sólo por amor profundo y sincero, se alcanza la gracia de la autoestima.[57]

Cuantas mujeres españolas hemos visto describir en las obras de la época y cuantos retratos muestran su personalidad nos hablan, precisamente, de una marcadísima fortaleza de carácter, apoyada en la pasión y esgrimiendo como arma, si es preciso, la venganza. Esa fuerza, ese desgarro lo tienen las heroínas de Stendhal. En algunos casos, se pone especialmente de manifiesto, recordemos, por ejemplo, a la Sanseverina o a Methilde de la Mole, seres vitales, próximas a las bellas damas del Renacimiento, capaces de amar y morir, rebeldes y sin freno.[58] Otras veces, la energía tarda en aparecer, ensombrecida tras los convencionalismos y los remordimientos; tan sólo percibimos una ternura sin límites y progresivamente la fueza que da el amor, hasta que, al final, ese amor traspasa las barreras admitidas socialmente y entonces adquiere un poder que crece y se afirma. Así sucede en el interior de Mme. de Rênal, a quien la pasión llega a conducir al más

---

[57] Vid. Bardèche, Stendhal romancier, Paris, La Table Ronde, 1947, pp.181 y ss.

[58] M. Bardon, "Don Quichotte et le roman realiste français: Stendhal, Balzac, Flaubert" Revue de Littérature Comparée Nº Consacré a l'Espagne, 16 Année (1936).

atroz de los crímenes, contra el hombre a quien ama.

Ahora bien, más allá de la constatación de rasgos españoles en sus personajes, cabe intentar también algunas aproximaciones globales al sentido de los mismos. Paul Hazard, por ejemplo, se detiene en las formas literarias a la hora de analizar la influencia española en Francia y, hablando de la picaresca, mencioana no sólo a los pícaros creados por Le Sage y Beaumarchais, entre otros, sino a más de un pícaro enmascarado. Entre ellos, en alguna ocasión, aunque injustamente -dice P. Hazard-, se ha incluido a Julien Sorel, el antihéroe trepador, sin escrúpulos, de amo en amo, jugando al amor como si de un reto se tratase, cuya finalidad no tiene nada que ver con los sentimientos y la fidelidad. El final de Le Rouge et le Noir desmiente esta interpretación; Julien Sorel apuesta por todo lo contrario de lo que cabría esperar, en su encierro, en el exilio de los hombres y de las consideraciones humanas, encuentra la felicidad. Toda su ingenuidad se revela, la ingenuidad de un alma sensible que elige, frente a la prudencia, el arrebato de la pasión, fiel a "son imagination remplie des notions les plus exagérées, les plus espagnoles."[59]

Pero, fundamentalmente, es el arquetipo de don Quijote, "su infatigable ardor", "su voluntad apasionada"[60] el que más comentarios ha suscitado por parte de la crítica en esta labor de búsqueda de lo español en la obra de Stendhal. El estilo de don Quijote y sus valores caballerescos están, en efecto, presentes, sobre todo, en sus dos más importantes héroes: Julien Sorel y Fabricio del Dongo. En una sociedad de intereses, donde sólo el poder y la apariencia cuentan, donde el idealismo parece vencido de

---

[59] Le Rouge et le Noir, cit., p.257.

[60] Bardon, art.cit., p.69.

antemano, tanto uno como el otro se convierten en caballeros andantes[61], persuadidos de su propia superioridad, creyendo por encima de todo en la aristocraciá del espíritu. Sucede que en el mundo del Quijote no habia lugar para heroismo, lo mismo que en el de Julien y Fabricio no lo hay para la grandeza "napoleónica" del hombre que se eleva por su valia y no por su posición. La liberación en cualquiera de los casos, sólo llega al final; la muerte les libera de su propia locura, ya no es necesario ni el rocín y la lanza, ni la hipocresia de arribista, cada cual puede abiertamente ser quien es, y el éxito, si no material, al menos lo es "moral".[62]

Cabe incluso hablar de algunos curiosos puntos de contacto entre ambos escritores, Cervantes y Beyle. Tras la abdicación de Napoleón, lo mismo que después de la batalla de Lepanto[63], alejados ambos de la gloria militar, curiosos del corazón humano, canalizan su esfuerzo hacia la literatura que les habia de dar esa "fama que la milicia y la política les habia negado."[64] P. Gómez Bedate dice todavia más:

> Como el Quijote lo habia sido para Cervantes, El Rojo y el Negro fue para Stendhal la expresión de un desengaño vital y su superación, una burla de si mismo y de su creencia en un mundo justo y bello y, a la vez, la expresión de una filosofia de la vida amarga y valiente. Y asi como el Quijote es una expresión de la crisis de conciencia de la sociedad española del siglo XVI dividida entre el humanismo reciente y

---

[61] Los arquetipos caballerescos se reproducen en los personajes de Stendhal transmitidos además de por la lectura de El Quijote, probablemente, por la de Tarso y Ariosto.

[62] P. Gómez Bedate, "Las huellas del Quijote en la novela stendhaliana" Insula Nº 438-439 (1983), pp.4-5.

[63] Vid. H. Levin, El realismo francés, cit.: "La Cartuja de Parma es a la época postnapoleónica lo que Don Quijote a la Europa de después de la batalla de Lepanto." p.173.

[64] P. Gómez Bedate, Conocer Stendhal y su obra, cit., p.103.

> las presiones de conciencia de la contrarreforma, El Rojo y el Negro manifiesta el conflicto del siglo XIX francés entre el optimismo del pensamiento ilustrado (y la ideología revolucionaria) y el aparente derrumbamiento de sus ideales de progreso que habían acarreado la caída de Bonaparte y la restauración.[65]

Expresión de una experiencia propia, en alguna medida, lo fueron todas sus creaciones. No nos extraña, pues, que la única visita a España que llegó a realizar trajese consigo la redacción de varias novelas cortas muy significativas.

En efecto, poco antes de la publicación de Le Rouge et le Noir, que le confirma en su carrera como novelista, e inmediatamente después de haber regresado a París tras el viaje a Barcelona y el recorrido por el sur de Francia, salen a la luz Vanina Vanini, escrita a principios de Diciembre de 1829, Le Coffre et le Revenant, leída a Mérimée el día de Navidad, y Le Philtre, adaptación de una novela corta de Scarron, redactada entre el 24 y el 25 de Enero de 1830. Los tres relatos aparecieron en la Revue de Paris. Por último, de esta misma época es Mina de Vanghel, comenzada en Diciembre de 1829 y concluida el 7 de Enero de 1830, aunque se publicase por primera vez tras la muerte de Stendhal, en la Revuel des Deux Mondes, en Agosto de 1853.

Estos relatos son creaciones de una doble inspiración. Bardèche los ha llamado "estaciones" entre los Promenades dans Rome y la Abadesse de Castro, pues aun antes de que Stendhal haya descubierto los manuscritos italianos, se nota ya la inclinación por el tono y la atmósfera propia de las Crónicas, esa alianza de peligro y amor, historia y crueldad. En Le Coffre et le Revenant y Le Philtre se une a este gusto por "les beaux

---

[65] Ibid., pp.103-104.

crimes" y las situaciones extremas, la ambientación españolista, al modo de Mérimée[66], que parece buscar los aspectos más sorprendentes y las reacciones más brutales. Las pasiones quedan al descubierto y su fuerza es casi demoniaca.

Un caso especial de "españolismo" lo encontramos en otra de las Crónicas, le Chevalier de Saint-Ismier, que M. André Nogué pone en relación con la obra en prosa de Tirso de Molina, Los cigarrales de Toledo, si bien el vehículo directo habría que establecerlo entre el texto de Stendhal y una adaptación francesa del texto español, el Tolédan, aparecida entre 1647 y 1655, y atribuida a J. Regnault de Segrais. Si Stendhal conocía o no la obra de Tirso o el Roman véritable (1645), inspirada también en ella y anterior a el Tolédan, es cuestión sin respuesta.

> En tout état de cause -dice André Nagué-, Stendhal, par son Chevalier de Saint-Ismier, perpétue dans les lettres françaises, trois cents ans après Los Cigarrales de Toledo, le souvenir de Tirso de Molina. Cet apport n'est pas direct, mais comme l'aventure de Marco-Antonio se retrouve dans le Roman véritable, puis dans le Tolédan, et ce dernier épisode dans la nouvelle que nous venons d'étudier, il est permis de rapprocher du nom de l'illustre écrivain français Stendhal, celui du religieux espagnol, fray Gabriel Téllez.[67]

Volvamos al caso de Le Coffre et le Revenant y Le Philtre. Nos llevaría tiempo y espacio superiores a los que hemos dispuesto dedicar a estos apartados, que no intentan ser exhaustivos, el estudio detenido de

---

[66]También en la Crónica titulada Suora Scolastica, Stendhal se ayuda de cierta ambientación española, si tenemos en cuenta que la acción se desarrolla en Nápoles, hacia 1740, bajo don Carlos (el futuro Carlos III). No olvidemos además -dice Déchamps- que Stendhal, en 1804, había proyectado hacer "un bel opéra en trois actes" sobre don Carlos, tratando un tema que tentó a numerosos escritores. Vid. Déchamps, art.cit., p.16.

[67]M.A. Nogué, "Le Chevalier de Saint-Ismier de Stendhal dans l'Oeuvre en prose de Tirso de Molina" Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris, 1962, pp.195-202 (p.202).

estas dos "nouvelles". Sin embargo, algo hemos de decir al respecto.

En 1829, Stendhal vive rodeado de influjos exteriores románticos-españolistas. Por sus manos han pasado relatos de viajeros; sus oídos han escuchado en las tertulias numerosas descripciones de nuestro país y, sin duda, referencias a la política y los asuntos militares; ha aplaudido las comedias de Mérimée dando muestras de sincera admiración; e incluso se ha acercado, en momentos peligrosos, a esa tierra a la que rinde culto desde la infancia y que ahora casi le desafía. Se está convirtiendo en un escritor "de verdad" y todavía no ha publicado nada que trate de España. Pues bien, de este conjunto de circunstancias nacen ambos relatos. En su redacción Stendhal no se orienta hacia el pintoresquismo y el color local, propios de Mérimée como del resto de los románticos; lo que le interesa particularmente es el aspecto histórico, medieval y heroico. Su entusiasmo, una vez más, se fija en esa España donde reinan, por excelencia, las fuertes pasiones. No obstante, el resultado de esta decidida introspección por los ambientes y la psicología de unos lugares y unos personajes que desconoce casi totalmente, no es brillante.

En el caso de Le Philtre, lo más destacable es la transposición que experimenta el relato de Scarron para acomodarse al nuevo contexto en el que se ambientan los hechos. En cuanto a su contenido, estamos casi ante un documento anexo al ensayo De l'Amour. El autor presenta la pasión incontenida de una joven española, Leonor, la bella esposa de don Gutier Ferrandez -celoso, desconfiado y mucho mayor que ella- por un artista ecuestre supuestamente español, quien creyéndose engañado termina, a su vez, por engañarla cruelmente, pese a lo cual ella se siente incapaz de dejar de amarle: "Peut-être m'a-t-il fait prendre un philtre, me disait-je, car je ne puis le haïr (...). En présence de telles infamies, je ne puis le haïr,

monsieur, je sens que je l'adore."[68] Los hechos tienen lugar en Burdeos, en el siglo XIX; Beyle traslada, pues, la aventura contada por Scarron a un espacio y tiempo diferentes. Se sirve, en este sentido, de la introducción de un gran número de detalles para restablecer el conjunto de circunstancias adecuadas, en torno a una historia verosímil. Una vez hecho esto, la narración, independizándose de la de Scarron por necesidades evidentes de coherencia con los nuevos planteamientos iniciales, sigue su propio curso.

La realidad española representada por los emigrados españoles en Burdeos ocupa en esta "nouvelle" un lugar secundario. Stendhal da prioridad a la aventura sentimental, de rasgos típicamente románticos. Liéven, lugarteniente del 96 regimiento de la guarnición de Burdeos, presta ayuda a una mujer española arrojada a la calle durante la noche, aunque su primera reacción es la de evitarse complicaciones: "C'est ce qu'il cherchait à faire, lorsqu'il entendit cette femme se plaindre en espagnol. Il ne savait pas un mot d'espagnol. Ce fut peut-être pour cela que deux mots fort simples que prononça Léonor le jetèrent dans les idées les plus romanesques. Il ne vit plus un commissaire de police et une fille battue par des ivrognes; son imagination se perdit dans des idées d'amour et d'aventures singuliéres."[69] Repetidamente, y aun por encima de la pasión del protagonista, se subraya su caballerosidad. La timidez y la corrección social, por otro lado, completando su caracterización, son rasgos propios de todos los héroes masculinos del escritor, recordemos a Julien Sorel cuando llega a la casa de Mme. de Rênal, a Fabricio presa del arrobamiento que crea en su alma Clelia Conti, o al Lucien Leuwen frente a Mme. de Chatelet.

---

[68] Stendhal, Le Philtre en Romans et nouvelles Vol.II, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952, p.1252.

[69] Ibid., pp.1239-1240.

Leonor destaca por su belleza. Además, de su boca salen expresiones de una religiosidad que todo escritor romántico vincula a lo español: "Jesús Maria! s'ecria la belle Espagnole." Incapaz de dejar de amar irracionalmente a su burlador, que ni siquiera es español, y no pudiendo entregar su corazón a Liéven, profesa en el convento de las Ursulinas. He aquí el final por excelencia, estereotipado en los dramas españoles; el mismo que encontramos en Le Coffre et le Revenant.

En opinión de Juan Bravo Castillo, el relato titulado Le Coffre et le Revenant refleja la visión stendhaliana de la España de esta época, consituyendo, al mismo tiempo, un esbozo preciso de casi todos los tópicos usuales:

> (...) topiques tels que le fanatisme et la jalousie meurtrière de Don Blas Bustos y Mosquera, ou la passion amoureuse de Don Ferdinand ou de Dona Inès, le tout baignant dans une atmosphère tragique où règnent les traditions religieuses intimes, l'honneur foulé qui se révolte, le caractère "célestinesque" -ou l'entremetteuse- et audacieux de Sancha, ainsi que le pittoresque d'un monde andalou en grande partie imaginé et peuplé de déformations patronymiques ou toponymiques. Un monde dans lequel défilent la plupart des clichés habituels: cristianos viejos, crucifix, chapelets, hidalgos, contrebandiers des Alpujarras, brigarnds de toutes sortes, la garrotte, les couvents et les prieurs, etc; le tout entremêlé d'événements politiques d'actualité et plongé dans une atmosphère de fatalisme et de mort...[70]

Tal carga de tópicos se explicaria, entonces, por su conocimiento insuficiente del país y de sus costumbres, "circunstances que feront échouer la narration dans la trivialité" -añade Bravo Castillo-. De cualquier modo, la creación resulta innegablemente representativa al pintar esa España de novela "negra" donde la energía aparece bajo las formas más elementales.[71]

---

[70] J. Bravo Castillo, art.cit., p.130.

[71] Vid. Bardèche, op.cit., pp.173 y ss.

Es la imagen que habita casi todas las imaginaciones de 1830. Stendhal no ha necesitado, como en Le Philtre, de un modelo literario en el que basarse; para inventar una aventura española en la Granada de 182. le bastaba lo poco que sabia. Conocimiento libresco, de segunda mano, cierto, pero éste es el tipo de conocimiento que tuvieron prácticamente todos los escritores románticos; hasta el mismo Mérimée escribe su Clara Gazul sin haber visitado la Peninsula y alcanza un éxito notabilisimo. En su tentativa literaria Beyle se conforma con los tópicos, se deja llevar por los imperativos de la moda y busca ser leído, cosa que muy probablemente consiguió.

La tesis de Andrée Mansau acerca de Le Coffre va bastante más lejos en cuanto a la interpretación de las pretensiones del autor. En su opinión, "Stendhal écrit un pamphlet libéral dissimulé derrière le masque de l'écriture et de l'espagnolisme."[72] Compara el texto de Beyle con la Espagne de Ferdinand VII de Custine y el Congrès de Vérone de Chateaubriand; y encuentra que en él se conjuga el análisis psicológico de unos seres particulares bajo la influencia de una situación política concreta, la que atravesaba Granada bajo la tirania de Fernando VII y sus agentes y -tanto aqui como en Le Philtre- el conflicto de tipo político: "La conspiration politique prend autant d'importance que l'aventure, la galanterie ou la naissance de l'amour."[73]

Efectivamente, es muy posible que en estas narraciones Beyle vierta su sentimiento de rechazo hacia el rey de España, contribuyendo una vez más a hacer de él un antihéroe. Nos cuesta trabajo, sin embargo, considerar el texto un panfleto liberal con la intencionalidad que ello

---

[72] A. Mansau, "Le vicomte d'Arlincourt un espagnol inversif" Stendhal Club Nº91 (Avril 1981), p.120.

[73] Ibid.

supone.

En cuanto a los personajes, descubrimos cierta similitud con los protagonistas de Le Philtre. Don Fernando es el hombre apasionado, capaz de regresar en busca de venganza, "le coeur dévoré par toutes les fureurs de la jalousie. Il eût voulu poignarder Inès et se tuer ensuite."[74], pero rindiéndose, finalmente, ante su amada, frente a quien se comporta con absoluta caballerosidad y valor: "Don Fernando ne se laissa plus dominer par les pensées d'amour et de volupté, et fut tout à son devoir."[75], expone su vida por recuperarla. Además, valor y apasionamiento en los héroes de Stendhal no están nunca reñidos con el arrobamiento amoroso.

Correspondiendo al amor de Don Fernando, Inès -de antepasados castellanos y cristianos viejos, de "grâce celeste"[76], cuya humanidad contrasta con la crueldad de Don Blas- se ve acorralada por el infortunado destino y tiene que someterse a la voluntad del jefe de policía, Don Blas Bustos y Mosquera, "un homme de six pieds de haut, noir, et d'une effrayante maigreur; il n'est que directeur de la police, mais l'évêque de Grenade lui-même et le gouverneur tremblent devant lui."[77] Ante el infierno de ese matrimonio, sólo en la oración encuentra consuelo; hasta que reaparece Don Fernando, a quien jura de nuevo obediencia. Descubiertos por Don Blas, Inès sabrá mantenerse firme, demostrando el valor y el coraje propios de la mujer española.[78] Finalmente, profesa en religión por un voto secreto y acepta la

---

[74] Le Coffre et le Revenant en Romans et nouvelles Vol.II, cit., p.1225.

[75] Ibid., p.1230.

[76] Ibid., p.1220.

[77] Ibid., p.1218.

[78] "Elle [Sanche, la servante] regarda doña Inès pour la rassurer; elle ne vit dans ses yeux que du calme et de la fermeté. Sancha en fut étonnée." "Où cette femme si timide prend-elle tant de courage." Ibid., p.1235.

muerte por amor: "Je mourrai heureuse; j'ai avec moi l'image de Fernando."[79] El desenlace, tal y como cabía esperar, preludiando la tendencia trágica y truculenta de las Crónicas, está teñido de sangre: "Peu de jours après, doña Inès, qui plaidait avec son mari, fut trouvée dans son lit percée de plusieurs coups de poignard; et, à la suite d'une conspiration découverte par don Blas, le frère d'Inès et don Fernando viennent d'avoir la tête coupée sur la place de Grenade."[80] En definitiva, español es el carácter de esta mujer llamada Inès, como la Inès de las Sierras de Nodier y otras muchas de las protagonistas femeninas en obras francesas prerrománticas y románticas.[81] Y a propósito del nombre, merece la pena que nos detengamos en cierto detalle.

El texto titulado Earline, al que nos hemos referido con anterioridad, difícil de interpretar y todavía hoy un misterio en no pocos de los enigmas que deja planteados, está formado por notas de "manuscrits que Stendhal a brièvement accumulés sur le étapes de ce dernier amour dont la comtesse Cini aurait été l'objet.2[82] Además del cuaderno principal, se han hallado notas en varios volúmenes de la biblioteca del autor. Este es el caso de las que se encuentran en un volumen de la colección Bucci, recopilación editada bajo el título de Dante-Logique. Dicho tomo contine, entre otras cosas, "les bonnes fauilles" de Le Coffre et le Revenant, lo que -según indica Martineau- podría dar la pista para aclarar la primera nota

---

[79] Ibid., p.1238.

[80] Ibid.

[81] Por ejemplo, el prerromántico La Motte-Houdar escribió Inès de Castro en 1723; en 1813, Delestre-Poirson y Victorin publicaron Inès et Pédrille ou La Cousine supposée. Antes, en 1805, Ventre de la Touloubre había sacado a la luz Histoire d'Inès de León, y años más tarde, además de la obra de Nodier, aparecería, entre otras, la de Chapelle, titulada Inès ou Bourgeois et Grandes Seigneurs. Como es sabido, Inés era un nombre habitual en las piezas dramáticas españolas del Siglo de Oro.

[82] Earline en Oeuves intimes, cit. Notas de H. Martineau, pp.1619 y ss.

escrita sobre estas páginas. Así, y puesto que la heroína de esta novela corta se llama Inès, tendría sentido lo siguiente: "13. avril 1840. Mero, pluie obstinée. This Inès the caracter of Earline."[83] Stendhal compara el carácter de Earline, supuestamente la Condesa Cini, con el de la protagonista del relato que venimos comentando, y hasta escribe la palabra "carácter" en castellano.

Pero además, por si esto fuera poco, entre los manuscritos del mismo año que forman el texto de Earline hallamos la referencia a las hijas de la Condesa de Montijo, junto a la mención de un posible viaje a Madrid: "Au fait Lutèce [París] without Pakit and Eouke and their mother, was rather insipid. If this history of Earline réussit, perhaps write to (Fiore) that I ask un congé for this year. Mon désir serait d'aller à Madrid."[84] No nos cabe duda, pues, acerca del interés de Stendhal por España durante estos últimos años de vida. Lo curioso, además, es que a través de estas páginas intuimos su preocupación por el tema y también el orgullo de sentirse, de alguna forma, vinculado y hasta conocedor del carácter español. Un orgullo probablemente inconsistente si se considera desde un punto de vista objetivo, pues en realidad de la personalidad de la mujer española como tipo sólo conocía lo que sus lecturas le habían revelado y lo que algunos personajes españoles de carne y hueso le demostraron.

En resumidas cuentas, Stendhal vino a acomodar los arquetipos del hombre y mujer meridionales -algo más conocía el carácter italiano- a sus quimeras infantiles de un españolismo exaltado y noble. A estos sueños de vigilia con fondo español, que se prolongaron durante años, dedicaremos las

---

[83] Ibid., p.1516.

[84] Ibid., p.1505. Vid. el Capítulo de nuestro Anexo titulado "Exiliados españoles en París. La familia de Montijo".

páginas siguientes.

1.6. El "españolismo" personal de Henri Beyle

Ha llegado la hora de preguntarnos por lo más personal y auténtico de cuanto late en ese término acuñado por el propio escritor y que hasta el momento hemos empleado en un sentido amplio y globalizador.

La palabra "espagnolisme" no aparece recogida en el Diccionario hasta el año 1877, cuando hallamos en el Suplemento de Littré la muy somera explicación: "Espagnolisme: de espagnol". Resulta evidente, pues, la necesidad de aplicar a la palabra el contexto de relaciones semánticas que, en nuestro caso, abarca. Es escribiendo sus Memorias, en Civitavecchia, cuando el autor se inicia en su empleo. Desde entonces aparecerá ocho veces y en dos ocasiones subrayada. La palabra "espagnol" y sus derivadas se cantabiliza en veinticinco ocasiones. Remitimos al artículo de Madelaine Renedo[1] para una más detallada explicación sobre las categorias gramaticas. Las aportaciones de la autora respecto al contenido semántico del término son igualmente valiosas, por cuanto responden a un análisis riguroso basado en datos estadísticos. Del mismo se deduce lo siguiente: Siempre que Stendhal emplee el término "espagnolisme" o un derivado de "espagnol" será en relación al carácter imaginativo[2], a una sensibilidad profundamente emotiva, teñida de nobleza y grandeza. Aún más, su referencia supondrá la inclinación por un estilo de vida, un modo de conducta. Se trata de una especie de fuerza que está en la base de una moral particular, la de la

---

[1] M. Renedo, "Espagnolisme, folie de Stendhal" Stendhal Club Nº67 (1975), pp.231-242.

[2] Vid. J. Houbert, "Don Stendhal ou l'espagnoliste" Stendhal Club Nº51 (Avril 1971), pp.225-232. : "L'espagnolisme est une denrée peu commune dont l'imagination est le premier ingrédient. Etre "espagnoliste" implique une certaine conception cornélienne de la vie qui veut que l'on rende des comptes à son coeur avant que de consulter sa raison." p.229.

dignidad, el honor, el reconocimiento de los valores humanos, la nobleza de sentimientos; en contra, por tanto, de todo lo que es bajo, material, interesado, burgués, prudente, acomodado, o utilizando una palabra que resume -en su opinión- muchos de estos calificativos, "francés".

Es sin duda evidente que el optar por este modo de conducta tiene sus ventajas. Para empezar, supone el reconocimiento de cierta superioridad espiritual sobre la mayoría, una especie de conciencia aristocrática íntima que conduce directamente a la autoestima; pese a que, por otra parte, sea necesario reconocer que, frente al mundo, esta opción será siempre considerada una debilidad sentimental, merced a la cual uno se ve obligado a cometer numerosas tonterías.

Henri Beyle conoce esta doble vertiente de su "espagnolisme" y la acepta como parte de su carácter; convive incluso con lo paradójico de aunar la exaltación sentimental y la tendencia logicista de hombre con un pie en el siglo XVIII. Nuestra pregunta es: ¿De qué manera se autodefine al intentar dar cuenta de esta particular forma de ser?

En sus Memorias, fundamentalmente en la Vie de Henry Brulard, insiste una y otra vez en los rasgos distintivos de esa su inclinación españolista. A decir verdad, el punto de partida de esta concepción no parece estar muy vinculado a la realidad de España como tal. Su origen es familiar, como él mismo confiesa:

> Tout l'honneur, tous les sentiments éléves et fous de la famille nous venaient de ma tante Elisabeth (...). Cette femme d'une rare élévation de caractère était adorée pour moi (...).
>
> Elisabeth Gagnon (64 ans), grande femme maigre, sèche, avec une belle figure italienne, caractère parfaitement noble, mais noble avec les raffinements et les scrupules de

> conscience espagnols. Elle a à cet égard formé mon coeur et c'est à ma tante Elisabeth que je dois les abominables duperies de noblesse à l'espagnole dans lesquelles je suis tombé pendant les premiers trente ans de ma vie.[3]

Sin duda, su tía admiraba a algunos de los héroes caballerescos y míticos españoles y de aquí ese deseo por emparentarse con una nación que desconocía. Cuando Stendhal acuña el neologismo mantiene la idea vaga y sublimadora que de España pudo tener aquella mujer; ha leído más, conoce un poco mejor su historia, se ha movido en un ambiente romántico propiciatorio, eso es todo. Gracias a su tía descubre en los héroes castellanos la única fuente de luz y de alegría; a ella habría de asirse hasta el final de sus días. En las tristes circunstancias de su infancia, en medio de un atmósfera fría, enmohecida, sin su madre, rodeado de seres a los que cree odiar: a su padre por poseer y alejarse de aquélla, a su tía Seraphie por la intransigencia y la hipocresía de su carácter, al abate Raillane y su estilo devoto, a esa ciudad provinciana que le produce náuseas, un Grenoble enemigo del menor impulso generoso, en medio de todo eso, la lectura de El Quijote le abre las puertas de lo "español" y eleva su espíritu hacia la ensoñación. Se protege, así, de todo lo bajo que le rodea. Nace entonces su entusiasmo por lo novelesco: "Je prenais tout à fait au serieux les passages tendres et romanesques. Ils frayèrent, à mon insu, le seul chemin par lequel l'émotion puisse arriver à mon âme."[4] Cuando consigue liberarse de Grenoble y llegar a París, se pasea por sus calles como "un rêveur passionné, regardant au ciel et toujours sur le point d'être écrasé par un cabriolet. En un mot, je n'étais point habile aux choses de la vie (...), j'étais plongé dans des extases involontaires, dans des rêveries interminables, dans des inventions

---

[3] Vie de Henry Brulard, cit., ppp.65 y 60.

[4] Ibid., p.351.

infinies*."[5]; "Je vivais solitaire et fou comme un Espagnol, à mille lieues de la vie réelle."[6] Así le hubiese gustado vivir el resto de sus días, lleno de ilusiones novelescas y brillantes.

Estas ensoñaciones, en efecto, le hacían alejarse de la realidad que, a menudo califica de "innoble", "baja", "desagradable", "prosaica", opuesta a su búsqueda del "beau idéal". Esta oposición se iría acentuando hasta que -tal y como indica Victor del Litto- en la Vie de Henry Brulard llame "espagnolisme" a "sa maniere personnelle de concevoir et d'appréhender la realité."[7] En la obra de quien siempre encontró "la réalité bien au-dessous des folles images de mon imagination"[8] no podían tener cabida los aspectos más triviales de la vida cotidiana: "Je voudrais -insiste en otra parte- pouvoir oublier le laid de la vie"[9] o "Je détourne mes regards et ma mémoires de tout ce qui est bas."[10] Y advirtamos que el término "bajo" para Beyle no se refiere exclusivamente a lo más grosero y degradado, sino a lo común y mediocre, emparentado también con su concepto de burgués: "J'avais en horreur tous les détails bourgeois et bas."[11]

De lo anterior se desprende que el "realismo" de Stendhal tiene unos límites precisos y tiende siempre hacia lo alto, hacia la búsqueda

---

[5] Ibid., p.318. * Al margen: Chatterton de M. de Vigny, p.9.

[6] Ibid, p.10.

[7] V. del Litto, "Stendhal romancier réaliste?" en Stendhal et Balzac. Réalisme et cinéma. Actes du XI Congrès International stendhalien, Auxerre, 1976. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, pp.7-12. Citado de V. del Litto, Essais stendhaliens, Genève, Paris, Ed.Slatkine, 1981, p.303.

[8] Vie de Henry Brulard, cit., p.194.

[9] Voyage dans le Midi de la France en O.C., cit. Vol.17, p.146.

[10] Vie de Henry Brulard, cit., p.180.

[11] Ibid., p.81.

instintiva de lo "sublime" (término que se repite insistentemente en sus escritos). Los seres de sus novelas no son seres gregarios, incluso sus esfuerzos por formar parte de un grupo social suelen terminar en fracaso. Ser ellos mismos supone enfrentarse con los otros, poner de manifiesto su marca diferencial y pasar a existir al margen de la sociedad.

Junto a esta inclinación personal a la ensoñación novelesca y antirrealista, otros dos rasgos, fundamentalmente, caracterizan su "espagnolisme". En primer lugar, la nobleza de sentimientos, algo que admira y cree haber heredado también del lado materno de su familia. Recordemos que lealtad y buena fe son rasgos de su carácter a los que Mérimée alude en sus recuerdos póstumos: "Uno de los rasgos del carácter de Beyle era la buena fe. Nadie más leal ni de trato más seguro."[12] En el caso de sus personajes, el carácter español y la nobleza altiva y generosa van siempre acompañados; así, Methilde es superior a todas en "les sentiments nobles, espagnols"[13], mientras lo innoble distingue a los seres más desagradables, por ejemplo, refiriendose al abate Raillane, quien ejerció un influjo fatal en su niñez, dice: "Il avait un frère tailleur au bout de la Grande rue près la place Claveyson qui était l'ignoble en personne."[14]

En segundo lugar, el honor y el orgullo exagerados, igualmente definidores del carácter de su tia Elisabeth, un "âme remplie de l'orgueil le plus juste et le plus délicat."[15] "Une fierté espagnole"[16] por la cual

---

[12]Notas y recuerdos sobre Stendhal, por P. Mérimée. Incluidos en Vida de Henry Brulard, Madrid, Alianza, 1975, p.423.

[13]Vie de Henry Brulard, cit., p.16.

[14]Ibid., p.70.

[15]Ibid., p.302.

[16]Ibid., p.137.

Beyle se exigió a sí mismo, en todo momento, mantenerse a la altura de los ideales propuestos, como haría J. Sorel cuya "idée du "devoir" ne cessa jamais d'être présente à ses yeux. Il craignait un remords affreux et un ridicule éternel, s'il s'écartait du modèle idéal qu'il se proposait de suivre (...). (Il était) victime d'un orgueil bizarre."[17] Una sensibilidad tan acusada se experimenta por Stendhal casi como una imposición. Empezó siendo consecuencia del ambiente y único modo de afirmarse ante los demás: En la Escuela Central -dice él mismo- "je ne réussissais guère avec mes camarades, je vois aujourd'hui que j'avais alors un mélange de fort ridicule de hauteur et de besoin de m'amuser. Je répondis à leur égoïsme le plus âpre par mes idées de noblesse espagnole. J'étais navré quand dans leurs jeux ils me laissaient de côté, pour comble de misère je ne savais point ces jeux, j'y portais une noblesse d'âme, une délicatesse qui devaient leur sembler de la folie absolue"[18]; y continuó siendo así, con escasas variaciones, a lo largo de su vida de hombre y escritor: "C'était là ma folie et elle a duré longtemps"[19], "ce défaut a résisté à l'expérience, au raisonnement, au remords d'une infinité de duperies où, par "espagnolisme", j'étais tombé."[20]

Sin duda, en una sociedad como la suya no quedaba lugar para los seres demasiado nobles y sinceros. Lo que es riqueza interior se convierte en una debilidad ante los demás: "Ma première enfance (a été) empoisonnée par bien des amertures, grâce au caractère espagnol et altier de mes parents."[21] Este defecto, que todos los héroes de sus novelas intentan superar adaptándose a los engranajes del sistema que se les impone, optando

---

[17] Le Rouge et le Noir en Romans et nouvelles Vol.I, cit., p.298.

[18] Ibid., p.196.

[19] Ibid., p.100.

[20] Ibid., p.178.

[21] Essais d'autobiographie en Oeuvres intimes, cit., p.1492.

incluso por la hipocresía y, aparentemente, por las más viles conductas, les vence al fin. Pero, paradójicamente, su derrota tiene lugar tan sólo ante los ajos del mundo, porque ante sí mismos el acto último de rebeldía les devuelve la propia estima; al renegar de la sociedad, triunfan ante las exigencias de su propio corazón.

En último término, Stendhal comprueba que puede ser preferible vivir con esa debilidad porque, pese a todo, siempre le sirvió para prevenirse contra la bajeza y el aburrimiento. En los años de Civitavecchia, cuando siente la inutilidad de su puesto consular, redescubre el valor del "españolismo" como una región virgen del alma en la que uno puede buscar refugio, preservar el "yo", defenderse de toda oponión general, afirmarse frente a la época, permanecer libre y diferente, ser uno mismo consiguiendo superar la decepción que tiende a acosarle desde fuera.

Soñar, "(tendre les) filets trop haut"[22], quizá sea un defecto, pero siempre será preferible a vivir a ras de suelo, sintiendo el horror de lo vil y lo vulgar. Sólo los hombres capaces de despreciar lo que esta sociedad burguesa, basada en el poder del dinero y de la política amañada, les ofrece, por seguir un impulso entusiasta y generoso, alcanzarán la auténtica felicidad. No importa que se trate únicamente de la felicidad de unos instantes -como los que Julien pasa en la prisión junto a Mme. de Rênal-, la dicha está ahí. Y el Henri Beyle, tantas veces desengañado, se refugió a menudo en ese mundo de ilusión.

En síntesis, constatamos que tras el concepto de "españolismo" se esconde algo mucho más grande que la simple visión romántica de España; en el fondo, se manifiesta un manantial de vitalidad gracias al cual Stendhal

---

[22] Ibid., p.271.

pudo hallar la fuerza para no derrumbarse, fue su vía de escape frente a la frustración de quedarse siempre a medio camino en todo cuanto mundanamente esperó conseguir. Por fortuna nuestro escritor creía en el futuro y el futuro le ha sido justamente generoso.

ANEXO II

ESQUERRA, R., "Stendhal en España. 1835-1935"
Revue de Littérature Comparée (Juillet-Septembre 1936), pp.552-577.

R. Esteva — "Stendhal en España. 1835-1935"
Revue de Littérature comparée (Juillet-Septembre 1936) pp. 552-572.

Beckford ou le Démon des Fables, par G. Jean-Aubry
Paris, Les Exemplaires, MCMMXXVIII.

Cette édition, non mise dans le commerce, imprimée à Oxford pour la société de bibliophiles « les Exemplaires », à Paris, a été tirée à 99 exemplaires. En dépit de la date 1928, portée sur la page de titre et qui est celle de l' « exercice » de la société, l'achevé d'imprimer est du 1er mars 1931.

C'est la première, et jusqu'à présent, l'unique édition française du *Vathek* complet. Il est tout naturel que son caractère semi-privé ait empêché M. A.-O. Hunter de la rencontrer.

G. Jean-Aubry.

STENDHAL EN ESPAÑA.
1835-1935

Aunque la aparición de Stendhal en España como figura literaria de relieve sea consecuencia de la gran polémica del naturalismo que conmovió la opinión literaria española hacia 1885, anteriormente Stendhal y sus obras fueron ya conocidos, imitados — indirectamente — y aun apreciados como exponente de romanticismo cincuenta años antes.

Por espacio de dos años (1835 y 1836) se publicó en Madrid una revista : *El Artista* que era portavoz de los mas furiosos románticos castellanos. Dirigíala el poeta Eugenio de Ochoa y en ella se publicó, en 1835, firmado con las iniciales C.-A. (Campo-Alanje?) un artículo titulado *Teatro*[1], en el cual se debatían algunos de los problemas estéticos que planteaba el romanticismo. Este artículo lleva el siguiente epígrafe :

« Diálogo. El Viejo. — Prosigamos.
El Joven. — Examinemos.
, He aquí todo el siglo XIX » *(Stendhal)*.

El autor del artículo en cuestión traduce el epígrafe que precede a la segunda parte de *Racine et Shakespeare*, parte que lleva el título de *Réponse au manifeste contre le romantisme prononcé par M. Auger dans une séance solennelle de l'Institut*[2]. Esta cita

1. 1835, I, p. 52.
2. Edición Calmann-Lévy, p. 133.

stendhaliana prueba el interés con que fué seguido en España el movimiento romántico francés, pero no supone un mayor conocimiento de Stendhal. Posiblemente el redactor o colaborador de *El Artista* que se firmaba C. A. no debió conocer más obra stendhaliana que aquella que cita, e ignoró sin duda alguna que el autor de *Racine et Shakespeare* fuera además novelista.

Después de este pequeño episodio, la historia española de Stendhal se interrumpe hasta la aparición del naturalismo. No obstante hay que anotar el éxito que tuvieron, durante el período romántico y aun en tiempos posteriores, las representaciones teatrales de una adaptación de *L'Abbesse de Castro*.

En 1844, Isidro Gil uno de los numerosos literatos españoles que vivían a expensas de la literatura francesa, que traducían y adaptaban sin preocuparse excesivamente de hacer constar la procedencia de las obras, publicaba *La Abadía de Castro*, traducción del melodrama de E. Bouchardy del mismo título, que es una adaptación escénica, con modificaciones, de la novela de Stendhal.

Gil publicaba la obra sin mencionar el nombre del famoso autor francés de melodramas [3]. *La Abadía* debió tener un gran éxito puesto que además de la edición de 1844 hemos encontrado otras tres de esta misma traducción hechas durante el siglo XIX [4] y una cuarta — esta con nombre de Bouchardy — con modificaciones en su estructura escénica, obra de un nuevo traductor, publicada en pleno siglo XX [5], prueba todo ello del éxito que tuvo en España este melodrama

La aparición en España del verdadero Stendhal coincide con la del naturalismo. Desde el siglo XVIII, España había vivido constantemente en contacto con la literatura y las modas de Francia. El romanticismo había aumentado, si cabía, la influencia de las modas literarias francesas sobre el mundillo literario español. Y naturalmente, la pasión con que los literatos españoles consideraron el naturalismo, y en especial la obra de Zola, fué consecuencia del interés que, por tradición, despertaban en la España ochocentista las cosas literarias francesas. *La influencia de Zola en España* — dice Andrenio [6] — *se debió más a la moda, o*

3. *La Abadía de Castro. Drama en cinco actos y en prosa trad. por D. Isidoro Gil.* Madrid. En la imprenta de Ienes 1844. 74 pp. 4° menor.
4. *Id.* Madrid. Imprenta de Repullés. Julio 1847. 102 pp. 8°.
Id. Madrid. Cipriano López 1857. 104 pp. 8°.
Id. Madrid. Cuesta 1879. 116 pp. 8°.
5. E. Bouchardy. — *La Abadía de Castro. Drama en 7 actos arreglado del francés por Luis Castillo de Burriach, estrenado en Valencia el día 8 de Enero de* 1912, Barcelona s. a. *Biblioteca Teatro Popular*, 74 pp. 8°.
6. *Zola en España, Gaceta Literaria*, n° 21, 1er de noviembre de 1927.

1138

si se quiere a la actualidad literaria, que a las relativas afinidades entre el realismo español y el naturalismo francés.

El naturalismo fué discutido en España a la vez desde el punto de vista moral y literario, y con él todos los autores que se presentaban como precursores del movimiento. Uno de ellos era Stendhal. La polémica del naturalismo tuvo la virtud de dividir la opinión de los literatos de aquel tiempo. A pesar del enorme interés que tiene y del copioso caudal de opiniones en pro y en contra que poseemos (E. Pardo Bazán, Juan Valera, *Clarín*, Cánovas del Castillo, Ixart y el mismo Menéndez Pelayo) el tema no ha sido estudiado como merece.

De todos modos y aunque es muy posible que los que lo nombraban no conocieran directamente su obra, con motivo de esta polémica aparecieron los primeros juicios sobre Stendhal. Ordinariamente los críticos españoles le citan de refilón, al pasar, a veces juntando su nombre con el de otros autores franceses que eran considerados también, con mayor o menor motivo, como precursores del nuevo movimiento revolucionario.

En 1884, el novelista Jacinto Octavio Picón al prologar la novela de M. L. Coria *El Angel caído*, citaba a Stendhal al lado de Balzac y de los Goncourt, entre los renovadores de la novela [7], y dos años más tarde Rafael Altamira al publicar en la *Ilustración Ibérica* (Barcelona 1886) un largo estudio sobre *El Realismo y la literatura contemporánea* [8] lo señalaba entre los padres del movimiento realista. *El realismo* — dice — *novísima manifestación que empezó en Francia con Champfleury y Stendhal.*

El estudio de Altamira es un intento de recolección de las diferentes opiniones que había suscitado la nueva tendencia naturalista. El mismo Don Juan de Valera había terciado en la polémica con un libro *Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas* [9], en el cual no se mostraba excesivamente partidario de las innovaciones y analizaba detalladamente los argumentos de sus contrincantes en favor del naturalismo. Por otra parte Valera, aunque no fuera partidario de las nuevas tendencias, respetaba — y aun admiraba en ciertos casos — la obra de los autores que el naturalismo presentaba como pertenecientes a la nueva escuela : *Yo no quiero negar el talento de estos escritores. Quedan pues a salvo de mis ataques las novelas de Balzac*, Stendhal, *Flaubert, los dos Goncourt, Daudet y Emilio Zola* [10].

7. Citado por Rafael Altamira en *El Realismo y la literatura contemporánea*. Estudio publicado en *La Ilustración Ibérica*, 1886, p. 586.
8. P. 430.
9. *Obras completas XXVI*
10. *Apuntes*, p. 54.

Valera habla de Stendhal de una manera bastante vaga. Nos quedamos sin saber si realmente lo había leído, aunque parece deducirse de sus opiniones que se limita a repetir las de Zola, y aun éstas en un sentido negativo [11] : « *Sus personages son falsos, exagerados por el ahinco con que Stendhal tira a hacerlos originales e insólitos. Así es que no hieren la imaginación con viveza, ni se quedan en la memoria* [12].

Valera que admira sinceramente — y no se recataba en el elogio a Merimée el hombre del siglo XIX que tiene mayor afinidad con Stendhal — habla del autor de *Le Rouge et le Noir* con un manifiesto desconocimiento de su obra. Sus opiniones sobre Stendhal son un reflejo de lo que han dicho otros críticos adversos al novelista : *Merimée, como Stendhal, no cree en nada. Por este escepticismo es por donde ambos son y no son naturalistas... No era el propósito de ellos la inquisición social, el coleccionar documentos humanos, el estudiar la patología ni el enseñarla. Su propósito era divertir creando obras de arte* [13].

A los pocos años, el conocimiento de Stendhal ha aumentado en España. En 1891, *La España Moderna*, la famosa revista que intenta europeizar en lo posible la vida de la época y sigue cuidadosamente los acontecimientos extrangeros, publica una traducción de la biografía de Stendhal escrita por Emilio Zola [14], y el mismo año D. Marcelino Menéndez y Pelayo publica el tomo V de su *Historia de las Ideas Estéticas en España*, donde se encuentra un largo estudio (pp. 248 a 273 del volúmen) sobre la vida y obras de Stendhal, estudio que es aun hoy el más completo y profundo que se le haya dedicado en España.

La posición ideológica de Menéndez y Pelayo no era precisamente la más adecuada para juzgar benévolamente la obra de Stendhal. Defensor de la tradición histórica y católica de España, necesariamente había de considerar a Stendhal como un enemigo. Y no obstante, si se tiene en cuenta la posición crítica de Menéndez y Pelayo, sus juicios sobre Stendhal son todo lo ecuánimes que podían ser. Por otra parte, la extensión y las abundantes citas que hace de sus obras nos revelan un conocimiento directo de la obra de Stendhal y aun cierta simpatía por su posición estética.

He aquí sintetizadas las opiniones de Menéndez y Pelayo :

En rigor no se parece a nadie, se resiste a toda imitación; es un tipo literario, una curiosidad única, más curiosa que simpática ni admirable.

11. *Apuntes*, pp. 115-116.
12. *Apuntes*, p. 116.
13. *Apuntes*, p. 125.
14. Noviembre 1891, XXXV, pp. 47 ss.

Puede disputarse que Stendhal sea en rigor artista por más que fuese notabilísimo crítico de artes, caprichoso y arbitrario sin duda, pero sincero, convencido y lleno de pasión en sus gustos buenos o malos. Pero como productor de obras de arte (si se exceptuan sus narraciones cortas) no tiene estilo, sino una manera impertinente y afectada, una negligencia petulante que divierte en las primeras páginas y llega a impacientar después [15].

Sobre la oposición entre el estilo y técnica de Stendhal, y los procedimientos coloristas de Balzac, Flaubert, Zola, etc., dice M. y P :

Nacido Stendhal en el siglo XVIII, y saturado hasta los tuétanos de la filosofía analítica de Condillac y de su lengua de los calculos aspiraba a hacer del lenguaje literario, no la visión más o menos brillante... de la realidad, sino un sistema de notación lo más exacta y precisa que le fuera dable, de los fenómenos de la sensación a los cuales él reducía toda la vida del espíritu [16].

El estilo :

Cabe en el estilo que adopto Beyle, cierto grado de belleza literaria, el cual consiste o debe consistir en aquella transparencia y lucidez que hace que no se interponga nube alguna entre el pensamiento y su expresión, sino que juntos lleguen a la comprensión del lector desterrando totalmente de su ánimo la idea del estilo y haciéndole descansar sin esfuerzo en la contemplación de las cosas mismas [17].

Pero la complicación del análisis psicológico, especialmente su afición al estudio y al cultivo de todas las rarezas psicológicas, de los maquiavelismos obscuros, de las perversidades e infamias más preternaturales e inusitadas, de todos los casos raros de clínica mental, le obligan a contorsiones que perjudican el conjunto.

Los personajes stendhalianos Menéndez y Pelayo los juzga con manifiesta incomprensión y muy superficialmente :

Los héroes de Stendhal en sus novelas largas (Le Rouge et le Noir y La Chartreuse de Parme) son personajes tan extrañamente concebidos, tan negros y misteriosos, dotados por el autor de maldad tan estrambótica y trascendental, que ni ellos ni el psicólogo que los analiza pueden hablar como todo el mundo [18].

Menéndez y Pelayo reconoce ingenio a Stendhal pero mezclado con mucho *charlatanismo* [19] :

Charlatanismo de todas especies: hipocresía vuelta del revés,

15. *Historia de las Ideas Estéticas*, t. V, (Madrid 1891), p. 249.
16. *Historia de las Ideas Estéticas*, t. V (Madrid 1891), p. 250.
17. *Id.*, pp. 250-251.
18. *Id.*, p. 251.
19. *Id.*, p. 251.

hipocresía de inmoralidad y de ateismo (por más que fuera Stendhal, sin necesidad de violentarse, uno de los pensadores más radicalmente inmorales y ateos y una de las almas más secas que han existido), afectación de profundidad y de desdén aristocráticos, afectación de incoherencia y falta de lógica, afectación de escribir mal, en suma toda especie de afectaciones [20].

Cuando se enfronta con los personajes de Stendhal, Menéndez y Pelayo los ve desde su propia posición y los juzga así moralmente, sin insistir en el verismo de sus reacciones, en su posible realidad viviente :

Stendhal... inventó para sí propio, aunque de pronto con menos éxito, el tipo del maquiavelista alma de cántaro con visos de Maquiavelo frustrado [21].

A sus personajes predilectos les infundió este mismo carácter y estas mismas quiméricas pretensiones, poniéndoles en la mente el sello de predestinación que llevan todos los héroes románticos. Ni Julián Sorel ni Mosca tienen nada de personages naturalistas: es cierto que su actividad se consume en luchas microscópicas, en intrigas subalternas, en crímenes tan horribles como estrafalarios; pero todo el empeño del autor es presentarlos como seres superiores, que serían capaces de conmover el mundo si no los encadenase la fatalidad de los tiempos a esa acción obscura y sin gloria [22].

En 1891 la glorificación de Stendhal se ha puesto de moda. Menéndez y Pelayo analiza las posibilidades de perduración de su obra :

Falta saber si el entusiasmo actual durará o llegará a reducirse a mas justos límites. Me parece notar ya síntomas de cansancio (y en ello ganarán mucho el arte y la moral). No es fácil que los libros de Stendhal vuelvan a caer en la categoría de rarezas: están preñados de ideas buenas y malas y solo el libro sin ideas es el que definitivamente muere [23].

A pesar de este predominio de las ideas, *Stendhal tiene su retórica propia, bastante fastidiosa y monótona por cierto, y no pueden darse personajes más convencionales o por mejor decir, más imposibles, literaria y socialmente que los suyos* [24].

Otro defecto :

Stendhal en sus novelas (no tanto en sus viajes) carece, no solamente de abundancia pintoresca, sino hasta de sentido de la realidad exterior. Y aunque no crea en Dios ni en la espiritualidad

20. *Id.*, p. 252.
21. *Id.*, p. 252.
22. *Id.*, pp. 252-253.
23. *Id.*, pp. 272-273.
24. *Id.*, p. 254.

1140

del alma, ni en el deber moral ni en otra cosa alguna, sino en el placer físico, procede en sus análisis, no como fisiólogo sino como ideólogo [25].

En cambio :

Sus novelas tienen mucha acción y acción interesante; sobre todo « La Cartuja de Parma » es una novela de aventuras, un verdadero embrollo, lleno de lances inesperados y sorprendentes como los de un cuento de Bandello [26].

Después hace Menéndez y Pelayo la acostumbrada comparación con Merimée. :

Con Merimée tiene también el punto de contacto del exotismo literario (que en Stendhal se reduce a italianismo) ; la predilección por la pintura de acciones feroces y sanguinarias, de pasiones violentas y rápidas que estallan y matan en un punto mismo, sin que la impasibilidad del narrador se altere en lo más mínimo a contar los más grandes horrores. Tales son esas famosas novelas italianas de Beyle, que si estuviesen mejor escritas, si el autor hubiese poseído el arte del diálogo, la graduación de los efectos dramáticos, y la perfección sobria y nerviosa de... Merimée..., podrían competir sin desventaja con las más felices narraciones de este insuperable cuentista. Pero el arte incompleto y por decirlo así, cojo, de Stendhal, hace que su perpetua ironía trascendental se vea más al descubierto, y resulte más desabrida y antipática [27].

En otro lugar Menendez y Pelayo alaba a Stendhal por sus conocimientos en materia de literaturas extrangeras, en arte, en música. Y no obstante :

Stendhal no pasa de ser un crítico empírico, pero generalmente de buen gusto y mucho ingenio [28].

Después analiza la estética musical de Stendhal [29] con abundancia de citas sacadas de las vidas de Haydn y de Mozart, y las opiniones de Stendhal sobre la pintura italiana, reprochándole su desconocimiento de los primitivos [30].

La posición de Stendhal ante el romanticismo es apreciada por el crítico español. *Racine et Shakespeare* es analizado también detalladamente [31]. Ante el crítico, Menéndez y Pelayo depone su actitud agresiva. Aquí los factores éticos, que determinan su posición combativa frente a las novelas y al *beylismo* que las

25. *Id.*, p. 254.
26. *Id.*, pp. 254-255.
27. *Ibid.*
28. *Id.*, p. 256.
29. *Id.*, pp. 256-260.
30. *Id.*, pp. 260-266.
31. *Id.* pp. 266-272.

impregnan, han desaparecido. En un terreno estético Menéndez y Pelayo aprecia el buen gusto y la franqueza de Stendhal.

Frente a la posición retraída de Menéndez y Pelayo ante Stendhal álzase la crítica elogiosa, aunque no aguda en exceso, de Dª Emilia Pardo Bazán, una de las personas que combatieron con más ahinco en pro del *naturalismo* en la polémica mencionada. La crítica de la condesa escritora no se caracteriza por su gran sutileza ni es excesivamente personal. Sin duda era Stendhal de todos los patronos de la nueva escuela uno de los que le fueron menos simpáticos. Y en consecuencia, sus críticas stendhalianas son un resúmen de lo que tantas veces se había dicho anteriormente.

La condesa de Pardo Bazán publicó, por espacio de varios años, en la revista *La España Moderna* una serie de artículos sobre *La Literatura Francesa moderna*, que más adelante publicó en tres volúmenes de la colección de sus obras completas.

En el segundo de ellos *La Transición* [32], estudia en treinta páginas la persona y la obra de Stendhal. De esta conoce la parte novelesca y la valora así :

Los libros verdaderamente influyentes son « Rojo y Negro » y « Del Amor »; en segunda línea, « La Cartuja de Parma » y « La Abadesa de Castro [33] ».

Después sigue la valoración analítica de aquellos puntos más típicamente stendhalianos, que el naturalismo ha popularizado :

Beyle escribe mal. Bajo el seco y rudo esparto del estilo de Beyle hay una riqueza ideológica, una fuerza de sugestión bien demostrada. He leído mucho a Stendhal, parte por gusto, parte por razonar su influencia y darme cuenta de sus méritos ; cada vez me he persuadido más de que es un escritor que no se saborea, se masca y se traga, Hace pensar, suscita ideas ; y se acabó [34].

Su figura, en realidad, mejor que en la historia de la literatura. donde tanto influye la forma, encaja en la del pensamiento. Es un pensador y un psicólogo, que se manifestó por medio de la novela y de la crítica, en vez de producir solamente tratados y ensayos, donde condensase sus observaciones [35].

Esta inclusión de Stendhal entre los psicólogos puros encaja perfectamente dentro de la concepción positivista del naturalismo.

Después siguen los juicios sobre las diversas obras stendhalianas. *Armance* le parece a la Señora Condesa *novela rara y poco extensa* [36]

32. *Capítulo II. La Novela-Stendhal. La glorificación de la energía. Fama póstuma. Rojo y Negro. El análisis. La cristalización*, pp. 27-57.
33. P. 42.
34. P. 43.
35. P. 43.

tensa[36] aunque más adelante la califique de *novela por cierto mejor compuesta que las que su autor produjo después*[37].

« *Le Rouge et le Noir*». *Es, no cabe negarlo, libro que con todos sus defectos, causa impresión fuerte y honda, si no la incurable intoxicación de que habla Bourget; diferénciase de la mayoría de las demás novelas como el buitre de los estorninos. Antes que Nietzsche, Beyle nos muestra franqueada por las almas de presa la ideal demarcación que mantiene a otras almas más acá del mal y del bien*[38].

Insiste más tarde en el romanticismo de Julien Sorel y en el valor original de la creación, aunque en el fondo la obra no la haya satisfecho : *Que el tipo de Julián Sorel es un hallazgo del genio — dice*[39] *— no puede negarse.*

En realidad, no puede decirse que la crítica ochocentista española haya sentido nunca un gran entusiasmo por Stendhal y por sus obras. La frialdad apasionada del *beylismo* chocaba con las concepciones más o menos apasionadas, románticas o naturalistas, pero siempre profundamente retóricas, declamatorias de los españoles del siglo XIX. Ni aun los naturalistas, que lo incluían entre los precursores de la flamante escuela, llegaron a comprenderlo. Se limitaron, como la Condesa de Pardo Bazán, a leerlo y a comentarlo sin profundizar en él, repitiendo lo que ya anteriormente se había dicho allende los Pirineos.

Los adversarios del naturalismo no podían admirar, ni aun comprender, la obra de Stendhal, y mucho menos el *beylismo*. El carácter ético de su crítica (Menéndez y Pelayo), o el temperamento y una posición tradicionalista (como en el caso de D. Juan Valera) impedían la comprensión y la subsiguiente valoración exacta.

Los que han leído a Stendhal juzgan su obra de un modo parcial, fragmentario. Así Joan Maragall, el poeta catalán, gran admirador de Nietzsche por otra parte, considera su obra como perteneciente a un género *psicológico-terrorífico*, juicio que debemos sin duda al hecho de que Maragall únicamente debía conocer, cuando escribió aquel juicio, las *Crónicas italianas* cuya sola lectura puede justificar el juicio del poeta catalán, que aunque incompleto no es inexacto en el fondo[40].

Sin duda Stendhal debió leerse en francés durante los últimos años del siglo. La popularidad de que gozaba en Francia en

36. P. 45.
37. P. 46.
38. P. 46.
39. PP. 49-50.
40. Maragall. — *Artículos*, Edición Gili, IV, p. 82 : *La Dictadora de Zozaya, estudio endeble, psicológico-terrorífico a lo Stendhal, no nos parece que pueda sostenerse por todo alguno.* El artículo en cuestión es de 1er Janv. 1903.

aquellos momentos hace suponerlo así. Y fué sin duda aquella actualidad de Stendhal la que determinó su traducción al castellano.

En la última década del siglo XIX se incorpora la obra de Stendhal al acervo de obras traducidas del francés. Las dos traducciones de *L'Amour* que publica *La España Moderna*[41], aunque sin fecha de publicación en la portada, pertenecen a este período y deben ser contemporáneas de la traducción de la biografía escrita por Zola, que se publicó en aquella misma revista, en 1891, de la cual ya hemos hablado antes.

En 1899 se publica en Barcelona[42] la traducción castellana de *La Chartreuse de Parme* por L. de Montemar. Desde entonces la publicación de traducciones de las obras stendhalianas sigue con cierta regularidad, mejorando progresivamente su calidad. En 1924 aparece la primera traducción catalana[43], y actualmente la publicación de biografías traducidas de distintos idiomas y el conocimiento general del francés aumentan el número de los stendhalianos españoles.

La difusión por España de estas ediciones de obras de Stendhal ha sufrido, en pro o en contra, del prestigio anti-clerical del autor. Muchos de los lectores de *Le Rouge et le Noir* solo han visto en la novela un ataque contra el clero. Ante esta posición previa se ha esfumado toda la maravillosa aventura psicológica de Julián Sorel. El anticlericalismo y la reputación de inmoralidad de Stendhal han motivado algunas de sus traducciones y su inclusión en colecciones populares al lado de Nietzsche y de los autores anarquistas y socialistas.

La posición del catolicismo español ante la obra de Stendhal está sintetizada en un libro del padre Ladrón de Guevara S.-J.[44]. A pesar de ser el autor extraordinariamente susceptible en cuestiones de moral, las obras que allí analiza no le merecen la reprobación retórica y apocalíptica, que otras novelas de autores franceses.

He aquí estos juicios[45] :

Ante todo el autor. Menciona el P. L. de Guevara en primer término la inclusión de sus obras en el *Index Librorum Prohibitorum* y añade : *Impío y libertino, fué soldado y diplomático.* Después las obras : *Le Rouge et le Noir... en la cual pone en acción los principios de su libro inmoral* L'Amour, *que son malos, contán-*

41. Véase en nuestra *Bibliografía*, al final de este trabajo, los nº 1 y 2.
42. *Bibliografía*, nº 3.
43. *Bibliografía*, nº 30.
44. *Novelistas malos y buenos*. Bilbao, segunda edición s. a. (1910).
45. P. 417.

1142

dose entre ellos la negación de la libertad cuando se trata de amor. Amores, asesinato en misa, paradojas, sofismas. La Cartuja de Parma, *amores, descrédito del estado eclesiástico.*

Armance, *Inmoral, de malas ideas, antirreligiosa.*

La Abadesa de Castro : *peligrosa.*

Crónicas Italianas : *Afecta una desenvoltura de egoismo sensual, maquiavelismo ; todos sus héroes se empeñan en aparecer sarcásticos despreciativos, y son escépticos, llenos de soberbia, que tratan pertinazmente de contradecir las ideas corrientes en moral, desconfiando que pueda haber nadie que sea bien inclinado.*

En las Crónicas *cuenta las historias o leyendas más horribles de la Edad Media en Italia.*

*

Al comenzar el siglo XX, prodúcese en España un cambio profundo en la vida cultural del país. Se inicia una cruzada en pro de su europeización, cruzada que va acompañada de una agudización del sentido crítico ante los problemas vitales y nacionales, en los autores que representan la nueva tendencia reformadora de la vida española. Los hombres de la llamada *generación del* 98, que son los determinantes del cambio, hacen todo lo posible por transplantar a España los auténticos valores europeos. La *generación del 98 se transformó ella misma, pasando de los autores más del siglo* XIX, *y en el siglo* XIX, *a Montaigne, a los clásicos del gran siglo y a los resucitados como Stendhal* [46].

Simultánea y paralelamente tuvo lugar un movimiento idénticamente europeista en Cataluña. El *Noucentisme* de *Xenius* propugnaba el conocimiento profundo de los acontecimientos más importantes que se producían en Europa y la asimilación de las obras más importantes que la cultura europea hubiese producido. Stendhal fue conocido en Cataluña como un hermano espiritual de Nietzsche, el autor que ejerció sin duda la más intensa influencia sobre las generaciones catalanas de los primeros años del siglo XX.

Las citas y menciones de Stendhal abundan en las obras de Eugenio d'Ors, en las catalanas primero y más tarde en las castellanas[47]. Las menciones son siempre breves, incidentales casi siempre. Demuestran, empero, la importancia que le concedía el movimiento cultural de aquella época.

De Stendhal, ha dicho d'Ors[47] que : — *como los médicos — ha*

46. J. Gómez de Baquero *Andrenio* — *El Renacimiento de la novela en el siglo XIX* (Madrid 1924), p. 103.

47. E. d'Ors *El viento en Castilla* (Madrid 1921), p. 197.

sido en el siglo XIX, una de las grandes fuerzas de la inteligencia. En consecuencia cuando aparece Stendhal en las *Gloses* de *Xenius*, se le trata con el máximo respeto, tanto si el motivo es :

La devoció quasi fisiológica amb que Stendhal parla de la fina maturitat de les gents italianes [48], como si se analizan las características del beylismo :

Una paraula: el stendhalià o beylista es distingeix essencialment del dandy, que aquest és un home quiet en son lloc..., amb a particularitat, que el lloc seu està... fora del món... ; mentre que lo stendhalia fa son camí en el mon amb impertinència mesclada d'habilitat — d'una habilitat per dir-no així platónica. — *Constitueix una nova diferència (menys important per) el fet que el ver dandy, sol ésser noble, o al menys ocupar per sa naixena una situació distingida en la societat ; el stendhalia en canvi neix plebeu i de vegades jueu. Per ultim el motlle insubstituïble del dandy, ve d'Anglaterra ; el motlle insubstituïble de lo stendhali ve d'Itália* [49].

Simultaneamente en Castilla los autores de la *generación del* 98 abren el camino para la verdadera comprensión de Stendhal. Sus críticas, mucho más personales que las de los autores ochocentistas, son ordinariamente más agudas, más profundas, aunque no sean siempre excesivamente originales.

Ya en los primeros años del siglo XX Stendhal ha adquirido la condición de autor de primera fila, excepcional, pero a pesar de esto no es estudiado como se merece. Las citas abundan en cambio. Así en la *Historia de la Novela en España desde el Romanticismo* de E. González Blanco (Madrid 1910) abundan las referencias, las citas stendhalianas. No hay en cambio una sola crítica de Stendhal ni de sus creaciones novelísticas.

De los hombres del 98, *Azorín* y Baroja han comentado en alguna ocasión la obra y la persona de Stendhal.

Azorín debió conocer la obra de Stendhal al mismo tiempo que las de Montaigne y Nietzsche, autores que cita frecuentemente en sus obras.

La influencia stendhaliana, si existe en la obra de *Azorín*, es difusa, difícil de concretar y mezclada con la de aquellos autores.

En su libro *Entre España y Francia* [50] analiza *Azorín* el hispanismo de algunos autores franceses, y con ellos el de Stendhal. Además de una biografía sintética, considera el crítico español el concepto stendhaliano de España. Según *Azorín*, Stendhal merece un lugar propio en la historia del hispanismo francés ochocentista :

48. *Xenius, Glosari MCMVIII* (Barcelona 1915), p. 127.

49. *Id.*, pp. 155-156.

50. Madrid 1921.

No es un cincelador del estilo Enrique Beyle; desdeña el primor de la prosa, cuesta trabajo el leerle y a veces dificultades llegan a fárragos y enojos. El encarecimiento que hacía Taine era exagerado Pero Stendhal será leído siempre como profundo pintor de caracteres, monografista de pasiones, psicólogo escueto, seco y preciso. Los españoles le debemos que haya adivinado con intuición maravillosa uno de los rasgos fundamentales de nuestro carácter [51].

Este rasgo a que alude « *Azorín* » es la indiferencia que siente el español por las cosas materiales, la confianza, mezclada de pereza, que le hacen víctima de los engaños de los que le rodean [52].

Pero el hombre del 98 a quien se deben las críticas más personales sobre Stendhal y sus obras es el novelista Pío Baroja. Determinadas características personales (la indiferencia sobre el estilo, y la posición absolutamente independiente que toma frente al mundo) establecen una cierta afinidad temperamental entre Stendhal y Baroja, una afinidad que intensifica aún más la común afición al sarcasmo.

Baroja en un libro suyo, personalísimo, *Juventud, Egolatría* (Madrid, 1917) nos ha expuesto claramente sus opiniones sobre la literatura y sobre la vida. Allí encontramos una afirmación de *egotismo* que tiene alguna semejanza con el *beylismo:*

Cuando un escritor habla de sí mismo, teme insistir en su yo, que no es puramente un yo de hombre sentimental, ni de investigador curioso, sino que a veces, es un yo un tanto desvergonzado, un yo con nombre y apellido, un yo de bando de capitán general o de gobernador civil [53].

Por otra parte Stendhal, a quien llama [54] :

El inventor del autómata psicólogico movido por máquina de relojería,

es uno de sus autores favoritos. Afirma :

Mis autores favoritos han sido Dickens, Poe, Balzac, Stendhal, Dostoievski y Turguenef [55].

Y en otro lugar :

Yo he leído muchas veces el Rojo y el Negro *de Stendhal* [56].

También nos habla de Stendhal en otro libro suyo *La Caverna del Humorismo* (Madrid 1919), y más extensamente. Lo califica de: *humorista a pesar suyo. Su química sentimental y su teoría de la*

51. P. p. 207-208.
52. Véase en *Vie d'Henri Brulard* y *Mémoires d'un touriste* las páginas donde habla de su *espagnolisme* y del viaje a Barcelona, respectivamente.
53. *Prólogo-Egotismo*, pp. 16-17.
54. *Juventud-Egolatría*, p. 135.
55. *Páginas escogidas* (Madrid, Calleja 1918), p. 9.
56. *Páginas escogidas* (Madrid, Calleja 1918), p. 11.

cristalización del amor son concepciones de humorista, también lo es su esfuerzo para dar originalidad a los caracteres y a los acontecimientos a fuerza de detalles, su conceptismo y la crítica severa de los paisajes como si acabaran de ser construidos momentos antes [57].

Y más adelante [58], se plantea el problema del estilo stendhaliano que resuelve de una manera original :

¿Hubieran mejorado las obras de Stendhal con pasar por las manos de un profesor de gramática de retórica, que hubiera suprimido repeticiones y asonancias? Probablemente no. En Stendhal se busca la idea, los tipos, la penetración psicológica. Una obra de Stendhal podría haber mejorado si hubieran podido hacer observaciones sobre ella Maquiavelo, San Ignacio, Chamfort, Benjamin Constant, Dostoievski o Nietzsche.

En una de sus novelas *La Nave de los locos* (Madrid 1925) Baroja dedica unas páginas a la novela como obra de arte. El *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* es una especie de Metafísica novelesca muy típicamente barojiana. En esas páginas se analizan de una manera harto personal las novelas stendhalianas.

Dice Baroja que hay diversas clases de novelas :

Hay la novela que podría compararse a la melodía: muchas de Merimée, de Turguenef, de Stendhal; hay la novela que tiende a la armonía, como las de Zola, las de Dostoievski y sobre todo las de Tolstoi [59].

Hecha esta clasificación y al cabo de unas páginas más, Baroja analiza largamente las novelas stendhalianas, cuando considera las posibilidades de llegar en la novela a :

La última razón psicológica que mueve a los hombres.

Las acciones de Fabricio — dice Baroja — *no están motivadas claramente por su psicología. Nadie, ni el más lince, leyendo la primera parte del libro, llegará a presumir lo que pasará en la segunda* [60].

Respecto a Julián Sorel de Le Rouge et le Noir, *parece más determinado* [61].

Después Baroja explica el proceso Berthet y añade :

El argumento en sí y la psicología en conjunto del personage son mucho más lógicos en el proceso verdadero que en la novela de Stendhal. El tiro a Madame La Tour, en realidad, está muy legitimado. Es el despecho del seminarista al verse cogido, humillado,

57. P. 142.
58. P. 155.
59. *La nave de los locos*, p. 20.
60. *La nave de los locos*, p. 28.
61. *Ibid.*

sin porvenir. En la novela no. En la novela, Sorel es un hombre que ha triunfado... ¿Por qué va a tener despecho y rabia?

Antes de saber en donde estaba inspirado « Le Rouge et le Noir » siempre me produjo una sensación de cosa absurda el tiro de Sorel a Madame Rênal.

Se ve que Stendhal, al aprovechar el proceso Berthet y al arreglarlo a su modo, produjo una serie de contradicciones psicológicas.

El quería hacer de un héroe el hombre inteligente, obscuro y plebeyo que triunfa sin abdicar en nada ; quería que Madame Renal fuese encantadora, de un encanto no corriente ; que el marido fuese un imbécil, lo que dentro de las pragmáticas del romanticismo era indispensable, pero que en la vida no sucede siempre ; que la señorita de la Mole fuese extraordinaria y otra porción de cosas imaginadas que no son nunca en la realidad así.

En este sentido se ve que Le Rouge et le Noir *es tan sueño como puede ser un cuento de niños, y tan lejos de la perfección psicológica como una novela de caballerías.*

Si un novelista de tantas condiciones como Stendhal hubiera escrito otra novela, sin apartarse nada del proceso Berthet, haciéndole al héroe fracasado en sus amores y en su carrera, se hubiera dicho : ¡Qué pesimismo! la vida no es así [62].

En cuanto a una posible influencia de Stendhal sobre las novelas de Baroja, si bien es cierto que algunos de sus personages pueden recordar en algún momento a Julien Sorel o a Fabricio del Dongo, la afinidad es perfectamente gratuita, simple semejanza casual, sin que por ello pueda hablarse de una verdadera influencia.

En cambio Jean Sarrailh halla reminiscencias stendhalianas en una obra de Ramón Mª del Valle Inclán [63]. No se trata de una imitación. No hay concordancia de textos. Hay entre ambos autores diferencias esenciales. En Valle Inclán el estilo es musical, trabajado; en Stendhal es un estilo de *Código Civil*. Valle Inclán prescinde, ordinariamente, de los problemas de filosofía y de moral, de las meditaciones de toda clase que son uno de los principales atractivos de Stendhal. En éste predomina la inteligencia. En Valle Inclán, el sentimiento, la sensación.

A pesar de estas diferencias hay ciertamente pasajes llenos de reminiscencias stendhalianas — de *La Chartreuse* o de *Le Rouge et le Noir* — en su novela *Sonata de Primavera*. Jean Sarrailh las ha analizado aguda y detenidamente, en el estudio antes citado.

Redúcese a la semejanza de situaciones, de sentimientos entre

62. *Ibid.*, p. 28-29.

63. *Notes sur Stendhal et Valle Inclán. Revue de Littérature comparée*, 1934, XIV, 691-702.

el Marqués de Bradomín — el personaje de Valle Inclán — y Julien Sorel y Fabricio del Dongo. El tema central de *Sonata de Primavera* — la aventura del protagonista y María Rosario, hija de la princesa Gaetani — nos hace pensar en Fabricio del Dongo, oscilando entre Clelia y la Duquesa de Sanseverina. También el escenario — una pequeña ciudad italiana — es semejante en ambas novelas. Y la conquista de María Rosario por Bradomín sugiere escenas de *Le Rouge et le Noir*.

Todo ello hace suponer, más que una imitación, más que una presencia consciente de Stendhal en esta novela de Valle Inclán, el recuerdo de pretéritas lecturas stendhalianas que después de discurrir subterráneamente han aflorado en esta novela de modo inconsciente. El Sr. Jean Sarrailh llega en su estudio aludido a estas conclusiones que creemos exactas. Nos remitimos a dicho estudio para los detalles.

El conocimiento de Stendhal hácese más profundo a medida que el siglo avanza. Las revistas españolas hablan de cuestiones stendhalianas [64]; en los periódicos se comentan las nuevas traducciones. Stendhal se convierte en un autor lo bastante conocido y apreciado para que pueda ser considerado como un clásico. Y mientras en Cataluña J. Farran y Mayoral nos habla del :

ggig tan viu i tan intel.ligent alhora... que em dóna una novel.la... de Stendhal [65], en Castilla José Ortega y Gasset comenta el sentido de la obra de Stendhal en un ensayo *Ideas sobre la novela* que fué la causa inmediata de que Pio Baroja escribiera el *Prólogo casi doctrinal sobre la novela* que precede a *La nave de los locos*, y al que nos hemos referido anteriormente.

El comentario de Ortega y Gasset es agudo como todos los suyos [66] :

Para mí ha sido siempre un ejemplo clásico de la independencia en que el placer novelesco se halla de la trama una obra que Stendhal dejó apenas mediada y se ha publicado con títulos diversos : « Luciano Leuwen », « El cazador verde », etc. La porción existente alcanza una abundante copia de páginas. Sin embargo allí no pasa nada. Un joven oficial llega a una capital de departamento y se enamora de una dama que pertenece al señorío provinciano. Asistimos únicamente a la minuciosa germinación del delectable sentimiento

64. E. Díez Canedo : *Los libros viejos* en *Indice*, 3, p. 63, 1921. Comentario a un artículo de Jean Carrère sobre la biblioteca de Stendhal.

65. *Reflexions i sentiments* (Séries I i II) (Barcelona 1931). Este mismo autor tiene inédita una traducción catalana de *La Chartreuse*.

66. *La novela como vida provinciana* en *La Deshumanización del Arte. Ideas sobre la novela* (Madrid 1925), pp. 127-128.

en uno y otro ser ; nada más. Cuando la acción va a enredarse, lo escrito termina, pero quedamos con la impresión de que hubiéramos podido seguir indefinidamente leyendo páginas en que se nos hablase de aquel rincón francés, de aquella dama legitimista, de aquel joven militar con uniforme de color amaranto.

La popularidad de Stendhal en la España contemporánea es un hecho indiscutible. Tanto que en 1928 la *Revista de Occidente* al comentar los resultados de un *Concurso del héroe simpático* que había tenido lugar en Francia, convocó a su vez un concurso entre sus lectoras cuyo tema era la simpatía o antipatía de Julien Sorel : « *¿Pero es de veras simpático Julián Sorel? Ganan los favoritos Don Quijote, Cyrano, D'Artagnan, el Cid, Rolando. No era inesperado. Pero sorprende ver otros nombres — mezclados entre ellos — de personajes que no han sido tradicionalmente simpáticos : Fabricio del Dongo, Julián Sorel y Disraeli (que es también stendhaliano)... Se abre paso Julián Sorel, que no tiene la vieja actualidad de Disraeli, ni su deslumbrante atracción... ¿Por qué se han encontrado en él los votos? ¿Cómo supo llegar a sus lectores por entre las tupidas celosías de las líneas de « Le Rouge et le Noir »? ¿Es verdad que Julian Sorel ha triunfado* [67]?

Las respuestas se suceden, no en gran abundancia, pero revelando un conocimiento profundo, meditado, de la contextura del personaje stendhaliano, aunque no siempre resulte simpático a las opinantes.

Las cuatro respuestas que publica la revista no son precisamente un testimonio de simpatía de las lectoras por Julián Sorel. En cambio nos muestran una posición conscientemente adoptada por aquellas frente al fenómeno psicológico del personaje stendhaliano, y sobre todo un deseo de analizar friamente su mecanismo y reacciones.

La respuesta firmada C. Y. [68] analiza sin gran entusiasmo la psicología soreliana :

Vestido a través de la perspectiva de los años nos resultan simpáticos precisamente los defectos que le hicieron ser odiado por los suyos. Su falso orgullo y su amor propio desmesurado... tienen algo tan infantil en su misma exageración que nos hacen sonreir con indulgencia... »

« *Le faltó genio, no llegó a florecer por encima de su gente ; los conoció, los despreció, quiso dominarlos y fracasó al llegar a la meta. Pero ese fracaso redime el lado calculador, hipócrita e intrigante — tan desagradable — de su carácter. Un fracaso consciente, premeditado, heróico, inspirado por el único momento de amor real*

67. *Revista de Occidente*, 1928, I, pp. 435-436.
68. *Revista de Occidente*, 1928 O, pp. 139.

en su vida .un gesto sincero, — no ciego, de pasión — con el cual destrozó su labor cotidiana y aniquiló el esfuerzo constante, hecho para alcanzar ese poder social que tanto apreciaba y cuya carencia le hizo pasar ratos de amargura, de humillación, de rabia. »

Otra respuesta interessante es la de la novelista Rosa Chacel quien considera a Julián Sorel no con conciencia literaria, sino afectiva y desde un punto de vista contemporáneo :

Hoy para perdonar sus pecados tiene comprensión cualquiera. Lo verdaderamente insoportable es el aburrimiento de su compañía, su seriedad intrascendental, su concupiscente atención al juego..., lo elemental, lo rudimentario de su erotismo, que no pasa de un vulgar aprendizage sexual, que no tiene una amena ramificación.

Su capacidad de goce es limitadísima, en él no hay más móvil patente que el ornato personal, con el que su alma femenina lucha por destacar de la mediocridad.

Que lo poco que hay de viril en el alma de « Julien Sorel » vive torvamente encastillado en su último reducto, en su vano desprecio en una misantropía de triste egotismo... es cosa que se hace visible como en nada, en que su soberbia masculina, por encima de su cobardía social, da a la paciente una tristísima situación inferior.

La pobreza de su mundo interior es manifiesta en su época de seminario, incapaz de poblar su soledad, con el más pequeño caudal de sensaciones propias, permitiéndole como escape imaginativo, pensar de cuando en cuando, con ridícula ternura, en una camarera que no es tonta ni es exigente [69]. Y además la seducción de Matilde y el tiro a Mme Renal agotan sus fuerzas. En síntesis halla en Julián Sorel un gran defecto : es excesivamente intelectual.

Hallamos entre los escritores contemporáneos un stendhaliano ferviente en el novelista y crítico Benjamín Jarnés. Sus comentarios a Stendhal y a sus obras tienen una agudeza lúcida muy personal.

He aquí algunas notas críticas stendhalianas :

El Autor :

« *El timbre auténtico de Stendhal — como el de todas sus criaturas — es el horror a la ingenuidad. Pero el horror a la ingenuidad empuja a* estar siempre de vuelta de las cosas, *es ir recorriendo, una a una, las estaciones del tedio.* »

« *Por eso en el umbral de todas las novelas de Stendhal hay siempre sentado un genial adolescente que se aburre. Se aburre de no ser Napoleón. Y para distraerse, sale de casa y entabla relaciones con la gente .No sabe si parará en un patíbulo o en un claustro. Lo que sí sabe es que no parará en Santa Elena. Y lo demás nada le importa.*

69. *Revista de Occidente*, 1928, II, pp. 417-419.

11446

« *Stendhal no tiene conciencia. Si alguna vez detesta el vicio, su odio es algo como el fruto de un cálculo. No se encuentra en las entrañas esa levadura celeste y bestial — inspiración o instinto — que empuja, repele, hace temblar la carne, encenderse el espíritu* ».

Stendhal considera al individuo en unos momentos en que todo el mundo se dedica a crear abstracciones. « *De considerar al hombre, según sus nimbos divinos o según las singularidades de su médula, nacen mundos distintos de arte. Stendhal lo considera según su médula. De ahí nacen todas las bellas impurezas de su obra... Frente a la solemnidad, al hieratismo, a la elocuencia de los héroes de su tiempo, Stendhal opone siempre un joven insolente, vivaz, desdeñoso...* »

« *Lamiel, como Henri Beyle, es empujada hacia todo, no por hilos misteriosos de simpatía, sino por una gran impertinencia, por una gran curiosidad... Si Stendhal amó a Napoleón fué porque en Napoleón amaba a César y a sí mismo. Veía en él su arquetipo, no su ideal... Stendhal no tenía ideal alguno, sino el de prolongar su existencia entre los hombres un ideal genérico, común a todo artista*[70]. »

Sus criaturas

« *Las criaturas de Stendhal —como su padre— llegan a lo monstruoso en la ciencia fría del autoanálisis. El actor y el espectador que llevan dentro se miran frente a frente, con implacable hostilidad, a ratos... ... Y todos los libros — como la vida — de Stendhal son el producto de esos inflexibles careos.* »

« *En « Lo rojo y lo negro », esta « duplicidad » del personaje llega al refinamiento. Julián Sorel no deja de asistir un solo instante al espectáculo de sus propias andanzas. Y, a mi entender, lo más admirable de este libro genial es haber sabido reunir en él un personaje vehemente, de romanticismo agudo, con otro de época muy posterior, de época « psicologista ». Por eso, la mezcla, al principio, no fué comprendida. Era necesario que en el siglo XX pudiera ser visto más en bloque. Entonces Stendhal — el hombre más representativo de todo su siglo, en Francia, acaso en Europa — pudo ser plenamente comprendido y admirado. Admirado, no como « espíritu científico o cientificoide, sino como libre observador de los hombres*[71] »

70. B. Jarnés. *El libro de Madame Stendhal* en *Gaceta Literaria* n° 21, 1-XI-1927. Comentario a *Lamiel* reproducido en el libro *Rúbricas* (Madrid 1931), pp. 124-129.
71. Benjamín Jarnés. *Feria del libro* (Madrid 1835), p. 138. Comentario a la biografía stendhaliana de S. Zweig. Cf. *Bibliografía*, n° 42.

La originalidad

Hablando de *L'Abbesse de Castro* dice Jarnés :

« *Stendhal es pródigo en estos subterfugios de autor. Inventa manuscritos, segundos y terceros cronistas, segundas y terceras intenciones. Luego se vé que Stendhal es único. Que de todos sus libros, aun de lo francamente copiado o traducido, no queda más que Stendhal! Le basta con copiar para ser original. La frase es de Cocteau, quién la escribió tal vez sin referirla a nadie. ¿A quién mejor que a Stendhal puede ser aplicada?* [72] »

Armance

« *El héroe de esta novela sufre terriblemente de incapacidad de ser héroe y Stendhal se cura de esta enfermedad escribiendo « Lo Rojo y lo Negro », donde el héroe sufre precisamente de todo lo contrario* [73]. »

Le rouge et le noir

« *Julián Sorel representa en la historia universal de la cultura al joven que, desde la muchedumbre donde ha nacido, quiere ascender a una cima clara de individualidad...* »

« *Julián Sorel está « compuesto » con lo mejor de Stendhal, como Stendhal está también « compuesto » con lo mejor de su siglo, con vehemencias sometidas a freno...* »

« *Julián Sorel es el símbolo del joven que de la pobreza anónima quiere ascender a una espiritual riqueza solitaria. Es un gran ambicioso, prendido en la turba, sin otros recursos para llegar a ser libre que su tenacidad e inteligencia. Desde la situación social más humilde pretende llegar a la más alta, no para satisfacer menudas vanidades, sino para construir allí, a capricho, su orgulloso nido de águila...* »

« *Sabía Julián Sorel que la pobreza es mucho más temible por su promiscuidad que por el resto de sus calamidades. No ambicionó el dinero, sino el hallazgo de sí mismo...* »

« *El amor resbala por él. Tampoco sentía codicia alguna material. Sólo, repito, le quemaba este deseo: pasar de plebeyo incógnito a noble conocido, con esa especie de nobleza que los nuevos tiempos habían inaugurado en el mundo. Porque ya la inteligencia había comenzado a afirmar su aristocracia sobre las ruinas de muchas olvidadas noblezas...* [74] »

72. *Ibid.*, p. 45.
73. *Ibid.*, p. 45.
74. *Ibid.*, pp. 41-42.

11477

El mismo Benjamín Jarnés ha dedicado a Stendhal una de sus últimas novelas : *Lo Rojo y lo Azul* que subtitula *Homenaje a Stendhal* [75].

A pesar de la semejanza de títulos la novela de Stendhal y la del novelista español no tienen relación exterior alguna. Julio, el protagonista de la novela de Jarnés, se encuentra, como Julien Sorel, en momentos en que intenta situarse en el mundo y ante el mundo. Pero, al contrario de aquel, el personaje jarnesiano ignora totalmente sus deseos, carece de planes para el futuro. Y los incidentes de ambas novelas son cosas bien diversas.

Las traducciones stendhalianas peninsulares publicadas en los últimos años acusan un enorme progreso y una gran devoción stendhaliana en los traductores. Algunas van precedidas de prólogos donde se analizan detalladamente la biografía del autor y la esencia del *beylismo*. Es decir todo lo necesario para comprender mejor las obras traducidas.

Destaquemos de entre estas traducciones modernas, por la fidelidad y elegancia de la traducción y por la síntesis perfecta de lo indispensable para comprender las obras traducidas, la castellana de *La Chartreuse de Parme* por Manuel G. Morente [76] y la excelente traducción catalana de *Le Rouge et le Noir* que Just Cabot publicó en 1930 [77]. El breve ensayo biográfico-crítico que precede a esta última traducción, es un modelo de lo que debieran ser los prólogos de cualquier versión de una obra stendhaliana.

Ramon Esquerra.

A) TRADUCCIONES CASTELLANAS

1. *El Amor.* — Madrid (s. a.). La España Moderna, 304 p., 8°, colección de « La España Moderna, n. 136).
2. *Curiosidades Amatorias.* — Madrid. La España Moderna (s. a.) (Es el volumen 138 de la colección editada por La España Moderna No hemos podido ver ejemplar alguno).

   Esta edición y la anterior, aunque sin fecha de impresión, fueron impresas en el siglo XIX.
3. *La Cartuja de Parma.* — Trad. por L. de Monteman, Barcelona 1899, 8°, 170 pp.

75. (Madrid 1932). La dedicatoria dice así : *Homenaje* 1831-1931. *A ti, viejo amigo Stendhal en el primer centenario de tu inimitable Julian Sorel.*
76. Bibliografía n° 17.
77. Bibliografía n° 39.

4. *La Abadesa de Castro.* — Trad. de *La Vida Literaria. La Vida. Literaria*, Guarner, Taberner y Cía, Barcelona (1904), 8° 128 pp.

   En la portada el autor es llamado « de Stendhal ».
5. *Vida de Napoleón.* — Fragmentos trad. por L. Fernandez de Saint-Pierre (pseud. de F. Comas Costa). Barcelona, Badía 1905, 8°, 218 pp.
6. *Amistad Amorosa.* — Trad. anónima. Paris, Bouret 1906, 8°, 361 pp.
7. *Rojo y Negro.* — Crónica del siglo XIX. Versión castellana de María Martinez Sierra. Paris, Garnier Hnos. (s. a.). (1910?). 8°, I-432 pp., II 408 pp.
8. *Amistad Amorosa* (Del Amor). — Trad. anónima, Paris-México, Vda. Bouret 1912, 8°, V-361 pp..

   Es reimpresión de la n. 6.
9. *Del Amor.* — Trad. Javier Bueno, Paris, Garnier s. a., dos vol. 8°. Esta edición es probablemente contemporánea de la anterior.
10. *El Rojo y el Negro.* — Trad. por Antonio Munoz Pérez, Paris, Michaud s. a., 8° 301 pp.., grabados.
11. *Vanina Vanini.* — Madrid (s. a.), Ed. Jiménez Fraud, 8°, 61 pp. (contiene además *La Duquesa de Palliano*).
12. *Del Amor.* — Trad. de José A. Luengo, Valencia. Prometeo s. a. 8°, 232 pp.
13. *Rojo y Negro.* — Barcelona. R. Sopena, s. a., 4° (*Biblioteca de Grandes Novelas*).
14. *La Cartuja de Parma.* — Trad. de Gregorio Lafuerza, Barcelona, R. Sopena, s. a., 4°, 331 pp. (*Biblioteca de Grandes Novelas*). (Las ediciones n°s 10 a 14 son sin duda anteriores a 1916. Las dos últimas se han reimpreso muchas veces desde entonces).
15. *Del Amor.* — Trad. de J.-A. Luengo, Valencia. Prometeo 1916 8°, 228 pp. (Reproducción de la n. 12).
16. *Del Amor.* — Integra traducción castellana por Edmundo Gonzalez Blanco, Madrid. Mundo Latino (s. a.), (1917), 4°, 386 pp.
17. *La Cartuja de Parma.* — Trad. de Manuel G. Morente, con una noticia de la vida y las obras de Stendhal, Madrid. Casa Editorial Calleja, 1917. 2 vol., 391; 366 pp. 8°.
18. *Pensamientos escogidos.* — Trad. por A. Hernandez Cata, Madrid, Editorial América 1918, 103 pp., 32°.
19. *Un Oficial Enamorado* (Luciano Leuwen). — Trad. de Ciro Bayo, Madrid R. Caro Raggio 1918, 2 vol. 8°.
20. *La Abadesa de Castro. — Mina de Wangel. — La duquesa de Palliano. — San Francisco. — Vanina Vanini. — Victoria Accoramboni.* — Madrid *El Sol*, 1919, 320 pp. 8°. (Biblioteca *El Sol.*)
21. *Rojo y Negro.* — Trad. Enrique de Mesa, Madrid-Barcelona, Calpe 1919, 2 vol. 338; 416 pp. 16°. (*Coleccion Universal*, n. 17-24).
22. *Paseos por Roma.* — Traducción de la única edición completa, aumentada con prefacios y fragmentos totalmente inéditos por Andres Gonzalez Blanco, Madrid Editorial América, 1919. 231 pp., 8°. (*Biblioteca de Autores Célebres.*)

1148

23. *Roma, Nápoles y Florencia.* — Versión por Pedro Emilio Coll y *(1)* R. Cansinos Assens, Madrid Editorial América, 1923. 3 vol. 8°. *(Biblioteca de Autores célebres.)*

24. *El Cofre y el Fantasma. Aventura española.* — Madrid Rivadeneyra. Biblioteca Hispánica 1923, 157 pp. 32°. *(Libros para Viaje.)*

25. *Del Amor.* — Traducción de Edmundo Gonzalez Blanco, Madrid. Editorial Mundo Latino ,s. a. (1927), 336 pp., 8°.

26. *Vida de Napoleón. Fragmentos.* — Traducción de Pedro Vances. Madrid Espasa-Calpe 1928, 2 vols., 172; 144 pp. 16°. *(Colección Universal*, n. 1061-1062 y 1063-1064.)

27. *Vida de Napoleón.* — Traducción de José Campo Moreno, Madrid Editorial Mundo Latino, s. a. (1929), 318 pp. 8°.

28. *El Marido de plata y cuatro mujeres.* — Traduce Humberto Perez de la Ossa. Madrid Editorial Mundo Latino, s. a. (1928), 319 pp. 8°.

29. *Armancia.* — Traducción de Carmen Abreu, Madrid Editorial Mundo Latino 1929, 298 pp. 8°.

30. *Vida de Enrique Brulard. Novela autobiográfica de Stendhal.* — Traducción de Miguel Angel Rodenas, Santander 1929, Editorial Jasón (Madrid), 272 pp., 8°. *(Colección Confesiones.)*

31. *Armancia.* — Segunda edición. Traducción de Carmen Abreu, Madrid Compañía Ibero-Americana de Publicaciones 1931, 298 pp., 8° (Es reimpresión del n. 29.)

32. *El marido de plata.* — *Revista Literaria, Novelas y Cuentos*, Año III, n. 107, Madrid 18 de Enero de 1931, 24 pp., 4°. (Es el mismo texto del n. 18.)

33. *La Abadesa de Castro.* — *Revista Literaria, Novelas y Cuentos*, Ano IV, n. 163, Madrid 14 de Febrero de 1932, 24 pp. 4°.

34. *Algunas Crónicas Italianas.* Prólogo de Francisco Garcia Romo. — Madrid Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, s. a. (1933), 2 vol. 113; 147 pp. 8°. *(Bibliotecas Populares Cervantes, 2 Serie, Vols. LXX y LXXI.)*

35. *Victoria Accoramboni, Duquesa de Bracciano, Novela Histórica.* — Traducción del francés de Concha Mendez de Altolaguirre, Madrid Espasa-Calpe, 160 pp., 16°. *(Coleccion Universal*, n. 1313-1314.)

36. *Armancia o algunas escenas en un Salón de Paris en 1827.* — Prólogo del traductor. Traducción de Jorge Rubio, Madrid, Espasa-Calpe 1933, 288 pp., 16°. *(Colección Universal*, n. 1285-1287.)

37. *La Abadesa de Castro.* — Traducción de Concha Mendez de Altolaguirre, Madrid, Espasa-Calpe 1933, 152 pp. 16°. *(Colección Universal*, n. 1283-1284.)

B) TRADUCCIONES CATALANAS

38. *Vanina Vanini.* — Traducció de Tomas Garces. — Barcelona. *La Novel. la estrangera* 1924, 53 pp., 16°. (La Novel. la estrangera, vol. V).

39. *El roig i el negre.* — Traducció i proleg de Just Cabot. Badalona, Edicions Proa 1930, 2 vols. I, 306 pp.; II, 307 à 654 pp. 8°. (Vols. 31 y 31 A de « Biblioteca A Tot Vent ».)

40. *L'Abadessa de Castro.* — Trad. de S. Joan Arbo. Nota biográfica. Barcelona, Quaderns Literaris 1934, 45 pp., 8°. *(Quaderns Literaris. Novel. les i Novel. listes*, n. 20.)

C) BIOGRAFIAS

41. E. Zola. — *Vidas de personajes ilustres. Stendhal.* — Madrid. La España Moderna, s. a. (Esta biografía debió editarse hacia 1891, ya que se publicó en los cuadernos de la revista *La España Moderna* de este año tambien. T. XXXV, pp. 47 ss.)

42. Stefan Zweig. *Tres poetas de su vida. Casanova, Stendhal, Tolstoi.* — Trad de Joaquin Verdaguer, Barcelona. Editorial Apolo 1934, 356 pp., 4° menor.

43. Rudolf Kayser. *Stendhal.* — *Biografias La Nave*, Madrid 1934, 394 pp., 8° menor.

INDICE DE TRADUCCIONES

De l'Amour, 1, 2, 6, 8, 9, 12, 15, 16, 25.
Armance, 29, 31, 36.
La Chartreuse de Parme, 3, 14, 17.
Le coffre et le revenant, 24.
Chroniques Italiennes, 20, 34. El n. 28 contiene cuatro de estas crónicas.
L'Abbesse de Castro, 4, 20, 33, 37, 40.
Vanina Vanini, 11, 38.
Victoria Accoramboni 20, 35.
Mina de Wangel, 20.
San Francisco, 20.
La Duchesse de Palliano, 11, 20.
Lucien Leuwen, 19.
El marido de plata, 28, 32.
Pensamientos, 18.
Promenades dans Rome, 22.
Rome, Naples et Florence, 13.
Le Rouge et le Noir, 7, 10, 13, 21, 39.
La Vie d'Henri Brulard, 30.
La Vie de Napoléon, 5, 26, 27.

---

(1) Según el Catálogo General de la Librería Española e Hispanoamericana — El Cofre y el Fantasma. Barcelona, 1932 Bergnes de las Casas — Esta es obra inédita en castellano — Madrid, 1917 — Trad. Helénica Editorial Moderna — Venta Sociedad General Española de Librería, S. A. — 8° Biblioteca de autores célebres.

1149

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCION METODOLOGICA

DIRSCHERL, K., "A estética da Recepçao e suas consequencias" Cuadernos de Literatura Coimbra, Nº14 (1983), pp.86-89.

FRENZEL, E., Stoff und Motivgeschichte, Berlin, E.Schmidt, 1966.

-------, Soff; Motif und Symbolforschung, Stuttgart, Metz lersche Verlagsbuch, 1970.

GENETTE, G., Palimpsestes. La littérature au second degré, Paris, Seuil, Collection Poétique, 1982.

GRIMM, G., Rezeptionsgeschichte. Grundlegung einer Theorie, München, 1977.

GROEBEN, N., Rezeptionsforschung als empirische Leteraturwissenschaft, Kronberg, 1977.

-------, "Kontemporäre Rezeptionsforschung: Empirisierung als Konsequenz und Kritik der Rezeptionsästhetik" en Receptie-onderzoek..., Leuven, 1981.

GRUMBRECHT, H.U., "Konsequenzen der Rezeptionsästhetik oder Literaturwissenschaft als Kommunikations-soziologie" Poética Nº7 (1975), pp.388-413.

----------, "Persuader ceux qui pensent comme vous" Poétique Nº39 (Septembre 1979), pp.363-384.

----------, Funktionen parlamentarischer Rhetorik in der Französischen Revolution. Vorstudien zur Entwcklung einer historichen text praqmatik, München, 1987.

IBSCH, E., Aesthetische Erfahrung und literarische Hermeneutik I, München, 1977. (El texto se puede encontrar en Van Gorp, H., Ghesquiere, R., Segers, R.T., (eds), Receptieonderzoek. Mogelijkheden en qranzen, Lovaina, Leuven, 1981, pp.31-52.)

ISER, W., Der implizite leser. Komunikations formen des Romans von Bunyan bis Beckett, München, 1972.

----, Der Akt des Lesens. Théorie ästhetischer Wirkung, München, Fink, 1976.

----, L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique, Bruxelles, Mardaga, 1985.

JAUSS, H.R., Literaturgeschichte als Provokation. Francfort, Suhrkam, 1970. (Traducida al castellano: La Literatura como provocación, Barcelona, Península, 1976).

-----, Receptionsästhetik, München, Wilhelm Fink. Verlg, 1975.

-----, "De l'Iphigénie de Racine à celle de Goethe. Postface. L'Esthétique de la recéption: une méthode partielle" en Pour une esthétique de la réception, Paris, Gallimard, N.R.F., 1978, pp.210-262.

-----, Entrevista con R.T. Serges, Lezen en laten lezen, La Haya, Martinus Nijhoff, 1981, pp.207-219.

-----, "La théorie de la recepcion. Coup d'oiel sur ses antecedents meconnus" Actes del Congreso de Literatura. II Congreso Mundial Vasco. Vitoria-Gasteiz, 5-9 Octubre 1987.

LINK, H., Rezeptionsforschung. Einer Ernführung in Methoden und Probleme, Stuttgart, W.Kohlhammer GmbH, 1976.

LITTO, V. del, "Carnet Critique: Stendhal. A cura de M. Angels Santa i Banyeres. Servei de publications de la Universitat de Barcelona, 1988" Stendhal Cub Nº122 (15 Janvier 1989).

RICO, J., "Algunos problemas de la estética de la recepción" Trayecto. Instituto Español, Portugués e Iberoamericano de la Universidad Estatal de Utrecht, Nº6 (Abril 1982), pp.1-28.

----, "La teoría de la recepción literaria" Arbor Nº455 (Noviembre 1983), pp.14-33.

SCHMELING, M., "Formas y modos de la recepción productiva" en Teoría y praxis de la literatura comparada, Barcelona, Alfa, 1984, pp.82-90.

STIERLE, K., "Was heisst Rezeption bei firtionalen Texten?" Poética Nº7 (1975), pp.345-387.

-------, Text als Handlung. Perspektiven einer systematischen Literatur - Wissenschaft, München, 1975.

-------, "Réception et fiction" Poétique Nº39 (Septembre 1979), pp.290-320.

-------, "Sprechsituation. Kontext und Sprachbndlung. Zur Vorgershcichte einer Texttheorie als Handlung Theorie" en Handlunsgstheorien interdisziplinar I, München, H.Lenk Ed., 1980, pp.439-483.

STUCKRATH, J., Historische Rezeptionsforschung: Ein kritischer Versuch zu ihrer Geschichte und Theorie, Stuttgart, 1979.

VALDERRAMA, A-C. de, El teatro francés en España entre 1848 y 1975. Recepción de los dramaturgos franceses contemporáneos en los escenarios de Madrid. Tomo I, Madrid, Universidad Complutense, Tesis Doctoral.

Dep. de Filología Francesa, 1988.

VARIOS, Estética de la recepción, Dr. J.A. Mayoral, Madrid, Arcos, 1987.

WARNING, R., Rezeptionsästhetik als literaturwissenschatfliche Pragmatik, München, R. Warning Ed., 1975.

-------, Elemente einer Pragmasemiotik der Komëdie en Das Komische. Poetik und Hermeneutik III, München, W. Preisendanz, R. Warning Ed., 1976, pp.279-333.

-------, "Pour une pragmatique du discurs fictionnel" Poétique Nº39 (Septembre 1979), pp.321.337.

CAPITULO PRIMERO

ABERNE, H., El romanticismo en España, Cork, Cork University Press, 1932.

ACOSTA MONTORO, J., Periodismo y literatura Vol.1, Madrid, Guadarrama, 1973.

ALBORG, J.L., Historia de la Literatura Española Vol.IV. "El Romanticismo", Madrid, Gredos, 1980.

ALCALA GALIANO, A., "Spain" Wistminster Review (1824).

----------, "Literatura" Revista de Madrid I (1838).

----------, Apuntes para la biografía del Exmo. Sr. D. Antonio Alcalá Galiano, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordo Mudos y Ciegos, 1865.

----------, Memorias de Don Antonio Alcalá Galiano, publicadas por su hijo, 2 Vols., Madrid, Imprenta de Enrique Rubiños, s.a.

ALONSO CORTES, N., Zorrilla, su vida y sus obras, Valladolid, Librería Santaren, 1943.

ALONSO, C., Literatura y poder. España 1834-1868. Larra y Espronceda: dos liberales impacientes, Madrid, Comunicación. Serie B. Nº14, 1971.

BARDECHE, M., Stendhal, romancier, Paris, La Table Ronde, 1947.

BERGES, C., Stendhal y su mundo, Madrid, Alianza, 1983.

BOUSSAGOL, Angel de Saavedra, Duc de Rivas. La vie, son oeuvre poétique, Toulouse, Privat, 1926.

CABAÑAS, P., No me olvides (Madrid 1837-1838). Colección de Indices de publicaciones periódicas. Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" C.S.I.C., 1953, pp.7-21.

CARAVACA, Fr., "Mérimée y el duque de Rivas" Revista de Literatura XXIII (1963), pp.5-48.

CARNERO, G., Los orígenes del romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber, Valencia, Universidad, 1978.

CASALDUERO, J., Espronceda, Madrid, Gredos, 1961.

CASCALES, J., Don José Espronceda. Su época, su vida y sus obras, Madrid, Hispania, 1914.

CHURCHMAN, Ph.H., "The beffininfs of Byronism in Spain" R.H. XXIII (1910),

pp.333-440.

COOK, J.A., Neo-classic Drama in Spain. Theory and practique. Westport, Connecticut, Greenwood, Press Publishers, 1974.

CROUZET, M., La poétique de Stendhal. Forme et Société. Le sublime. Essais sur la genèse du romantisme. Paris, Flammarion, 1983.

DIAZ-PLAJA, G., Introducción al estudio del romanticismo español, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

DOWLING, J.C., "The Paris Prmière of Martínez de la Rosa. Aben Humeya" en Homenaje a la memoria de Rodríquez Moñino, Madrid, Castalia, 1966, pp.147-154.

E.A., "El escritor que no citó" La Estafeta Literaria Nº363 (Febrero 1967), pp.14-15.

ENTRAMBASAGUAS, J., Determinación del romanticismo español y otros ensayos, Barcelona, Apolo, 1939.

ESQUERRA, R., "Stendhal en España. 1835-1935" Revue de Littérature Comparée (Juillet-Septembre 1936), pp.552-575.

FARINELLI, A., El romanticismo nel mondo latino, Turin, Bocca, 1927.

---------, "Le romantisme et l'Espagne" Revue de Littérature Comparée XVI (1936), pp.670-690.

FAYOLLE, R. Introduction à Stendhal, Racine et Shakespeare, Paris, Garnier-Flammarion, 1970.

GARCIA MERCADAL, J., Historia del romanticismo español, Barcelona, Labor, 1943.

GARCIA BARRON, C., La obra critica y literaria de don Antonio Alcalá Galiano, Madrid, Gredos, 1970.

GUARNER, L., El Europeo (Barcelona 1823-1824). Colección de Indices de publicaciones periódicas. Madrid, Instituto "Miguel de Cervantes" C.S.I.C., 1953, pp.IX-XXV

HUGO, V., Cromwell en Oeuvres Complètes Vol. III, Paris, Club Français du Livre, 1967.

JURETSCHKE, H., Origen doctrinal y génesis del romanticismo español, Madrid, Editora Nacional, 1954.

LARRA, M.J. de, Obras, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles. Atlas. Vols. CXXVII-CXXX. Ed. de C. Seco Serrano, 1960.

LE GENTIL, G., Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX siècle, Bordeaux, Aperçu bibliographique, 1909.

LEVIN, H., El realismo francés (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust), Barcelona, Laia, 1974.

LITTO, V. del, La vie intelectuelle de Stendhal, Paris, Presses

Universitaires de la France, 1962.

LITTO, V. del, "Stendhal, Courier et Vieusseux ou les énigmes d'un exemplaire des Oeuvres de Courier annoté par Stendhal" Stendhal Club Nº49 (15 Octobre 1970), pp.1-7.

LLORENS CASTILLO, V., Liberales y románticos. Una emigración española en Inglaterra (1823-1834), México, El Colegio de México, 1954.

----------, El romanticismo español, Madrid, Castalia, 1979.

MANSOUR, G.P., "An Aben Humeya Problem" Romance Notes VIII (1967), pp.213-216.

MARCO, J., Ejercicios literarios. Espronceda, poeta y testimonio, Barcelona, Táber, 1969.

MARIAS, J., "Un escorzo del romanticismo" en Obras Vol.III, Madrid, Revista de Occidente, 1964, pp.281-300.

------, "Antonio Alcalá Galiano. 1789-1865" Boletin de la Real Academia Española XLV (1965), pp.407-420.

MARRAST, R., José de Espronceda et son temps. Littérature, société, politique au temps du romantisme, Klincksieck, 1974.

MARSAN, J., "Les idées dramatiques, Racine et Shakespeare" Stendhal en Cahiers Libres, Paris (1932).

MAZZEI, P. de, La poesia di Espronceda, Firenze, s.a. [1935].

MERIMEE, P., Correspondance Générale. Etablie et annotée par M. Partourier avec la collaboration de P.Josserand et J.Mallion. Tome I. 1822-1835, Paris, Le Divan, 1941.

MOINET, G., "Racine et Shakespeare" et les problèmes du théâtre chez Stendhal, Thèse 3 Cycle, Université de Grenoble III, 17 Mars 1978.

NAVAS RUIZ, R., Introducción a su edición de Don Alvaro o la fuerza del sino, Madrid, Clásiscos Castellanos, 1975.

----------, El romanticismo español. Documentos, Salamanca, Anaya, 1971. (Edición revisada en Ed. Cátedra, Madrid, 1982).

NUÑEZ DE ARENAS, N., "El Duque de Rivas, protegido por Mérimée" Revista de Filología Española Nº15 (1928), pp.388-397.

PARKER, A. y PEERS, E.A., "The influence of Victor Hugo on Spanisch Drama" Moder Lenguages Review XXVII (1933), pp.205-216.

PEERS, A., Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954.

RANDOLPH, D.A., Eugenio de Ochoa y el Romanticismo español, Los Angeles, University of California Press, 1966.

REMEAU, A., "Le théâtre à Madrid à la veille du romantisme. 1831-1834" Hemmage à Ernest Martinenche. Paris, Etudes hispaniques et americaines, s.a [1939], pp.330-346.

ROMERO TOBAR, L., "El Siglo, revista de los años románticos" Revista de Literatura Nº65-66 (1968), pp.15-29.

SAAVEDRA, A. (Duque de Rivas) Obras Completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1854.

--------, Don Alvaro o la fuerza del sino en Obras Completas. Edición y Prólogo de J. Campos, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1957.

--------, Obras Completas, Madrid, Aguilar, 3ªed. 1961.

SABATIER, P., "Le romantisme de Stendhal et son influence romantique" en Esquisse de la morale de Stendhal. D'après da vie et ses oeuvres. Collection stendhalien. Nº15, Aran, Ed. du Grand-Chêne, 1973, pp.109-118.

SALTILLO, Marqués del, "El Conde del Campo Alange. Un prócer romántico" Homenaje a D. Miguel Artigas. Sociedad de Menéndez Pelayo, Vol.I. Santander, Edición del Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, 1931.

SARRAILH, J., Un homme d'Etat espagnol: Martinez de la Rosa. 1787-1862, Paris, Champion, 1930.

SEBOLD, R.P., Trayectoria del romanticismo español. Desde la Ilustración hasta Bécquer, Barcelona, Grijalbo.Crítica, 1983.

SECHE, L., Le cénacle de la "Muse française", Paris, 1908.

SIMON DIAZ, J., El Artista (Madrid 1835-1836). Colección de Indices de publicaciones periódicas dirigida por J. de Entrambasaguas, Madrid, Instituto "Nicolás Antonio" C.S.I.C., 1946, pp.7-13.

----------, "El Artista y su continuador El Renacimiento" Revista de Literatura (1970), pp.135-138.

----------, "El Artista de Paris y El Artista de Madrid" Revista Bibliográfica y Documental Nº1 (1974), pp.261-267.

STEFANO, G. di, "Por una introduzione all'opera du Martínez de la Rosa" Miscelane Studi Ispanici, Pisa, 1964, pp.38-60.

-------, "El crepúsculo del liberal: Martínenz de la Rosa en el 48 y el drama Amor de Padre" Prohemio I (1970), pp.271-278.

STENDHAL, Racine et Shakespeare, 2 Vols. Texte établi et annoté avec Preface et Avant-Propos par Pierre Martino, Paris, Champion, 1925.

--------, Oeuvres intimes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1955.

--------, Correspondance, 3 Vols. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967-68.

--------, Oeuvres Complètes, 49 Vols. Lausanne, Cercle du Bibliophile, 1972.

STENDHAL, Croniques pour l'Anglaterre. Contributions à la presse britanique. Vol.V (1824-1825). Lettres du Petit Neveu de Grimm. Textes établis et commentés par K.G. Mowatters. Publications de l'Université des Langues et Lettres de Grenoble, 1988.

--------, Stendhal et le théâtre. Exposition Maison Stendhal, Grenoble, Juillet-Septembre 1987.

STRYIENSKI, C., "Soirées du Stendhal Club" Société du Mercure de France, Paris, Jersey, M.C.M.C. (Septembre 1892).

TALBOT, E., "Considérations sur la définition stendhalienne du romantisme" Stendhal Club Nº44 (15 Juillet 1969), pp.327-336.

TRAHARD, P., La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834), Paris, Champion, 1924.

UBIETO, REGLA, JOVER y SECO Introducción a la Historia de España, Barcelona, Teide, 1979.

VARIOS, Stendhal et le romantisme. Actes du XV Congrès International Stendhalien. Mayence, 1982. Collection stendhalien. Nº25, Aran, Ed. du Grand-Chêne, 1984.

VICENS VIVES, J. "El romanticismo en la historia" Hispania. Revista española de Historia. X (1950), pp.745-765.

VIGNERON, R., "Beylisme, romanticisme, realisme" en Etudes sur Stendhal et sur Proust, Paris, Nizet, 1978, pp.247-307.

WILLIAMS, M.A., "Some state documents concerning Alcalá Galiano's exile in France" Hispanic Review. Philadelphia, (1961).

CAPITULO SEGUNDO

ACOSTA MONTORO, J., Periodismo y literatura, 2 Vols. Madrid, Guadarrama, 1973.

ALAS, L., Los prólogos de Leopoldo Alas. Edición y presentación de D. Torres, Madrid, Playor, 1984.

ALCAZAR HERNANDEZ, L. "Del naturalismo en la novela contemporánea" Revista de España Vol.87 (1882), pp.106-116.

ALMELA VIVES, Fr., El editor Mariano Cabrerizo, Valencia, 1949.

ALONSO, D., "Menéndez Pelayo, crítico literario (Las palinodias de Don Marcelino) en Obras Completas Vol.IV. "Estudios y Ensayos sobre Literatura", Madrid, Gredos, 1975.

ALTAMIRA, R. "El realismo y la literatura contemporánea". Serie. La Ilustración Ibérica (1886).

--------, "Balance de la situación" La Justicia (18, 19, 20, 21, 25 Octubre 1889).

--------, "Yxart crítico" La Epoca (10 Junio 1895). El ariculo está recogido también en De historia y Arte, Madrid, V. Suárez, 1898, pp.256-266.

--------, "Yxart" La Vanguardia (24 Mayo 1896).

ANDRIEU, R., Stendhal ou le bal masqué, Paris, J.C.Lattès, 1983.

ARAUJO COSTA, L., "Emilia Pardo Bazán y la Literatura francesa del siglo XIX" Raza Española (Revista de España y América) Nº30. Homenaje a la Condesa de Pardo Bazán. (1921), pp.41-55.

----------, "Valera hombre de sociedad y escritor aristocrático" Vida Aristocrática Nº93, año IV (Mayo 1923).

ARBELET, P., "L'Histoire de la Peinture en Italie" et les Plagiats de Stendhal, Paris, Calmann-Lévy, 1913.

ARTIGAS, M., La vida y la obra de Menéndez Pelayo, Zaragoza, Heraldo, 1939.

ARTOLA GALLEGO, M., Los orígenes de la España contemporánea, 2ªed., Madrid, Instituto de Estudios políticos, 1975.

AZAÑA, M., Obras Completas Vol.I, México, Oasis, 1966.

-----, Ensayos sobre Valera, Madrid, Alianza, 1971.

AZCARATE, P. de, Apunte biográfico por F. Giner de los Ríos, Madrid, Tecnos, 1969.

BAQUERO GOYANES, M., "Exaltación de lo vital en La Regenta" Archivum II (1952), pp.187-216.

BARDECHE, M., Stendhal, romancier, Paris, La Table Ronde, 1947.

BATAILLON, M., "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance" Revue de Littérature Comparée XXII (1948).

BELTRAN PIJOAN, L., "Escritor a los ochenta y un años. El rejuvenecimiento de Narciso Oller" Estampa Año I, Nº34 (Madrid, 21 Agosto 1928).

BERGES, C., Prólogo a Stendhal, Del Amor, Madrid, Alianza, 1973.

------, Stendhal y su mundo, Madrid, Alianza, 1983.

BERMEJO MARCOS, M., Don Juan Valera, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968.

BESER, S., "Siete Cartas de Leopoldo Alas a José Yxart" Archivum X (1960), pp.385-397.

-----, Pròleg a N. Oller, La societat catalana de la Restauració. A cura de S. Beser, Barcelona, Edicions 62, 1965.

-----, Leopoldo Alas, crítico literario, Madrid, Gredos, 1968.

-----, Leopoldo Alas: Teoria y crítica de la novela española, Barcelona, Laia, 1972.

-----, "Les limitacions narratives de Narcís Oller" Actes del Quart Col.loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes, Basilea, 22-27 Març 1976. A cura de Germà Colon. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, pp.333-347.

BESER, S. y BONET, L., "Indice de colaboraciones de Leopoldo Alas en la prensa barcelonesa" Archivum XVI, pp.157-211.

BIGOT, Ch., "La correspondencia de Paris" Revista contemporánea Vol.I (15 Febrero 1876); Vol.III (30 Abril 1876); Vol. (15 Agosto 1876).

BLANQUART, J. y BOTREL, J-Fr. 65 Cartas inéditas de Leopoldo Alas a Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta, Edición y notas de..., Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981.

BLANQUAT, J., "Clarín et Baudelaire" Revue de Littérature Comparée XXXIII (1959).

BLIN, G., Stendhal et les problèmes du roman, Paris, José Corti, 1983 (1ºed. 1954).

BLUM, L., Stendhal et le Beylisme, Paris, Albin Michel, 1947 (1ªed. 1914).

BOTREL, J-Fr., "Juan Valera et l'argent" Bulletin Hispanique 72 Nº3-4 (1970), pp.291-310.

------, "Producción literaria y rentabilidad: el caso de Clarín" en Hommage des Hispanistes français à Noël Salomon, Barcelona, Laia, 1979, pp.122-128.

------, "Clarín, el dinero y la literatura" Los Cuadernos del Norte Nº7 (Mayo-Junio 1981).

BOURGET, P., "Stendhal (Henri Beyle)" en Essais de Psychologie contemporaine, Paris, Plon, 1920 (1ºed. 1883).

BRAVO VILLASANTE, C., Biografía de Don Juan Valera, Barcelona, Aedos, 1959.

----------, Vida y obra de Emilia Pardo Bazán, Madrid, Magisterio Español, 1973.

BULL, W.E. "Clarin's Literary Internationalism" Hispanic Review. Pensylvania, XVI (1948), pp.321-334.

BUSCON, J., "La crítica de Yxart" La Vanguardia (28 Mayo 1895).

CABRE, R., "Cartes de Josep Yxart a Joan Sardá" Els Marges Nº24 (Gener 1982), pp.68-89.

-----, Epistolari Josep Yxart-Narcís Oller. Resum de la Tesi de Doctor en Filologia, Barcelona, Centre de Publicacions, Universitat de Barcelona, 1985.

-----, "Josep Yxart: concepte de novel.la" en Actes del VII Col.loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes, Tarragona-Salou, 1-5 Octubre 1985. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1986.

CACHO VIU, V., La Institución Libre de Enseñanza, Madrid, Rialp, 1962.

CALVO MUNOZ, Fr., "La Literatura española en 1886" Revista de España (Enero 1887).

CAMPOMAR FORNILES, M.Mº., La cuestión religiosa en la Restauración ("Historia de los Heterodoxos Españoles"). Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1984.

CANOVAS DEL CASTILLO, A. Problemas contemporáneos, 2 Vols. Madrid, Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1884.

CARO, E.A., Etudes morales sur le temps présent. Paris, Hachette, 1869.

CASALDUERO, J., Vida y obra de Galdós (1843-1920), Madrid, Gredos, 1970.

CHOCCHIATTI, E., "Clarín y sus ideas sobre la novela" Revista de la Universidad de Oviedo LIII-LIV y LVII-LVIII (1948); LIX-

LX (1949)

CLEMESSY, N., Emilia Pardo Bazán, romancière. (La critique, la théorie, la pratique), 2 Vols., Paris, Centre de Recherches Hispaniques, 1973.

CLEMESSY, N., "Sur la question du naturalisme en Espagne. Critique littéraire et roman" Cahiers d'Etudes Romanes Nº8 (1983), pp.41-57.

COLOMB, R., "Notice sur la vie et les ouvrages de Henri Beyle (Stendhal)" en Stendhal, Romans et nouvelles, Paris, Michel Lévy, 1854.

COMELLAS GARCIA-LLERA, J.L., El siglo XIX, Barcelona, Carroggio, 1979.

CUENCA, J.Mª., Aproximación a la Historia de la Iglesia contemporánea en España, Madrid, Rialp, 1978.

CUMBERLANDEN, B., "Stendhal et la religion" en Stendhal, le saint-simonisme et les industriels. Stendhal et la Belgique. Actes du XII Congrès International Stendhalien, Bruxelles 23-25 Mai 1977. Editions de l'Université de Bruxelles, 1979, pp.199-202.

DE COSTER, Correspondencia de Don Juan Valera, Valencia, Castalia, 1956.

DESCONOCID., "Un diplomate romancier (Juan Valera)" Revue britannique (Juillet 1882), pp.373-388.

DIAZ, E., La filosofía social del krausismo español, Madrid, Edicusa. Cuadernos para el diálogo, 1973.

DIDIER, B., "La Chartreuse de Parme ou l'ombre du père" Europe 50 Année, Nº519-520-521 (1972), pp.149-157.

DIEFENBACH, D., "Stendhal et la franc-maçonnerie" Stendhal Club Nº108 (15 Juillet 1985), pp.329-338.

----------, "Stendhal: un pseudonyme et ses variantes" Stendhal Club Nº113 (15 Octobre 1986), pp.42-48.

DUMESNIL, R., Le réalisme et le naturalisme, Paris, Del Duca, 1965.

DURANT, G., Le décor mythique de "La Chartreuse de Parme". Les structures figuratives du roman stendhalien, Mayenne, José Corti, 1971.

FERNANDEZ ALMAGRO, M., Historia política de la España contemporánea, 2 Vols. Madrid, Pegaso, 1956-59.

----------, Cánovas, su vida y su política, Madrid, Tebon, 1978.

FERRER BENIMELI, Masonería, Iglesia e ilustración. Un conflicto ideológico-político-religioso, 4 Vols., Madrid, Fundación Universitaria Española, 1976-1977.

----------, Bibliografía de la masonería. Introducción histórico-crítica, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1978.

FERRERAS, J.I., Los orígenes de la novela decimonónica. 1800-1830, Madrid, Taurus, 1973.

FISHTINE, E., Don Juan Valera, The Critic, Bryn Mowr, 1933.

GARCIA DE CORTAZAR, F., "La Iglesia española de la Restauración: definición de objetivos y práctica religiosa" Letras de Deusto Nº16 (1978), pp.5-34.

----------, "Iglesia y religión en la España de La Regenta" Letras de Deusto Nº32 (Mayo-Agosto 1985).

GAZIEL, Una època memorable. Pròleg a N. Oller, Memòries literàries. Història dels meus llibres, Barcelona, Aedor, 1962.

GILI GAYA, S., "Sobre la Historia de las Ideas Estéticas en España, de Menéndez Pelayo", Conferencia pronunciada en la Casa de la Cultura Sánchez Díaz de Reinosa, Santander, 1956.

GIMENEZ CABALLERO, "Conmemoración de Valera" Revista de Occidente VI (1924), pp.140-150.

GINER DE LOS RIOS, Fr., Estudios de Literatura y arte, Madrid, 1876.

GOLD, H., Jacinto Octavio Picón: El liberalismo y la novela del siglo XIX, E.E.U.U., University Microfilms International, 1980.

GOMEZ DE BAQUERO, E., La Literatura francesa moderna II. "La Transición". Los "Lunes" de El Imparcial (12 Febrero 1912).

GOMEZ APARICIO, P., Historia del periodismo español. De la Revolución de Septiembre al desastre colonial, Madrid, Editora Nacional, 1971.

GOMEZ BEDATE, P., Conocer Stendhal y su obra, Barcelona, Dopesa, 1979.

GOMEZ MARIN, J.A., Aproximaciones al realismo español, Madrid, Castellote, 1975.

GOMEZ MOLLEDA, MºD., Los reformadores de la España contemporánea, Madrid, C.S.I.C., 1966.

GONZALEZ RUIZ, N., "Periodismo y literatura periodística en el siglo XIX" en Historia General de las Literaturas Hispánicas. Dir. G. Díaz-Plaja. Vol.V, Barcelona, Berna, 1958.

GUASCH BORRAT, J.Mº., "El Debate" y la crisis de la Restauración, Pamplona, EUNSA, 1986.

HEMINGS, "Zola's Apprenticeship" P.M.L.A. Nº71 (1956), p.351.

HERVADA, J. y ZUMAQUERO, J.M., Textos constitucionales españoles (1808-1978), Pamplona, EUNSA, 1980.

JIMENEZ FRAUD, Juan Valera y la generación de 1868, Madrid, Taurus,

1973.

JIMENEZ MARTOS, L., Valera, Madrid, Epesa, 1973.

JOBIT, P., Les éducateurs de l'Espagne contemporaine: Les krausistes, Paris, E. de Baccard, 1936.

JONGH-ROSSEL, M. de, El krausismo y la generación de 1898, Valencia, Albatros. Hispanófila, 1985.

JOURNEAU, B., "Problèmes de censure entre 1844 et 1854" en Culture et Société en Espagne et en Amerique Latine au XIX siècle, Lille, 1980.

JURETSCHKE, H., España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1946.

LADRON DE GUEVARA (P. Jesuita), Novelistas malos y buenos, Bilbao, 4ªed. Grijelmo, 1933.

LAIN ENTRALGO, P., España como problema Vol.I, Madrid, Aguilar, 1956.

LEVIN, H., El realismo francés. (Stendhal, Balzac, Flaubert, Zola, Proust), Barcelona, Laia, 1974.

LISSORGUES, Y., "Clarín" político (Leopoldo Alas "Clarín", periodista, frente a la problemática política y social de la España de su tiempo. 1875-1901. Estudio y antología.) Toulouse, Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-américaines. Université de Toulouse-Le Mirail, 1980.

----------, La pensée philosophique et religieuse de Leopondo Alas ("Clarín") 1875-1901, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1983.

LITTO, V. del, "Stendhal hoy" Barcarola Nº13-14 (Octubre 1983).

-----, "Voici cent ans la publication des grands inédits" La Relance de Stendhal. Centenaire de la publication des grands inédits. Stendhal Club Nº118 (15 Janvier 1988), pp.99-106.

LOPEZ JIMENEZ, L., El naturalismo y España. Valera frente a Zola, Madrid, Alhambra, 1977.

LOPEZ-MORILLAS, J., El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

--------------, Hacia el 98: literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972.

MANSBERGER AMOROS, R., "Algunos aspectos de "La cuestión del arte por el arte" y sus reflejos en la generación del 76" en Diálogos Hispánicos de Amsterdam Nº4 "Narrativa de la Restauración", Amsterdam, Rodops, 1984.

MARCO, J., "Sobre los orígenes de la novela folletinesca en España (Wenceslao Ayguals de Izco)" en Homenaje a Vicens Vives. Barcelona, Universidad, Facultad de Filología II, 1967, pp.363-372.

MARTIN BUEZAS, F., La teología de Sanz del Río y del krausismo español, Madrid, Gredos, 1977.

MARTINEZ, G. (P. Agustino), De paseo por las Bellas Letras Vol.I, Madrid, Drumo de Amo, s.a.

MARTINEZ RUIZ, J. ("Azorín") "Un hombre olvidado" Cataluña ante España, Cuadernos de La Gaceta Literaria, Madrid, 1930.

MARTINO, P., Le naturalisme français, Paris, Colin, 1923.
MARTINO, P., Stendhal, Paris, Bolvin, 1934.

MENENDEZ PELAYO, M., Estudios y discursos de crítica histórica y literaria, 7 Vols., Madrid, C.S.I.C., 1942.

----------, La Ciencia española, Vol.I en Obras Completas, Santander, C.S.I.C., 1953.

MERIMEE, P., Correspondance Générale, 17 Vols. Etablie et annotée par M. Partourier, Paris, Le Divan, 1941-1964.

MONTESINOS, J.F., Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida del Esbozo de una Bibliografía española de traducciones de novelas (1800-1850), Madrid, Castalia, 1966.

MONTESINOS, R., Valera o la ficción libre, Madrid, Castalia, 1969.

MONTOLIU, M. de, "L'obra de Narcís Oller. Estudi crític" en N. Oller, Obres Completes, Barcelona, Selecta, 1948.

--------, "José Yxart" en Cuatro etapas en la evolución de la literatura catalana moderna, Madrid, Facultad de Filosofía y Letras. Publicaciones de la Cátedra "Juan Boscán" Nº1, 1956, pp.53-78.

--------, José Yxart, el gran crítico del renacimiento literario catalán, Tarragona, Instituto de Estudios Tarraconenses, 1956.

MOUILLAUD, G., "De Henri Beyle à Stendhal" Europe 50 Année, Nº519-520-521 (1972), pp.16-26.

OCAÑA VERGARA, J.Mª., "Recordando a Stendhal y a Valera" Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, Córdoba, Nº55 (1984), pp.253-261.

OLEZA, J., La novela del XIX. Del parto a la crisis de una ideología, Barcelona, Laia, 1984.

OMAR Y BARRERA, C., "Los críticos y la crítica.- A D. José Yxart" La Vanguardia (12 Diciembre 1891).

ORTEGA MUNILLA, J., "¿Qué es el naturalismo?" El Imparcial (20 Febrero 1882).

PAGEARD, R., "Pepita Jiménez en Francia" Bulletin Hispanique Nº1-2 (1961).

PATTISON, W.T., El Naturalismo español (Historia externa de un movimiento literario), Madrid, Gredos, 1969.

PAYNE, S.G., El catolicismo español, Barcelona, Planeta, 1984.

PEERS, A., Historia del movimiento romántico español, Madrid, Gredos, 1954.

PERCIVAL, A., "Rafael Altamira and his critical entreprise" Los Ensayistas. Boletín Informativo, Nº14-15 (Marzo 1983), pp.121-134.

PEREZ GALDOS, B., Arte y crítica, Madrid, Renacimiento, 1932.

----------, Obras Completas, 6 Vols. Madrid, Aguilar, 1941-42.

PEREZ GUTIERREZ, Fr., El problema religioso en la Generación de 1868, Madrid, Taurus, 1975.

POBLET, J.Mª., Els precursors de la Renaixença. Del Rector de Vallfogona a Aribau, Barcelona, Rafael Dalmau, 1968.

PONSOT, P., Etudes sur le dix-neuviéme siècle espagnol, Cordoba, Instituto de Historia de Andalucía, 1981.

PRADO, J.M. y VALLVERDU, F., Historia de la Literatura catalana, Barcelona, Edicions 62, 1985.

PREVOST, J., La création chez Stendhal, Paris, Gallimard, Le Mercure de France, 1951.

REVILLA, M. de la, "El naturalismo en el arte" Revista de España Nº68 (Mayo 1879), pp.164-184.

RIQUER, M. de, COMAS, A. y MOLAS, J., Historia de la Literatura catalana, 10 Vols., Barcelona, Ariel, 1987.

ROCA FRANGUESA, J.Mª., "Notas para el estudio de Menéndez Pelayo como crítico literario e historiador de la literatura española" Archivum VI (1956).

ROD, E., Stendhal, Paris, Hachette, Grands Ecrivains français, 1892.

RODRIGUEZ MARIN, R., La novela en el siglo XIX, Madrid, Playor, 1982.

ROMERO TOBAR, L., "Sobre la censura en periódicos en el siglo XIX (Algunos expedientes gubernativos de 1832 a 1849) en Homenaje a D. Agustín Millares Carlo, Vol.I, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, 1975.

RUMEU DE ARMAS, A., Historia de la censura literaria gubernativa en España, Madrid, Aguilar, 1940.

SAINTE-BEUVE, Ch-A. de, "Stendhal" en Les causeries du lundi, Vol.IX. También en Stendhal, De l'Amour, Paris, Garnier, s.a.

SAINZ RODRIGUEZ, P., Estudios sobre Menéndez Pelayo, Madrid, Austral, 1984. (Estudios redactados en 1956).

----------, Evolución de las ideas sobre la decadencia española, Madrid, Rialp, 1962.

SAINZ DE ROBLES, F., El espíritu y la letra. Cien años de Literatura española: 1860-1960, Madrid, Aguilar, 1966.

SEOANE, MªC., Oratoria y periodismo en la España del Siglo XIX, Valencia, Castalia, Fundación Juan March, 1977.

SHAW, D.L., Historia de la Literatura española. Siglo XIX, Madrid, Ariel, 1973.

SHOEMAKER, W.H., "Una amistad literaria: la correspondencia epistolar entre Galdós y Narciso Oller" B.E.A.B.L.B. XXX (1963-1964), pp.247-306.

---------, La crítica literaria de Galdós, Madrid, Insula, 1974.

SOBEJANO, G., "Clarín y la crisis de la crítica satírica" Revista Hispánica Moderna Año XXXI. Homenaje a Angel del Río (1901-1962) (Octubre 1965).

--------, Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967.

STENDHAL, Romans et nouvelles, 2 Vols. Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1952.

--------, Oeuvres intimes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1955.

--------, Correspondance, 3 Vols, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, 1967-68.

SUMOI, R., José Yxart y su crítica. Tesis de Licenciatura. Universidad de Barcelona, 1962.

TAINE, H., Philosophes français du XIX siècle, Paris, 1857.

-----, "Etude sur Stendhal" en Nouvelle Revue de Paris (1 Mars 1964). También en Nouveaux essais de critique et d'Histoire, Paris, Hachette, 1865.

-----, Histoire de la Littérature anglaise, Paris, Hachette, 1905.

TAYADELLA I OLLER, A., Joan Sardà i el naturalisme. Tesi de Llicenciatura. Universidad de Barcelona, 1978.

----------, "Quinze cartes de Felipe B. Navarro a Narcís Oller. A propòsit dels inicis del naturalisme a Catalunya" en Homenatge a Antoni Comas, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1985, pp.479-536.

----------, "Joan Sardà, crític literari" Actes del Col.loqui Internacional sobre la Renaixença (En prensa).

TEMINE, E., Histoire de l'Espagne contemporaine de 1808 à nos jours, Paris, Auber Montaigne, 1979.

TERRY, A. y RAFEL, J., Introducción a la lengua y la literatura catalanas, Barcelona, Ariel, 1977.

TIERNO GALVAN, E., Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español. La novela histórico-folletinesca. Don Juan Valera o el buen sentido. El prefascismo de Macías Picavea, Madrid, Tecnos, 1977.

TORRE, G. de, Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1969.

TORRENTE BALLESTER, G., Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 3ªed. 1965.

TORRES, D., "Veinte cartas inéditas de E. Pardo Bazán a José Yxart" Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo LIII (1977), pp.383-409.

TUÑON DE LARA, M., Medio siglo de cultura española (1885-1936), Madrid, Tecnos, 1977.

----------, "De la Restauración al desastre colonial" en VARIOS, Historia de España, Madrid, Historia 16, 1986.

VALERA, J., Discurso de Recepción (En la Real Academia a J.O. Picón), Madrid, Fontanet, 1900, pp.7-64.

VALLEJO MIRANDA, A., "Cartas parisienses" La Ilustración Española y Americana Vol.1 (19 Marzo 1877); Vol.I (15 Abril 1877).

VARELA JACOME, B., Estructuras novelísticas del siglo XIX, Barcelona, Colección Aubi, 1974.

VARELA ORTEGA, J., Los amigos políticos. Partidos, elecciones y caciquismo en la Restauración (1875-1900), Madrid, Alianza, 1977.

VARIOS, Un segle de vida catalana, 1814-1930, 2 Vols., Barcelona, Alcides, 1962.

VARIOS, Prensa y sociedad en España 1820-1936. V Coloquio de Pau, Abril 1974. Edición a cargo de M.Tuñón de Lara, A.Elorza y M.Pérez Ledesma, Madrid, Cuadernos para el Diálogo.

VARIOS, Historia y crítica de la Literatura española. Dir. Fr.Rico. Vol.V "Romanticismo y realismo", Barcelona, Grijalbo.Crítica, 1982.

VARIOS, Menéndez Pelayo: Hacia una nueva imagen, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, 1983.

VARIOS, La España de la Restauración: política, economía, legislación y cultura. I.Coloquio de Segovia. Dirigido por M. Tuñón de Lara, M. Artola y otros, Madrid, Siglo XXI, 1985.

VERJAT, A., "Je serais compris en 1880... (Le débuts du stendhalisme)" en Stendhal. A cura de M. Angels Santa, Barcelona, Servicio de Publicaciones de la Universidad, 1988, pp.149-164.

VEZINET, F., "Madame Pardo Bazán et l'inspiration française" en Les maîtres du roman espagnol contemporaine, Paris, Hachette, 1907.

VOGUE, M. de, "De la littérature réaliste, à propos du roman russe" Revue des Deux Mondes (15 Mai 1886).

WELLEK, R., Historia de la crítica moderna Vol.II "El Romanticismo", Madrid, Gredos, 1973.

------, Historia de la crítica moderna (1750-1950) Vol.III. "Los años de transición", Madrid, Gredos, 1957.

YATES, A., "The creation of Narcis Oller's La febre d'or" Bulletin of Hispanic Studies LII (1975).

YATES, A., "Vilaniu dins la trajectoria literaria de Narcis Oller" Actes del Quart Col.loqui internacional de Llengua i Literatura catalanes. Basilea, 22-27 Març 1976. A cura de Germá Colon. Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1977, pp.369-394.

YLLAN CALDERON, E., Cánovas del Castillo. Entre la Historia y la Política, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1985.

YNDURAIN, Fr., "Menéndez Pelayo, crítico literario" en Clásicos Modernos, Madrid, Gredos, 1969.

ZAVALA, I.Mª., Ideología y política en la novela española del siglo XIX, Salamanca, Anaya, 1971.

------, Románticos y socialistas. Prensa española del XIX, Madrid, Siglo Veintiuno, 1972.

ZOLA, E., Oeuvrs Complètes Vol.II, Paris, Cercle du Livre precieux, 1968.

ZULETA, E. de, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966.

EMILIA PARDO BAZAN

PARDO BAZAN, E., Obras Completas, 43 Vols., Madrid, Prieto, 1891.

----------, La cuestión palpitante, Madrid, Imprenta Central de V. Saiz, 1883.

----------, La Revolución y la novela en Rusia (Lecturas en el Ateneo de Madrid), Madrid, Tello, 1887.

----------, "Las últimas modas literarias" La España Moderna (Febrero 1890).

----------, "La mujer española" La España Moderna (Serie de artículos aparecidos entre Mayo y Agosto de 1890).

----------, "Edmundo de Goncourt y su hermano" La España Moderna (Marzo 1891).

----------, "Un jesuita novelista" El Nuevo Teatro Crítico Nº4 (Junio 1891), pp.31-72.

----------, "La novela novelesca" El Nuevo Teatro Crítico Nº6 (Junio 1891), pp.53-65.

----------, "Ojeada retrospectiva a varias obras francesas de Daudet, Loti, Bouget, Huysmans, Rod y Barrés" El Nuevo Teatro Crítico Nº19 (1892), pp.52-109.

----------, "La educación del hombre y la de la mujer. Sus relaciones y diferencias" El Nuevo Teatro Crítico Nº22 (Octubre 1892).

----------, "Despedida al lector" El Nuevo Teatro Crítico Nº30 (Diciembre 1893).

----------, "Resurrección por el conde Léon Tolstoy" El Imparcial (5 Marzo 1900).

----------, "Zola" La Lectura Tomo III (1902).

----------, "La nueva generación de novelistas y cuentistas en España" Helios Nº12 (1904), pp.257-270.

----------, "El conde Léon Tolstoy" La Lectura Tomo III (1910 y Tomo I (1911).

----------, "Muerte de Giner de los Ríos" La Ilustración Ibérica Nº1731 (1915), p.158.

----------, "Don Francisco Giner " La Lectura Tomo I (1915), pp.269-274.

LEOPOLDO ALAS "CLARIN"

ALAS, L. ("Clarín"), Solos de Clarín, Madrid, 1881.

----------, La literatura en 1881, Madrid, 1882.

----------, Sermón perdido, Madrid, 1885.

----------, Un viaje a Madrid. Folletos literarios I, Madrid, 1886.

----------, Alcalá Galiano. El período constitucional de 1820 a 1823. Causas de la caída del sistema constitucional. La emigración hasta 1833. Conferencia pronunciada en el curso 1885-1886 del Ateneo madrileño y recogida en La España del siglo XIX, Madrid, 1887.

----------, Nueva campaña, Madrid, 1887.

----------, Cánovas y su tiempo. Folletos literarios II, Madrid, 1887.

----------, Apolo en Paros. Folletos literarios III, Madrid, 1887.

----------, Mis plagios. Un discurso de Núñez de Arce. Folletos literarios IV, Madrid, 1888.

----------, Mezclilla, Madrid, 1889.

----------, Benito Pérez Galdós, Madrid, 1889.

----------, A 0'50 poeta. Epístola en versos malos con notas en prosa clara. Folletos literarios V, Madrid, 1889.

----------, Rafael Calvo y el teatro español. Folletos literarios VI, Madrid, 1890.

----------, Museum. Mi revista. Folletos literarios VII, Madrid, 1890.

----------, Un discurso. Folletos literarios VIII, Madrid, 1891.

----------, Ensayos y revistas, Madrid, 1892.

----------, Palique, Madrid, 1893.

----------, Crítica popular, Valencia, 1896.

----------, Siglo pasado, Madrid, 1901.

(Las ediciones de estos volúmenes corrieron a cargo de los editores Fernando Fe y Manuel Fernández Lasanta).

----------, Preludios de "Clarín". Estudio, selección y notas de J.Fr.Botrel. Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1972.

----------, Palique (Madrid, 1893), Ed. de J.Mª Cachero, Barcelona, Labor, Textos Hispánicos Modernos. Nº26, 1973.

----------, Obra olvidada. Selección e Introducción de A.Ramos-Gascón, Madrid, Jucar, 1973.

----------, Mezclilla, Prólogo de A.Vilanova. Barcelona, Lumen, 1987.

----------, "Prólogo a Los Pentacrósticos y a Libros y Libracos" El Solfeo Nº15 (13 Junio 1875).

----------, El Solfeo Nº10 (10 Octubre 1875).

----------, El Solfeo Nº654 (16 Mayo 1877).

----------, El Solfeo Nº725 (8 Enero 1878).

----------, La Unión Nº373 (14 Diciembre 1879).

----------, La Publicidad Nº905 (19 Agosto 1880).

----------, El Mundo Moderno (19 Marzo 1881).

----------, "Del estilo en la novela" Arte y Letras (Serie de artículos: Nº1 (1 Julio 1882), p.7; Nº22 (1 Agosto 1882), pp.15-16; Nº3 (1 Octubre 1882), pp.23-24; Nº4 (1 Noviembre 1882), pp.30-31; Nº5 (1 Diciembre 1882), pp.35 y 38.

----------, La Ilustración Ibérica Nº132 (11 Julio 1885).

----------, "Paul Bourget. Su última novela" La Ilustración Ibérica Nº259 (17 Diciembre 1887) y Nº261 (31 Diciembre 1887).

----------, La Publicidad (25 Julio 1895).

----------, "Paul Bourget en la Academia Francesa" La Ilustración Ibérica Nº675 y 681 (1896).

----------, Heraldo (19 Noviembre 1899).

ANTONIO CANOVAS DEL CASTILLO

CANOVAS DEL CASTILLO, A., Estudios literarios, 2 Vols., Madrid, Imprenta de la Biblioteca Universal Económica, 1868.

----------, El "Solitario" y su tiempo, Madrid, Imprenta A. Pérez Dubrull, 1883.

----------, Epistolario de la Restauración. Cartas a Cánovas y textos de Cánovas coleccionados, transcritos y apostillados por Agustín de Figueroa, Marqués de Santo Floro. Introducción histórica por C. Seco Serrano, Madrid, Rialp, 1985.

RAFAEL ALTAMIRA

ALTAMIRA, R., "El realismo y la literatura contemporánea" La Ilustración Ibérica (Serie de Artículos. 1886).

--------, Psicología y literatura, Barcelona, Henrich y Compañía, 1905.

--------, Cosas del dia (Crónicas de Literatura y Arte), Valencia, F. Sempere y Compañía, 1907.

--------, Arte y Realidad, Barcelona, Cervantes, 1921.

--------, Estudios de crítica literaria y artística en Obras Completas, Madrid, Librería Fernando Fe, 1929.

JUAN VALERA

JUAN VALERA, J., Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1947. (2ªed. 1949).

----------, "Carta de Valera a Campillo (Washington, 27 Noviembre 1884)" en la revista Cartas inéditas NºXL.

----------, "Carta de Valera a Campillo (Bruselas, 20 Octubre 1886) en la revista Cartas inéditas Nº3 (1926).

----------, Prólogo a Pepita Jiménez (Ed. de 1875), reproducido en la Ed. de M. Azaña, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

----------, Epistolario de Valera y Menéndez Pelayo, Madrid, Espasa-Calpe, 1946.

MARCELINO MENENDEZ PELAYO

MENENDEZ PELAYO, M., Obras Completas. Dir. M.Artigas. Ed. de E.Sánchez Reyes, Santander, C.S.I.C., 1940-1953.

NARCIS OLLER

OLLER, N., Obres Completes, Barcelona, Editorial Selecta, Biblioteca perenne, (1ªed. 1948), 2ªed. 1985.

JOSEP YXART

YXART. J., El año pasado, 5 Vols., Barcelona, Librería española de López, 1886-1890.

---------, La crítica literaria contemporánea. Conferencia pronunciada en el Ateneo de Barcelona, 1892.

---------, Angel Guimerà. A cura de Rosa Cabrè, Barcelona, Edicions 62. Col. Antologia catalana, Nº76, 1974.

---------, Entorn de la literatura catalana de la Restauració. A cura de Jordi Castellanos, Barcelona, Edicions 62, 1980.

JOAN SARDA

SARDA, J., Pi Ferrer. Necrologia llegida en la vetllada que celebrà il 26 de novembre de 1884 la Catalanista d'Excursions Cientificas, Barcelona, Fidel Giró, 1884, 63 pp. Extret de La Ilustració Catalana.

---------, "La literatura catalana en 1888" La España Moderna (1 Enero 1889), pp.133-149.

---------, Obres escogidas. I. Sèrie catalana. Vol.I
II. Sèrie castellana. Vols.II y III.
Barcelona, Fr.Puig y Alonso, 1914.

CAPITULO TERCERO

ABBOTT, J.H., Azorín y Francia, Madrid, Seminarios y Ediciones, 1973.

ABELLAN, J.L., "El pensamiento español en el siglo XX. La prensa científica" en Historia de la Literatura española. Dir. J.Mª Díaz Borque, Vol.IV, Madrid, Taurus, 1980.

ACOSTA MONTORO, Periodismo y Literatura, 2 Vols., Madrid, Guadarrama, 1973.

ALCALA GALIANO, A., Impresiones de arte, Madrid, Victoriano Suárez, 1910.

----------, Confesiones y ensayos, Madrid, Helénica, 1919.

----------, Entre dos mundos, Madrid, Espasa-Calpe, 1928.

ANDRES GALLEGO, J., Pensamiento y acción social de la Iglesia en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1984.

ANDRIEU, R., Stendhal ou le bal masque, Paris, J.-C. Lattès, 1983.

ARAUJO, F., "La novela francesa en el siglo XX" La España Moderna Nº139 (Julio 1900).

ARBELOA, V.M., Socialismo y Anticlericalismo, Madrid, Taurus, 1973.

ARGULLO Y COBO, Madrid en sus diarios (1891-1899), Semanario de Bibliografía Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras, Madrid, 1972.

BAEZA, R., Baroja y su mundo, 2 Vols., Madrid, Arión, 1962.

BAROJA, P., Escritos de juventud, Madrid, Edicusa, 1972.

BAROJA, R., Gente de la Generación del 98, Barcelona, Libros de Bolsillo 2, 1969.

BERGES, C., Stendhal. Su vida. Su mundo. Su obra., Madrid, Aguilar, 1962.

------, Prólogo a STENDHAL, Lamiel, Madrid, Alianza, 1968.

------, "Henri Beyle. La formación del escritor" El País (23 Febrero 1983).

BLANCO AGUINAGA, C., Juventud del 98, Barcelona, Grijalbo.Crítica, 1978.

BLEIBERG, G., "Algunas publicaciones literarias hacia 1898" Arbor XI (1948), pp.465-480.

BRETZ, M.L., La evolución novelística de Pío Baroja, Madrid, Porrúa Turanzas, 1979.

CANO, J.L., "Azorín y los clásicos" Insula (15 Octubre 1953).

CANSINOS ASSENS, R., La nueva literatura. Vol.II, Madrid, Páez, 1925.

CAPILLA BELTRAN, J., "París y Azorín" Anales Azorinianos Nº2 (1985).

CASARES, J., Crítica profana, Madrid, Imprenta Colonial, 1916.

CIPLIJAUSKAITE, B., Baroja, un estilo, Madrid, Insula, 1972.

CLAVERIA, C., "Azorín, intérprete de los clásicos" Insula Nº94 (Octubre 1953).

CONNELLY ULLMAN, J., La Semana Trágica, Barcelona, Ariel, 1972.

CORRALES EGEA, J., Baroja y Francia, Madrid, Taurus, 1969.

CUENCA TORIBIO, J.M., Relaciones Iglesia-Estado en la España contemporáneo (1833-1985), Madrid, Alhambra, 1985.

DIAZ-PLAJA, G., "Azorín y la historia literaria" en Las lecciones amigas, Barcelona, E.D.H.A.S.A., 1967, pp.57-63.

----------, Modernismo frente a 98, Madrid, Espasa-Calpe, 1967.

----------, Al filo del Novecientos, Barcelona, Planeta, 1971.

DIEZ CANEDO, E., La España económica, social y artística. Lecciones del curso internacional de expansión comercial, Barcelona, s.ed., 1917.

E.I., "El primer siglo de stendhalismo español" La Estafeta Literaria Nº367 (8 Abril 1967).

ELIZALDE, I., Personajes y temas barojianos, Madrid, Castalia, 1975.

ENGUIDANOS, M., "Sobre las Memorias de Baroja" Insula Nº428 (Mayo 1982).

ESTEVE RAMIREZ, Fr., "La especialización periodística en Azorín" Canelobre (Alicante) Nº9 (1987), pp.9-16.

FERNANDEZ GUTIERREZ, J.Mª., Enrique Díez-Canedo: su tiempo y su obra, Madrid, Colección Rodríguez Moñino. Nº1. Dep. de Publicaciones de la Exma. Diputación, 1984.

FERNANDEZ DE LA MORA, Ortega y el 98, Madrid, Rialp, 1962.

FERNANDEZ CIFUENTES, L., Teoría y mercado de la novela en España: Del 98 a la República, Madrid, Gredos, 1982.

FERRERAS, R., "Azorín crítico literario" Insula Nº94 (1953).

--------, Los límites del modernismo, Madrid, Taurus, 1964.

FISCHER, E., La necesidad del arte, Barcelona, Península, 1970.

FOGELQUIST, D.F., "Helios, voz de un renacimiento hispánico" Revista Iberoamericana Nº20 (1955), pp.291-296.

FOX, E.I., Azorín as a Literary critic, New York, Hispanic Institute in the United States, 1962.

--------, "Azorín y la evolución literaria" Insula Nº192 (Noviembre 1962), pp.1 y 2.

--------, "Twe Anarchist Newspagers of 1898" Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool) Nº41 (1964), pp.160-169.

--------, La crisis intelectual del 98, Madris, Edicusa, 1976.

GARCIA ESCUDERO, De Cánovas a la República, Madrid, Rialp, 1953.

GARCIA NIETO, MªC., DONEZAR, J.M. y LOPEZ PUERTA, L., Crisis del sistema canovista, 1898-1923, Vol.V, Madrid, Guadarrama, 1972.

GARCIA NIETO, "La prensa diaria en Barcelona, de 1895 a 1910" en VARIOS, Prensa y sociedad en España. 1820-1936, Madrid, Edicusa, 1975, pp.241-270.

GARCIA TORRES, J.A., El periodismo literario en la prensa diaria madrileña (1896-1904). Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1984.

GARCIA-BROTONS, "Les distinctions de la France à Azorín" en José Martínez Ruiz. Actes du Colloque International. Pau, 25-26 Avril 1985. Cahiers de l'Université Nº8 (1985), pp.357-366.

GIANELL, M., Estética de Azorín, Madrid, Biblioteca Nueva, 1949.

GOMEZ DE BAQUERO, ("Andrenio") "¿Hacen falta críticos?" La España Moderna (Marzo, 1908), pp.164-170.

----------, El Renacimiento de la novela en el siglo XIX, Madrid, Mundo Latino, 1924.

GOMEZ MOLLEDA, MªD., Los reformadores de la España contemporánea, Madrid, C.S.I.C., 1966.

GOMEZ APARICIO, P., Historia del periodismo español, Madrid, Editora Nacional, 1974.

GONZALEZ-BLANCO, A., Los contemporáneos, Paris, Garnier, 1906.

----------, "Un crítico contra la crítica" Europa (13 Marzo 1910).

GONZALEZ LOPEZ, E., El arte narrativo de Pío Baroja, Madrid, Las Américas, Anaya.

GONZALEZ-RUANO, C., Azorín, Baroja. Nuevas estéticas y otros ensayos, Madrid, Fernando Fe, 1923.

GRANJEL, L.S., Retrato de Pío Baroja, Barcelona, Barna, 1953.

GRANJEL, L.S., Panorama de la Generación del 98, Madrid, Guadarrama, 1959.

--------, "Biografía de La España Moderna" Cuadernos Hispanoamericanos Nº233 (1969), pp.275-288.

--------, Prometeo (1908-1912) I. Biografía de Prometeo" Insula Nº195 (1963), pp.6 y 10.

--------, "Biografía de la Revista Nueva", Acta Salmanticensia, Universidad de Salamanca, Nº15 (1962).

GUASCH BORRAT, J.Mª., "El Debate" y la crisis de la Restauración, Pamplona, EUNSA, 1986.

GUERRA DE GLOSS, T., Pío Baroja en sus "Memorias", Madrid, Nova Scholar, Playor, 1974.

GULLON, R., Direcciones del modernismo, Madrid, Gredos, 1963.

------, La invención del 98 y otros ensayos, Madrid, Gredos, 1969.

IGLESIAS, C., El pensamiento de Pío Baroja, México, Antigua Librería Robredo, 1963.

JESCHKE, H., La Generación de 1898, Madrid, Ed.Nacional, 1954.

JURETSCHKE, H., España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1940.

KING ARJONA, D., "La Voluntad and Abulia in Contemporary Spanich Ideology" Revue Hispanique Nº74 (1928).

KRAUSE, A., Azorín. "The Little Philosopher" University of California. Publications in Modern Philology. Vol.28. Nº4. Berkeley y Los Angeles: University of California Press, 1948.

LAIN ENTRALGO, P., La Generación del noventa y ocho, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1948.

----------, La Generación de 1898 ante España. Edición a cargo de S.M. Greenfield, E.E.U.U. Society of Spanisch and Spanisch-American Studies, 1981.

LOPEZ-MORILLAS, J., El krausismo español. Perfil de una aventura intelectual, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

----------, Hacia el 98. Literatura, sociedad, ideología, Barcelona, Ariel, 1972.

MAEZTU, R. de, Hacia otra España, Bilbao, 1891.

------, "El alma del Noventa y Ocho" y "La obra del Noventa y Ocho"

Nuevo Mundo (6 y 13 Julio 1913).

MAINER, J.C., Literatura y pequeña burguesía en España, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972.

------, La Edad de Plata (1902-1931). Ensayo de interpretación de un proceso cultural, Barcelona, Libros de la Frontera, 1975.

MAINER, J.C. "Algunas consideraciones sobre lectura obrera en España (1890-1930)" en VARIOS, Teoría y práctica en el movimiento obrero en España, Valencia, Fernando Torres, 1977, pp.175-239.

MARAVALL, J.A., "Azorín, idea y sentido de la microhistoria" Cuadernos Hispanoamericanos Nº226-227 (1962), pp.28-77.

MARIAS, J., "Cien anos de Pío Baroja" Revista de Occidente Nº117 (1972).

MARICHAL, J., "La Generación de los intelectuales y la política (1909-1914) Revista de Occidente Nº140 (1974), pp.166-180.

MARTINEZ RUIZ, J., ("Azorín") Clásicos y modernos (1913) en Obras Completas Vol.II, Madrid, Aguilar, 1959.

MARTINEZ RUIZ, J., ("Azorín") Ante Baroja en Obras Completas Vol.VIII, Madrid, Aguilar, 1963.

MARTINEZ CACHERO, J.Mª., Andrés González-Blanco: una vida para la literatura, Oviedo, Diputación de Asturias. Instituto de Estudios Asturianos, 1963.

MOLINA, C.A., "¿Qué es la prensa literaria?" Las Nuevas Letras (Almería) Nº7 (1987), pp.66-71.

MORA MARTINEZ, MªA., "La revista Alma Española: Literatura y política en la Generación del 98" Anales de la Literatura Española de la Universidad de Alicante V (1986-1987), pp.295-328.

MULLERTT, W., Azorín (José Martinez Ruiz), Halle Saale: Maz Niemeyer, 1929.

O'RIORDAN, P., "Helios, revista del modernismo (1903-1904)" Abaco Nº4 (1973).

ORTEGA Y GASSET, J., Azorín o primores de lo vulgar" El Espectador en Obras Completas Vol.II, Madrid, Revista de Occidente, 1957.

----------, "La determinación del arte e Ideas sobre la novela" en Obras Completas Vol.III, Madrid, Revista de Occidente, 1946, pp.353-417.

PANIAGUA, D., Revistas culturales contemporáneas. I (1897-1912): De "Germinal" a "Prometeo", Madrid, Punta Europa, 1964.

PAYNE, S.G., El catolicismo español, Barcelona, Planeta, 1984.

PELAY OROZCO, La ruta de Baroja, Bilbao, Sendo, 1962.

PEREZ LOPEZ, M.Mª., Azorín y la Literatura española, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1974.

PEREZ DE LA DEHESA, El pensamiento de Costa y su influencia en el 98, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966.

RENDUELES, R.G., "De re periodistica" La Vida Literaria Nº30 (3 Agosto 1899).

RIBBANS, G., "Riqueza inagotada de las revistas literarias modernas" Revista de Literatura XII (1958), pp.30-47.

ROSSI, R., "Da Unamuno a Lorca", Catania, Niccolo Gionotta, 1967, pp.25-33. (Articulo traducido por J.Mª Portella para Hitoria y crítica de la Literatura española. Dir. Fr.Rico, Vol.VI, Barcelona, Grijalbo. Crítica, 1980.

SAINZ DE ROBLES, La novela española, promoción de "El Cuento Semanal", 1901-1920, Madrid, Aguilar, 1959.

----------, Raros y olvidados, Madrid, Prensa Española, 1971.

SALINAS, P., Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza, 1970.

SECO SERRANO, C., "Azorín en unas cartas" Cuadernos Hispanoamericanos Nº226-227 (1968), pp.87-88.

SERRANO ENCUITA, F., "Los escritores del 98 y los periódicos" Gaceta de la Prensa Española Nº16 (Abril 1965).

SOBEJANO, G., Nietzsche en España, Madrid, Gredos, 1967.

SOPEÑA IBAÑEZ, F., "La música en las Memorias de Baroja" Cuadernos Hispanoamericanos Nº265-267 (Julio-Septiembre 1972).

TIERNO CALVAN, E., Costa y el regeneracionismo, Barcelona, Barna, 1962.

TORRE, G. de, "La generación española de 1898 en las revistas de su tiempo" Nosotros Nº67 (Octubre 1941), pp.3-38.

-----, Del 98 al Barroco, Madrid, Gredos, 1968.

TORRES MURILLO, J.L., "Azorín periodista" Gaceta de la Prensa Española Nº113 (Noviembre-Diciembre 1957), pp.3-42.

TUÑON DE LARA, M., La España del siglo XIX (1808-1914), Paris, Club del Libro Español, 1968.

----------, Medio siglo de cultura española (1885-1936), Madrid, Tecnos, 1977.

----------, La España del siglo XX (1914-1939), Paris, Librería Española, 1988.

UNAMUNO, M. de, "De la enseñanza superior en España" Revista Nueva II (Agosto-Diciembre 1899).

-------, Ensayos. Vol.I en Obras Completas, Madrid, Aguilar, 1945.

VALVERDE, J.Mª., Azorín, Barcelona, Planeta, 1971.

VARIOS, Pío Baroja, Madrid, Taurus, 1974.

VARIOS, Azorín, cien años (1873-1973), Sevilla, Universidad de Sevilla, 1974.

VAZ DE SOTO, J.Mª., "Baroja, crítico literario" Cuadernos Hispanoamericanos Nº265-267 (Julio-Septiembre 1972).

VERJAT, A., "Je serai compris en 1880... (Les débuts du stendhalisme)" en Stendhal. A cura de M. Angels Santa, Barcelona, Publicacions de la Universitat, 1987, pp.149-164.

VILLARONGA, L., Azorín: su obra, su espíritu, Madrid, Espasa-Calpe, 1931.

WELLEK, R., Historia de la crítica moderna (1750-1950), Vol.IV, Madrid, Gredos, 1988.

ZULETA, E. de, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966.

JOSE MARTINEZ RUIZ "AZORIN"

MARTINEZ RUIZ, J., "AZORIN", Obras Completas. 9 Vols., Madrid, Aguilar, 2ªed. 1963 (1ªed. 1959).

PIO BAROJA

BAROJA, P., Obras Completas, 8 Vols., Madrid, Biblioteca Nueva, 1946-1951. (2ªed. 1978).

ANDRES GONZALEZ-BLANCO

GONZALEZ-BLANCO, A., "La vida literaria: Mauricio López-Robert y su obra La novela de Lino Arnáiz" Nuestro Tiempo Nº51 (Marzo 1905), pp.383-394.

----------, "El jardín de las mujeres de Melchora Herrero de Vidal" Nuestro Tiempo Nº82 (25 Agosto 1906).

----------, "Ocaso, de Santiago Argüello" Nuestro Tiempo Nº84 (25 Septiembre 1906).

----------, "Elogio de la crítica" Nuestro Tiempo Nº93 (10 Febrero 1907).

----------, Historia de la novela en España desde el romanticismo hasta nuestros días, Madrid, Sáenz de Jubera, 1909.

----------, Los contemporáneos. Apuntes para una historia de la Literatura hispanoamericana en el siglo XX, Paris, Garnier, 1907.

----------, "Centenario de Rousseau" Nuestro Tiempo Nº164 (Agosto 1912).

----------, Traducción y Notas de Stendhal, Paseos por Roma, Madrid, Editorial América, Biblioteca de Autores Célebres, 1919.

ENRIQUE DE MESA

MESA, E. de, Traducción y Prólogo de Stendhal, Rojo y Negro, 2 Vols., Madrid-Barcelona, Calpe, Colección Universal, 1919.

MAURICIO BACARISSE

Bacarisse,M. Reseña: "Stendhal, Rojo y Negro". Traducción de E. de Mesa, Madrid, Biblioteca Calpe, 1919". Sección de Literatura. Novelas y cuento. de la Revista de Libros (Noviembre 1919), pp.21-23.

-----, "En torno de Julián Sorel" España (20 Noviembre 1919) Nº241, pp.11-12.

-----, Poesía Completa, Edición de Roberto Pérez, Barcelona, Anthropos,1989.

ENRIQUE GOMEZ CARRILLO

GOMEZ CARRILLO, E., "Día por día" La Vida Literaria Nº15 (20 Abril 1899).

----------, Sensaciones de arte, Paris, G. Richard, s.a.

----------, El modernismo, Madrid, Fr. Beltrán, Librería española y extranjera, s.a.

----------, Vistas de Europa, Madrid, Mundo Latino, 1919.

----------, Las nuevas tendencias de la novela, Madrid, Mundo Latino, 1927.

CAPITULO CUARTO

ARAYA, G., Claves filológicas para la comprensión de Ortega, Madrid, Gredos, 1971.

AYALA, Fr., "Ortega y Gasset, crítico literario" Revista de Occidente Nº147 (Noviembre 1974), pp.214-235.

BERGES, C., "Stendhal dans l'oeuvre et dans la Bibliothèque de J. Ortega y Gasset" Congrès International stendhalien. Civitavecchia (III Journée du Stendhal Club), 1964. Textes reunis par V. del Litto, Paris, Librerie M. Didier, 1966, pp.297-304.

CANOSA DONATE, J., "Stendhal vu par les Espagnols" Stendhal Club Nº33 (15 Octubre 1866).

CHABAS, J., Literatura española contemporánea, La Habana, 1952.

CHUQUET, A., Stendhal. Beyle, Paris, Plon, 1902.

CORDEL MACDONALD, E., "The modern novel as viewed by Ortega" Hispania Nº4, XLII (Diciembre 1959), pp.475-489.

CURTIUS, E.R., Ensayos críticos acerca de literatura europea Vol.II, Barcelona, Seix Barral, 1959.

DIAZ-PLAJA, G., Estructura y sentido del Novecentismo español, Madrid, Alianza, 1975.

ESQUERRA, R., "Stendhal en España. 1835-1935" Revue de Littérature Comparée XVI (1936), pp.552-577.

FERNANDEZ ALMAGRO, M., "La influencia de Ortega" A.B.C. (19 y 27 Octubre 1955).

FOX, E.I., Meditaciones sobre la Literatura y el Arte (La manera española de ver las cosas). Introducción y notas de..., Madrid, Castalia, 1987.

HERNANDEZ, MºC., "La misión cultural de Ortega" Cuadernos Hispanoamericanos XIII-XIV, pp.291-304.

IGLESIAS, C., "La controversia entre Baroja y Ortega acerca de la novela" Hispanófila (Septiembre 1959), pp.41-50.

JURETSCHKE, H., España ante Francia, Madrid, Editora Nacional, 1940.

LEWISOHN, "The crisis of the novel" Yale Review Nº3 (1933), pp.533-544.

LITO, V. del, "Pourquoi Stendhal a écrit De l'Amour" en Première journée du

"Stendhal Club". Collection Stendhalienne, Lausanne, Editions du Grand-Chêne, 1965, pp.61-66.

LOPEZ-MORILLAS, J., "Ortega y Gasset y la crítica literaria" en Intelectuales y espirituales, Madrid, Revista de Occidente, 1961, pp.138-148.

MARIAS, J., "Ortega y Gasset et la France" Bulletin de l'Institut Français en Espagne Nº90 (Avril 1956).

------, Ortega. Circunstancia y vocación, Madrid, Alianza, 1983 (1ªed. 1960).

------, Ortega. Las trayectorias, Madrid, Alianza, 1983.

MARICHAL, J., "La singularidad estilística de Ortega" en La voluntad de estilo (Teoría e historia del ensayismo hispánico), Barcelona, Seix Barral, 1957.

--------, La crisis de fin de siglo: ideología y literatura. Estudios en memoria de R. Pérez de la Dehesa, Barcelona, Ariel, 1974.

ORS, E. d', Nuevo Glosario Vol.I, Madrid, Aguilar, 1945.

REYES, A., "Apuntes sobre José Ortega y Gasset" en Obras Completas Vol.IV, México, Fondo de Cultura Económica, 1956.

RODRIGUEZ HUESCAR, A., La innovación metafísica de Ortega. Crítica y superación del idealismo, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1982.

RODRIGUEZ-LUIS, J., "La discusión sobre la novela entre Ortega y Baroja" La Torre X (1962), pp.85-125.

ROIG, R., La metáfora en Ortega y Gasset. Tesis Doctoral inédita. Valencia, Universidad de Valencia, 1968.

ROSENBLAT, Ortega: lengua y estilo, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1958.

SENABRE, R., Lengua y estilo de Ortega y Gasset, Salamanca, Acta Salmanticensa, 1964.

SHAW, D.S., "A reply to "Deshumanización". Baroja on the Art of the Novel" Hispanic Review Nº2 (Abril 1957), pp.105-111.

STENDHAL, De l'Amour, Paris, Gallimard, 1980.

TORRE, G. de, "Las ideas estéticas de Ortega" en El fiel de la balanza, Madrid, Taurus, 1959.

VARIOS, Historia y crítica de la Literatura española. Dir. Fr.Rico. Vol.6, Barcelona, Grijalbo.Crítica, 1984.

ZULETA, E. de, Historia de la crítica española contemporánea, Madrid, Gredos, 1966.

JOSE ORTEGA Y GASSET

ORTEGA Y GASSET, J., Obras Completas, 12 Vols., Madrid, Alianza-Revista de Occidente, 1983.

----------, Estudios sobre el amor, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.

----------, Amor en Stendhal en STENDHAL, Del Amor, Traducción y Prólogo de C. Berges, Madrid, Alianza, 1973.

CAPITULO QUINTO

AUB, M., "Discurso de la novela española contemporánea" en Jornadas 50, México, El Colegio de México, 1945.

BAEZAM, R., Clasicismo y Romanticismo, Madrid, Compañia Ibero-Americana de Publicaciones. Nº23. El Libro del Pueblo, s.a.

BAQUERO GOYANES, M., Estructuras de la novela actual, Barcelona, Planeta, 1970.

BOSVEUIL, "Proust y la novela española de los años 30: Ensayo de interpretación" en D. Villanueva, La novela lírica, 2 Vols., Barcelona, Taurus, 1983, pp.121-135.

CHABAS, J. y GOYTISOLO, J., Problemas de la novela, Barcelona, Seix Barral, 1959.

CHABAS, J., Literatura española contemporánea, La Habana, Gultural, 1952.

CHACEL, R., "Respuesta a Ortega. La novela no escrita" Sur Nº241 (Julio-Agosto 1956), p.117.

DIAZ-PLAJA, G., "Benjamin Jarnés y los "Nova Novorum"" en Historia general de las literaturas hispánicas Vol.VI. Dir. G.Díaz-Plaja, Barcelona, Berna, 1967.

ENTRAMBASAGUAS, J. de, "Benjamin Jarnés" en Las mejores novelas contemporáneas Vol.VII, Barcelona, Planeta, 1961, pp.1311-1378.

FERNANDEZ CIFUENTES, L., Teoria y mercado de la novela en España: del 98 a la República, Madrid, Gredos, 1982.

FUENTES, V., "Benjamin Jarnés. Aproximación a su intimidad y creación" Cuadernos Hispanoamericanos LXXII, Nº214 (1967), pp.33-40.

-------, "La sociedad y lo social en la obra de Benjamin Jarnés" Insula Nº256 (1968), p.14.

-------, "Las dimensiones estético-eróticas y la novelística de Jarnés" Cuadernos Hispanoamericanos Nº235 (1969), pp.25-37.

-------, "La narrativa española de vanguardia (1923-1931): Un ensayo de interpretación" The Romanic Review LVIII, Nº3 (Octubre 1972), pp.211- 218.

GARCIA DE NORA, E., "El relato literario de Banjamin Jarnés" en La novela española contemporánea (1927-1939), Vol.II, Madrid,

Gredos, 1968, pp.151-187.

GIL, I.M., "Ciudades y paisajes aragoneses en las novelas de Benjamín Jarnés" Archivo de Filología aragonesa (Zaragoza) NºVI (1954).

GOYTISOLO, J., "Para una literatura nacional popular" Insula Nº146 (15 Enero 1959), p.6.

GULLON, R., "Los prosistas de la Generación de 1925" Insula Nº126 (15 Mayo 1957).

------, La novela lírica, Madrid, Cátedra, 1984.

LOPEZ CAMPILLO, E., La Revista de Occidente y la formación de minorías. 1923-1936, Madrid, Taurus, 1972.

MAINER, J.C., La Edad de Plata (1902-1931), Barcelona, Los Libros de la Frontera, 1975.

MARRA-LOPEZ, J., Narrativa española fuera de España, Madrid, Guadarrama, 1963.

MARTINEZ CACHERO, J.Mª., "Jarnés y los "Nova Novorum"" en Historia general de las literaturas hispánicas Vol.VI. Dir. G.Díaz-Plaja, Barcelona, Berna, 1967, pp.426-430.

MARTINEZ LATRE, MªP., La novela intelectual de Benjamín Jarnés, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico" de la Exma. Diputación, 1979.

MONTON PUERTO, P., "Benjamín Jarnés. Los orígenes del autor más representativo de la novela-ensayo española" Insula Nº256 (1968).

ORTEGA Y GASSET, J., La deshumanización del arte e Ideas sobre la novela en Obras Completas Vol.III, Madrid, Alianza. Revista de Occidente, 1983.

OSUNA, R., "Las revistas españolas durante la República (1931-1936)" Ideologies and Literature II, Nº8 (1978), pp.47-54.

ROMANO GARCIA, V., José Ortega y Gasset publicista, Madrid, Akal, 1976.

SALAZAR Y CHAPELA, E., "Literatura plana y literatura del espacio" Revista de Occidente XV, Nº44 (1927).

SALINAS, P., "Benjamín Jarnés, novelista" Indice Literario III, Nº2 (Febrero 1934), pp.21-24.

-------, Literatura española siglo XX, Madrid, Alianza, 1970.

TORRE, G. de, El espejo y el camino, Madrid, Prensa Española, 1968.

-----, El fiel de la balanza, Buenos Aires, Losada, 1970.

TORRENTE BALLESTER, G., Panorama de la literatura española contemporánea, Madrid, Guadarrama, 1965.

VALBUENA PRAT, A., Historia de la literatura española Vol.IV, Barcelona, Gustavo Gili, 1968 (8ªed.).

VILLANUEVA, D., "Más sobre la novela lírica" Insula Nº461 (Abril 1985), p.11.

ZULETA, E. de, Arte y vida en la obra de Benjamín Jarnés, Madrid, Gredos, 1977.

DOMINGUEZ LASIERRA, J. Ensayo de una bibliografía jarnesiana. Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

GRACIA GARCIA, J. La pasión fría. Lirismo e ironía en la novela de Benjamín Jarnés, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

PEREZ GRACIA, C. La Venus Jánica, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988

FUENTES, V. Benjamín Jarnés: Bio-grafía y metaficción, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1988.

VARIOS, Jornadas jarnesianas, I Centenario del nacimiento de Benjamín Jarnés, Zaragoza, 27-30 de Septiembre de 1988, Institución Fernando el Católico, 1989.

BENJAMIN JARNES

JARNES, B., El profesor inútil, Madrid, Revista de Occidente, 1926. (2ªed. Madrid, Espasa-Calpe, 1934.)

------, El convidado de papel, Madrid, Historia Nueva, 1928. (2ªed. aumentada. Madrid, Espasa-Calpe, 1935.)

------, Teoria del zumbel (Novela), Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

------, Rúbricas, Madrid, Atlántico, 1931.

------, Lo rojo y lo azul, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.

------, Fauna contemporánea, Madrid, Espasa-Calpe, 1933.

------, Libro de Esther, Madrid, Espasa-Calpe, 1935. (2ªed. Barcelona, José Janés, 1948.)

------, Feria del Libro, Madrid, Espasa-Calpe, 1935.

------, Doble agonia de Bécquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

------, Cartas del Ebro, México, La Casa de España en México, 1940.

------, Stefan Zweig. Cumbre apagada. Retrato, México, Proa, 1942.

------, Eufrosina o la Gracia, Barcelona, José Janés, 1948.

------, "El resentido genial" Revista de Occidente XX, Nº58 (Abril 1928).

------, "Encuesta" Romance Nº1, p.3.

------, "Lo plástico en López Velarde" Romance NºXX, p.18.

------, "Libros son género" Revista de Occidente XXXII, Nº95 (Mayo 1931).

------, "Baroja y sus desfiles" Revista de Occiente XLII, Nº126 (Diciembre 1933).

CAPITULO SEXTO

ARNAU, C. "La crisi i represa de la novel.la" en Història de la Literatura catalana Vol.10, Barcelona, Ariel, 1987.

AUFFRIL, "La crisi de la novel.la i el Noucentisme" en Actes del I Congrés de Llengua i Literatura catalanes al Segon Ensenyament, Barcelona, 1983.

BROCH, A., "El Mediterráneo de Josep Pla" en El Urogallo (Mayo 1988), pp.36-39.

BUSQUEST I GRABULOSA, Ll., "Notes per a una quasi autobiografia de Josep Pla" Revista de Girona Nº98 (1982), pp.91-112.

CABOT, J., Pròleg a Stendhal, Le roig i el negre, 2 Vols. Trad. i Pròleg de..., Badalona, Proa, 1930.

CAPMANY, M-A., "Aspectes de l'obra de Maurici Serrahima" Serra d'Or (Juliol-Agost 1979), pp.29-31.

CASTELLET, J.Mº., Josep Pla o la raó narrativa, Barcelona, Destino, 1978.

FUSTER, J., Literatura catalana contemporanea, Madrid, Editora Nacional, 1975.

------, Pròleg a Stendhal, La Cartoixa de Parma. Trad. P.Gimferrer, Barcelona, Edicions 62, 1981.

GILMAN, S., Galdós y el arte de la novela europea. 1867-1887, Madrid, Taurus, 1985.

GUANSE, D., Abans d'ara, Barcelona, Aymà, 1866.

GUSTA, M. "Josep Pla" en Història de la Literatura catalana Vol.10, Barcelona, Ariel, 1984, pp.129-189.

MANENT, A., Escriptors i editors del neu-cents, Barcelona, Curial, 1984.

MOLAS, J., "La Selecta, una editorial significativa" L'Avenç Nº6 (Octubre 1977), pp.39-43.

-----, "Notes sobre El quadern gris, de Josep Pla" Miscelània Sanchis Guarner I, Universitat de Valencia, 1984.

ORS, E. d', El Nuevo Glosario Vol.II, Madrid, Caro Reggio, 1921.

PELEGRI, I., "El periodisme i l'assaig dels anys 30" en Història de la literatura catalana Vol.II. Dir. J.M.Prado i Fr.Valverdú, Barcelona, Edicions 62, 1985, pp.357-368.

PLAN, A., Les valors del notre Renaixement. A cura de Iolanda Pelegri, Barcelona, 1976.

PORCEL, B., "Josep Pla a debate" Destino Nº1811 (Junio 1972), pp.14-22.

RIBA, C., Obres Completes Vol.II (Assaigs critics), Barcelona, 1967, pp.314-320.

TERRY, A., y RAFEL, J., Introducción a la lengua y la literatura catalanas, Barcelona, Ariel, 1977.

VILANOVA, A., "Girona, de Josep Pla" Destino Nº804 (Enero 1953).

YATES, A., Una generació sense novel.la? La novel.la catalana entre 1900 i 1925, Barcelona, Edicions 62, 1981. (1ªed. 1975).

MAURICI SERRAHIMA

SERRAHIMA, M., Assaigs sobre novel.la, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1934.

---------, "Sobre l'actitud del narrador en la novel.la" en Homenatge a Carles Riba en complir seixanta anys, Barcelona, Josep Janés Editor, 1953-54.

---------, Sobre llegir i escriure, Premi Josep Yxart, 1965, Barcelona, Biblioteca Selecta, 1966.

---------, De mitja vida ença, Barcelona, Edicions 62, 1970.

---------, Del passat quan era present, Vol.I (1940-1947), Barcelona, Edicions 62, 1972.

---------, Dotze mestres, Barcelona, Destino, 1972.

RAFAEL TASIS

TASIS, R., Una visió de conjunt de la novel.la catalana, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1935.

-----, La literatura catalana moderna, Barcelona, Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, 1937.

-----, La novel.la catalana, Barcelona, Sagitari, Col. Assaig, 1954.

RAMON ESQUERRA

ESQUERRA, R., "Stendhal en España. 1835-1935" Revue de Littérature Comparée XVI (1936), pp.552-575.

--------, Lectures europees, Barcelona, Publicacions de La Revista, 1936.

--------, Iniciación a la literatura, Vol.III, Barcelona, Apolo, 1937.

JOSEP PLA

PLA, J., Obra Completa, 44 Vols, Barcelona, Destino, 1965-1981.

ANEXO I. EL ESPAÑOLISMO DE STENDHAL

ARBELET, P., "Un dernier amour de Stendhal: Eugénie de Montijo" Revue Hebdomadaire Nº53 (1932).

-------, Trois solitaires (Courier, Stendhal, Mérimée), Paris, Gallimard, 1934.

AUGRY, M., Le cosmopolitisme dans les textes courts de Stendhal et de Mérimée, Thèse soutenue à la Sorbonne le 4 Juin 1987.

AYMES, J-R., Los españoles en Francia. 1808-1814. La deportación bajo el Primer Imperio, Madrid, Siglo Veintiuno, 1987.

BARDECHE, M., Stendhal, romancier, Paris, La Table Ronde, 1947.

BARDON, M., "Don Quichotte et le roman realiste français: Stendhal, Balzac, Flaubert" Revue de Littérature Comparée Nº consacré a l'Espagne, 16 Année (1936).

BASCHET, R., E.-J. Delécluze, témoin de son temps. 1781-1863, Paris, Boivin et Cie., s.a.

BATAILLON, M., "L'Espagne de Mérimée d'après sa correspondance" Revue de Littérature Comparée XXII (1948), pp.35-66.

BEDARIDA, H., "Le romantisme et l'Espagne" Revue de l'Université de Lyon, Vol.IV (1931), pp.191-212.

BEDIER, J., HAZARD, P., MARTINO, P., Littérature Française, Vol.I, Paris, Larousse, 1948.

BERGES, C., Stendhal y su mundo, Madrid, Alianza, 1983.

BERTRAND, Sur les vieilles routes d'Espagne, Paris, Les Belles Lettres, 1931.

BRAVO CASTILLO, J., "Stendhal et l'Espagne à l'époque romantique" en Stendhal et le Romantisme. Actes du XV Congrés International Stendhalien, Mayance, 1982. Textes recueillis par V. del Litte et K. Ringger, Aran, Editions du Grand-Chéne, 1984, pp.125-133.

BRUNETIERE, "Influence de l'Espagne dans la littérature française" Revue des Deux Mondes (1 Mars 1891), pp.214-226.

CALVO SERRALLER, Fr., "La imagen romántica de España" Cuadernos Hispanoamericanos Nº332 (1978), pp.240-260.

CAZENAVE, J., "Le roman hispano-mauresque en France" Revue de Littérature

Comparée (1925), pp.594-640.

CAZENAVE, J., "Une tragédie mauresque de Voltaire: Zulime" Revue de Littérature Comparée (1926), pp.239-245.

CHAPLIN, M.A., Le roman mauresque en France de "Zaide" au "Dernier Abencérage", Thèse pour le Doctorat d'Université. Faculté de Lettres de Paris, Nemours, 1928.

CONDE GORGOLLO, E., El romanticismo español y sus circunstancias, Madrid, Monte Casino, 1983.

CONTAMINE DE LATOUR, E., "La literatura española en Francia" La España Moderna (Noviembre 1889), pp.68-82.

CUSTINE, Marqués de, L'Espagne sous Ferdinand VII, 5 Vols, Bruxelles, Wahlen et Cia., 1838 (1ªed. Ladvocat, 4 Vols, 1838.

DECHAMPS, "Stendhal et l'Espagne" Extrait du Bolletin Hispanique (1926). También en Stendhal Club Nº15 (1926).

DIAZ-PLAJA, G., El Romanticismo en España, Madrid, Espasa-Calpe, 1936.

DIDIER, Ch., "L'Espange depuis 1830" Revue des Deux Mondes Vol.IV (1835), pp.699-734.

EGGERS LECOUR, C.E., "Stendhal, La Cartuja y Eugenia de Montijo" Cuadernos Hispanoamericanos Nº149 (Mayo 1962).

FAHLIN, C., "Mérimée et ses amis espagnols: la Condesa de Montijo et Estébanez Calderón" Studia Neophilológica Nº1 (1959), pp.86-107.

FARINELLI, A., Viajes por España y Portugal desde la Edad Media hasta el siglo XX. Divagaciones bibliográficas, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920.

FERNANDEZ HERR, E., Les origines de l'Espagne romantique. Les recits de voyage 1755-1823, Paris, Didier, 1973.

FIGAROLA CANEDA, D., La Condesa de Merlin, Paris, Excelsior, 1928.

FLEURY, Conde S., "De haut de ma faiblesse. Souvenirs d'un diplomate" (Entrevista de la Emperatriz Eugenia con el Conde Serge Fleury" Stendhal Club Nº36 (15 Juillet 1967), pp.349-350.

FOUCHE-DELBOSC, Bibliographie des voyages en Espagne et au Portugar, Paris, 1896.

GABAUDAN, P., El romanticismo en Francia (1800-1850), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

GIMENEZ CABALLERO, Genio hispano y mestizaje, Madrid, Editora Nacional, 1965.

GIRARD,H., Un bougeois dilettante à l'époque romantique: Emile Deschamps (1791-1871), Paris, Librairie Ancienne H. Champion, 1921.

GOMEZ BEDATE, P., Conocer Stendhal y su obra, Barcelona, Dopesa, 1979.

GOMEZ BEDATE, P., "Las huellas del Quijote en la novela stendhaliana" Insula Nº438-439 (1983), pp.4-5.

HAZART, P., "Ce que les lettres françaises doivent à l'Espagne" Revue de Littérature Comparée Nº consacré à l'Espagne. 16 Année (1936), pp.5-22.

HEISLER, M., Stendhal et Napoleon, Paris, A.-G. Nizet, 1968.

HERMANT, A., Eugenia de Montijo, Barcelona, Imprenta Moderna. Col. Historia, 1943.

HOFFMANN, L.Fr., Romantique Espagne. L'image de l'Espagne en France entre 1800 et 1850, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

HOUBERT, J., "Don Stendhal ou l'espagnolisme" Stendhal Club Nº51 (Avril 1971), pp.225-232.

HUGO, V., Cromwell, Paris, Hachette, 1875 (1ºed. 1827).

JAUNE, S., Musset et sa fortune littéraire, Bordeaux, Ducros, 1970.

JOURDA, P., L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand. Le romantisme, Paris, Boivin et Cie., 1938.

JUDERIAS, J., La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero, Barcelona, Araluce, 1917.

LAMENIE, L. de, Beaumarchais et son temps, Paris, Lévy, 1856.

LEATHERS, V.L., L'Espagne et les espagnols dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac, Genève, Slatkine Reprints, 1976.

LEON, P., Mérimée et son temps, Paris, Presse Universitaire de France, 1962.

LEVIN, H., El realismo francés, Barcelona, Laia, 1974.

LITTO, V. del, "Stendhal, Métastase et Sismondi" Ausani Nº1 (Janvier-Mars 1936), pp.21-29.

-----, La vie intelectuelle de Stendhal, Paris, Presses Universitaires de France, 1962.

-----, "Stendhal romancier réaliste?" en Stendhal et Balzac. Réalisme et ciméma. Actes du XI Congrés International Stendhalien, Auxerre, 1976. Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978, pp.7-12.

-----, Essais stendhaliens, Genève-Paris, Slatkine, 1981.

LLANOS Y TORRIGLIA, F. de, Mª Manuela Kirkpatrick, Condesa de Montijo, Madrid, Espasa-Calpe, 1932.

----------, Cartas familiares de la Emperatriz Eugenia, Barcelona, Iberia, 1944.

LLORENS-CASTILLO, V., Liberales y románticos, México, El Colegio de México, 1954.

MANSAU, A., "Le vicomte d'Arlincourt un espagnol inversif" Stendhal Club Nº91 (Avril 1981).

MARAÑON, G. Españoles fuera de España, Madrid, Espasa-Calpe, 1953.

MARTINENCHE, E., L'Espagne et le Romantisme français, Paris, Librairie Hachette, 1922.

MARTINEZ RUIZ, J., ("Azorín") Apuntes sobre el nuevo arte de escribir novelas en Obras Completas Vol.I, Madrid, Aguilar, 1949.

MARTINO, P., "Les heures espagnoles de Stendhal" Le Divan Nº281 (Janvier-Mars 1952), pp.306-319.

MERIMEE, P., "Une exécution" Revue de Paris (13 Mars 1831).

-------, "Sorcières espagnoles" Revue de Paris (29 Decembre 1833).

-------, Lettres à une inconnue, Paris, Michel Lévy Frères, 1875.

-------, Lettres de Prosper Mérimée à la Comtese de Montijo, Publiées par les soins du Duc d'Albe. Vol.I, 1939-1953, Paris, Edition Privée, 1930.

-------, Correspondance Générale. Etablie et annotée par M. Partourier avec la colaboration de P. Josserand et J. Mallion, Tome I, Paris, Le Divan, 1941.

-------, Théâtre de Clara Gazul, Paris, Garnier-Flammarion, 1968.

-------, Carmen, Madrid, Cátedra, 1982

MESONERO ROMANOS, "Los viajeros franceses en España" en Obras, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1967.

MOINET, G.M., "Stendhal et Don Quijote" Barcarola (Albacete) (Octubre 1983), pp.259-266.

MONTESINOS, J.F., Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX, seguida de un Esbozo de una Biografía española de traducciones de novelas (1800-1850), Madrid, Castalia, 1966.

MOREL-FATIO, A., Etudes sur l'Espagne, Paris, F.Vieweg, 1888.

MOUILLAUD, G., "De Henri Beyle à Stendhal" Europe, 50 Année, Nº519-20-21 (Juillet-Août-Septembre 1972).

MUSSET, A. de, Oeuvres Complètes, Paris, Editions du Seuil, 1963.

NAVAS-RUIZ, R., El romanticismo español, Salamanca, Anaya, 1973.

NOGUE, M.A., "Le Chevalier de Saint-Ismier de Stendhal dans l'Oeuvre en

prose de Tirso de Molina" Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques, Paris, 1962, pp.195-202.

PAGEARD, R., "Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal, d'Emile Begin" Recherches et Etudes Comparatistes Ibero-Françaises de la Sorbonne Nouvelle Nº5 (1983), pp.69-79.

PAR, A., Shakespeare en la literatura española, 2 Vols, Madrid, Biblioteca Histórica de la Biblioteca Balmes. Col. Crítica Shakespeariana, 1935.

PARDO BAZAN, E., La literatura francesa moderna, Vol.II, Madrid, Prieto y Cia., 1911.

PARTOURIER, M., Europe, Paris, Ed. Français Réunis, 1975.

PRIMOLI, "L'enfance d'une souveraine" Revue des Deux Mondes XVII (15 Octobre 1923).

RAMOS GONZALEZ, G., El género fantástico y España en Prosper Mérimée, Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 1982.

RENEDO, M., "Espagnolisme, folie de Stendhal" Stendhal Club Nº67 (1975), pp.231-242.

RODRIGUEZ-MOÑINO SORIANO, R., El exilio carlista en la España del XIX (Carlistas y "demócratas" revolucionarios), Madrid, Castalia, 1984.

RUBIO, J., La emigración española en Francia, Barcelona, Ariel, 1974.

SAINTE-BEUVE, Portraits littéraires, Vol.III, Paris, Garnier Frères, 1862.

SAN MIGUEL, M., Mérimée, erudición y creación literaria, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1984.

SANCHEZ RIVERO, A., "Mérimée en Espagne, 1830" Revista de Occidente II (1923), pp.115-120.

SARRAILH, J., Un homme d'Etat espagnol: Martínez de la Rosa (1787-1862), Paris, H. Champion, 1936.

SENTIS, G., "Stendhal et l'Imperatrice Eugénie" Bulletin de l'Academie Delphinale Nº2 (Mars 1985), pp.21-29.

SHEBER, J., La dramaturgie de Beaumarchais, Paris, Nizet, 1954.

SITO ALBA, M., Montherlant et l'Espagne. Les sources hispaniques de "La Reine morte", Paris, Klincksieck, 1978.

SOSA, L. de, Martínez de la Rosa. Político y poeta, Madrid, Espasa-Calpe, 1930.

STENDHAL, Oeuvres Complètes, Paris, Edition de H. Martineau, Le Divan, 1927-1937.

--------, Romans et nouvelles, 2 Vols., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1952.

--------, Oeuvres intimes, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1955.

--------, Historia de la pintura en Italia, 2 Vols., Madrid, Espasa-Calpe, 1961.

STENDHAL, Correspondance, 3 Vols., Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1967-1968.

--------, Oeuvres Complètes, 49 Vols., Lausanne, Cercle du Bibliophile, 1972.

--------, De l'Amour, Edition et Préface de V. del Litto, Paris, Gallimard. Col. Folio, 1980.

--------, Catálogo del Fondo Stendhaliano Bucci, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano, 1980.

STRYIENSKI, C., Soirée du Stendhal Club, Société du Mercure de France, Paris, MCMC.

SUARES, A., Présences, Paris, Emile-Paul Frères, 1926.

TORRE, G. de, "Stendhal y sus ardides con el futuro" Revista de Occidente Nº65 (1968), pp.204-207.

TORRES BODET, J., Tres inventores de realidad: Stendhal, Dostoyewski, Pérez Galdós, Madrid, Revista de Occidente, 1969.

TRAHARD, P., La jeunesse de Prosper Mérimée (1803-1834), Paris, Librairie Ancienne E. Champion, 1924.

TRAHARD, P., Prosper Mérimée de 1834 à 1853, Paris, Librairie Ancienne H. Champion, 1928.

TUÑON DE LARA, M., La España del siglo XX, Barcelona, Laia, 1974.

UCELAY DA CAL, M., "Los españoles pintados por sí mismos" (1843-1844), México, El Colegio de México, 1951.

VALERA JACOME, B., Estructuras novelísticas del siglo XIX, Barcelona, Clásicos y Ensayos. Col. Aubi, 1974.

VALON, A. de, "La Décima corrida de toros" Revue des Deux Mondes XIV (1846).

VAN TIEGHEM, Musset, Paris, Hatier, 1944.

----------, Les influences étrangéres sur la littérature française. 1550-1880, Paris, Presses Universitaires de France, 1961.

----------, Beaumarchais par lui-même, Paris, Seuil, Ecrivains de Toujours, 1965.

VAUCHELLE-HAQUET, A., Les ouvrages en langue espagnole publies en France entre 1814 et 1833, Provence, Université de Provence. Etudes Hispaniques, 9, 1985.

VIGNERON, R., Etudes sur Stendhal et Proust, Paris, A.-G. Nizet, 1978.

VIGNY, A. de, Oeuvres Complètes, Tours, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1964.

-----, Oeuvres Complètes, Paris, Editions du Seuil, 1965.

VITET, L.,"De l'indépendence en matière de goût" Le Globe (2 Avril 1825).